



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

SIDCLÉA MARQUES CAVALCANTI DE MORAES

A MULHER QUE TOCA FORRÓ: relações de gênero e performance musical de cantoras e instrumentistas/Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias

Recife
2024

SIDCLÉA MARQUES CAVALCANTI DE MORAES

A MULHER QUE TOCA FORRÓ: relações de gênero e performance musical de cantoras e instrumentistas/Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Mestra em Música.

Área de concentração: Música e Sociedade.

Orientador: Climério de Oliveira Santos

**Recife
2024**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Moraes, Sidcléa Marques Cavalcanti de .

A MULHER QUE TOCA FORRÓ: relações de gênero e performance musical
de cantoras e instrumentistas/Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As
Januárias / Sidcléa Marques Cavalcanti de Moraes. - Recife, 2024.

122 : il., tab.

Orientador(a): Climério de Oliveira Santos

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Música, 2024.

Inclui referências, apêndices.

1. Socorro & Mazé. 2. Terezinha do Acordeon. 3. As Januárias. 4. relações
de gênero. 5. forró. I. Santos, Climério de Oliveira . (Orientação). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2024 - 88)

SIDCLÉA MARQUES CAVALCANTI DE MORAES

A MULHER QUE TOCA FORRÓ: relações de gênero e performance musical de cantoras e instrumentistas/Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Mestra em Música.

Área de concentração: Música e Sociedade.

Aprovada em 19/03/2024.

BANCA EXAMINADORA

Professor(a) Doutor(a) Climério de Oliveira Santos (Orientador(a))
Universidade Federal de Pernambuco

Professor(a) Doutor(a) Carlos Sandroni (Examinador Interno(a))
Universidade Federal de Pernambuco

Professor(a) Doutor(a) Eurides de Souza Santos (Examinador(a) Externo(a))
Universidade Federal da Paraíba

A

Seu Nivaldo, meu pai, que bateu asas e voou deixando em mim o seu amor pelo forró.

Marinês, rainha do xaxado, figura pioneira e nossa inspiração.

AGRADECIMENTOS

A minha família, que até aqui me incentiva com minha carreira de musicista; dona Cacilda, minha mãe, que com sua fé tem movido barreiras, se dedicando a minha criação; ao meu marido e companheiro Diogo Barbosa, como grande incentivador para que eu realizasse este mestrado; as minhas irmãs Mayra e Mayara, que, além de companheiras de trabalho com As Januárias, compartilham a vida também sendo alento nos dias de desconforto; a meus *pets* felinos Romeo, Otelo e Ricardo III, que me ajudam trazendo alegria no dia a dia.

À Escola Técnica de Criatividade Musical, representada nas pessoas do gestor Murilo Apolônio, assistente de gestão Fernanda Brito e a coordenadora de apoio Ibrantina Guedes, que foram complacentes e empáticos com a minha condição de professora, artista e pesquisadora.

À Escola Infantil Criativa, representada pela pessoa da direção pedagógica Cynthia Lira, que também contribuiu com esta caminhada.

Aos meus alunos, com quem tenho aprendido a ser o que mais gosto, professora.

A Marcos Farias, filho de Marinês, rainha do xaxado, que durante a pandemia se dedicou reservando um momento de seu tempo para atender minhas dúvidas sobre a obra de sua mãe.

A Climério de Oliveira Santos, meu orientador, por ter caminhado junto comigo até aqui, me orientando e contribuindo com esta pesquisa.

Às queridas Socorro e Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias, pela honrosa participação e contribuição com a pesquisa, compartilhando suas experiências de vida.

Por fim, ao PPGM/UFPE, que aceitou minha pesquisa e me permitindo realizá-la.

RESUMO

O forró tornou-se um símbolo identitário e de pertencimento sociocultural, um gerador de sociabilidades, de compartilhamentos de ideias, sentimentos, visões de mundo. Sua poesia decanta a festa, a saudade, o romance, a comida e costumes de um povo. Contudo, tem sido também um ambiente de disputas, de embates e de desigualdade de gêneros. Nas letras de suas canções podemos encontrar pensamentos e posicionamentos de opressão, como o machismo, o sexismo e a objetificação da mulher, exercendo influência direta e indiretamente nas relações do contexto do forró. Estes aspectos me levaram a desenvolver junto ao PPGM/UFPE uma investigação que pudesse sanar minhas inquietações sobre este tema. Desta forma, como objetivo principal, este trabalho investigou quais as implicações entre as relações de gênero e a performance musical da mulher que toca forró. Enquanto objetivos específicos: analisei o espaço e a atuação da mulher musicista atualmente no ambiente sociocultural do forró; busquei compreender a atuação de mulheres no decurso histórico do forró desde os anos de 1940; averigui a relação do forró com a formação musical das artistas; examinei quais as principais influências que trouxeram essas mulheres musicistas para a prática do forró; e investiguei e analisei as relações de gênero e problemas implicados (machismo, preconceito, conflitos, etc.) no ambiente da performance musical. Para tal, além de pesquisa historiográfica e bibliográfica, foi realizado um trabalho de campo etnográfico em que acompanhei a performance e colhi depoimentos das musicistas pernambucanas Socorro & Mazé, As Januárias e Terezinha do Acordeon, dentro do período em que esta pesquisa foi realizada, com intenção justamente de compreender o processo de inserção da mulher musicista no contexto sociocultural do forró. A fundamentação teórica foi construída a partir da visão de autoras como Lucy Green, pioneira em estudos sobre música e gênero, e Ellen Koskoff, que defende a necessidade de uma etnomusicologia feminista. Para análise das letras de canções, embasei-me também a noções desenvolvidas por Antonio Candido. Por fim, pude entender este cenário, no qual as mulheres ocupam um ambiente que, culturalmente, não é aceito pelo patriarcado, e que, a partir de sua performance, se cria um confronto/enfrentamento, ressignificando este mesmo espaço, quebrando, mesmo que momentaneamente, ideias de cunho machistas e sexistas.

Palavras-chave: Socorro & Mazé; Terezinha do Acordeon; As Januárias; relações de gênero; forró; machismo.

ABSTRACT

Forró has become a symbol of identity and socio-cultural belonging, a generator of sociability, of sharing ideas, feelings, and worldviews. His poetry decants the festivities, the longing, the romance, the food and customs of a people. However, it has also been an environment of disputes, clashes and gender inequality. In the lyrics of his songs we can find thoughts and positions of oppression, such as machismo, sexism and the objectification of women, exerting direct and indirect influence on the forró context. These aspects led me to develop an investigation with the PPGM/UFPE that could solve my concerns about this topic. Thus, as the main objective, this work investigated the implications between gender relations and the musical performance of women who play forró. As specific objectives: I analyzed the space and the performance of women musicians currently in the sociocultural environment of forró; I sought to understand the role of women in the historical course of forró since the 1940s; I investigated the relationship between forró and the musical training of the artists; I examined the main influences that brought these women musicians to the practice of forró; and investigated and analyzed the gender relations and problems involved (sexism, prejudice, conflicts, etc.) in the environment of musical performance. To this end, in addition to historiographical and bibliographical research, an ethnographic fieldwork was carried out in which I accompanied the performance and collected testimonies from the Pernambuco musicians Socorro & Mazé, As Januárias and Terezinha do Acordeon within the period in which this research was carried out, with the intention precisely of understanding the process of insertion of women musicians in the sociocultural context of forró. The theoretical foundation was built from the vision of authors such as Lucy Green, a pioneer in music and gender studies, and Ellen Koskoff, who defends the need for a feminist ethnomusicology. To analyze the song lyrics, I was also based on notions developed by Antonio Candido. Finally, I was able to understand this scenario, in which women occupy an environment that, culturally, is not accepted by the patriarchy, and that, from their performance, a confrontation/confrontation is created, resignifying this same space, breaking, even if momentarily, sexist and sexist ideas.

Keywords: Socorro & Mazé; Terezinha do Acordeon; As Januárias; gender relations; forró; male chauvinism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Marinês na Rádio Tupi - 1957	42
Figura 2 - Socorro e Mazé	61
Figura 3 - Padrão rítmico do forró executado pelo zabumbeiro Quartinha	65
Figura 4 - Padrão rítmico do forró tocado pela zabumbeira Mazé em “ Sombra do Mulungu”	65
Figura 5 - Terezinha do Acordeon	76
Figura 6 - As Januárias	87
Figura 7 - Introdução da música “Sem Vergonha” (Antônio Carlos Filho e Jocaí, 1971)	88
Figura 8 - Programação do palco principal do São João de Caruaru do ano de 2022, com e sem a participação masculina	95
Quadro 1 - Composições autorais de Socorro e Mazé	62

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA	15
1.1	A PESQUISA	18
1.2	ÉTICA NA PESQUISA EM MÚSICA	24
2	MULHERES NO FORRÓ - um recorte histórico	26
2.1	AS INTÉRPRETES DA ERA DO RÁDIO	28
2.2	O PIONEIRISMO DAS FORROZEIRAS	36
2.2.1	Produtoras/administradoras	36
2.2.2	Artistas	38
	MULHERES NO FORRÓ - performance musical	50
3	SOCORRO & MAZÉ	52
3.1	HISTÓRICO	52
3.2	AMBIENTE SOCIOCULTURAL	55
3.3	FORMAÇÃO/HABILIDADES/CRIATIVIDADE	59
3.3.1	Composições “delas”	62
3.4	A PERFORMANCE	66
4	TEREZINHA DO ACORDEON	71
4.1	HISTÓRICO	71
4.2	AMBIENTE SOCIOCULTURAL	75
4.3	FORMAÇÃO/HABILIDADES/CRIATIVIDADE	77
4.4	A PERFORMANCE	79
5	AS JANUÁRIAS	82
5.1	HISTÓRICO	82
5.2	AMBIENTE SOCIOCULTURAL	86
5.3	FORMAÇÃO/HABILIDADES/CRIATIVIDADE	88
5.4	A PERFORMANCE	94
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
	REFERÊNCIAS	103
	APÊNDICE A - TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	112

APÊNDICE B - FOTOS DA PESQUISA EM CAMPO (SOCORRO E MAZÉ)	117
APÊNDICE C - FOTOS DA PESQUISA EM CAMPO (TEREZINHA DO ACORDEON)	120
APÊNDICE D - FOTOS DA PESQUISA EM CAMPO (AS JANUÁRIAS)	121

INTRODUÇÃO

Tendo como seus maiores representantes Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, o forró é um dos gêneros musicais que reflete a identidade da região Nordeste do Brasil. Suas canções passeiam por diversos temas que decantam situações cotidianas do indivíduo e de grupos sociais nordestinos. É na festa chamada de forró que encontramos a dança, os “ritmos” – que são os subgêneros, como xote, baião, xaxado, coco, toada, arrasta pé etc. – tocados como base das canções, as quais narram o lamento, o romance, a saudade, a briga, a comida e os costumes que identificam o povo do Nordeste (na acepção Nordeste tradicional que se estabeleceu). E como música característica de uma região, por ser um ambiente predominantemente masculino, traz também consigo, nas letras de suas canções e em seus ambientes, pensamentos e ações de opressão, como o machismo, o sexismo, a objetificação da mulher que, somados também à gordofobia e a LGBTfobia, estão implicados nas relações do contexto sociocultural do forró.

Embora no Brasil, especialmente no Nordeste, o forró atinja a sua culminância anual no período das festas juninas (sazonalidade), em diversos lugares, essa música toca o ano todo. Existem programas de rádio, casas de show e espaços de apresentação (bares, restaurantes, cafés e praças de alimentação, academias de danças) espalhados pelo Brasil – inclusive no Nordeste do país – e em vários países, como: Japão, Estados Unidos, Alemanha, Canadá, França, Espanha e Argentina.

Dentro desse panorama, hoje, muitas mulheres atuam cantando, compondo e produzindo. Sanfoneiras e percussionistas trabalham fazendo forró desde cedo, algumas influenciadas pela família ou pela própria cultura nordestina. Mas, como se dá esse caminho do início de sua formação à inserção no âmbito do forró? Em termos comparativos, ainda existe uma discrepância grande quanto ao número de forrozeiros homens e mulheres? Se observarmos a programação das festividades, encontraremos em maior quantidade na grade de artistas uma participação efetiva masculina. Em face dessa observação, investiguei como uma profissional (cantora ou instrumentista) é recebida e tratada ao ingressar na prática dos trios e bandas de forró e quais os seus principais desafios. Assim, surgiu a minha pergunta central: Quais as implicações entre as relações de gênero e problemas implicados (machismo, preconceito, conflitos, etc.) no ambiente da performance musical da mulher que toca forró? Por extensão, outras questões surgem: Como estas relações impactam as performances das mulheres e como estas se movem e, por sua vez, impactam o ambiente sociocultural do forró? Quais são as dificuldades encontradas pela mulher musicista atualmente no mercado do forró em Pernambuco? Saliento que utilizo nesta pesquisa o termo “mercado” no sentido da dinâmica de

compra e venda do produto musical: shows, reprodução das músicas nas emissoras de rádio e televisão e plataformas de *streaming*; relações entre contratantes e contratadas, a procura desse produto e o cachê oferecido para elas. Segundo Felipe Trotta (2005), o mercado musical é responsável em promover a circulação, organizando as ofertas de produtos musicais mediante um sistema classificatório. Procuro saber como atuam as mulheres, como se dão as relações de gênero nesse mercado.

Nessa perspectiva, este trabalho tem como tema e objetivo geral investigar quais as implicações entre as relações de gênero e a performance musical da mulher que toca forró. A compreensão da performance musical e as relações de gênero relacionadas à musicistas pernambucanas centradas no forró – Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias (grupo do qual sou integrante) –, levando em conta o processo de inserção da mulher musicista no contexto sociocultural do forró, que tem sido um âmbito predominantemente masculino.

Escolhi como recorte temporal da pesquisa os dias atuais (modo sincrônico), pois o protagonismo da mulher na sociedade tem sido cada vez mais evidenciado, assim como têm crescido os movimentos emancipatórios femininos e feministas. Já sobre o recorte espacial, a escolha do estado de Pernambuco se deu pelo fato de esta pesquisadora morar no referido local – onde ocorre uma intensa produção de forró – e vivenciar diretamente os acontecimentos que permeiam o objeto deste trabalho.

Adicionalmente, enquanto objetivos específicos, o trabalho buscou: analisar o espaço e a atuação da mulher musicista atualmente no contexto sociocultural do forró, compreender a atuação de mulheres no decurso histórico do forró, desde os anos de 1940, até os nossos dias, especialmente aquelas que se tornaram referência nesse no forró; averiguar de que forma o forró surgiu durante a formação musical delas; examinar quais as principais contribuições que trouxeram essas mulheres musicistas para a prática do forró;

Analisei as práticas das mulheres, verificando a existência de empecilhos enfrentados por elas devido ao preconceito e ao machismo. Busquei também conhecer quais as soluções encontradas por elas para atuação no forró como musicistas em Pernambuco. A partir dos resultados, o meu desejo é fomentar discussões e reflexões que tragam conscientização acerca da equidade de gênero, não apenas no universo do forró, mas na sociedade como um todo.

Sobre questões de cunho metodológico, optei por realizar uma pesquisa qualitativa e participante, por fazer parte também do campo pesquisado. Para colher os dados da pesquisa, fiz uso de pesquisa bibliográfica; entrevistas com as participantes; diário de bordo; observação presencial de suas performances e por meio de fotografias e vídeos.

Busquei dividir este trabalho em duas partes, contendo cada uma delas duas seções, assim sendo, quatro seções ao todo. Na primeira estão os capítulos 1 e 2, na segunda parte estão os capítulos 3, 4 e 5.

O capítulo 1 argumenta sobre os processos metodológicos significativos utilizados para análise e compreensão das questões do estudo. Nele, tomo como referência duas principais autoras: Lucy Green, com suas ideias sobre significados musicais e patriarcado musical, especificamente trabalhados no livro *Música, género y educación* (Música, gênero e educação) (2001); e Ellen Koskoff, que chama a atenção para questões de gênero dentro dos estudos etnomusicológicos, voltando-se para um olhar feminista em seu livro *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender* (2014) (Uma Etnomusicologia Feminista: Escritos sobre música e gênero). Outros autores são utilizados como referências para fomentar as discussões ao longo do texto.

No capítulo 2, trago um estudo historiográfico acerca da participação feminina na história do forró. Para tal, foram consultados diversos livros biográficos, revistas e jornais de época, além de *sites* com acervos de fonogramas que me possibilitaram uma escuta ativa (Will Perkins, 2021) dos trabalhos realizados por elas. No capítulo 3, exponho a performance das artistas Socorro & Mazé. Escolhi as artistas para começar essa segunda parte do trabalho, por ter dedicado a maior parte do trabalho de campo a elas, algo que aconteceu naturalmente. Socorro & Mazé trouxeram, de acordo com suas vivências, um arcabouço de questões que podemos encontrar nas atividades de outras mulheres forrozeiras. No capítulo 4 apresento a participante com mais tempo de carreira, a sanfoneira Terezinha do Acordeon, com mais de 50 anos dedicados ao forró, e no capítulo 5 As Januárias, com 6 anos de carreira. Por fim, argumento como procedeu a pesquisa, como foi para mim enquanto pesquisadora participante, os problemas gerados enquanto aprendiz de uma pesquisa, e os pontos resultantes identificados por mim. Obviamente não se trata de uma conclusão, apenas abro os caminhos para novas pesquisas dentro desta temática.

PARTE 1

1 ABORDAGEM TEÓRICO-METODOLÓGICA

Para responder as perguntas e alcançar, assim, os propósitos, me referenciei em trabalhos de Lucy Green, professora emérita de Educação Musical no Instituto de Educação da UCL, Londres, Reino Unido, e Ellen Koskoff, etnomusicóloga, professora emérita da Universidade de Rochester, uma das pioneiras nos estudos de música e gênero. Escolhi tais autoras por acreditar que nos ajudam a pensar a relação entre diferentes grupos sociais e o universo amplo da música, discutindo também questões sobre a perspectiva da mulher musicista na sociedade.

Green é internacionalmente reconhecida por seu trabalho na Educação Musical, particularmente em relação a novas pedagogias, música popular, gênero, ideologia e a sociologia da educação musical. Sobretudo, foquei no que ela desenvolveu em seu trabalho intitulado *Música, género y educación (Música, gênero e educação*¹) (2001), no qual Green busca traçar uma representação bilateral do vínculo entre música e mulheres, tal como se perpetuou na história, analisando interações e experiências de meninas e meninos em escolas contemporâneas. Entre os principais teóricos que a autora utilizou para embasar suas ideias estão: Foucault (1981) e Said (1978) sobre análise de discurso; e Meyer (1956) sobre o significado musical. Ela afirma que a música é um resultado de interações humanas e que os padrões musicais são determinados por uma cultura ideológica imposta por determinado grupo social. Green (2001, p. 17) expõe como os grupos sociais constroem significados musicais; o que são esses significados; como os grupos concordam com eles; e como os grupos os contestam. Os significados musicais estão diretamente relacionados a todo material sonoro e cultural que representa determinada região, sociedade ou país.

Green também traz uma exposição sobre o patriarcado, dizendo que se trata de “[...] uma estrutura social onde existem múltiplas relações de poderes, até mesmo o poder físico, econômico e discursivo para construir ‘verdades’, porém o equilíbrio geral de poder é mais favorável para os homens que para as mulheres” (ibid., 2001, p. 23, minha tradução). Trazendo um enfoque sobre a prática das mulheres na música, ela acrescenta o termo “patriarcado musical”, em que se evidencia o domínio masculino nas atividades profissionais com a música. Criando relações do pensamento da autora com o meu tema de pesquisa – a mulher que toca forró –, é possível analisar como velhos significados podem ser ainda reproduzidos dentro do forró, e como novos significados são criados. Suas ideias sobre a prática musical feminina,

¹ Tradução minha.

certamente, trouxeram embasamento sobre as diversas questões enfrentadas pelas mulheres cantoras e instrumentistas forrozeiras.

Já da segunda teórica, Ellen Koskoff, embasei-me no seu livro *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender* (2014) (Uma Etnomusicologia Feminista: Escritos sobre música e gênero)². Ela explica que uma etnomusicologia feminista busca nos estudos etnomusicológicos, não somente uma ideia voltada a entender música como produto do comportamento humano, mas também entende como um lugar interpretativo para encenar e realizar relações de gênero. Trago sua visão sobre os impactos referentes às diferentes vozes no feminismo. Em seu trabalho a autora chama atenção para a importância de uma literatura etnomusicológica feminista que discuta a relação da mulher com a música, analisando também os processos de dominação patriarcal vivenciados por ela dentro da prática musical. Ela estudou as relações de gênero existentes em três diferentes culturas: a ultraortodoxa cultura judaica Lubavitch; as práticas xamânicas na Coreia; e o grupo indígena norte-americano Iroquois Long-House. Utilizando como principal teoria os pensamento da antropóloga Sherry Ortner (1974), que postula o papel da mulher como mediadora entre a natureza e a cultura, Koskoff observa, a partir de uma perspectiva que ela denomina de *cross-cultural* (transcultural)³ – um estudo voltado e organizado a entender as relações de gênero e seus efeitos em diferentes culturas – ela analisa como uma força contida na performance da mulher, nos três contextos culturais estudados, provoca ações contrárias aos ideais de uma sociedade. A partir dos seus estudos, notou que “em nenhum lugar mulheres e homens têm igual acesso em todas as experiências e oportunidades musicais dentro de uma determinada sociedade” (ibid, p. 31, tradução minha). Seus principais questionamentos sobre esse fenômeno são: até que ponto a ideologia de gênero de determinada sociedade provoca essa desigualdade nas práticas musicais entre homens e mulheres; e como a música atua na sociedade provocando ações que afetam a relação intergêneros. Ao pontuar sobre “ideologias de gênero” e seu efeito na produção musical feminina, Koskoff explica que seu estudo foi organizado a partir da análise de diferentes culturas.

Segundo a autora:

[...] algumas observações preliminares relativas ao sexo e ao gênero, às ideologias de gênero e às relações intergênero, distinguindo entre as categorias biológicas de sexo (feminino-masculino), as categorias de gênero socialmente construídas (mulher-homem) e os sistemas de crenças que fornecem, exclusivamente para cada sociedade, uma estrutura conceitual subjacente para

² Tradução minha.

³ Tradução minha.

o comportamento ideal baseado no gênero (ideologias de gênero) (ver Ortner e Whitehead 1981, p. 6-9).

A fim de apresentar um pouco do pensamento atual sobre os efeitos da estrutura gênero em outros domínios culturais, começo tecendo algumas observações preliminares concernentes a sexo e gênero, às ideologias de gênero e às relações intergêneros, realizando distinções entre as categorias biológicas de sexo (masculino-feminino), as categorias de gênero socialmente construídas (mulher-homem) e o sistemas de crença que fornecem, exclusivamente para cada sociedade, uma estrutura conceitual subjacente para o comportamento ideal baseado em gênero (ideologias de gênero) (ver Ortner e Whitehead 1981, 6-9). A estrutura de gênero de uma sociedade reflete arranjos socialmente construídos e mantidos, feitos entre homens e mulheres, em grande parte baseados em ideologias de gênero herdadas e específicas da cultura (Koskoff, 2014, p. 36, minha tradução).

Para ajudar na compreensão de seu estudo, a autora utiliza e discute com intensidade em seu livro o conceito de ideologia de gênero. Acho pertinente trazer para essa seção do meu trabalho o que significa o mesmo, pois, atualmente, muito se tem discutido sobre o termo, que vem sofrendo uma deturpação, uma vez que grupos sociais conservadores cooptaram o termo “ideologia de gênero”, utilizando-o para rotular os estudos de gênero.

Sobre o conceito de ideologia de gênero, Koskoff se inspira na filósofa feminista Judith Butler (2003). Ela afirma que os padrões de gênero são construídos pela sociedade e que, diante disso, o sujeito pode assumir os modelos impostos, o que estaria implicado numa ideologia de gênero que, retomando aqui as citadas palavras da autora, é um “sistema de crenças que fornecem [...] uma estrutura conceitual subjacente para o comportamento ideal baseado em gênero” (2014, p.30). No entanto, os sujeitos podem confrontar os referidos modelos, deixando em evidência sua própria identidade sexual - ser alguém que se identifique de maneira além do padrão binário mulher/homem - de acordo com sua escolha, seu jeito de existir, conforme a sua performance. Entretanto, em reação aos questionamentos feitos pelos estudos feministas, algumas vertentes sociais conservadoras – as quais vêm historicamente atuando para a manutenção do mencionado sistema de crenças – passaram a rotular os estudos de gêneros, chamando-os pejorativamente de “ideologia de gênero”. Por esse equivocado ponto de vista, os estudos de gênero seriam uma “ideologia de gênero” forjada para destruir a família – pensamento que mascara um “ideal de família” imposto pela sociedade e que oprime as identidades de gênero que nele não se enquadram.

Se pensarmos na perspectiva da mulher musicista forrozeira, o ambiente sociocultural do forró, por ser dominado pelos homens, e carregar todos os aspectos de uma sociedade patriarcal, se torna para ela, um lugar desafiador, pois as relações de gênero dentro deste contexto também refletem, em muitas situações, as opressões sofridas durante toda sua vida. A

mostra de experiências de diferentes musicistas do forró possibilitou que este estudo elucidasse as diversas formas de repressão suportadas por elas.

A perspectiva transcultural proposta por Koskoff nos faz pensar que para estudar diferentes culturas, é preciso ser sensível no que diz respeito as suas distinções. As forrozeiras participantes desta pesquisa, apesar de terem em comum a prática de tocar forró, residem em diferentes cidades, e ainda que no mesmo estado (Pernambuco), refletem vivências socioculturais distintas.

Esse tecido de noções e conceitos desenvolvidos por essas autoras me possibilitou fazer um paralelo dentro do contexto sociocultural do forró e, assim, responder às questões propostas. Analisando quais implicações surgiram a partir da inserção de mulheres musicistas, e como o protagonismo delas, mediante a performance musical, impactou este mesmo âmbito musical que, como sabemos, é predominantemente masculino, acredito ter alcançado os objetivos da minha pesquisa.

Outros autores contribuíram dando suporte para esta pesquisa. Sobre a performance musical, na qual trato da perspectiva antropológica/etnomusicológica, utilizo-me dos conceitos de John Blacking (1974) em *How musical is man?* (Quão musical é o homem?), no qual o autor enxerga a performance da música como parte de uma situação social; Nicholas Cook, que em sua obra, *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*, entende que “compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irreduzivelmente social” (Cook, 2006, p. 11); e em *The anthropology of performance* (A antropologia da performance), de Victor Turner (1988), que traz uma análise sobre como os rituais (performances) desestabilizam uma estrutura social.

Além dos já mencionados, o trabalho dialoga com outros autores da etnomusicologia/antropologia e de outras ciências humanas, além de autores que abordam o forró.

1.1 A PESQUISA

A pesquisa aqui proposta – de cunho qualitativo – se organizou em dois principais módulos: trabalho bibliográfico e trabalho de campo etnográfico. A pesquisa bibliográfica me possibilitou o embasamento teórico (trabalhos já citados) e um acesso ao conhecimento já produzido sobre forró e acerca dos assuntos correlatos que são de interesse deste trabalho.

Entendendo que a investigação do passado histórico do forró me ajudou na compreensão do seu universo musical, inspirei-me no livro *Feitiço Decente: transformações do*

samba no Rio de Janeiro (1917-1933), do professor e etnomusicólogo Carlos Sandroni (2012). Na obra citada, para analisar e resolver uma questão pessoal de “batida rítmica⁴” do samba no violão, o autor procurou fazer um mergulho no passado, ouvindo fonogramas antigos, colhendo dados documentais e bibliográficos sobre o contexto, trilhando o percurso dos primórdios rítmicos do samba até a batida que lhe era conhecida. Outro importante aspecto que identifiquei neste trabalho, é a justificativa do autor em salientar que, embora tenha realizado em parte do seu livro uma pesquisa focada na história da música popular do passado, seu conteúdo como um todo não pode ser classificado como uma etnomusicologia histórica, pois o que prevalece é uma análise do material musical estudado, feita dentro dos padrões estabelecidos pelos estudos musicológicos. No meu caso, também me baseio, em parte, na história, especificamente na história do forró. Assim como aqueles que utilizam enquanto abordagem a etnomusicologia histórica, me disponho a trazer outro olhar sobre o que já foi escrito, principalmente no que diz respeito às mulheres desse contexto. É importante destacar que o método de trabalho da etnomusicologia é utilizado nesta pesquisa como uma ferramenta a mais que possibilita trazer respostas para as questões aqui levantadas.

Assim, procurei me aprofundar em livros que contam a história do forró. Entre as obras estão: *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga* (1996), da autora Dominique Dreyfus; *Anastácia: história de uma rainha* (2011), uma autobiografia da cantora Anastácia, escrita com a parceria de Lêda Dias; *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo* (2001), de Fernando Moura e Antônio Vicente; *O fole roncou!: uma história do forró* (2012), de Carlos Marcelo e Rosaldo Rodrigues. Aprofundei minhas leituras sobre a história, buscando subsídios em reportagens da revista *O Cruzeiro*, matérias antigas sobre o forró, algo que também me ajudou com a pesquisa documental. Quanto à história da música popular brasileira, cito: *Pequena História da Música Popular* (1991), do historiador José Ramos Tinhorão, e *História da música popular brasileira, sem preconceitos: dos primórdios, em 1500, aos explosivos anos 1970* (2021), de Rodrigo Faour.

Para uma compreensão sociocultural envolvendo o forró, compartilho questões dos seguintes trabalhos: *No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo* (2014), de Felipe Trotta; o livro *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga* (2017), a tese de doutorado *Forró desordeiro: para além da bipolarização ‘pé de serra versus eletrônico’* (2014) e o artigo “Uma compreensão da gênese e desenvolvimento social do forró” (2018), de

⁴ Ao escutar fonogramas antigos do samba, Sandroni percebeu que a maneira rítmica que ele tocava no violão era diferente do que ele ouvia nas canções.

autoria do pesquisador Climério de Oliveira Santos. Trazendo um panorama histórico do cenário do forró em Pernambuco, me atentei à dissertação de mestrado *Sociedade dos forrozeiros pé-de-serra e Ai!: Entre a memória e a mídia* (2010), de Ibrantina Guedes.

Acerca dos assuntos que permeiam música e gênero e em busca de uma pluralidade social dentro da pesquisa, utilizei os seguintes textos: *Pode performance ser feminino?* (2011) e a tese de doutorado *As Juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada* (2009), ambos os trabalhos de Laila Rosa; *O que (não) se produz sobre música e mulher* (2015), de Ana Paula Fiuza e Laila Rosa; *Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora* (2018), de Harue Tanaka; *Os Processos de protagonismo de mulheres negras no Recôncavo da Bahia: O Samba de roda como mediador das relações cotidianas* (2014), de Francimária Ribeiro e Laila Rosa. Para conceituar alguns termos sobre folclore brasileiro, contei com o *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2012), de Luís da Câmara Cascudo. Sobre questionamentos antropológicos e sociais do Nordeste, trabalhei com duas obras de Durval Muniz de Albuquerque Júnior: *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011) e *Nordestino: uma invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920- 1940)* (2013).

Observei em alguns arquivos antigos de áudio e matérias jornalísticas publicadas em jornais e revistas disponíveis na internet importantes fontes históricas que me possibilitaram contextualizar o período estudado. Por exemplo: a matéria da revista *O Cruzeiro*, do ano de 1957, que fala da apresentação da “Rainha do xaxado” pela primeira vez na Rádio Tupi, e uma gravação do programa *Pedro Sertanejo*⁵, em que, por ocasião do 4º aniversário da gravadora Cantagalo, em 1967, a cantora Marinês fala ao público com voz cansada, sobre sua última participação da noite.

Obviamente que tais fontes são apenas fragmentos, uma visão de alguém que gravou e escreveu, uma seleção do que aconteceu e não o que ocorreu por completo. Segundo o historiador Reinhart Koselleck, “uma fonte não pode nos dizer nada daquilo que cabe a nós dizer. No entanto, ela nos impede de fazer afirmações que não poderíamos fazer” (2006, p. 188). Portanto, as explicações que procuro não podem ser encontradas nas fontes, mas vejo sua importância como um meio para encontrar respostas às questões desta pesquisa.

Uma demanda importante, que só apareceu durante a coleta de dados, mais precisamente na entrevista com *As Januárias* (Mayra e Mayara), foi a necessidade de refletir e

⁵ Compositor e sanfoneiro baiano, conhecido como o idealizador da primeira casa de forró em São Paulo em 1966. O forró acontecia aos sábados das 21h às 2h da manhã e entre as principais atrações estavam: Luiz Gonzaga, Marinês e Jackson do Pandeiro.

escrever sobre a interseccionalidade de gênero. Após essa entrevista, entendi que não basta pensar somente na figura da mulher sem incluir a ideia de que existem mulheres forrozeiras negras, lésbicas e/ou trans, que passam por diversas situações (opressões). Kimberlé Crenshaw destaca que:

A garantia de que todas as mulheres sejam beneficiadas pela ampliação da proteção dos direitos humanos baseados no gênero, exige que se dê atenção às várias formas pelas quais o gênero intersecta-se com uma gama de outras identidades e ao modo pelo qual essas intersecções contribuem para a vulnerabilidade particular de diferentes grupos de mulheres. Como as experiências específicas de mulheres de grupos étnicos ou raciais definidos são muitas vezes obscurecidas dentro de categorias mais amplas de raça e gênero, a extensão total da sua vulnerabilidade interseccional ainda permanece desconhecida e precisa, em última análise, ser construída a partir do zero (Crenshaw, p. 174, 2002).

Nessa perspectiva, o patriarcado aqui discutido (e o machismo correlacionado) se dá mediante a intersecção de identidades sociais e sistemas relacionados de opressão, discriminação e dominação. As especificidades trazidas por duas integrantes de As Januárias (negras) me fizeram pensar na mulher forrozeira de forma ampla, entendendo, por exemplo, que mulheres forrozeiras negras terão certas dificuldades que não serão enfrentadas por mulheres brancas no exercício da mesma função. Entendo que esse pensamento também se estende para a questão da mulher musicista lésbica e trans. Para a fundamentação deste contexto, além da autora acima citada, utilizei as contribuições de Bell Hooks em Teoria Feminista: Da Margem ao Centro, em que a autora apresenta uma teoria feminista que inclua também mulheres esquecidas (negras, *gays*, pobres, etc.) que se encontram à margem da sociedade e têm em suas histórias opressões diárias que vão além do patriarcado e machismo.

Ao dar início a esta pesquisa, notei o quanto é importante o papel da escuta das canções. Ouvir diferentes interpretações da música nordestina, desde as cantoras da Era do Rádio às forrozeiras contemporâneas, me possibilitou também entender a história através do som. Segundo o pesquisador Ivan Vilela (2014, p.102) “Ouvir a música em estudo é artefato imprescindível na elaboração de algum texto sobre música popular” e na elaboração deste trabalho, a audição das gravações foi acontecendo naturalmente, havendo a necessidade de não ficar apenas com as informações das leituras, mas, sim, entender a história e os significados musicais através do som. Percebi o quanto é importante trazer esta escuta para este trabalho que, neste caso, me foi possível por meio de *sites* que contêm acervos fonográficos, como o do Instituto Moreira Salles e o do Instituto Memória Musical Brasileira. Outros sites de *streaming* como o *YouTube*, me auxiliaram, trazendo, além da escuta, a imagem por meio de vídeos postados em canais de acervos.

Já o trabalho de campo etnográfico me ajudou a analisar e compreender as práticas, os comportamentos, costumes e outras questões compartilhadas dentro do espaço pesquisado. É fundamental a pesquisa etnográfica musical que, segundo Seeger “[...] é o escrito sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons” (1992, p. 2, tradução de Giovanni Cirino).

Pelo fato de este trabalho situar-se no âmbito da música popular, considerei também o conceito de Sara Cohen (1993). Segundo a autora:

Uma abordagem etnográfica para o estudo da música popular, usada juntamente com outros métodos (decodificação textual, análise estatística etc.), enfatizaria que a música popular é algo criado, usado e interpretado por diferentes indivíduos e grupos. É atividade humana envolvendo relações sociais, identidades e práticas coletivas (Cohen, 1993, p. 127).

Minha pesquisa etnográfica iniciou-se em dezembro de 2021 até junho de 2022. Foi realizada mediante observações de shows, nos quais acompanhei de perto as artistas em suas preparações antes, durante e após as apresentações. Por motivos da pandemia causada pelo novo coronavírus, as festividades foram canceladas e, conseqüentemente, não houve apresentações no formato presencial no primeiro semestre deste ano. Porém, pude acompanhar algumas artistas participantes desta pesquisa em *lives*, entrevistas e documentários. Na ocasião, observei por meio de transmissão pelo *Facebook* e no canal do *YouTube*, as *lives* semanais de Socorro & Mazé “Forró do povo e forró na bacia”, e As Januárias no Festival trilhos urbanos, realizado por meio do fomento de auxílio à cultura (Lei Aldir Blanc) e “Olha pro céu”, uma *live* realizada pelo circuito Cepe de cultura. No segundo semestre aqui destaco o I Sarau das Deusas, um show que aconteceu no mês de outubro no Seu Boteco, restaurante localizado no Marco Zero no bairro do Recife Antigo, no qual participei com As Januárias (trio feminino de forró no qual faço parte) e as cantoras Deusa do forró, Nádia Maia, Terezinha do Acordeon, Cristina Amaral, Joyce França, Irah Caldeira e Jeysiane Almeida. Outro momento da minha observação aconteceu em uma viagem para a cidade de Exu, localizada no Sertão de Pernambuco, onde observei presencialmente e participei junto às Januárias e à dupla Socorro & Mazé, do dia 8 ao dia 13 de dezembro, das festividades comemorativas do aniversário de Luiz Gonzaga.

Já no ano de 2022, com a total liberação dos shows, pude acompanhar, de forma presencial e on-line, alguns shows feitos por algumas das artistas. Em maio foi a vez de Terezinha do Acordeon, a cantora e sanfoneira, participar. no Mercado da Boa Vista. como convidada pela banda de forró CaSoando que executava o “Mesa de forró”, uma iniciativa da prefeitura do Recife pelo projeto que fomenta a cultura local, “Recife Virado”. No mês de junho (festas juninas) houve uma explosão de shows das participantes, não foi possível acompanhar

a agenda de todas, mas acredito que o que foi observado foi suficiente para discutir, entender e responder às questões aqui apresentadas. Destaco a participação de As Januárias pela primeira vez fazendo parte da programação do São João em Caruaru⁶. Além disso, As Januárias também participaram da gravação do programa da TV Rede Globo Nordeste “Causos e Cantos”⁷, em que, até aquele momento, segundo a diretora de jornalismo Jô Mazzarolo, nunca houve um palco composto somente por mulheres na programação de um dos episódios. Na ocasião, dividimos a cena com “As fulô” - três mulheres forrozeiras de Caruaru.

Paralelamente às observações, dei início à parte das entrevistas com as participantes. No mês de janeiro de 2021, fiz a primeira entrevista com a dupla Socorro & Mazé. A conversa aconteceu no formato on-line, por chamada de vídeo, via *WhatsApp*, e durou uma hora. Posteriormente, tivemos outra conversa, desta vez presencialmente, em dezembro, durante a viagem a Exu. Já no ano de 2022, conversei com a sanfoneira Terezinha do Acordeon, no mês de março, quando me recebeu em sua residência e lá tivemos mais de duas horas de conversa. Com As Januárias, a entrevista ocorreu no mês de junho, a conversa durou mais de uma hora.

Devo ressaltar que se trata aqui de uma observação participante, já que faço parte do trio As Januárias, com o qual atuei tocando violão e cantando em algumas festas (eventos) nas quais se apresentaram as musicistas-sujeitas da pesquisa. No entanto, para além de observadora participante, sou uma nativa do forró. Como, em larga medida, o que está sendo estudado faz parte do meu cotidiano, tenho me orientado com as colaborações de Bruno Nettl (1995), que, tratando de uma pesquisa nas escolas de música das universidades localizadas na região do centro oeste norte-americano (lugar familiar para ele), em seu trabalho *Heartland Excursions: ethnomusicological reflections on schools of music* (Excursões Domésticas: reflexões etnomusicológicas sobre escolas de música), me trouxe importantes direcionamentos sobre como atuar em uma pesquisa doméstica⁸. Nesta obra, Nettl aborda uma questão interessante sobre qual postura um pesquisador deve tomar ao estudar seu próprio contexto. Ele sugere que, para a não ocorrência de interferências na interpretação dos fatos, o nativo deve se posicionar no papel de um estrangeiro de primeira viagem, em que tudo é novidade, e que estando nesse lugar, possa lembrar de experiências de quando era um estrangeiro de fato, para ajudar na elaboração de determinadas perguntas para obtenção dos esclarecimentos desejados. Ao citar Alan P. Merriam, quando ele explica a característica desviante de algumas culturas do século

⁶ O São João de Caruaru faz parte da maior programação dos festejos juninos no estado de Pernambuco.

⁷ Um programa voltado para artistas locais da música nordestina, transmitido na TV aberta - Rede Globo Nordeste - durante todo mês de junho e disponível no *site* Globo Play.

⁸ Quando o estudo é realizado no mesmo lugar de atuação do pesquisador.

XX, complementa também dizendo que por ser nativo, o pesquisador tem a si próprio como principal informante, para, quando necessário for, contradizer alguma informação.

No momento de cada entrevista me foi possível coletar o material por meio de fotos e gravações de áudio e vídeo, que, após serem transcritas, me possibilitaram interpretar as informações cedidas pelas participantes. Um ponto importante é que todas elas têm composições autorais distribuídas nas plataformas de *streaming*, o que me permitiu analisar o conteúdo de suas canções de maneira a compreender as significações, as relações com o contexto e entender aspectos que impulsionaram essas artistas para tal atividade. Dentro desse contexto, utilizarei as contribuições do crítico literário Antonio Candido (2006), onde afirma que:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (Candido, 2006, p. 13).

Dessa forma, consciente de que as forrozeiras atuam em um espaço predominantemente masculino, posso, por meio dessa análise, verificar o que de externo (questões vivenciadas de machismo, sexismo, preconceito e patriarcado) está contido dentro das letras de canções de sua autoria.

1.2 ÉTICA NA PESQUISA EM MÚSICA

Sabendo que parte fundamental desta pesquisa é o trabalho *in loco*, o qual envolve pessoas observadas, me veio a preocupação sobre como agir eticamente em toda a ação como pesquisadora, protegendo a privacidade e os interesses das pessoas que se permitiram participar como colaboradoras. No livro de Uwe Flick (2009), *Introdução à Pesquisa Qualitativa*, no capítulo referente à ética na pesquisa qualitativa, pude me capacitar acerca de noções de como promover o bem-estar das participantes, garantindo sua dignidade e direitos no ato da pesquisa em campo e durante todo o processo de escrita do meu trabalho.

Por se tratar da pesquisa na área da música, a qual envolve pessoas, questões sociais e culturais, que necessitam um olhar específico à área, houve várias demandas sobre como abordar as sujeitas participantes, não intervindo na situação “natural” do momento (ensaio, show ou uma visita na residência); também como proceder no momento da coleta dos dados

(músicas, fotos e vídeos) e como faria a exposição de tais conteúdos no ato da escrita desta dissertação, de modo a preservar a integridade das referidas pessoas.

Foi no artigo intitulado *Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade*, do Professor Luiz Ricardo da Silva Queiroz (2013), que pude resolver minhas dúvidas no tocante à ética na pesquisa em música. Para Queiroz:

Muitas questões relacionadas à ética, que permeiam a pesquisa em música, têm relação direta com a natureza singular do fenômeno musical, enquanto prática social e cultural. Nesse sentido, aspectos como a apropriação indevida de produções musicais, a divulgação e circulação de músicas sem as devidas atualizações, a exposição inadequada e de sujeitos vinculados aos saberes, fazeres e criações musicais, a atribuição de valor a práticas musicais distintas a partir de diretrizes etnocêntricas e uniculturais, entre outros aspectos, demonstram que as questões de ética transversalizam os campos da pesquisa, das produções e das práticas musicais em suas diversas ramificações. (Queiroz, 2013, p. 9).

Além disso, o autor acrescenta que:

Muitas das questões que permeiam a área de música também envolvem outros campos de pesquisa, mas há, também, aspectos específicos que são encontrados, sobretudo, no estudo e abordagem dos fenômenos musicais em seus diversos contextos. Nesse sentido, seja abarcando aspectos mais gerais e/ou específicos da área de música, ao lançar olhares e reflexões sobre questões de ética será possível contribuir para o debate do tema no âmbito da produção do conhecimento científico musical (ibid, 2013, p. 11).

No seu panorama traçado a partir das 12 questões fundamentais sobre a ética na pesquisa em música, encontrei direcionamentos pertinentes que me possibilitaram, enquanto pesquisadora, ser transparente e respeitosa com as participantes, agindo eticamente no que tange a todas as questões envolvendo este trabalho. A discussão da ética é uma construção coletiva, com o conjunto da sociedade em geral e, em específico, com os pares da área de pesquisa, que sempre discutem o tema nos encontros/congressos acadêmicos dos quais tenho participado.

Esta pesquisa tem me impulsionado cada vez mais a entender e responder minhas dúvidas sobre como sucede essa participação feminina no forró e como posso mover ações dentro e fora deste mercado de trabalho, pensando em estratégias que possibilitem resultados de respeito à mulher, tornando esse espaço mais igualitário. Meu desejo também é, a partir dos resultados, trazer e fomentar discussões sobre o estudo de gênero e música nas pesquisas acadêmicas. Por ainda encontrar uma escassez de material específico sobre esse assunto, me sinto honrada em contribuir com meu estudo sobre mulher e forró.

2 MULHERES NO FORRÓ - um recorte histórico

Neste capítulo realizei um estudo historiográfico, mas de maneira diferente de como os livros biográficos normalmente descrevem a atuação feminina no forró, de fato, apenas *en passant*, sem muitos detalhes de como essa passagem se procedeu. A grande maioria desses livros foi escrita por homens que, por sua vez, carregados pelo patriarcado social, seguramente não tiveram um olhar sensível e crítico no sentido dos estudos feministas para melhor embasar a presença desta mulher no contexto musical que estou focando aqui. Esta seção vai contra a maré do apagamento histórico das mulheres no forró.

Aqui a perspectiva é traçada sobre a participação de mulheres que, direta ou indiretamente, tiveram suas carreiras associadas ao forró, em que serão relatadas também suas devidas contribuições ao mesmo. Voltei aos tempos em que o forró começou a ser conhecido nacional e internacionalmente, até chegar aos dias de hoje. É de fundamental importância a realização desta volta ao passado para que, assim, possamos entender o presente e possivelmente almejar um futuro mais igualitário no que tange à participação da mulher no ambiente sociocultural do forró.

Na obra escrita *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, dialogando sobre a fase inicial do samba, o etnomusicólogo Carlos Sandroni (2012, p. 17) nos afirma que a incursão ao passado nos ajuda na compreensão do universo musical e ideológico em que a música (estilo musical) foi inserida. No contexto em questão, o autor tinha o desejo de responder algumas inquietações de ordem pessoal sobre o porquê sua “batida de samba” no violão seria diferente daquelas que ele escutara nos 78 RPM de sambas da década de 1917 e como se deu essa transformação. Sendo assim, iniciou seu estudo observando alguns os ritmos que antecederam o samba, como: o lundu, o maxixe, a polca e o tango brasileiro, e assim traçando o caminho rítmico de cada um desses estilos musicais, foi possível compreender tais mudanças e a origem do acompanhamento de samba no violão, antes desconhecido. Evidentemente, o trabalho citado investiga transformações sócio-históricas do ritmo do samba carioca. Contudo, fazendo um paralelo com o nosso tema, aqui, a inspiração vem no sentido de buscar na história do forró sobre quais foram as primeiras mulheres a desenvolver seu trabalho dentro do ritmo em questão, para a melhor compreensão sobre como foi a inserção das forrozeiras contemporâneas dentro do mercado musical. Desta forma, pensar um recorte histórico buscando a participação feminina na construção do forró é uma forma de relacionar a perspectiva inspirada no pensamento do professor Sandroni com a da teórica Ellen Koskoff (2014, p. 3). A autora em sua obra busca uma consciência de um mundo igualitário, dentro e

fora da etnomusicologia, ou seja, trata-se de uma história que busca enxergar e contar também o lado da mulher, da artista, que, como sabemos, foi invisibilizada nos documentos históricos, nos registros e obras midiáticas. Assim, o objetivo nesta seção é trazer alguns exemplos e elementos históricos que nos ajudaram a entender como encaminhou-se a atuação desta mulher como cantora, produtora, instrumentista e/ou compositora.

Quando pensamos na história do forró, logo nos vem à mente a imagem de Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989). Acreditamos que isso aconteça porque ele foi o artista pioneiro que, a partir das mídias da época, soube liderar a construção e apresentar, a sua maneira, o gênero musical nordestino que mais tarde passaria a ser conhecido dentro e fora do país. Tornou-se, sem dúvidas, a figura de maior representatividade no âmbito do forró. Fez sua escola e conquistou muitos seguidores, como: Trio Nordestino, Marinês, Os 3 do Nordeste, Abdias e sua sanfona de oito-baixos, Anastácia, Dominginhos, Trio Mossoró, Enok Virgulino, Genaro, Sirano e Sirino, Waldonys, Joquinha Gonzaga, Chiquinha Gonzaga (irmã de Luiz Gonzaga), Elba Ramalho, Fagner, Alcymar Monteiro, diversos trios de forró espalhados pelo Brasil e pelo mundo, entre outros. Mas, dentro desse espaço, também houve outros grandes artistas que contribuíram para o fortalecimento desse gênero musical, tanto na sua divulgação como também no processo de solidificação das suas convenções, mas que foram apagados ou tiveram a sua importância minimizada.

Jackson do Pandeiro (1919 - 1982), conhecido como o rei do ritmo, foi cantor, pandeirista e compositor. Trouxe para o forró uma maneira singular de tocar, cantar e dançar. Filho de dona Flora Mourão, mestra de coco – prática popular do Nordeste, com influência afro-indígena que envolve dança, música e poesia – teve o primeiro contato com a música por meio de sua mãe, ouvindo versos ritmados ao som do ganzá e da zabumba. Aprendeu o ofício e passou a acompanhá-la tocando nas festas e feiras da região de Alagoa Grande (PB), sua cidade natal. Após o seu reconhecimento, Jackson inspirou e ainda inspira vários artistas dentro e fora do forró. Jacinto Silva, Ary Lobo, Lenine, Cascabulho, Mestre Ambrósio, Silvério Pessoa, Josildo Sá, Lucinha Guerra são alguns que carregam o legado deixado pelo Rei do Ritmo. Entretanto, Jackson do Pandeiro é pouco evocado nas bandeiras do “forró tradicional”.

Podemos considerar estes dois – Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro – nomes representantes de duas escolas distintas, responsáveis por influenciar não apenas os nomes citados, mas, sem dúvida, o impacto da presença deles foi fundamental para alavancar e influenciar (direta e indiretamente) a carreira de muitas mulheres. Mas é importante frisarmos também que as figuras femininas foram de suma importância na trajetória deles e na construção do forró, como veremos a seguir. Nomes como Carmem Costa, Carmem Miranda, Carmélia

Alves, Dilu Melo, Alaide Chiozzo, Almira Castilho, Marinês, Anastácia, Helena, Chiquinha Gonzaga, Clemilda, Chiquinha do Acordeon, Hermelinda Lopes, Lucymar e Marinalva, trouxeram a perspectiva da mulher e o eu lírico feminino para o forró, ressignificaram e impactaram a música popular da indústria, sua recepção e o seu mercado no Brasil. Dito de outro modo, em certa medida, modificaram a cultura e a sociedade brasileiras. Portanto, é importante discutirmos aqui o surgimento e o trabalho de algumas dessas mulheres e suas implicações na história do forró. Para não causar anacronismo acerca do termo forró, saliento que algumas dessas artistas contribuíram de uma forma ou de outra, atuando no início, no auge do baião, quando ainda o termo forró não era reconhecido como gênero musical. Isso só aconteceu no final da década de 1950, quando a música do Nordeste se propagou nas mídias com títulos que mencionavam o termo forró, como “Forró de Mané Vito” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas, 1950) e “Forró no Escuro” (Luiz Gonzaga, 1957).

2.1 AS INTÉRPRETES DA ERA DO RÁDIO

Um veículo de comunicação que foi vital na inserção do forró na vida das pessoas foi o rádio, que passou a ser implantado no Brasil nos anos de 1920, começando pelas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Em um período anterior à presença da imagem audiovisual por meio da televisão, o aparelho de rádio trazia majoritariamente informação e divertimento para dentro dos lares. E se para o ouvinte a mídia radiofônica era importante, para o artista passou a ser fundamental estar presente nos vários programas transmitidos nas emissoras que, aos poucos, foram espalhadas pelo país. Assim, se o forró surgiu de forma espontânea nas festividades populares, na vida interiorana do sertanejo foi o rádio que o tornou urbano e cosmopolita.

Já a presença de artistas mulheres no início da história radiofônica do forró foi marcada inicialmente por algumas cantoras da Era do Rádio na década de 1940, ou seja, a presença da mulher nos ambientes radiofônicos já era uma realidade cotidiana. Neste sentido, quando falamos por exemplo da importância de Luiz Gonzaga no universo do forró, podemos lembrar um fato significativo: em sua carreira, a primeira pessoa a interpretar suas canções foi uma mulher. Impossibilitado de cantar suas próprias obras, impedido pela gravadora por acreditarem que sua voz não seria compatível com o mercado do momento, o então futuro rei do baião começou a distribuir suas canções para que outros artistas as interpretassem. Como afirma em *Vida do Viajante: A saga de Luiz Gonzaga*, da autora Dominique Dreyfus: “Quando eu falei em cantar na minha gravadora, ninguém aceitou. Aí eu comecei a dar minhas músicas para

outras pessoas cantarem. Sua primeira intérprete foi Carmem Costa, que gravou "Xamego" em fevereiro de 1944" (Dreyfus, 1996, p. 98-99). Após o convite, a cantora, que já tinha uma carreira estabilizada, passou a ser a primeira mulher intérprete das músicas de Gonzaga. "Xamego" (Luiz Gonzaga e Miguel Lima, 1944)⁹, que antes só existia em uma versão instrumental, teve sua estreia como canção nessa voz feminina.

Carmelita Madriaga era o nome de batismo de Carmen Costa, trabalhava como empregada doméstica na casa do famoso cantor Francisco Alves, grande incentivador da sua carreira. Ela gravou grandes sucessos do samba, samba canção e marchas de carnaval, sua voz ficou conhecida em canções como "Está chegando a hora" (Henricão (adaptação) e Rubens Campos, 1941)¹⁰, "Cachaça" (Mirabeau, Lúcio de Castro, Héber Lobato e Marinósio Filho, 1953)¹¹, "Marcha do Cordão do Bola Preta (Segura a chupeta)" (Nelson Barbosa e Vicente Paiva, 1961)¹², e a polêmica, por quebrar os padrões sociais, "Eu sou a outra" (Ricardo Galeno, 1953)¹³. Era conhecida como a primeira grande artista negra brasileira a ganhar notoriedade nos espaços de mídia da época (Faour, 2021), sua carreira teve início no ano de 1939. Certamente existiram outras artistas negras importantes para a história da música do Brasil, mas não tiveram acesso e reconhecimento pelos meios massivos de comunicação daquele período.

No mesmo ano em que gravou "Xamego", Carmen Costa também gravou "Mulher de Lino"¹⁴, de Luiz Gonzaga e Miguel Lima, e no ano seguinte gravou "Bilu Bilu" (Luiz Gonzaga e Miguel Lima)¹⁵ e "Sarapaté" (Luiz Gonzaga e Anselmo Domingos)¹⁶ (Dreyfus, 1996). Portanto, dando início à interpretação nas canções de Luiz Gonzaga, a artista teve, sem dúvida, um papel fundamental na carreira do sanfoneiro nordestino e consequentemente no forró, pois o trabalho dele, que antes era exposto somente de forma instrumental, passou também a ser cantado por uma voz feminina, dando notoriedade ao cantor aspirante, fez com que sua obra pudesse alçar caminhos que antes não eram alcançados.

⁹ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/74712/chamego>. Acesso: 20 abr. 2022.

¹⁰ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/94599/esta-chegando-a-hora>. Acesso: 20 abr. 2022.

¹¹ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/composicao/122396/cachaca>. Acesso: 20 abr. 2022.

¹² Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/149559/marcha-do-cordao-da-bola-preta-segura-a-chupeta>. Acesso: 20 abr. 2022.

¹³ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/185038/eu-sou-a-outra>. Acesso: 20 abr. 2022.

¹⁴ Ouvir em: <https://immub.org/album/78-rpm-67344>. Acesso: 20 abr. 2022.

¹⁵ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/75075/bilu-bilu>. Acesso: 20 abr. 2022.

¹⁶ Ouvir em: <https://immub.org/album/78-rpm-67407>. Acesso: 20 abr. 2022.

Após conseguir a permissão para cantar suas próprias músicas, Luiz Gonzaga grava “Dança Mariquinha” (1945)¹⁷, uma mazurca de sua autoria e também do Miguel Lima, mas foi com a repercussão alcançada a partir de “Cortando o pano” (Luiz Gonzaga, Miguel Lima e J. Portela, 1945)¹⁸ que conseguiu entrar para a ala dos principais artistas da Rádio Nacional.

Nesta época, o salto para o que futuramente seria chamado de forró acontece quando o baião¹⁹ é apresentado à sociedade sulista, com objetivo de lançar a música nordestina em todo país. O ritmo oriundo do rojão²⁰ vira a dança da moda e aparece com a música “Baião” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1946)²¹, gravada em primeira instância pelo conjunto vocal “Quatro Ases e um Coringa”, mas o impacto foi ainda maior quando em 1949, Luiz Gonzaga traz a sua interpretação da canção. A música fez tanto sucesso que recebeu algumas versões, entre elas a interessante “Ca-Room’ Pa Pa” (1950)²², composta pelo americano Ray Gilbert, e interpretada pela prestigiosa cantora, atriz e dançarina Carmen Miranda, famosa no Brasil, nos Estados Unidos e nos países onde a indústria cinematográfica americana alcançava, pois, além de trabalhar em Nova York, como por exemplo na revista musical *The streets of Paris*, fez parte do cast de atrizes de Hollywood (Faour, 2021). A versão de Baião divulgada no filme *Nancy goes to Rio* (Romance Carioca) traz um cartão postal da paisagem sonora e cultural brasileira. Baião, samba e frevo são apresentados como uma pluralidade musical em forma de convite para visitar o Brasil, como uma representação metafórica e concreta, pois, com a exibição nos EUA e Canadá, acreditamos que isso possibilitou uma divulgação do país e, respectivamente, fomentou o mercado turístico da época. Algo que Carmen Miranda fazia muito bem, pois era vista pela indústria musical e cinematográfica americana como o maior símbolo representativo da América Latina (Faour, 2021). Vale ressaltar que a promoção das músicas representativas do Brasil estava alinhada com o nacionalismo, então em voga nesse país e internacionalmente. O baião em Hollywood virou notícia, como mostra o exemplar de 29 de julho de 1950 da revista O Cruzeiro: “Assim veremos Carmen Miranda no filme “Romance Carioca”, cantando e

¹⁷ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/74333/danca-mariquinha>. Acesso: 20 abr. 2022.

¹⁸ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/74338/cortando-pano>. Acesso: 20 abr. 2022.

¹⁹ Gênero musical do forró, codificado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (Santos, 2013).

²⁰ Trecho da música tocada por repentistas na viola que permite aos violeiros pensarem nos próximos versos de improviso, ou seja, é um momento apenas instrumental até que a rima chegue à mente do improvisador. Também é conhecido como uma batida rasgada na viola (Cascudo, 2012).

²¹ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/66746/baiao>. Acesso: 20 abr. 2022.

²² Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/140450/baiao-ca-roompa-pa>. (fonograma original). <https://www.youtube.com/watch?v=ZtUvD3cTsUw> (Versão exibida no filme *Nancy goes to Rio*) Acesso: 20 abr. 2022.

dançando o famoso ritmo de Humberto Teixeira e Gonzaga, o Baião. Esse filme da *Metro Goldwyn Mayer* será exibido em setembro no Rio” (Amadio, 1950, p. 62).

Neste sentido, acho importante a participação da atriz portuguesa neste contexto, pois, mesmo não sendo uma cantora genuína da música do Nordeste, foi também pela sua voz que o baião alcançou fronteiras além das terras brasileiras.

Na segunda metade dos anos de 1950, o baião passou a ser conhecido em países como México, África do Sul, Argentina e União Soviética (Faour, 2021), e a figura responsável por esse feito foi a cantora Carmélia Alves, outra grande artista que fez parte do auge da Era do Rádio e que também teve destaque na divulgação do baião (Faour, 2021). Coroada a Rainha do Baião, em um momento simbólico, recebe em sua cabeça um chapéu de couro das mãos de Luiz Gonzaga, que se utilizava dessa estratégia – conceder títulos nobiliárquicos alegóricos – com o fito de estabelecer essa música nordestina popular como um gênero musical brasileiro e também como um “reinado” em que ele próprio era o soberano: o rei do baião (Dreyfus, 1996).

A história de Carmélia com a música nordestina começa por meio do trabalho na Rádio Nacional. Cantora de músicas românticas, boleros e samba canção, se apresentava no programa “Ritmos da Panair”, divulgando o repertório dos artistas que faziam parte do elenco da referida rádio. Foi lá que ela passou a interpretar obras de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira na esteira do sucesso midiático do baião. Deles, teria começado gravando um duo com Ivon Curi, uma rancheira chamada “Gauchita”²³, em 1949 (Dreyfus, 1996). Mas foi por meio do baião que o seu prestígio enquanto artista se firmou.

Seu parceiro neste período foi o grande compositor e instrumentista Sivuca, ambos tinham em seu repertório uma seleção de músicas do artista que estava fazendo sucesso naquele momento, Luiz Gonzaga. Esse trabalho gerou mais um impulso para a carreira do rei do baião, foi daí que surgiu a ideia da coroação da Rainha Carmélia. “Eu sou o baião” (Humberto Teixeira, 1952)²⁴, “O voo do Mangangá” (Humberto Teixeira e Felícia Godoy, 1952)²⁵, “A saudade é de matar” (Hervê Cordovil e Manezinho Araújo, 1951)²⁶ e “Adeus adeus morena” (Hervê Cordovil e Manezinho Araújo, 1951)²⁷, estão entre os diversos baiões gravados por ela no início da década de 1950. Foi com a instrumentação orquestral utilizada nas canções

²³ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/86266/gauchita>. Acesso: 20 abr. 2022.

²⁴ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/89065/eu-sou-o-baiao>. Acesso: 20 abr. 2022.

²⁵ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/89967/o-voo-do-manganga>. Acesso: 20 abr. 2022.

²⁶ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/89471/a-saudade-e-de-matar>. Acesso: 20 abr. 2022.

²⁷ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/83736/adeus-adeus-morena>. Acesso: 20 abr. 2022.

interpretadas por Carmélia Alves que o ritmo nordestino ganhou espaços ainda inéditos para ele. Em entrevista a Dominique Dreyfus, a cantora faz a seguinte afirmação: “O meu baião era com orquestra. Luiz, ele, sempre nas origens, me dizia: Você vai com elite, no *society*, e eu vou com o povão, pé no chão” (Dreyfus, 1996, p. 169). Nesse sentido, Luiz Gonzaga foi responsável em levar o baião midiático para classes mais populares (que corresponde à grande maioria da população), no entanto, infelizmente, para que determinada obra artística tenha a sua importância validada, se faz necessário que as classes de maior poder aquisitivo a consumam. Assim, podemos observar que o papel de Carmélia Alves nesse processo foi fundamental para conferir “distinção” (Bourdieu, 2007) ao baião gonzaguiano, já que seu público, nessa época, era composto por frequentadores de clubes e salões como o Copacabana Palace, onde ela trabalhou como *crooner* – cantores que interpretam diferentes gêneros musicais, especificamente, sucessos do momento – (Faour, 2021).

De fato, algumas artistas da Era do Rádio passaram pela música nordestina, gravando e divulgando ritmos tradicionais como: coco²⁸, toada²⁹, xote³⁰ e o já citado baião. Como exemplo, temos ainda no final da década de 1930 e início da década de 1940 a cantora, compositora e instrumentista maranhense Dilu Mello, que gravou canções como “Fiz a cama na varanda” (1955)³¹, um xote de sua autoria e de Ovídio Nunes, “Coco babaçu” (1938)³² também sua composição, e “Meu Cariri” (1953)³³, parceria dela com Rosil Cavalcanti. Um dado importante é que por ser multi-instrumentista, Dilu participou de algumas gravações também tocando violão e acordeon. Não esquecendo da atriz Adelaide Chiozzo, outro exemplo de mulher instrumentista que na época gravou baiões como: “Cabeça inchada” (Motivos Mineiros e Hervé Cordovil, 1954)³⁴ e “Minha casa” (Joubert de Carvalho, 1952)³⁵. Empunhando sua sanfona, instrumento causador das discórdias com seu pai, um homem conservador, que não aceitava a carreira da filha, tornou-se a primeira mulher com visibilidade em âmbito nacional a aparecer com um acordeon (Faour, 2021). Ela quase sempre aparecia com

²⁸ “Música/Dança popular nordestina, cantada em coro o refrão, respondendo os versos do tirador de coco ou coqueiro, em quadras, emboladas, sextilhas e décimas” (Cascudo, 2012).

²⁹ “Canção de andamento lento, que geralmente utiliza a temática do sertão e do seu povo.

³⁰ Faz parte dos subgêneros do forró, com andamento lento em compasso binário e geralmente sua canção contém temas românticos.

³¹ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/77869/fiz-a-cama-na-varanda>. Acesso: 20 abr. 2022.

³² Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/57862/coco-babacu>. Acesso: 20 abr. 2022.

³³ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=rs6AjJbxrtA>. Acesso: 20 abr. 2022.

³⁴ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=umuyVDqycrI>. Acesso: 24 abr. 2022.

³⁵ Ouvir em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/94220/minha-casa>. Acesso: 24 abr. 2022.

o seu marido, Carlos Matos, que, também era músico e acompanhava a cantora com os seus músicos.

Um ponto importante para tratar aqui é que na história de muitas dessas mulheres sempre aparece a imagem do marido ao lado da sua atividade artística, muitos deles trabalharam em conjunto com elas. Sobre isso, aqui pensaremos em duas questões: a primeira é que isso acontecia, certamente, porque eram impulsionadas pela pressão familiar e social, no sentido de que naquela época uma mulher que tivesse uma carreira artística não se enquadrava nos padrões sociais vigentes, em que o convencional era uma figura feminina do lar, cuidando dos afazeres da casa e não em viagens ou atividades que uma profissão de atriz/cantora exigia, e para que o seu trabalho dentro de sua arte fosse confortável, com reconhecimento e respeito social, muitas delas apareciam com seus respectivos maridos. A segunda questão é que estando no mesmo exercício de trabalho do marido e como resultado de uma sociedade patriarcal, machista, tinham sua imagem associada a eles, estando sempre em segundo plano. Observaremos outros exemplos no decorrer desta pesquisa.

Após o lançamento do baião, Luiz Gonzaga apresenta no ano de 1952 o xaxado³⁶, a música-dança dos cangaceiros – homens que fazem parte do cangaço³⁷. Em um evento promovido pela Rádio Tamoio, Tupi e Tv Tupi, no Campo de São Cristóvão, em comemoração às festas juninas, 60 mil pessoas conhecem a “nova dança”. Vejamos um trecho da cobertura feita pela revista O Cruzeiro:

No final, Luiz Gonzaga tomou conta do microfone e, diante da enorme expectativa do Povo, dos ouvintes da Tamoio, da Tupi e da televisão, interpretou o xaxado. O sucesso foi absoluto, 60 mil pessoas entoaram com ele a nova música. O ritmo de fato, pertencia ao povo e dele recebeu a mais estrondosa consagração. As garotas da TV se encarregaram de mostrar como se dança este novo ritmo, e então o entusiasmo do povo, que já era qualquer coisa de infernal, atingiu o auge (Autuori, 1952, p. 113).

Sem dúvidas, esse foi um momento histórico para o forró, o povo do Sul xaxando, mulheres dançando um ritmo que nunca dançaram, inclusive oriundo de uma dança

³⁶ "Dança originalmente masculina, do alto do sertão de Pernambuco, divulgada até o interior da Bahia pelo cangaceiro Lampião e os cabras de seu grupo. Dançada em círculo, fila indiana, um atrás do outro, sem voltar, avançando o pé direito em três e quatro movimentos laterais e puxando o esquerdo, num rápido deslizado sapateado" (Cascudo, 2012).

³⁷ "Durante o fim do século XVIII e a primeira metade do século XX, as violentas disputas entre famílias poderosas e a miséria de grande parte da sociedade levaram ao surgimento de grupos armados no Sertão nordestino, fenômeno que ficou conhecido como *cangaço* e foi codificado como banditismo pelas classes dirigentes" (Santos, 2014, p. 63). É necessário ainda ressaltar que o movimento do cangaço refletia sobre as desigualdades sociais vigentes naquela época. Uma busca por equidade e melhores condições de vida para uma população desprovida de direitos mínimos.

masculinizada, por nascer no meio do cangaço e ser dançada só pela cabroeira, ou seja, o grupo de homens que constituía o bando de Lampião (o termo vem justamente de “os cabras de Lampião”).

Xaxado é dança macho
 Dos cabra de Lampião
 Xaxado, xaxado, xaxado
 Vem lá do sertão
 Xaxado, meu bem, xaxado
 Xaxado vem do sertão
 É dança dos cangaceiros
 Dos cabras de Lampião.
 (Trecho da letra de “Xaxado” (Luiz Gonzaga/ Hervê Cordovil)³⁸,
 canção gravada em 1952, mesmo ano do citado evento).

Certamente, a indústria fonográfica teve relação direta com os eventos de promoção dos artistas a serem reis, rainhas, príncipes e princesas, como se o título recebido lhes incumbisse de ser o principal divulgador do estilo musical a que se propõe. Por exemplo, no caso da música popular nordestina aqui focalizada, a realeza começou com Luiz Gonzaga (que se alcunhou rei do baião) e este, em seguida, intitulou outros: Carmélia Alves (rainha do baião); o cantor Luiz Vieira, que se tornou o Príncipe do Baião, Claudete Soares, que foi a Princesinha do Baião, e quem receberia o título de Barão do Baião seria o Jair Alves (Dreyfus, 1996), e com isso faltava a Rainha do Xaxado. Luiz Gonzaga procurou e achou, mas isso veremos mais adiante.

Paralelamente às bandas do Nordeste, acontecia, mais precisamente no ano de 1953, o estouro de Jackson do Pandeiro na Rádio Jornal do Commercio, sediada na capital pernambucana, Recife. Às vésperas do carnaval, o músico ficou encarregado de cantar um de seus cocos durante a programação da revista televisiva carnavalesca “A pisada é Essa!”, para o que escolheu “Sebastiana” (Rosil Cavalcanti, 1953)³⁹. Na ocasião chamou uma colega de trabalho para fazer o vocal da música. O momento foi marcante e aqui cabe apresentar o nome da rádio atriz, Luiza de Oliveira, pois foi ela a responsável em dar vida à personagem “Comadre Sebastiana”. Seu trabalho não se limitou em apenas cantar, mas, sim, estendeu sua performance caminhando em direção a Jackson e fazendo umbigadas (um dos elementos coreográficos na dança do coco). Jackson logo compreendeu o jogo de cena e aos poucos correspondia à brincadeira proposta por Luiza. O sucesso foi tanto que eles tiveram que repetir a música várias vezes durante uma única apresentação. Os produtores da revista musical ficaram tão

³⁸Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/79351/xaxado>. Acesso: 21 abr. 2022.

³⁹Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/130813/sebastiana>. Acesso: 21 abr. 2022.

entusiasmados com o estouro daquela exibição, que menos de uma semana depois, decidiram lançar novos programas, e inclusive, um deles se chamaria “A, E, I, O, U, *Ypsilone*⁴⁰” (Moura; Vicente, 2001).

Qual a contribuição de Luiza Oliveira no grande sucesso da performance de “Sebastiana”? Certamente, a maneira como ela deu vida à personagem da música, dançando e interpretando, trouxe uma perspectiva imagética, pois, além de o público ouvir a letra da canção, poderia compreender visualmente do que se tratava a figura da “Sebastiana” por meio de sua performance. O período em que a rádio atriz passou interpretando a “comadre” com Jackson foi pouco, apenas uma temporada, porém, sua participação teve grande intensidade, de maneira a contribuir nesse primeiro momento, com a divulgação da música. Outra questão que nos vem à mente é que existem outros elementos capazes de alavancar uma música, um artista ou mesmo um gênero, que transpassam o objeto música. A dança, a interpretação, as estratégias de marketing e comunicação, a escolha dos figurinos, e mesmo a aposta e o incentivo de artistas já consagrados na carreira de artistas recém surgidos.

Retornando ao evento exposto aqui, após a exaustão, Luiza passa o papel para Almira Castilho, outra importante figura feminina para a difusão do forró. A parceria entre Almira e Jackson foi além dos palcos. A professora, dançarina, cantora e compositora olindense casou-se com o pandeirista e, juntos, fizeram uma dupla por 12 anos. Com Almira, a carreira de Jackson ganhou novos rumos. Além de atuar nos palcos, cantando e dançando, ela foi sua produtora, parceira na autoria das canções e professora, o ensinou a escrever seu próprio nome (Moura; Vicente, 2001). Em uma entrevista para TV Fórum, a historiadora e pesquisadora Carô Murgel (2021), afirma que as composições de Jackson do Pandeiro começaram a aparecer a partir da relação dele com Almira⁴¹, ou seja, provavelmente ela, ao alfabetizá-lo, auxiliou o pandeirista na escrita das letras. Como compositora, Almira deixou mais de 40 canções, sendo algumas de autoria individual, como: “Tililingo” (1965)⁴², “Forró quentinho” (1966)⁴³ e “Vamos chegar pra lá” (1968)⁴⁴. Já outras foram compostas em parceria, como: “Chiclete com Banana” (Almira Castilho e Gordurinha, 1958)⁴⁵, “Meu enxoval” (Almira Castilho e

⁴⁰ Trecho da letra de “Sebastiana”.

⁴¹ Assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=M7XXyT5ULXY>. 42:10 min. Acesso: 23 set. 2022.

⁴² Ouvir em: https://www.youtube.com/watch?v=8x_bqr4D_Xw. Acesso: 23/09/2022.

⁴³ Ouvir em: https://www.youtube.com/results?search_query=forr%C3%B3+quentinho. Acesso: 23 set. 2022.

⁴⁴ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=W8T59qs6XIE>. Acesso: 23 set. 2022.

⁴⁵ Em entrevista aos autores da biografia “Jackson do Pandeiro: O rei do ritmo”, Almira Castilho esclareceu que Jackson também participou do processo de composição desta música. Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/124016/chiclete-com-banana>. Acesso: 21 abr. 2022.

Gordurinha, 1958)⁴⁶, “Baião do bambolê” (Almira Castilho e Antônio Barros, 1965)⁴⁷, “Serenou” (Almira Castilho e Lindolfo da Silva 1961)⁴⁸. Algumas de suas composições foram registradas com o nome José Gomes, pseudônimo utilizado por ela (Moura; Vicente, 2001). Segundo Almira, o motivo do uso de pseudônimos no registro das músicas seria porque quando os autores parceiros daquela mesma música eram cadastrados em associações diferentes de compositores, um dos autores colocava seu pseudônimo para não haver dificuldade na hora de registrar. Assim aconteceu com “Chiclete com banana”, como afirma a compositora:

Eu não podia assinar a composição com Jackson. Ele era da UBC e eu da SBACEM. Como tudo que fazíamos era em conjunto, quando aparecia algum parceiro, ora registrava ele, ora eu, dependendo da sociedade do camarada. Ficava tudo em casa né? (Moura; Vicente, 2001, p. 268).

No decorrer deste capítulo, iremos observar outros exemplos de compositoras que, assim como Almira, utilizavam tanto seus nomes, como também pseudônimos no registro das composições. Curiosamente, essa troca era feita por um nome masculino, algo bastante corriqueiro no campo das artes, especificamente na literatura. Mulheres escritoras e artistas dos séculos XVIII e XIX publicavam suas obras colocando nomes de homens na autoria. Como exemplo, encontramos a pintora, cartunista, atriz, cantora e pianista brasileira Nair de Teffé, que, ao publicar suas caricaturas no jornal, assinava como Rian, seu nome ao contrário. Um título publicado por um homem, sem dúvida, seria mais bem validado pela sociedade, pois obras intelectuais vindas de uma mulher eram recebidas como uma grande afronta e transgressão aos comportamentos sociais padrões. Certamente, as compositoras do forró também reproduziam essa prática de uso de pseudônimos quando não queriam que seu nome estivesse associado a algum tipo de letra que fugisse das convenções sociais. Tal ação também serviria como estratégia de *marketing*, pois sabiam que utilizando um nome masculino teriam seus trabalhos mais bem reconhecidos no mercado fonográfico.

2.2 O PIONEIRISMO DAS FORROZEIRAS

2.2.1 Produtoras/administradoras

No mercado musical é comum observarmos a atuação de mulheres como produtoras e/ou administradoras. No forró isto acontece, em grande parte, por meio de esposas que, sendo

⁴⁶ Ouvir em: https://www.youtube.com/watch?v=JRf_P2DEPUE. Acesso: 23/09/2022 .

⁴⁷ Ouvir em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/118393/baiao-do-bambole>. Acesso: 23 set. 2022 .

⁴⁸ Ouvir em: <https://discografiabrasileira.com.br/en/music-composition/152432/serenou>. Acesso: 23 set. 2022.

artistas ou não, auxiliam seus maridos em suas carreiras, seja produzindo ou administrando. Juliana Souza Assunção, esposa de Jorge de Altinho⁴⁹, Luanna Louysy Marques de Amorim, esposa de Petrúcio Amorim⁵⁰, Yanê Montenegro, esposa de Alceu Valença⁵¹ e Marinalva Coelho e Silva, esposa de Adelmário Coelho⁵², são exemplos dessas mulheres. E quando falamos em pioneirismo dentro desta questão, temos como representante delas Helena Neves Cavalcanti (1926 - 1993), uma figura que, quando lembrada nos livros sobre a história do forró, tem sua imagem representada apenas como uma mulher ciumenta, frágil e possessiva, escolhida para cuidar do marido, Luiz Gonzaga, e de sua família. Porém, relataremos aqui um pouco da sua atuação, uma personalidade feminina que também ajudou o forró, contribuindo com a carreira de seu esposo e também com a de outros artistas.

Nascida na cidade do Recife, Helena vivia em Gravatá, e no ano de 1944 foi morar no Rio de Janeiro com sua mãe Marieta. Formou-se em contabilidade e começou a trabalhar em um laboratório farmacêutico, profissão herdada de seu pai. Conheceu Luiz Gonzaga após assisti-lo no programa de César Alencar, na Rádio Nacional. Após o show, foi cobrar ao cantor a resposta de uma carta que o enviou. A conversa tomou tal proporção que Helena logo foi contratada para administrar as finanças do artista. Casando-se com Luiz Gonzaga no ano de 1948, passou a ter contato direto com muitos artistas.

Em *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*, biografia de Dominique Dreyfus, encontramos alguns relatos sobre os feitos de Helena que pouco ou nunca foram explanados em outros livros. Não é à toa que esta obra se tornou a maior referência sobre a história do rei do baião. A “Madame Baião” – apelido de Helena –, fez muito pelo o crescimento da carreira do esposo e, conseqüentemente, do forró, como nos descreve Dreyfus:

Helena, com o apelido carinhoso de “Madame Baião”, que lhe dera Vitório Lattari da RCA, no papel de esposa, protetora, conselheira, dona de casa, secretária, contadora, procuradora do artista junto à gravadora, aos bancos, à sociedade arrecadadora dos direitos autorais, administrava integralmente a vida e a carreira do esposo, o que não era nada fácil (Dreyfus, 1996, p. 159).

⁴⁹ Cantor e compositor de forró, natural da cidade de Olinda, porém residente há muitos anos na cidade de Altinho, interior de Pernambuco, daí o seu nome Jorge de Altinho. Tem “Petrolina Juazeiro” como uma das suas composições mais tocadas.

⁵⁰ Cantor e compositor natural de Caruaru, autor de muitos sucessos do forró, entre eles estão: “Confidências”, “Devagar” e “Tareco e mariola”.

⁵¹ Cantor e compositor de São Bento do Una, interior de Pernambuco, autor dos sucessos “La belle de jour”, “Tropicana” e “Anunciação”.

⁵² Cantor e compositor nascido no Distrito de Barro Vermelho, Curaçá, na Bahia. Autor das canções “Cadê você”, “Vamos dar as mãos” e “Amante da natureza”.

O projeto para a criação do primeiro Trio Nordestino⁵³ partiu de Helena. Ao ver os músicos Zito Borborema e Miudinho desempregados, fez a proposta de montarem um novo trio de forró⁵⁴. Lembrou-se do sanfoneiro Dominginhos que estava vivendo no Rio de Janeiro e o convidou para compor o novo trio.

Se hoje temos registros audiovisuais de Luiz Gonzaga, no final de sua carreira, fora dos palcos, muito se deve a ela, pois gostava de filmar as viagens com seu esposo, isso quando o acompanhava. Nos vídeos encontramos imagens raras, como, por exemplo, as de um passeio de Recife a Salgueiro, no ano de 1982, em que está Dona Helena filmando e narrando o que achava interessante, Joquinha Gonzaga (Sobrinho de seu Luiz) como motorista e uma terceira pessoa chamada Margareth Pereira, responsável pelas fotografias naquele momento⁵⁵. Helena representa a atividade de muitas outras mulheres que, assim como ela, atuavam nos bastidores da carreira de seus maridos.

2.2.2 Artistas

Aqui o recorte será feito de maneira a citar alguns exemplos de mulheres artistas forrozeiras que atuaram entre os anos de 1950 a 1980, não aquelas que são apenas amantes, ouvintes ou frequentadoras de forrós, mas trataremos daquelas que fizeram ou fazem sua carreira musical, seja compondo, tocando ou cantando forró.

Por volta de 1955, acontece mais um encontro histórico para o forró e importante para a memória do seu protagonismo feminino. Foi na cidade de Propriá, na inauguração do busto de Luiz Gonzaga em praça pública, uma homenagem do prefeito Pedro Chaves, que o rei do baião encontrou sua futura rainha do xaxado, Marinês.

Na época, ela já trabalhava cantando e tocando triângulo com seu trio, a Patrulha de Choque do Rei do Baião, em que na sanfona estava o seu marido Abdias e na zabumba, Cacau (Marcelo; Rodrigues, 2012). O grupo passava pelas cidades fazendo apresentações em circos e praças, com repertório de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Logo, a fama do grupo se espalhou pelas redondezas e chamou a atenção do prefeito, que a convidou para conhecer o seu

⁵³ Posteriormente, outros grupos foram formados com este nome. Porém, o Trio Nordestino que ficou mais conhecido foi o composto Lindú (voz e sanfona), Coroné (zabumba) e Cobrinha (Triângulo). Existiu outro trio com esse nome, formado, João Xavier, Heleno Luiz e Toninho do Acordeon, que formaram o Trio Nordestino Alagoano.

⁵⁴ O trio de forró tem a formação instrumental de sanfona, zabumba e triângulo. A junção desses instrumentos foi idealizada por Luiz Gonzaga como estratégia de acompanhamento, para facilitar nas viagens, e em busca de uma sonoridade nordestina, inspirando-se nas bandas de pífano que ouvia na época.

⁵⁵ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=dVcCmX3woq0>. Acesso em 12 out. 2023.

grande ídolo. A Patrulha de Choque abriu o show do evento, e Luiz Gonzaga ficou tão encantado com o trabalho do trio, que logo convidou o grupo para trabalhar no Rio de Janeiro, como afirma Marinês em entrevista:

Ele disse que daria uma força pra gente, que me botava para gravar. Na conversa, ele disse que estava precisando muito de uma rainha para o xaxado. Porque o reinado dele tinha a rainha do baião, que era Carmélia Alves, tinha princesinha, a Claudete Soares, mas estava faltando a rainha do xaxado (Dreyfus, 1996, p. 196).

Marinês e Abdias permaneceram com aquela ideia em suas mentes, continuaram trabalhando para juntar dinheiro e fazer a viagem. A história do casal começa quando ela ainda nem cantava forró. Nascida em São Vicente Ferrer, cidade pernambucana que faz divisa com o estado da Paraíba e se localiza a 85 quilômetros de Recife, Inês Caetano de Oliveira (1935 - 2007) mudou-se com os seus pais ainda quando criança para Campina Grande, na Paraíba. Desde pequena aprendeu a cantar ouvindo os programas de rádio transmitidos nos sistemas de alto falantes que ficavam próximos a sua casa.

Começou cantando músicas românticas, "Carinhoso" (Pixinguinha e João de Barro) era uma das suas preferidas. Existe até uma gravação dessa canção no disco intitulado "Marinês a dama do Nordeste" (Entré/CBS, 1974)⁵⁶, um trabalho diferente do que costumava fazer, produzido em meio a sua separação com Abdias. Tais escolhas nos fazem até questionar sobre a possibilidade de ela, neste momento, não querer mais tocar forró.

Também já conhecia as músicas de Luiz Gonzaga e o tinha como um dos seus ídolos. Como gostava muito de cantar, decidiu participar dos programas de calouros oferecidos pelas rádios, e foi em um desses concursos que nasceu o nome Marinês. Na ocasião, sabendo que seu pai não permitiria a sua participação, adicionou Maria como seu primeiro nome para não ser reconhecida, pois sabia que seu pai também ouvia o mesmo programa. Quando foi anunciada pelo locutor, de nome Maria Inês, saiu a variação "Marinês", e ela gostou tanto que usou como nome artístico em toda sua carreira, acrescentando posteriormente, "e sua gente", uma ideia do apresentador Chacrinha, quando ela participou pela primeira vez do programa na TV Tupi (Marcelo; Rodrigues, 2012).

Ao ganhar o concurso em primeiro lugar, dividindo também o prêmio com o cantor Genival Lacerda, a Rádio Cariri a contrata pela primeira vez e ela começa fazendo parte do *cast* de cantores da emissora, cantando choros e boleros, que faziam parte da programação. Posteriormente, começa a trabalhar na Rádio Borborema e lá nos corredores acontece a paquera

⁵⁶ Ouvir em: <https://immub.org/album/a-dama-do-nordeste>. Acesso: 21 abr. 2022.

com sanfoneiro Abdias. Ele foi de extrema importância na tomada de decisão dela para que sua carreira seguisse os rumos do forró. As músicas românticas perdiam espaço para a moda do momento, o baião, e Abdias, que além de sanfoneiro, já tinha uma intuição de produtor, sugeriu a ela que trabalhasse com o forró.

Mudou o figurino da companheira. Comprou um chapéu de couro para a mulher. O vestido branco de que ela mais gostava ganhou adereços com elementos típicos nordestinos. Nos pés, em vez de sapatos de bico fechado, sandálias rústicas. Quando acabou de promover a mudança, Abdias avisou à mulher: – Se Luiz Gonzaga é o Lampião, você vai ser a Maria Bonita (Marcelo, Rodrigues, 2012, p. 50).

A ida para o Rio de Janeiro não demorou, e foi o ponto de partida para a grande estrela que ali nasceria. Luiz Gonzaga acolheu o casal nos fundos da sua casa até que a estabilidade financeira viesse. O rei do baião, com Zito Borborema, Miudinho, Marinês e Abdias, formou uma nova banda: Luiz Gonzaga e seus Cabras da Peste (Dreyfus, 1996). A coroação da rainha aconteceu em um programa da Rádio Mayrink Veiga.

A primeira experiência da cantora em estúdio aconteceu com a gravação de “Mané e Zabé” (Zé Dantas/Luiz Gonzaga, 1956)⁵⁷, porém, não foi para o seu disco, e sim uma participação com seu padrinho Luiz Gonzaga. O primeiro trabalho efetivamente dela acontece no ano seguinte, com o álbum “Vamos xaxar com Marinês e Sua Gente” (Sinter, 1957), cujo convite surgiu do diretor da gravadora Sinter, Luiz Bittencourt, com a condição de que entre as músicas houvesse obras do maranhense João do Vale, “Pisa na fulô” (João do Vale, Ernesto Pires e Silveira Júnior, 1957)⁵⁸, e “Peba na Pimenta” (João do Vale, José Batista e Adelino Rivera, 1957)⁵⁹. Na época, o LP fez muito sucesso, e também foi alvo de alguns padres na Bahia que, horrorizados com a letra de sentido dubio de “Peba na Pimenta”, organizaram uma quebra de discos. Segundo Marinês, o evento gerou mais mídia ainda para ela (Dreyfus, 1996).

Por sua performance em palco naquele período, a artista ficou conhecida como uma representação feminina do rei do baião. Diferentemente das primeiras intérpretes do forró, Marinês seguiu os passos do seu mestre, usando elementos de couro em seu figurino, dançando, tocando e cantando o forró como nenhuma outra mulher. Aqui cabe também o seu pioneirismo por ser a primeira mulher a ser protagonista em um “trio de forró pé de serra”, termo utilizado

⁵⁷ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/99803/mane-e-zabe>. Acesso: 22 abr. 2022.

⁵⁸ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/117766/pisa-na-fulo>. Acesso: 22 abr. 2022.

⁵⁹ Ouvir em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/117762/peba-na-pimenta>. Acesso: 22 abr. 2022.

para nomear a formação instrumental de sanfona, zabumba e triângulo, como afirma em entrevista abaixo:

Eu fui a primeira mulher a cantar Forró. Não havia nenhuma tradição de mulher cantando xaxado, baião, xote. Também não era coisa de mulher essa roupa de couro que eu usava. As cangaceiras não botaram roupa e chapéu de couro. Eles usavam chapéu de massa que foi popularizado por Jackson do Pandeiro, com a bainha estreita e vestido de melindrosa, que era moda na época. Por isso é que o Gonzaga me chamava de “Luiz Gonzaga de saia” (*ibid.*, 1996, p.198).

Marinês foi uma mulher que sabia da sua força. Vanguardista do seu tempo, inspirou grande parte das mulheres do forró que vieram depois dela. Obviamente, quando ela menciona ter sido a primeira, não exclui as intérpretes anteriores, mas afirma que teve pioneirismo de maneira a tocar a música do Nordeste como o seu ideal e não apenas tocá-lo ou cantá-lo para as mídias em um rápido momento de carreira. Em entrevista ao radialista Perfilino Neto, no programa Memórias do rádio, ao falar sobre o seu primeiro encontro com Luiz Gonzaga, e ao expressar sobre sua ligação ao forró, Marinês faz a seguinte afirmação: “era através de Luiz Gonzaga que eu andava querendo me encontrar mesmo” (Marinês)⁶⁰. Uma mulher que teve o forró correndo pelas veias. Por ser pioneira, e desbravar um lugar que nunca fora representado por uma mulher, a cantora sofre preconceito de cunho machista, como relata em entrevista ao citar frases que ouvia nos corredores das rádios, “[...] quem não sabe fazer nada, canta forró” (Marinês)⁶¹. Existem várias questões narradas por ela, mas trataremos delas nas seções que falam das relações de gênero.

⁶⁰ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-ocFva5hZDc>. Acesso em: 10 out. 2022.

⁶¹ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-ocFva5hZDc>. Acesso em: 10 out. 2022.

Figura 1 - Marinês na Rádio Tupi - 1957



Fonte: Imagem cedida por Marcos Farias, filho de Marinês, à pesquisadora. Acesso: 22 out. 2022

A Rainha do Xaxado gravou músicas de importantes compositores de forró, entre eles estão: João do Vale, Antônio Barros, Onildo Almeida, a tríade Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira, Anastácia e Dominginhos. Contudo, o que muitos não sabem, além de ter uma voz potente e tocar triângulo muito bem, também contribuiu em diversas composições, algumas assinadas em parceria, outras utilizando pseudônimo. Em entrevista, seu filho Marcos Farias afirma que para não aparecer como compositora, ela colocava os nomes D’Arc e Tarcisio Capistrano. Segundo ele, Marinês não queria entrar no mercado como compositora por acreditar ser um ambiente desleal no sentido da concorrência, fazia porque tinha que fazer, a indústria exigia, e para deixar as músicas a sua maneira, começava a escrever (Marcos Farias, entrevista, 21/01/2021). Boa parte das canções que ela interpretou e que não teve sua autoria no registro, era composta por letras encomendadas, comentadas por ela. Curiosamente, encontramos no acervo do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) algumas composições registradas apenas no seu nome, como: “Flor de laranjeira” (Marinês, 1974)⁶², “Frevo segredo” (Marinês, 1983)⁶³, “Padroeira do Brasil” (Marinês, 2001)⁶⁴.

Na época, não existia outra mulher que tivesse tanta representatividade da música nordestina. Marinês nos deixou gravados 34 discos de carreira, 11 compactos/singles, 20 discos

⁶² Ouvir em: https://www.youtube.com/watch?v=-D-Xhb0D_ok. Acesso: 30 set. 2022.

⁶³ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=3iLqBTe3xq0>. Acesso: 30 set. 2022.

⁶⁴ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=LqiQrNrZvDg>. Acesso: 30 set. 2022.

de 78rpm, e fez mais 52 participações em discos de outros artistas, tornando-se, assim, forte referência para outras mulheres, inspirando muitas artistas conhecidas dentro do mercado do forró. Como exemplo, temos a alagoana Clemilda Ferreira da Silva (1936 - 2014), que, trabalhando como garçoneiro próximo à Rádio Mayrink Veiga, largava do serviço e fazia questão de ir aos programas de calouros para assistir Marinês e Luiz Gonzaga. Foi nos corredores da referida rádio que conheceu o seu grande incentivador para entrar no meio artístico, o sanfoneiro Gerson Filho.

Conhecida como a cantora do forró de duplo sentido – um tipo de forró em que na sua letra encontramos a possibilidade de jogo de fonética, causando, em uma expressão, variações de sentido (Trotta, 2014) – ou forró malícia – termo utilizado pelos forrozeiros para descrever o forró de duplo sentido –, categoria que ela não apreciava, pois, em entrevista para TV Atalaia - Rede Record, afirma que suas músicas eram cômicas e engraçadas (Walois, 2016). Clemilda foi responsável por vários sucessos, mas foram duas canções específicas que lhe renderam discos de ouro, “Prenda o Tadeu” (1985), parceria dela com Antônio Sima, e “Forró Cheiroso” (1987), composição dela com Miraldo Aragão. Apesar de só emplacar tais sucessos na década de 1980, a cantora e compositora já vinha gravando seus vinis desde 1965. Em entrevista ao jornalista Osvaldo Travassos, Marinês afirma que foi em sua residência no Rio de Janeiro que, junto com o compositor João Silva, escolheu as músicas para a gravação do primeiro disco de Clemilda, ou seja, a rainha do xaxado também participou colaborando nesse disco, informação que desmistifica a rivalidade, alardeada pelo machismo, entre as mulheres do forró.

Assim como Marinês, Clemilda foi uma mulher artista do forró que atuou além do seu tempo, com sua música de duplo sentido, algo que só existia no forró por meio de cantores (homens), como Genival Lacerda, que se tornou o mais prestigiado nesta vertente do forró. Na década de 1980, viajou para todo o país, seu sucesso foi tão grande que levou a artista para programas de televisão exibidos em rede nacional, com grande audiência na época, como o Cassino do Chacrinha⁶⁵, o Clube Bolinha⁶⁶, os programas do Gugu Liberato⁶⁷ e Os Trapalhões⁶⁸. Clemilda, além de atuar como cantora e compositora, também foi apresentadora de programa de rádio e TV, como “O forró no asfalto”, programa que teve maior tempo de permanência na programação da TV Aperipê, em Sergipe. Além dos forrós de duplo sentido, a

⁶⁵ Programa de auditório, originalmente da Rede Globo, apresentado na década de 1980 por Chacrinha (José Abelardo Barbosa de Medeiros, 1917-1988).

⁶⁶ Programa de auditório exibido pela Rede Bandeirantes entre os anos de 1974 a 1994 e apresentado por Édson Cury, conhecido como Bolinha (1936 - 1998).

⁶⁷ Programa de auditório “Domingo Legal”, exibido pela TV SBT e apresentado inicialmente por Gugu Liberato.

⁶⁸ Programa humorístico, exibido inicialmente pela Rede Tupi e posteriormente pela Rede Globo.

cantora também gravou cocos, reisados e toadas, inclusive também ficou conhecida como a primeira mulher a gravar uma música com aboio – um tipo de canto de trabalho dos vaqueiros, tem sua origem na cultura árabe trazida pelos portugueses. Muitos forrozeiros compositores utilizam esse canto como elemento das suas músicas. Em toda carreira, foram mais de 30 discos gravados.

Percebemos que a participação feminina no forró recebeu alguns destaques que, pelas características de cada artista, houve contribuições específicas que ajudaram essa música nordestina a ganhar espaços nas mídias da época, seja cantando, tocando ou compondo.

No âmbito do trabalho em composição, por exemplo, existe uma artista que se destaca por ter mais de 600 canções compostas, sendo em grande parte de forró. Estamos falando da cantora e compositora Anastácia (Lucinete Ferreira, 1941-). Pernambucana da cidade de Recife, iniciou sua carreira musical trabalhando como *crooner* na orquestra da fábrica de tecidos Cotonifício Othon Bezerra de Mello, lugar onde sua mãe trabalhava. Conseguiu o cargo de cantora após vencer um concurso de calouros organizado pela própria fábrica. O trabalho como cantora foi ganhando outros espaços fora das festividades da fábrica, como afirma a artista em sua autobiografia *Eu sou Anastácia! História de uma rainha*: “Em 1954, já fazia showzinhos fora do bairro com um sanfoneiro por nome de Zé Afonso, cantando um repertório de forró” (Ferreira; Dias, 2011, p.45)⁶⁹. Antes de ir para São Paulo, ela também trabalhou na Rádio Jornal do Commercio, localizada em Recife, fazendo parte do *cast* de cantores e apresentando programas de humor.

No início de sua carreira a artista só cantava forró no mês junino, segundo ela, no Nordeste o forró não era apreciado o ano todo (Ferreira, 2011, p. 49). Desta forma, em outros períodos seu repertório era composto por músicas românticas, entre as quais boleros, mambos e valsas. Por causa do surgimento e popularização da televisão no Brasil em meados das décadas de 1950 e 1960, o rádio já não tinha mais tanta audiência e, conseqüentemente, as oportunidades de emprego nas mídias radiofônicas foram enfraquecendo. Anastácia decide tentar a vida em São Paulo, onde já se encontrava sua irmã Arlete. A viagem aconteceu no dia 24 de junho de 1960, levou sua mãe, irmãos e uma sobrinha. Logo na chegada, a cantora já enfrenta seu primeiro desafio, pois sua irmã não estava bem empregada e não tinha como abrigar toda família. Como já acontecia em Recife, Anastácia se sentia responsável pelo sustento dos seus parentes, e logo foi procurar emprego. Não foi fácil, seu primeiro emprego só veio em

⁶⁹ Um livro escrito pela própria artista, em parceria com a historiadora Lêda Dias, a partir das suas memórias de vida.

novembro, conseguiu um cargo no departamento de contabilidade da Viação Aérea São Paulo (Vasp), e paralelamente fazia alguns trabalhos cantando. Nesse meio tempo conhece Marcos Cavalcanti de Albuquerque, o Venâncio, artista recifense que residia em São Paulo. Proprietário de uma editora, colocou Anastácia para trabalhar na parte administrativa da empresa. Foi com ele que ela se casou e teve suas duas filhas.

Ainda era conhecida pelo seu nome de batismo, Lucinete Ferreira, quando gravou o primeiro compacto de música sertaneja pela gravadora Chantecler, em 1961. Na ocasião, o diretor Palmeira do Biá, ao ouvir Anastácia pela primeira vez, já identificou a artista como uma grande forrozeira (Ferreira, 2011, p.101). Neste disco, as composições ainda não eram de autoria da artista. “Chuliado”⁷⁰, “Pijama de madeira” e “A dica do Deca” eram de Venâncio e Corumba, e “Noivado Longo”, de J. Maia, Max Nunes e Mário Brasini. O nome artístico Anastácia veio de uma ideia da gravadora, o que ela só soube quando a capa do disco já estava sendo distribuída.

O disco tomou grande proporção no Nordeste, mas Anastácia só soube por meio de Luiz Gonzaga, que, ao visitar a empresa de Venâncio, informou à cantora que ela estava ficando famosa por lá. Após essa conversa, ao descobrir que nada sabia sobre os resultados do seu trabalho, Anastácia descobre que sua carreira estava sofrendo um boicote. Seu marido (Venâncio) a escondia, e quando as pessoas vinham contratá-la para fazer shows, dava desculpas dizendo que ela estava ocupada. Segundo ela, isso acontecia porque ele não queria que sua carreira alçasse voos.

“Conselho de amigo” foi sua primeira composição gravada, um samba⁷¹, com parceria de sua amiga Italúcia, teve a interpretação do cantor Noite Ilustrada no LP “Depois do carnaval” (Philips, 1966). Mas foi com o sanfoneiro, cantor e compositor Dominginhos que Anastácia teve uma parceria marcante na carreira musical e na vida. Os dois já tinham se encontrado pelos corredores da TV Bandeirantes em 1966, mas o romance começou um pouco depois quando fizeram parte da mesma caravana de Luiz Gonzaga rumo ao Nordeste para a divulgação do livro *O sanfoneiro do Riacho da Brígida*. Como grande incentivadora, ajudou o músico que antes restringia suas atividades apenas como sanfoneiro, estimulando-o também a cantar. Com ele, compôs mais de 250 músicas, sendo o maior sucesso dessa união a canção “Eu só quero um xodó”, gravada inicialmente como marchinha, interpretada por Marinês. Cantora e compositora de sucessos como “Tenho sede” (Anastácia e Dominginhos, 1975), “Contrato de

⁷⁰ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=RjuE8GAp2o4> . Acesso: 29 jul. 2022.

⁷¹ Ao longo do Brasil, “samba” é um termo utilizado para nomear diferentes músicas/danças/festas. Entretanto, refiro-me aqui ao chamado samba carioca, gênero musical nacionalizado ao longo da indústria.

separação” (Anastácia e Dominginhos, 1979), “Sanfona sentida” (Anastácia e Dominginhos, 1973) entre outros, Anastácia nos relata que trabalhar no universo do forró nunca foi fácil, “porque o forró é um tipo de música que seria mais indicado pro homem cantar, porque ela requer muito fôlego. Normalmente a mulher não tem muito fôlego assim pra divisão de forró” (Ferreira; Dias, 2011, p. 188). Certamente, uma fala reproduzida sob os paradigmas de uma sociedade tomada pelo patriarcado, “uma estrutura social onde existem múltiplas relações de poderes, até mesmo os poderes físico, econômico e discursivo, para construir ‘verdades’, porém, o equilíbrio geral de poder é mais favorável aos homens do que às mulheres” (Green, 2001, p. 23, minha tradução), e um patriarcado musical, em que se evidencia a atuação masculina nas atividades profissionais com a música (Green, 2001, p. 25).

Outro ponto importante a tratar nesta seção, e que vai remeter diretamente ao patriarcado musical, é sobre o apagamento de Anastácia como autora das suas próprias composições. Em muitas ocasiões, ao interpretarem suas músicas em show ou em redes sociais, observei que a autoria de suas canções só é atribuída a Dominginhos, fazendo com que a compositora caia no esquecimento. É claro que existe uma questão, em termos gerais, quando se pesquisa a autoria de uma música: a primeira informação que chega é o nome do/a artista que está interpretando, porém nem sempre o intérprete é o autor, e, mesmo assim, o atribuem como autor da composição. Não é o caso de Anastácia, uma vez que existem músicas de sua autoria interpretadas por outras artistas mulheres, e, mesmo assim, são atribuídas a Dominginhos.

Para as mulheres cantoras, compositoras e instrumentistas do forró, sempre foi um desbravamento, sempre houve desafios, ouvir frases como “forró é coisa pra homem” até hoje faz parte do cotidiano daquelas que são perseverantes com essa cultura. Neste capítulo, nosso objetivo foi mostrar que elas, as artistas mulheres, existiram, fizeram e trouxeram contribuições para esse contexto musical, além de serem inspiração para outras mulheres que se identificam com elas.

Observar outras artistas no palco cantando ou tocando sempre inspirou muitas mulheres, mas aqui também trago um exemplo um pouco diferente. Mesmo que exista certo número de artistas atuando, ainda se torna insuficiente para que outras mulheres residentes em lugares distantes, sem muito acesso às mídias, possam acompanhar e se identificar com elas. Esse é o caso da folista⁷² de oito-baixos Chiquinha Gonzaga que, morando na cidade de Exu,

⁷² Sempre que a palavra *folista* aparecer no texto, estarei me referindo a alguém que toca o fole de oito-baixos. O termo é usualmente utilizado na Paraíba.

em Pernambuco, cresceu em um meio musical com seu pai Januário, tocador de oito-baixos, e seus irmãos Luiz Gonzaga, Severino Januário, Zé Gonzaga e Aloízio, que também eram musicistas. Daí veio sua inspiração para tocar o instrumento. Sua mãe, Dona Santana, que tinha mais três filhas, Geni, Muniz e Socorro, não permitia que uma das meninas tocassem instrumentos para não entrarem no mundo da música, dizia que não era coisa para meninas. Mesmo com a decisão da mãe, Chiquinha pegava o fole do seu pai e estudava escondida tudo o que aprendia ouvindo dele e de seus irmãos (Dreyfus, 1996, p. 175-176).

A folista foi pioneira neste instrumento e chegou a gravar LPs e Cds, entre eles estão “Chiquinha Gonzaga – Filha de Januário” (Tropicana, 1973), “Xodó na rede: Chiquinha Gonzaga e Severino Januário interpretam o mano Gonzaga” (Arara/RCA, 1976), “Chiquinha Gonzaga e Severino Januário” (Nordeste, 1978), “Pronde tu vai Luiz” (2002) este, produzido por Gilberto Gil e “Oito & Oitenta” (Torrões Record, 2006).

A participação feminina na história do forró teve contribuições de muitas outras mulheres, algumas não tiveram seu trabalho tão divulgado como as citadas aqui, mas que por isso não são menos importantes. Trouxeram sua contribuição compondo, cantando ou tocando, como é o caso de Chiquinha do Acordeon, compositora e sanfoneira que, na década de 1970, participou nas gravações dos discos “Fandango no México” (Tropicana, 1973) e “Forró” (Coronado/EMI-Odeon, 1975), em parceria com seu marido Zito Borborema, cantor e compositor. Outro exemplo é a cantora Hermelinda Lopes, que, junto com Oséias Lopes e João Mossoró, formou o Trio Mossoró, importante grupo que fez carreira entre as décadas de 1960 e 1970. Após o término do trio, em 1972, ela, que também é compositora, continuou com a carreira solo até hoje. Entre seus discos gravados estão: “Forró verdadeiro” (Chantecler, 1986), “Meu jeitinho de amar” (Chantecler, 1987), “Vou bulir com tu” (Chantecler, 1988) e “Vem me ver” (Chantecler, 1989). Lucymar é paraibana que também fez sua trajetória artística cantando e compondo forró. Entre seus trabalhos gravados estão: “O namoro e a poupança” (Beverly, 1976), “Nordeste que amo” (Beverly, 1978), “Deitar e Rolar” (RBS Discos, 1992) e “Na sombra do juazeiro” (Sondise, 1994). Marinalva, cantora de forró, cresceu ouvindo sua irmã mais velha, Marinês (rainha do xaxado), certamente sua maior influência, gravou diversos discos, entre eles: “Eu também sou de lá” (Tropicana/CBS, 1970), “Poeira do caminho” (Tropicana, 1974), “Viva o Nordeste” (Alvorada/Chantecler, 1977), e “Tardes Nordestinas” (Alvorada/Chantecler, 1978). Não posso deixar de citar Mary Maciel Ribeiro, a Cecéu, compositora e cantora paraibana, casada com Antônio Barros, também compositor de forró. Cecéu é autora de forrós emblemáticos como: “Bate Coração” (Cecéu, 1980), “Bulir Com Tu” (Cecéu, 1988) e “Desabafo” (Cecéu, 1982).

Aqui foram citadas apenas algumas artistas, fizemos um pequeno recorte, pois acreditamos que existiram e existem tantas outras mulheres forrozeiras, mas que, por falta de divulgação e reconhecimento do seu trabalho, não foram citadas nas mídias, livros e biografias.

É necessário aqui observar que o pensamento machista e patriarcal, originado da classe masculina, também é reproduzido por mulheres. Como prova disso, além da mencionada fala de Anastácia, temos a proibição de Chiquinha Gonzaga de tocar forró, que surge não de seu pai mas, de sua mãe. Ou seja, por fazer parte de uma corrente social, o machismo molda também a mente das mulheres. Isso ocorre, por exemplo, quando Marinês utiliza pseudônimos de homens. Por que não podia usar pseudônimos de mulheres? Por que só convém aos homens cantar o forró de duplo sentido? Como relatamos, nem Marinês, e em menor medida, Clemilda, ficavam à vontade ao entoarem as letras de duplo sentido. Pensamento fruto de uma sociedade na qual o que é de caráter anárquico, farsesco, pode até ser tolerado, mas apenas quando interpretado por um homem.

A mulher não é “bem vista” e, portanto, não se sente bem quando recita uma letra burlesca, em que o cômico dialoga com a sexualidade. Mas ao homem é permitido, tolerado e até louvado. Uma questão fica patente neste percurso histórico do forró: sem dúvida, o forró é um gênero realizado em toda a sua existência por homens e mulheres. No entanto, como já apresentamos, a imagem do homem se tornou muito mais evidente. Além disso, nos parece que quando surge a imagem da mulher, esta sempre está atrelada a um homem, como se para mulher aparecer devesse ser aprovada por um homem, apresentada, produzida, acompanhada. Como se a mulher só pudesse chegar a um patamar de vitória, quando recebe permissão do homem. Por outro lado, quando o homem dá essa chancela, como foi o caso de Luiz Gonzaga, ao apadrinhar Marinês, ele está tomando uma atitude antimachista? Talvez pelo momento social, essa consciência ainda não tivesse chegado ao cantor e a mulher, nesse caso, tivesse surgido apenas para “enfeitar” o reinado patriarcal do baião gonzaguiano e a cena do forró.

Dentro deste contexto, a religiosidade também tem um papel influenciador, e é interessante pensarmos na relação do gênero musical com a religião que, neste caso, o catolicismo – doutrina com ideais patriarcais – é bem presente. O próprio rei do baião decantou a imagem de um homem devoto a suas crenças em canções como “Viva meu padim” (Luiz Gonzaga e João Silva, 1986) e “Ave Maria Sertaneja” (Júlio Ricardo e O. de Oliveira, 1965).

O que se observa é que o forró é alimentado por comportamentos trazidos pela sociedade e que, após chegar a ser produto consumido, ele realimenta o mesmo fluxo social.

PARTE 2

MULHERES NO FORRÓ - performance musical

Para abrir esta seção, penso ser importante falar sobre do que se trata uma performance musical, sobre qual perspectiva esta pesquisa encaminhou-se dentro desta questão. Genericamente, a performance musical é vista como um ato que acontece apenas no presente – momento da apresentação. A ideia de como o músico faz sua interpretação, como toca, canta ou dança seria a resposta de muitos sobre o conceito de performance, porém, ao pensarmos assim, estaríamos esquecendo que existe um processo antes e depois desse “presente” para que a performance aconteça.

A performance musical aqui será abordada no sentido antropológico/etnomusicológico, no qual nossa observação não se preocupou apenas em analisar, por exemplo, questões técnicas musicais, como: quais acordes foram utilizados, ou em quais escalas as melodias se encaminharam. Obviamente, essas informações só teriam sentido aqui se no ato da sua execução trouxessem alguma intenção ou se produzissem significados específicos que nos levassem a refletir sobre tal ação. Nossa observação não esteve centrada na ideia da musicologia tradicional, atentamos para o processo e não para o produto (Cook, p.6, 2006).

Por estar tratando diretamente de uma questão social de gênero neste trabalho – como uma mulher artista é inserida e se move em um espaço machista, sexista e patriarcal como o forró –, não somente no âmbito musical, mas também em outras instâncias que refletirão em novas ações na sociedade em geral, certamente aqui a performance será o fenômeno impulsionador para que tais dinâmizações de comportamentos aconteçam. Ela opera como ferramenta para reabilitação de interesses daquelas artistas que em muitas ocasiões passaram por discriminação durante sua trajetória musical. Para Koskoff (2014), “a performance musical também pode ser um agente ativo nas relações intergênero, transformando, revertendo ou mediando conflitos entre os sexos” (p. 40, minha tradução).

Segundo Blacking, “a performance da música é parte duma situação social” (1974, p. 99). Para ele, essa questão deve ser levada como premissa, pois foi partindo dessa ideia que ele pôde trazer diversas explicações sobre os padrões sonoros executados pelos “Venda” – povo habitante da África do Sul que fez parte da sua pesquisa. Nicholas Cook (2006), ao discutir sobre as nuances geradas entre o caminho em que uma obra musical percorre, partindo da sua composição (escrita) até o momento de sua interpretação (performance), nos traz a ideia do quão é importante e potente uma análise da performance por meio da musicologia culturalmente orientada, que, por sua vez, a compreende como produto que reflete e gera um sentido social e

desperta-nos um olhar pelo qual possamos ver a música como uma fonte de compreensão da sociedade. Essa concepção nos faz pensar sobre como e em que cenário social essas artistas impulsionam suas carreiras e performances, pensando a partir das relações de gênero – mulher/homem –, quais efeitos tais performances causaram e quais inflexões de comportamentos sociais esse “momento performático” causará.

Nas participantes desta pesquisa encontramos alguns pontos distintos representados por diferentes características como: a importância dada por Socorro & Mazé à divulgação do forró; o pioneirismo da sanfona de Terezinha do Acordeon; e a vontade de As Januárias de atuarem dentro do forró ressignificando a imagem da mulher nesse estilo musical e na sociedade como um todo. O fato de serem mulheres musicistas atuando no forró também trouxe congruências entre elas, como, por exemplo, as ações machistas enfrentadas no momento de suas performances.

Nos capítulos a seguir, apresento os seguintes aspectos relacionados às participantes: o seu contexto histórico, falando sobre suas origens e sua trajetória; a formação/habilidade/criatividade, como aprenderam a tocar/cantar, seus processos de composição; o ambiente sociocultural em que vivem/se movem, em que falo das oportunidades e dificuldades de serem forrozeiras e sobre suas identidades; as questões acerca de gênero e interseccionalidade; e, por fim, trataremos do modo como gerem as suas carreiras e a sua performance prática (as apresentações).

Saliento que os fatos aqui narrados foram baseados no trabalho de campo, sobretudo, nas entrevistas com as musicistas mencionadas e nas suas apresentações por mim presenciadas.

3 SOCORRO & MAZÉ

3.1 HISTÓRICO

Residentes na cidade de Taquaritinga do Norte, cidade localizada no Agreste de Pernambuco, que fica a 30min da Paraíba, Maria do Socorro Silva (1964-) e Maria José dos Santos (1965-) compõem a dupla Socorro & Mazé (informações cedidas em entrevista).

Socorro, a sanfoneira, nascida no sítio Serra Verde na cidade de Alcantil, localizada no estado da Paraíba, aprendeu a tocar sanfona aos sete anos de idade. No início, inspirada por sua mãe, que era violeira, se interessou em aprender a tocar violão, porém, naquela época seus pais não tinham condições para comprar o instrumento. Seu interesse pela sanfona veio após frequentar com sua mãe as festas nos sítios onde seus primos tocavam. Socorro consegue sua primeira sanfona após seu tio negociar o instrumento em troca de dez galinhas. Com sua sanfoninha de 48 baixos, aos 12 anos de idade, Socorro toca na sua primeira festa, mas, vencida pelo sono, não consegue concluir o trabalho, passando a tarefa para os primos.

Mazé, a zabumbeira e voz principal, natural de Taquaritinga do Norte, começou a cantar e tocar inspirada na sua bisavó, que cantava, no seu pai, que era folista e trabalhava fazendo festas com trio pé de serra, e na sua mãe, que ainda hoje toca pandeiro e triângulo. Mazé conta que no início, aos sete anos, começou a reproduzir em uma caixa de sapatos as batidas que ouvia da zabumba nos ensaios do seu pai. Ela sempre queria tocar o instrumento, mas seu pai não permitia. Um dia, quando o zabumbeiro do seu pai adoeceu, ela se ofereceu para tocar no trio. Seu pai, incrédulo, mas sem músico para o acompanhar, deixou que ela demonstrasse suas habilidades que, até então, eram praticadas na caixa de papelão. “Deu certo”⁷³, ela ainda o acompanhou por dois anos.

Mesmo tão nova, Socorro já fazia algumas festas pelas redondezas de onde morava. Certo dia, foi tocar em Taquaritinga do Norte, Mazé, por sua vez, sabendo da notícia de que haveria uma sanfoneira tocando perto de onde ela morava, algo incomum para ela, pois nunca tinha visto uma mulher tocando sanfona, ficou ansiosa para conhecê-la. Em entrevista, ela explica que o momento foi um pouco decepcionante, por não conseguir demonstrar para Socorro que ali na região também existia outra mulher que tocava forró.

[...] nunca a gente tinha visto uma mulher tocando, e eu tocando zabumba já era meio estranho, meu pai não queria, naquela época mulher não podia tocar

⁷³ A expressão “deu certo” é coloquial, porém é amplamente empregada por nós brasileiros, motivo pelo qual a utilizo.

instrumento, né? Então a gente foi, minha mãe me levou, quando eu cheguei lá, tinha aquela mocinha tocando sanfona, fisionomia fechada, bem fechada mesmo, eu toda vida sempre fui bem extrovertida, toda vida, onde chegava fazia logo amizade. Nessa época eu tocava com meu pai, mas ao invés de eu ir tocar zabumba, eu pedi o triângulo pra tocar, porque eu achei que o rapaz lá não me daria o zabumba pra tocar, aí peguei o triângulo, só que o triângulo eu estava começando a aprender, eu não sabia tocar triângulo, eu acho até pelo nervosismo eu toquei errado, e quando eu toquei errado, ela falou para o triangueiro dela: “pegue o triângulo dessa menina, porque ela está tocando errado e está me atrapalhando”, aí fiquei muito triste, né? (Mazé, 11/12/2021).

Posteriormente, especificamente após dois anos, Mazé reencontra Socorro. Indo visitar os familiares na Paraíba, Mazé, por intermédio de sua prima, descobre que próximo onde estavam, morava uma jovem sanfoneira. Ficou curiosa em conhecê-la e logo foi bater na porta da casa de Socorro, pedindo água. Ela não sabia que se tratava da mesma pessoa que encontrara havia dois anos. Lá, novamente tocaram juntas, porém, dessa vez, Mazé mostrou com sucesso o seu desempenho na zabumba, e o forró durou a tarde toda a ponto de ela perder o horário do ônibus de voltar para Taquaritinga do Norte. Daí por diante, Mazé ficou conhecida para a família de Socorro como uma “mulher que toca zabumba”⁷⁴.

É interessante a necessidade de Mazé ter ido em busca de outra mulher que também tocasse forró. Mesmo convivendo com outros músicos do trio de seu pai, ficava muito curiosa e empolgada quando sabia que ali perto existia alguém como ela. A carência dessa musicista por não ter visto anteriormente outras mulheres que, assim como ela, tocassem forró – um âmbito predominantemente masculino – nos faz refletir sobre o processo de identificação e afirmação de Mazé para com Socorro. É como se a identidade de Mazé, mulher forrozeira, estivesse sendo alimentada pelo seu contato com Socorro e assim resolvendo, em parte, a questão da crise de identidade, pois, como vimos na citação acima, ela se sentia estranha por estar dentro desse meio. Segundo Stuart Hall (2006, p. 39): “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos pelos outros”.

Assim, Mazé, mulher forrozeira, cantando e tocando zabumba, se sentia incompleta por sua atuação não se encaixar nos padrões da época, mas, ao encontrar outra mulher forrozeira, sua identidade cultural se preenche mediante o conhecimento da prática de outras mulheres.

Mesmo residindo em cidades diferentes, não faltaram oportunidades para a dupla tocar nas festas. O pai de Socorro gostou tanto de vê-las tocando juntas que, quando seu zabumbeiro

⁷⁴Essa história é narrada por elas em entrevista, mas podemos ouvi-la também no canal das artistas, no *YouTube*.

adoeceu, fez questão de chamar a zabumbeira para tocar com Socorro e, depois desse dia, a mãe da sanfoneira (Dona Mara) convidou Mazé para morar com eles na Paraíba, pois, assim, seria mais fácil para fazer as festas.

A dupla deu certo, as meninas cresceram, porém, o trabalho com a música não estava rendendo o suficiente para se manterem economicamente. Assim, paralelamente às atividades musicais, decidiram trabalhar fabricando roupas para vender, ofício de Mazé quando morava em Santa Cruz do Capibaribe, cidade conhecida como o maior polo de confecções de Pernambuco. A dinâmica de vendas com as roupas colocou a dupla em uma situação econômica pior do que se encontrava, pois, começaram a exceder nas dívidas a ponto de ter que fugir por medo de represália de agiotas.

Em entrevista concedida, Mazé nos conta que passou oito meses morando em uma mata, longe da cidade, com uma sobrinha, Socorro e seu pai, para se esconder. Lá, cortavam madeira para fazer carvão e vender. Ela explica que foi o pior momento da vida, pois ficaram vulneráveis, passando fome e frio. A situação mudou quando elas decidiram sair dali à procura de lugares para tocar, no ano de 1984. A primeira oportunidade, obtida por intermédio do pai de Socorro, pela necessidade de arrumar alguma coisa, surgiu na cidade de Surubim, onde, na ocasião, tocaram a noite toda em uma casa de prostituição, tipo de estabelecimento então comumente encontrado nos interiores e que tinha o forró como um dos entretenimentos musicais. Socialmente, não era aceitável que duas jovens musicistas trabalhassem tocando num prostíbulo, mas a situação só ocorreu porque houve a permissão de um homem, o pai de Socorro. E esse acontecimento nos faz refletir sobre o lugar social de privilégio em que um homem ocupa, a força é tamanha, a ponto fazer com que a sociedade esqueça, mesmo que por um momento, que existiam duas mulheres tocando naquele lugar. Após esse dia, continuaram a viagem até Orobó, lá conseguiram um trabalho para tocar em uma churrascaria. Mazé nos conta que foi a primeira vez que elas tocaram com o uso de equipamentos de amplificação de som, e que no dia tinha muita gente assistindo, inclusive o prefeito da cidade, que, por sua vez, arrumou vários lugares para elas tocarem. Durante quatro dias conseguiram todo o dinheiro para quitar suas dívidas, comprar comida e novos tecidos para confeccionar roupas e vender na feira.

As duas artistas, que já moravam juntas, decidiram residir em Taquaritinga do Norte, mais próximo dos familiares de Mazé e de Santa Cruz de Capibaribe, local que mantinha a matéria-prima para produção e confecção de roupas, trabalho que elas mantinham paralelamente à atividade musical.

Após a morte do pai, Socorro, que já tinha perdido sua mãe, deixa de tocar por um tempo e só retoma às atividades musicais por muita insistência de Mazé, quando propôs tocar nas festas de São João e São Pedro da cidade. Arrumaram outros músicos para tocarem zabumba e triângulo, pois Mazé queria se apresentar com uma banda e, neste caso, ela tocaria contrabaixo e cantaria. A ideia não deu certo, porque nos ensaios os músicos não tiveram entrosamento. Até que neste mesmo momento, despertado pela curiosidade ao ouvir uma banda ensaiando perto de onde morava, aparece o produtor⁷⁵. Fagner Silvestre de Castro Pereira (conhecido por Silvestre ou patrãozinho), um músico percussionista que tinha acabado de deixar a carreira pela qual viajava com diversas bandas, para se dedicar a sua família. As artistas o conheciam desde pequeno, mas a relação com ele só iniciou após sua participação nos ensaios. Com ele, decidiram completar o trio de forró de Socorro & Mazé⁷⁶.

3.2 AMBIENTE SOCIOCULTURAL

Devemos ressaltar aqui que as duas artistas são oriundas do interior do estado de Pernambuco e da Paraíba. Mazé nasceu em Taquaritinga do Norte, cidade do agreste pernambucano, que se encontra a 197 km de distância do Recife. A população do município gira em torno de 29.000 habitantes, tendo sua economia baseada nos setores de serviços e produção industrial, agrícola e cultural.

Taquaritinga é conhecida pelo nome de capital do café de Pernambuco, por ser responsável por mais de um terço do cultivo de café do estado. Além disso, a produção de vestuário é bastante forte, já que a cidade se encontra próxima de outras gigantes do mercado têxtil, como as cidades de Santa Cruz do Capibaribe e Toritama. Em termos culturais, a cidade é muito famosa por fomentar alguns eventos como o Festival Café Cultural, a Festa de Santo Amaro (padroeiro da cidade, sendo a maior parte da população de religião católica, inclusive as forrozeiras aqui citadas) e a Festa das Dálias, que faz parte do Circuito do Frio (conjunto de eventos culturais promovidos pelo estado de Pernambuco em diversas cidades do interior, como Garanhuns, Pesqueira, Triunfo, responsáveis por trazerem muitos turistas que buscam as baixas temperaturas em determinados períodos do ano). Sem dúvida, o calendário cultural de

⁷⁵ Profissional responsável em ações que ajudam a gerir a carreira do artista.

⁷⁶ É interessante destacar que o nome artístico “Socorro & Mazé” refere-se a uma dupla, porém aqui existe a formação de um trio, pois Silvestre assume o lugar de “triangueiro”. Certamente, isso acontece porque a carreira delas já existia antes de ele fazer parte, e também por ocupar um lugar rotativo dentro do trio, visto que até então elas não tinham ninguém fixo para acompanhá-las.

Taquaritinga do Norte tem grande impacto no mercado musical local, empregando músicos da própria cidade e também artistas de outros lugares para apresentações.

Já Socorro, nasceu no sítio Serra Verde, localizado na cidade de Alcantil, muito próxima a Taquaritinga do Norte, cerca de 17 km, mas no estado da Paraíba. Embora a cidade possua uma área de 300 km², de acordo com o censo de 2008, contava com uma população de pouco mais de 5.000 habitantes. Ou seja, apesar do tamanho do município, sua área é ainda pouco povoada. Assim como Taquaritinga do Norte, a cidade investe também no setor têxtil, tendo seus produtos em vestuário expostos para venda nas já citadas cidades de Santa Cruz do Capibaribe, Toritama, além do município de Caruaru, também em Pernambuco. Apesar de pertencer ao estado da Paraíba, podemos notar a forte relação de Alcantil com o estado de Pernambuco, não apenas pelo mercado da moda, mas, sem dúvida, pela proximidade geográfica. Podemos afirmar que este mesmo fator geográfico é responsável por juntar as duas, Socorro e Mazé, mas não o único.

A dupla escolheu a cidade pernambucana para viver, mas desde o início de sua formação, além de Taquaritinga do Norte, as cidades vizinhas têm sido palco para a atuação das artistas. No primeiro momento, as apresentações eram realizadas em festividades particulares (casamentos, batizados, aniversários etc.) em sítios e fazendas, eram comemorações familiares. Os donos desses locais contratavam Socorro e Mazé, com a finalidade de tocarem para os seus convidados. Neste sentido, se tratava de um público restrito em ambientes “controlados”, ou seja, elas inicialmente não entraram em contato com apresentações em palcos montados no meio da rua, para um público que muitas vezes pode ter maior probabilidade de comportamento imprevisível, como desrespeitar o artista durante a apresentação. As apresentações promovidas nos sítios e fazendas são, na maioria das vezes, de caráter completamente diferente das apresentações de rua. Além disso, é possível afirmar que são fundamentais, tanto para o fomento da cultura, como para a manutenção de uma cadeia produtiva no cenário musical muito pouco mencionada, as festas nos sítios e fazendas. Pensemos na quantidade de artistas que surgiram destas práticas, destes ambientes.

Neste sentido, podemos pensar em um estilo artístico que só é possível existir por causa deste ambiente, interiorano, campestre, onde a paisagem sonora trazida pela vegetação, pelos animais que ali compõem o lugar, e por ações cotidianas das pessoas, como o canto das lavadeiras nos rios ou o tangido do gado pelo vaqueiro, alimentam toda gama de significados delineados (Green, 2001, p. 18) que inspiram a poesia das canções e a sonoridade do forró. Não é que essa música não possa existir no ambiente urbano, ou mesmo, que artistas desse estilo musical não possam nascer nas grandes capitais, no entanto, como discutimos, a performance

da dupla Socorro e Mazé (suas composições, seu estilo, sua estética etc.) está fundamentalmente vinculada ao ambiente rural onde nasceram, viveram e ainda vivem.

Embora a junção das duas musicistas tivesse dado certo, o mercado de trabalho para elas só se ampliou após a vinda da produção de Silvestre, músico que se tornou produtor da dupla, citado anteriormente. Ao perguntar a elas se o fato de não terem muitas oportunidades na época, antes de conhecerem o produtor, ocorreu por serem mulheres tocando forró, elas respondem que sim, mas que também, naquele tempo, não se sentiam musicalmente preparadas para assumir grandes festas. Além de apresentações particulares, as artistas começaram a tocar em restaurantes, em pequenas casas de shows e também entraram em algumas programações de festividades da sua cidade, como a festa do padroeiro Santo Amaro e a festa das Dálias, já citadas anteriormente.

Nos anos de 2021 e 2022 pude acompanhar parte da agenda, na qual as artistas fizeram diversas apresentações, no formato on-line, como O São João Virtual de Taquaritinga do Norte, e outras presenciais, como o “Viva Gonzagão”, festa que acontece no restaurante “Ventos Gonzagueanos”, localizado na cidade de Exu. Esse evento ocorre no mês de dezembro desde 2017, durante as festividades em comemoração ao aniversário de Luiz Gonzaga, e foi idealizado pela dupla, em meio à necessidade de ter um lugar para se apresentar. Mazé explica que sempre teve vontade de conhecer e tocar na cidade natal do rei do baião, porém, ao chegar lá, no primeiro momento, não encontrou espaço. Era um dia de chuva e elas estavam com os equipamentos (caixa de som, microfones e pedestais), além de seus instrumentos, expostos à água. Encontravam-se também com pouco dinheiro para alimentação, até que ao chegar no restaurante “Ventos Gonzagueanos”, ofereceram seu trabalho em troca de comida. O dono, empolgado com a proposta, explica que fez um pequeno palco para seu sobrinho se apresentar, mas que ele nunca tinha usado. Abriu o espaço para elas e a oportunidade rendeu um evento que durante cinco dias oportuniza vários musicistas a se apresentarem. Socorro & Mazé começam a tocar às 13h, dividindo o palco com diversos músicos de dentro e fora da cidade, e terminam por volta das 22h. É sobre esse evento que esta pesquisadora discorrerá o seu relato acerca da observação da performance de Socorro & Mazé. Com elas, fiquei em Exu do dia 8 ao dia 13 de dezembro de 2021. Abordarei tais vivências no próximo tópico.

Acerca das experiências de machismo vivenciadas por elas, Mazé nos conta que enfrentaram e ainda enfrentam inúmeras situações, como ela narra a seguir:

Nós chegamos pra tocar numa festa, numa determinada casa e tinha bastante gente. Quando nós chegamos lá, tinha um rapaz que, quando Socorro pegou a sanfona, eu peguei o zabumba, ele olhou para Socorro e disse pro outro rapaz: “é essa daí que vai tocar a festa?”. Aí outra pessoa disse: “É essa mesmo!”. Aí

ele chegou bem pertinho de Socorro e disse: “ Eu digo que você é sanfoneira se você fizer eu suar a camisa.” Então Socorro disse: “ Mas porque você fala assim?” Ele respondeu: “porque mulher não sabe tocar” (Mazé, 20/01/21).

Certamente, o rapaz que duvidou da habilidade de Socorro com a sanfona teve um comportamento oriundo de uma sociedade machista e patriarcal, a qual não aceita a atuação de uma mulher fora dos afazeres domésticos. É como diz a letra do forró “Baião de Dois” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) gravada em 1950, “Abdom que moda é essa? deixa a trempe e a cuié, homi não vai na cozinha, que é lugar só de mulé”. Essa conduta também é refletida no âmbito da música, a prática musical da mulher geralmente só é aceita e tolerada quando sua performance envolve instrumentos que já foram culturalmente estabelecidos para elas, os quais, segundo o patriarcado musical (Green, 2001, p.25), não atacam a sua feminilidade, como o ato de cantar, por exemplo. Nesse contexto, a pergunta que fica é: por que o indivíduo também não questionou Mazé, já que igualmente como sua colega Socorro, se tratava de uma mulher tocando? Para Green:

Ao contrário da cantora, cujas atividades performáticas tendem a afirmar e até mesmo acentuar a feminilidade, a instrumentista questiona e interrompe sistematicamente os signos que garantem o mascaramento da sexualidade feminina sobre a qual as definições patriarcais baseiam sua força (*ibid.*, 2001, p. 59, minha tradução).

Com isso, acredita-se que Mazé, embora tocando zabumba (um instrumento que também não vemos muitas mulheres tocando), não foi indagada por estar na posição de cantora, já Socorro, com sua a sanfona (instrumento pesado e de difícil aprendizagem), neste momento é atingida por quebrar o que convencionalmente foi estabelecido dentro do forró, ou seja, “sanfona não é instrumento para uma mulher tocar”.

Socorro explica que naquele momento desafiou o rapaz dizendo: “Vamos fazer o seguinte, se quando eu começar a tocar você suar a camisa, quer dizer que eu sei tocar sanfona, caso contrário, não sei”. Ela finaliza a história dizendo que o homem dançou tanto, suou a camisa, disse que nunca mais duvidaria da habilidade de uma mulher tocando e ainda pediu para que parasse, pois, seu corpo estava cansado de tanto dançar.

Outra questão importante a ser comentada aqui é que, durante o acompanhamento das *lives* e dos vídeos que mostram o cotidiano das artistas, percebo a partir de comentários, geralmente partindo dos homens, que há certa curiosidade acerca do relacionamento entre elas. Alguns desses comentários elogiavam a performance musical, no entanto, o elogio também vinha acompanhado com perguntas sobre a sexualidade e o envolvimento das artistas. Frases do tipo: “tocam bem, mas elas formam um casal?”, são enviadas com frequência, até que alguém responda “elas são irmãs”. Obviamente que se elas fossem um casal não teria problema

algum, mas a desconfiança de alguns deixa transparecer uma interseccionalidade de elementos discriminatórios. Numa sociedade patriarcal, como a nossa é, esses elementos – gênero, orientação sexual, profissão... – se intersectam, se sobrepõem para compor ações discriminatórias, de opressão, além de sempre ter que superar o machismo. Socorro e Mazé enfrentam preconceito por serem duas mulheres que moram e trabalham juntas desde os 17 anos de idade. Para Crenshaw (2002), existe um apagamento das especificidades de um grupo, quando ele é tratado em termos gerais. Desta forma, chamo atenção para a trajetória de Socorro e Mazé, em que cabe um olhar particular sobre as intersecções de opressão sofridas por elas que vão além das questões do ser mulheres musicistas no forró.

3.3 FORMAÇÃO/HABILIDADES/CRIATIVIDADE

Socorro e Mazé são exemplos de mulheres musicistas que não estudaram música em uma instituição “formal”, suas habilidades e conhecimentos musicais foram adquiridos a partir de uma prática diária dentro do contexto social pertencente a elas (Green, 2008, p. 22), um fato que ocorre com a maioria das participantes desta pesquisa. Elas se denominam musicistas autodidatas, que não aprenderam seus instrumentos em uma escola de ensino formal em música. Esse fato é recorrente na história da formação musical da maioria delas, e entre os pontos de semelhança levantados por elas estão: a falta de acesso às escolas de música, e a própria limitação de professoras(es) especializados na área do ensino dos instrumentos que basicamente compõem o forró. Obviamente, nos dias de hoje, devido ao avanço da tecnologia, as possibilidades de conseguir aulas para aprender um instrumento musical são maiores, como, por exemplo, por meio de cursos on-line, mas, mesmo assim, para tal, precisa-se ter recursos.

Elas foram impulsionadas por verem os familiares atuando e por desejo de explorar as suas musicalidades, arrumam formas independentes de aprender e desenvolver as habilidades no instrumento. Como explica Socorro em entrevista:

Aprendi sozinha. Quando eu comecei a tocar, o que eu fazia na época, como as coisas eram muito difíceis, a gente escutava uma música pelo radinho de pilha. Pelo rádio, eu escutava aquela música passando no forró de Ivan Bulhões de Caruaru, tinha um forró que era ao vivo e eu escutava o pessoal tocando e através daquelas músicas eu saía pegando as notas, na verdade eu comecei a tocar de ouvido, depois, com muito tempo, depois que eu conheci Mazé, quando ela veio trabalhar comigo, foi que a gente começou a estudar a música (Socorro, 11/12/2021).

A fala de Socorro resume também a prática de Mazé, que iniciou com o canto e a zabumba (na época, executava as batidas rítmicas numa caixa de sapatos) praticando de ouvido,

observando o trio de forró do seu pai e escutando as músicas pelo rádio. Quando ela explica que só foram estudar música após a criação da dupla, refere-se à busca informal (por intermédio da amizade com outros músicos), de informações como: nomes das notas que tocavam e sobre a variedade rítmica dos subgêneros que compõem o forró: xote, baião, xaxado, arrasta-pé etc. Mazé afirma que a dupla passou 15 anos trabalhando na música sem ter muita consciência sobre o que estava fazendo e diz reconhecer que precisava entender um mínimo sobre música para fazer seu trabalho com responsabilidade.

As falas das artistas partem de um pensamento eurocêntrico musical⁷⁷, em que se acredita que os conhecimentos adquiridos fora da escola não têm prestígio diante do estudo formalizado em música.

Importante destacar aqui que, Mazé além de cantar e tocar zabumba, desenvolveu suas habilidades também no violão, bateria, contrabaixo, sanfona, teclado e percussão.

Ela acrescenta que, apesar de tocarem forró desde muito novas, a carreira da dupla só melhorou em termos de oportunidades após a chegada do percussionista Silvestre, em 2016, o qual, além de tocar com elas, começou a produzir o trio e a organizar os eventos dos quais participavam. Com o seu conhecimento na área, Silvestre também conseguiu a gravação de CDs e um DVD da dupla. Ele também cuida das redes sociais da dupla, em que no canal do *YouTube* elas têm, até o momento, mais de 14 mil inscritos, no *Facebook* são 63 mil seguidores e no *Instagram* são mais de 5 mil seguidores. Esses números equivalem à dinâmica de uso, na qual o *Facebook* é utilizado com mais frequência. Sobre essa plataforma, além dos videocliques e vídeos das histórias criadas por elas, destaco as *lives*, que semanalmente elas produzem na garagem de sua casa – os programas “Forró do povo”, às quintas-feiras, a partir das 18h, com 3 horas de duração, e o “Forró da bacia”, aos domingos, a partir das 17h, com 2 horas de duração. Na *live* das quintas, Socorro e Mazé tocam com Silvestre na percussão e todos os instrumentos são amplificados, além de utilizarem duas câmeras, cuja edição das imagens (troca de câmeras) é feita pela afilhada da dupla, Isla Gabrielly.

Já na *live* dos domingos, apenas Socorro e Mazé se apresentam, na cozinha, transmitindo pelo celular, sem instrumentos amplificados, e no lugar da zabumba, Mazé utiliza uma bacia para percutir, algo que causa estranhamento em alguns internautas que acessam a

⁷⁷ Eurocentrismo diz respeito à percepção de que a Europa, sua história e suas questões são centrais em relação ao resto do mundo. Fonte: <https://www.infoescola.com/sociologia/eurocentrismo/> Acesso 20 fev. 2024. Na música, esse pensamento acarreta, segundo Queiroz (2017) epistemicídios musicais que, por sua vez, são crimes cometidos contra um conjunto amplo de expressões culturais que, por processos históricos de exclusão, foram expulsas dos lugares de destaque na sociedade.

transmissão e não veem a zabumba. Devido à ausência de Silvestre para ligar todo o equipamento de som, o programa acontece com essa formação instrumental. Os programas seguem uma dinâmica de pedidos musicais, em que um público fiel assiste e pede suas músicas assiduamente de todo o país, como também de alguns lugares do exterior, como Japão e Estados Unidos. Cheguei a presenciar o quantitativo de 1600 pessoas assistindo simultaneamente os programas.

Um fato interessante para destacar aqui, aconteceu durante a pandemia causada pela Covid-19 em que, com as medidas preventivas para que o vírus não se espalhasse, as pessoas precisaram ficar em casa, e isso ocasionou uma grande procura e oferta de entretenimento pela internet. Muitos artistas ficaram sem trabalhar por causa do cancelamento dos eventos, porém, Socorro & Mazé tinham algo que a maioria dos músicos não possuía, a ferramenta das *lives*, um produto com qualidade de som e imagem que pudesse conquistar seus internautas. Claro, todos foram pegos de surpresa, poucos tinham o material e o conhecimento que possibilitasse produzir e transmitir sua arte da sua própria casa. Com isso, o trabalho de Socorro & Mazé teve maior projeção, a ponto de conseguir patrocínios e contribuições do seu público por meio de transferência instantânea, como o pix – modo de transferência ou pagamento monetária instantâneo –, e convites para se apresentarem no pós *lockdown*. Um ponto importante a frisar é que neste momento, quando citamos Socorro & Mazé, estamos nos referindo também aos que com elas atuam, Silvestre e Isla.

Figura 2 - Socorro e Mazé



Fonte: Imagem de divulgação da dupla.

3.3.1 Composições “delas”

A dupla afirma que seu maior objetivo é espalhar o forró por todo lugar que visitar, reforçam, ainda, que a música nordestina (forró) ainda não tem o devido valor de reconhecimento. No repertório delas podemos encontrar músicas de artistas como: Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Marinês, Anastácia, Dominginhos, Trio Nordestino e Os 3 do Nordeste, além das canções e músicas instrumentais autorais listadas no Quadro 1 a seguir.

Quadro 1 - Composições autorais de Socorro e Mazé

Composição	Autoria
Sombra do mulungu (2017)	Socorro & Mazé
Taquaritinga minha terra (2017)	Socorro & Mazé
Judia não (2017)	Socorro & Mazé
Forró de Socorro & Mazé (2017)	Socorro & Mazé
Brincadeira de criança (2017)	Socorro & Mazé
Homenagem ao Alto do Moura (2017)	Socorro & Mazé
Manejado bom - Instrumental (2017)	Socorro & Mazé
Dedinho de outro - Instrumental (2018)	Socorro & Mazé
Forró do pega rela (2021)	Socorro & Mazé
Ventos Gonzagueanos (2021)	Socorro & Mazé
Vida de caminhoneiro (2021)	Socorro & Mazé
Forró sem fronteiras (2021)	Socorro & Mazé /Diego Zabumbeiro/Del Feliz
Estrelinha do céu (2022)	Socorro & Mazé
Forró ninguém segura (2022)	Socorro & Mazé
Homenagem a Raimundo Jacó (2022)	Socorro & Mazé

Fonte: Elaborada pela autora (2024)

No processo de composição, Mazé explica que é impulsionada por temas como, por exemplo, uma homenagem a uma cidade, um evento ou uma pessoa, ou quando acontece algo marcante durante a trajetória da dupla, logo a ideia chega à mente, ela senta com Socorro para harmonizar a melodia e fechar os detalhes da letra da canção. Elas explicam que não demora muito para a música ficar pronta. “Quando surge um tema, vou logo escrevendo as frases no

caderno, coloco as palavras, depois vejo que não combinou, troco por outras, e a melodia já vem junto com a letra” (Mazé, 20/01/2021).

Segundo Green (2001, p. 85), um dos elementos composicionais que envolve diretamente a criação de uma música quase sempre está ligado aos significados evocados durante a experiência da escuta. A autora vai além na sua discussão expondo a concepção de que na medida em que o tempo vai passando, as informações captadas por meio da audição/apreciação, vão se entrelaçando, servindo como material de referência e inspiração para o compositor. Trazendo esse pensamento para experiência de Socorro e Mazé, observamos a partir do repertório delas e de situações como a de um pedido de ouvinte nas apresentações, que elas demonstram destreza e domínio na execução do forró e de outros gêneros musicais, como o samba e o brega, constatando, assim, que suas escutas não vêm apenas do carro-chefe das artistas, o forró.

A fim de entender como Socorro e Mazé trabalham dentro das suas composições as questões sociais vivenciadas por elas, fiz uma breve análise de uma de suas letras, melodia e toda parte sonora que acompanha a canção.

Para Candido (2006), o social entra como motivador de ordenação dos elementos que estão dentro da obra, tais elementos são filtrados e fragmentados de tal maneira que o material externo (social) se torna interno, dando mais luz ao que não conseguimos enxergar quando fora do produto artístico. O autor acrescenta que a intenção não é classificar o valor da obra, mas, sim, de conhecer a origem social dos autores, a relação entre a obra e a ideia, a influência da organização social, econômica e política etc.

Eu me lembro ainda
Quando a gente se encontrava na sombra do mulungu
Hoje só resta saudade
Da nossa felicidade, pouco tempo durou
Você partiu sorrindo
E me deixou sentindo a dor da separação
E no último abraço
você deixou em pedaços o meu coração
Pra me consolar
Todo dia eu vou à sombra do mulungu
Lembrar do nosso amor
Ele foi a testemunha que viu o nosso amor nascer
Por isso é que não consigo nunca esquecer você
(Letra de “Sombra do mulungu” (Socorro/Mazé), canção gravada em 2016)

A origem da canção “Sombra do mulungu” acontece quando Socorro, Dona Mara (Mãe de Socorro) e Mazé vão lavar roupas nos tanques de pedras que existiam na serra perto de onde moravam. Segundo Mazé, no fim de tarde, ao terminar a lavagem de roupa, Dona Mara faz o seguinte desafio: “ Eu quero que você me faça uma música desse pé de mulungu, e você

só vai pra casa quando fizer, que é para quando um dia eu morrer, quando vocês cantarem, se lembrarem de mim”. Mazé explica que nunca tinha feito uma música, e que não sabia nem como começar. Deixando Mazé sozinha no lugar, Dona Mara sugeriu que na letra, ela fizesse uma relação com uma história de amor e o pé de mulungu que fazia parte do cenário naquele momento. Mazé, obrigada pela circunstância do momento, ao se ver solitária na serra longe de sua casa, ficando sem luz, pois era final de tarde e já estava escurecendo, logo começa a escrever no chão a letra de sua primeira música, e ao terminar, sai correndo para não esquecer a canção que acabara de criar.

O pé de mulungu é facilmente encontrado na vegetação da região Nordeste do Brasil, especificamente na área do Sertão, pois é uma árvore resistente ao clima seco. Suas flores vermelhas chamam a atenção, contrastando com o amarelo prevalecente do ambiente. Interessante também destacar que a erva do mulungu tem sido objeto de vários estudos. Recentemente foi descoberta como uma planta que traz benefícios medicinais em sua composição. É uma planta cultivada por indígenas e utilizada amplamente na medicina popular (Maia, 2019).

Já os tanques de pedras, que também faziam parte do cenário que inspirou Mazé, servem para armazenar a água da chuva, abastecendo os moradores nos períodos de seca.

Fazendo uma relação entre os elementos citados e a vida das três mulheres (Mazé, Socorro e Dona Mara), podemos observar que o pé de mulungu e os tanques de água refletem diretamente os pontos de resistência vividos por elas. O fato de serem nordestinas, do interior e com pouco poder aquisitivo, exige naturalmente que sejam fortes para o enfrentamento das diversas situações sociais e climáticas que o ambiente lhes impõe.

Trazendo um olhar dentro da perspectiva etnomusicológica acerca do som de Socorro & Mazé na música “Sombra do Mulungu⁷⁸”, ao ouvir os primeiros segundos da gravação, já se pode sentir uma sonoridade específica da dupla. No áudio da gravação se observa, além da percussão de Silvestre, um cavaquinho. Mas as duas conseguem trazer uma identidade evidente e forte quando tocam os seus instrumentos. O timbre da Sanfona de Socorro não seria o mesmo se fosse outra pessoa tocando, seu dedilhar e forma de arpejar os acordes é característico dela. Em um dos nossos encontros, Socorro me mostra a introdução de “Ela no Forró” (2021), composição minha e das irmãs Mayara Barbosa e Mayra Barbosa. Ouço os primeiros acordes, logo penso: “parece que está diferente, o desenho melódico não é o mesmo, mas é claro, é Socorro quem está tocando”, o dedilhado não é “fiel” a como está na gravação de As Januárias,

⁷⁸ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=-qZItXLeAEA>. Acesso em: 30 abr. 2023.

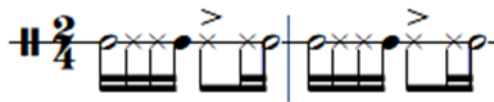
e claro que não estou me referindo a tocar certo ou errado, mas foi a partir desse momento – tocando do seu jeito, uma melodia composta por mim –, que eu percebi que Socorro tem uma forma própria de tocar.

O mesmo podemos dizer sobre Mazé com a zabumba, sua “pegada” (termo utilizado por ela ao falar como toca) também é própria. Se fizéssemos um desafio ouvindo outros zabumbeiros tocando e entre eles Mazé, de olhos fechados, seria fácil identificá-la.

Pensando em uma explicação técnica, podemos comparar um trecho rítmico padrão de forró com a maneira em que Mazé toca a sua zabumba em “Sombra do Mulungu” e para facilitar a compreensão, utilizo como legenda dos sons representados nas figuras 2 e 3 a seguir:  baqueta batida com golpe aberto,  baqueta batida com golpe fechado,  bacalhau (baqueta utilizada para tocar na parte inferior da zabumba) batido com golpe aberto,  bacalhau batido com golpe fechado⁷⁹.

Vejamos:

Figura 3 - Padrão rítmico do forró executado pelo zabumbeiro Quartinha⁸⁰



Fonte: Trecho retirado do livro *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*, do autor Climério de Oliveira Santos (2013)

Figura 4 - Padrão rítmico do forró tocado pela zabumbeira Mazé em “Sombra do Mulungu”



Fonte: Trecho editado por mim, retirado através da escuta do fonograma “Sombra do Mulungu” no CD Socorro & Mazé: O pé de Serra Original (2023)

No forró existem padrões rítmicos e suas variações. Alguns artistas preferem seguir o padrão sem variações, já outros somam suas experiências e variam um pouco na maneira de tocar.

⁷⁹ Legendas inspiradas nas mesmas contidas no livro *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*, do autor Climério de Oliveira Santos.

⁸⁰ Reginaldo Pereira de Melo, mais conhecido como Quartinha, é referência na prática de tocar zabumba pela sua vasta experiência no instrumento. Em sua carreira tocou com Luiz Gonzaga e Dominginhos e atualmente toca com Santana O cantador.

Comparando a execução da forma de tocar forró de Quartinha e Mazé, percebe-se uma pequena diferença, no primeiro tempo do compasso dos dois trechos rítmicos: enquanto Quartinha executa a célula rítmica com quatro semicolcheias, Mazé toca uma colcheia pontuada e uma semicolcheia. Apesar de coincidirem com a mesma célula no segundo tempo do compasso, as acentuações são diferentes.

A melodia cantada na voz de Mazé me lembra algumas canções interpretadas por cantores como Nelson Gonçalves, Núbia Lafayette e Noite Ilustrada. Da mesma forma penso quando escuto o dedilhar dos acordes da sanfona de Socorro, que remete às orquestrações dessas mesmas músicas românticas. Talvez essa referência tivesse vindo das escutas com dona Mara, sua mãe. É interessante o entrelaçamento de sentidos sonoros alcançados dentro e fora do forró que elas conseguem passar.

Cabe aqui chamar atenção para a parte do refrão, pois existe uma quebra do ritmo, na qual o que era tocado na célula rítmica do subgênero forró, agora passa a ser tocado pela zabumba, em xaxado. Essa mudança provoca uma retomada da concentração, trazendo resolução da saudade vivenciada pelos personagens da história, que, por sua vez, alude à imagem de Dona Mara.

3.4 A PERFORMANCE

Acerca da performance de Socorro e Mazé, descrevi de acordo com as observações realizadas durante os cinco dias que passamos com elas na cidade de Exu, no decurso das festividades em comemoração ao aniversário de 109 anos de Luiz Gonzaga. Reunimos as principais questões que achamos relevantes para nossa discussão.

Durante o período, a cidade recebe muitos turistas e músicos que participam das diversas manifestações, as quais acontecem em vários lugares do município, entre elas destacamos: a caminhada da sanfonas, na qual vários músicos (sanfoneiras(os), zabumbeiras(os), triangeiras(os) e cantoras(os) fazem o percurso que começa na praça da matriz e termina no Parque Aza Branca⁸¹; a “Feijoada do Joquinha” que, promovida por Joquinha Gonzaga (sobrinho do rei do baião) e sua família, recebe diversas pessoas, incluindo artistas do forró, na Fundação Vovô Januário; o Festival Viva Gonzagão, promovido pela

⁸¹Segundos alguns relatos, a letra Z da palavra “asa” foi colocada intencionalmente para que fizesse menção ao Z de LuiZ Gonzaga. Fonte: <http://redeglobo.globo.com/acao/noticia/2012/12/parque-aza-branca-ultima-morada-do-rei-do-baiao-comemora-30-anos.html>. Acesso em: 30 abr. 2023. Outra explicação, talvez a mais coesa, seria por conta da ortografia de como a palavra era escrita antigamente com Z e mediante a reforma ortográfica passou a ser escrita com S.

Secretaria de Cultura, Turismo e Desportos de Exu, que acontece na praça de eventos da cidade e no Parque Aza Branca; “Targino no Araripe”, festa organizada pelo cantor e compositor Targino Gondim e realizada no povoado do Araripe, local onde Luiz Gonzaga cresceu; e o “Ventos Gonzagueanos”, festa que ocorre no restaurante, promovida pelo dono do estabelecimento e organizada por Socorro e Mazé.

No dia 8 de dezembro de 2021, me encontrei com as artistas na cidade de Caruaru às 2h30 da madrugada, e de lá seguimos viagem. Mazé, Socorro, Silvestre e Isla seguiam na frente em um automóvel *Kadett (Chevrolet)* azul, o Coleguinha, apelido dado por Mazé ao veículo pertencente à dupla. Nesta viagem, O Coleguinha puxava uma carroça conhecida como "chico city", do tipo baú, cuja parte externa continha adesivos ilustrando a marca do trio, e sua extensão servia para levar os equipamentos. As integrantes do trio As Januárias seguiam comigo em outro carro. Fizemos breves paradas para alimentação, ida ao banheiro e troca de motorista, que, neste caso, Mazé revezava a direção do veículo com Silvestre. Chegamos em Exu às 11h30, almoçamos e fomos descansar na casa do proprietário do restaurante, local onde ficamos hospedadas.

No mesmo dia, no final da tarde, Mazé vai ao local das apresentações (o restaurante Ventos Gonzagueanos) para montar com Silvestre toda a estrutura que compõe o show de Socorro & Mazé – alguns *banners* com a foto da dupla, de Luiz Gonzaga e de Marinês, pedestais, estantes, microfones, instrumentos de percussão, dois bancos, tapetes, cabos e mesa de som. As caixas de som foram alugadas de um rapaz que há anos costuma fornecê-las para o evento.

O estabelecimento fica localizado na Avenida Castelo Branco, nº. 226, principal via da cidade e, como vemos pelo seu nome, faz homenagem à cultura gonzagueana. Apresenta uma decoração com fotos de toda discografia de Luiz Gonzaga nas paredes, o salão é coberto de palha e o sistema de venda de comida e bebida é por meio da moeda criada pelo dono do restaurante, um papel imitando uma cédula de dinheiro com o rosto do rei do baião no centro, e nas extremidades os valores correspondentes: 5 gonzagueanos, 8 gonzagueanos ou 10 gonzagueanos.

As musicistas já são bem conhecidas por todos que frequentam o local, e durante os shows que aconteceram nos dias 9 a 12 de dezembro, são chamadas o tempo todo para serem cumprimentadas e para tirar fotos.

Já em relação à disposição no palco (um pequeno elevado fixo, construído de alvenaria em formato de semicírculo, localizado no início do salão com o nome “palco Januário”), o trio se organiza da seguinte forma: na frente e ao lado direito, Mazé (voz principal e zabumba); na

frente e ao lado esquerdo, Socorro (voz secundária e sanfona); e na parte de trás, Silvestre (percussão - dois tons, caixa, carrilhão, pratos de ataque, chimbal, blocos sonoros, *cowbell* e um triângulo). O músico consegue chamar atenção por meio de sua técnica, sem deixar o triângulo de lado, vai preenchendo com os diversos timbres disponíveis em sua banca (pequena mesa em que coloca alguns instrumentos), algo que traz uma sonoridade específica do trio Socorro & Mazé. Utilizam também fones de ouvido para retorno.

A programação do evento sempre é iniciada com o trio Socorro & Mazé que, antes de começar, faz a passagem de som (checagem do funcionamento dos equipamentos). Mazé ajuda Socorro a colocar a sanfona e Silvestre que, também atua como técnico de som, faz a equalização na mesa enquanto elas tocam uma versão instrumental da canção “No meu pé de serra” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1947). Neste momento, simultaneamente, enquanto toca zabumba, Mazé vai equalizando os volumes dos baixos e das teclas na sanfona.

Ao iniciar o show, Mazé fala da felicidade de voltar para Exu após dois anos, pois, por causa da pandemia, o evento não aconteceu no ano de 2020, e também agradece a presença das pessoas que ali já se encontram e cumprimenta alguns conhecidos. A primeira música tocada é “Tá bom demais” (Luiz Gonzaga e Onildo Almeida). No primeiro dia, a afilhada Isla começa a transmissão ao vivo para o canal do *YouTube* e para o *Facebook*. A partir do segundo dia, o show passa a ser também transmitido e apresentado pelo radialista Jason Lagos, da Rádio Comunidade FM 87.9, localizada na cidade de Santa Cruz do Capibaribe

Para os shows, Socorro e Mazé vestem uma combinação de calça e blusa, adicionando um lenço na gola, sandálias e chapéu de couro, algo que remete muito à imagem do rei do baião, que, segundo elas, é a principal inspiração das suas carreiras. Mazé utiliza uma proteção (um pano acolchoado) amarrado na parte de trás da zabumba que serve para não se machucar com o atrito do instrumento no seu corpo. Já Socorro, além da sanfona com protetor de fole (uma espécie de capa feita de tecido de camurça ou de napa que serve para proteger o fole do suor e fricção com o busto do músico), veste em uma das pernas um corte de pano que protege suas calças do atrito no abrir e fechar do fole.

Sobre o repertório, Mazé explica que faz questão de tocar o forró de Luiz Gonzaga e de todos os seus seguidores que fizeram história, tais como: Marinês, Jackson do Pandeiro, Anastácia, Dominginhos, Trio Nordeste, etc.

As pessoas vão chegando de várias cidades, presenciamos gente da Bahia, Maranhão, Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte e até do Japão (um brasileiro que mora lá e que divulga a cultura nordestina em sua rádio *web* Nagobraz), que se juntam a diversos exuenses, incluindo

aqueles que não conheciam as artistas e que ficaram na beira do palco observando a performance.

As artistas continuam fazendo a abertura do evento com um bloco de músicas de Luiz Gonzaga. Mazé fala “puxa o fole, essa menina” e logo Socorro executa a introdução da música “A vida do viajante” (Luiz Gonzaga e Hervé Cordovil, 1953) e quando chega no refrão, Socorro (em intervalos de terças) e Silvestre (em uníssono) fazem coro com Mazé. Entre um solo e outro da sanfoneira, Mazé diz frases como “chora sanfoninha” e “ôrrroooi”, típicas expressões utilizadas pelo rei do baião. Na música “Boiadeiro” (Klécius Caldas e Armando Cavalcanti, 1967), que narra a rotina de um vaqueiro, Mazé entoada a frase “êêêêêê gado ôiiii”, Silvestre percute um *cowbell*, com batidas que simulam o balançar do chocalho do boi, trazendo, através do som, a paisagem cantada na letra da música. Entre uma entrada e outra, elas se viram de frente, indicando a hora de cantar. Algo que notei e considero importante relatar foi quando elas começaram a tocar a música “A morte do vaqueiro” (Luiz Gonzaga e Nelson Barbalho, 1963), o andamento continuava o mesmo das músicas anteriores, 88bpm em ritmo de xote, porém, se ouvirmos a versão de Luiz Gonzaga, a música tem andamento lento 60bpm em ritmo de toada. É tudo muito rápido com repertório grande e ainda repetindo algumas canções. Com isso fiquei pensativa, sobre elas não tocarem em andamento muito lento, como se quisessem demonstrar, a partir dessa execução, a força que tem. Quando me refiro à força, se tratando da mulher que toca forró, estou relembrando a postura do machismo quando dizem que mulher não aguenta tocar forró.

Na busca de encontrar uma teoria da performance instrumental de gênero, Koskoff introduz seu pensamento dizendo:

[...] instrumentos musicais são geralmente ligados a ideologias de gênero, no entanto, culturalmente construídos e mantidos. Tais ideologias fundamentam e prescrevem quem pode e quem não pode tocar e em que circunstâncias as apresentações ocorrerão. Assim, por um lado, parece que os instrumentos e os sons associados aos homens e à masculinidade (independente de sua definição) são frequentemente ligados ao poder econômico, ritual e sexual. Tais instrumentos são frequentemente usados por homens para limitar, controlar ou coagir as mulheres (ou para aumentar sua própria sexualidade, como nas apresentações de rock) (Koskoff, 2014, p. 129, minha tradução).

Fazendo um paralelo entre o pensamento da autora e o momento da performance de Socorro e Mazé, é nítido o porquê da demonstração de força das forrozeiras. Um primeiro ponto para refletir é que estão tocando instrumentos que exigem força, pelo peso e tamanho de cada um. Outro ponto é que geralmente quando uma banda de forró é contratada, o que se pede é que o show tenha em média duas a três horas de duração, uma realidade diferente do caso delas, pois neste dia foram mais de dez horas, que, mesmo contando com os intervalos, configuram-

se muitas horas tocando. Observo que elas refletem, mediante essa performance, a cobrança imposta pelo machismo e patriarcado, dando o máximo de si para demonstrar que podem exercer o papel da mulher que toca forró.

Após uma hora e trinta minutos de show, elas começam a chamar os artistas que ali estão, não existe uma ordem específica, conforme vão chegando, elas vão chamando, ora tocam juntos, ora saem do palco, alguns trios são formados ali mesmo, na ocasião de um sanfoneiro precisar de acompanhamento. Entre os diversos músicos que ali passaram estão: Banda Caacttus (Campina Grande/PB), As Januárias (Olinda/PE), Ivan Silva (Euclides da Cunha/BA), o sanfoneiro Danilo Basilio (Congo/PB), a zabumbeira Carolina da Fulô (Caruaru/PE), Lu Vaqueira (Petrolina/PE), Valmiro Forró Phenix (Jupi/PE), Pedrinho Franco (Exu/PE), Cosmo do Acordeon (Exu/PE) e Flávio Baião (Juazeiro/BA).

Apesar de o evento ser organizado por duas mulheres, o que predomina é a participação masculina. Quando perguntamos à dupla sobre essa questão, elas respondem dizendo que o objetivo é dar a oportunidade que elas não tiveram quando foram para Exu pela primeira vez, à todos sem distinção. Entre público e músicos, o evento consegue concentrar em média 500 pessoas. Os shows sempre são encerrados com Socorro & Mazé cantando a música religiosa “Força e vitória” (Eliana Ribeiro). A performance é finalizada com Mazé de joelhos, percutindo as últimas batidas na zabumba e cantando a última palavra da canção, “Jesus”. O forró adquiriu uma ligação histórica com o catolicismo, o que foi fortemente introduzido e desenvolvido por Luiz Gonzaga.

4 TEREZINHA DO ACORDEON

4.1 HISTÓRICO

Cantora, compositora e sanfoneira, Terezinha Bezerra Chaves, que hoje mora em Recife, é natural da cidade de Salgueiro, interior de Pernambuco. Sua ligação com a música começou cedo na banda marcial da escola. Começou tocando corneta, mas o seu maestro, achando-a muito magrinha, sem força para soprar, colocou-a para tocar o tarol. Em entrevista, explica que seu interesse pela sanfona surgiu quando, aos sete anos, conheceu Luiz Gonzaga – “olhei aquela coisa linda, aquele homem com aquela simpatia, com aquela sanfona, eu me apaixonei” (Terezinha, 17/03/2022).

Expressando seu desejo de tocar, aos dez anos pediu ao seu pai que lhe comprasse uma sanfona. Ele, sem acreditar, só foi comprar o instrumento quando ela completou 12 anos, depois de vê-la tocando “Asa Branca” na sanfona emprestada de uma colega. Comprou-lhe uma de 24 baixos.

Lembrando de sua história, Terezinha nos conta que antes de ganhar a sua primeira sanfona, já tinha contato com outra de 80 baixos, que pertencia a uma amiga que estudava em um curso de música que tinha na cidade.

Era década de 60 e o maestro da banda da igreja criou uma escola de música. Dentro daquela época eu já achava estranho porque no enunciado do curso de música tinha a frase “para as mocinhas de família”, e todo mundo não tem família, né? Eu achava uma coisa tão estranha. Mas enfim, o comércio logo providenciou em colocar os instrumentos para vender e eu fui pedir a meu pai para me colocar nessa escola, mas meu pai era um protético, com pouco recurso e disse “de jeito nenhum, porque, primeiro eu não posso comprar uma sanfona, é muito cara, e segundo não posso pagar o curso, isso é só invenção sua” (Terezinha, 17/03/2022).

Algumas de suas colegas de escola entraram no curso e foi assim que ela teve seu primeiro contato com o instrumento, por intermédio de uma colega vizinha, que comprou a sanfona e também estava estudando. Começou observando-a quando ela chegava em casa e estudava as lições que o professor passava. “Quando ela parava, eu dizia: me dá a sanfona aí, um pouquinho”. Aprendeu “Asa Branca”, sua primeira música, no instrumento da amiga e foi fazer uma surpresa ao seu pai, mostrou o que aprendeu e ele surpreso, logo providenciou uma sanfona de 24 baixos, certamente por ser mais barata, porém, Terezinha já tocava em uma de 80 baixos. Seu pai lhe disse que por enquanto ela deveria aprender na comprada por ele.

Aos 14 anos, ela ganha, além da sanfona de 80 baixos, uma zabumba, um triângulo e um pandeiro. Seu pai comprou instrumentos de uma pessoa que precisou vender seus

instrumentos urgentemente para pagar os serviços de um advogado, pois havia se envolvido em uma briga. Foi preso e não tinha dinheiro para pagar os honorários do advogado, a opção encontrada foi a venda dos instrumentos musicais. Cercada por eles, Terezinha logo procurou ensinar a seus irmãos alguns ritmos nos instrumentos de percussão, para que eles a acompanhassem enquanto tocava sanfona. Ela explica que não tinha nenhuma pretensão de ser artista, só gostava de tocar e se divertir em casa. Mas, mesmo assim, passou a ser convidada a tocar na igreja e nas festinhas da escola. Aos 15 anos, recebe o convite para participar de um projeto criado por Raimundo Carrero, um conterrâneo que anos depois se tornaria jornalista, escritor, e que, no início de carreira, teve seu trabalho como romancista ligado ao movimento armorial. O projeto em questão era uma banda com o repertório de músicas da jovem guarda.

Terezinha explica que seu trabalho com a banda de baile teve que ser interrompido quando começou o relacionamento com seu primeiro marido, aos 18 anos. Devido a ciúmes por parte dele, ela deixou de tocar. Ela afirma que “ele tinha horror, não gostava de música, gostava de outro tipo, como as de Nelson Gonçalves”, algo que não justifica sua proibição, pois, nos leva a pensar que seu comportamento partiu mesmo da dominação masculina, na qual, na sociedade, a figura do homem é direcionada para uma relação de poder sobre a mulher. Sobre esta questão, Koskoff, ao estudar as diversas áreas de investigações acerca da antropologia do poder, especificamente após a sua leitura do livro *The Anthropology of Power: Ethnographic Studies from Asia, Oceania, and the New World* (1977) (A antropologia do poder: Estudos Etnográficos da Ásia, Oceania e do Novo Mundo), dos autores Raymond Fogelson e Richard Adams, conclui que:

[...] o poder não era algo que um tinha sobre o outro, mas, sim, algo inerente às interações sociais de todos os tipos - uma força que estava embutida em todas as construções humanas, como religião, ritual, linguagem e música, uma força que resultou, por persuasão, coerção ou violência, no domínio de uma entidade sobre outra (KOSKOFF, 2014, p. 23, minha tradução).

A sanfoneira explica que naquela época só tinha duas opções, a música ou casar, e que, como não tinha pretensão de viver profissionalmente da música, decidiu casar e atender aos gostos do seu namorado. Se pensarmos acerca de uma estrutura social daquela época, década de 1970, em que o “ideal” de mulher era aquela que adquiria *status* e segurança financeira mediante um casamento, como diz um velho e tendencioso ditado popular, “mulher sem homem é mulher sem nome”, é possível que a sanfoneira tenha escolhido o matrimônio em detrimento da realização de tocar o seu instrumento, porque foi movida por uma força maior, pressão de uma sociedade que dita como uma mulher deve viver sua própria vida. Aqui observo duas relações de poder: do marido, quando exige que ela não toque mais o seu instrumento, e da

sociedade, quando os costumes e padrões são impostos de tal maneira que fazem com que Terezinha, mesmo que naquele momento, escolha o casamento.

Mesmo com essa proibição, ela tocava sanfona às escondidas, quando ele estava ausente. Quando se casou, a situação só piorou, pois, teve que deixar a sanfona na casa dos seus pais, em Salgueiro, e ir viver sua vida de casada, em Recife. Até o fim do seu casamento, foram 12 anos longe do seu instrumento. “Eu não podia ouvir o som de uma sanfona, me dava uma angústia, um aperto no peito. Quando eu via um sanfoneiro, ficava enlouquecida para pedir a sanfona para tocar” (Terezinha, 17/03/2022). Afirma, ainda, que, apesar de ter tido seus quatro filhos, seu casamento desandou de tal maneira que ela preferiu se separar. Após a separação, Terezinha volta a tocar sanfona e começa a se apresentar em um bar no Recife, onde seu irmão tocava contrabaixo. Vale ressaltar que a esta altura, já com os filhos, frutos do casamento encerrado, ela precisava se dividir entre as multifunções de mãe separada e a musicista. Um ponto aqui que devemos destacar é que na história de vida de uma mulher instrumentista, ela sempre sofre uma comparação desleal quando a sua prática é equiparada à prática instrumental de um homem. O caso da artista em questão é algo clássico: uma mulher que não podia ter seu tempo dedicado prioritariamente a sua formação (nesse caso, ao estudo de seu instrumento, como era o seu desejo/interesse), mas, sim, por imposição social, tinha que conciliar estes estudos com o cuidado da casa e dos filhos.

No ambiente musical, conheceu seu atual companheiro, Lula do Acordeon – um exímio sanfoneiro, que dedica sua vida a consertar, afinar, vender e trocar sanfonas. Com ele, Terezinha começou a fazer apresentações, ele na sanfona, e ela cantando. No ano de 1989, curiosamente o ano da morte de Luiz Gonzaga, Lula do acordeon, por causa das dificuldades encontradas nos vários lugares onde tocava (muito trabalho e pouca remuneração, ambientes nem sempre convidativos, havendo pessoas alcoolizadas que atrapalhavam a sua apresentação, e pouco reconhecimento), desiste de trabalhar como instrumentista e decide se dedicar unicamente a sua oficina de conserto e afinação de sanfonas. Sem sanfoneiro, Terezinha volta a fazer apresentações cantando e tocando o instrumento. Tocar sanfona era o seu diferencial, pois na época era fácil encontrar musicistas no forró apenas na função de cantoras, como ela mesmo afirma: “tinha Joana Angélica, que cantava na banda de Camarão, Selma, Marinalva, irmã de Marinês, muitas cantoras boas” (Terezinha, 17/03/2022).

A fala de Terezinha remete a uma questão clássica que Green (2001) nos traz ao diferenciar a performance de uma mulher cantora e uma mulher instrumentista. A autora discorre sobre os diferentes impactos que tais performances causam fazendo a seguinte pergunta:

A instrumentista feminina se expõe e o faz a ponto de participar do mesmo discurso da cantora. Contudo, em certos aspectos, a sua exposição tem conotações diferentes. As diferenças variam em grau dependendo do contexto da apresentação, do instrumento tocado, da posição do ouvinte e de vários outros fatores. Por exemplo, num cenário doméstico do início do século XX, na perspectiva da maioria dos observadores, um pianista teria produzido perfis de exposição que seriam tão afirmativos, em todos os sentidos, como os do cantor: Contudo, num ambiente público do mesmo período, uma trompetista sentado no meio de uma orquestra composta, exceto ela, por homens, incorreria em perfis de exposição radicalmente diferentes e, na realidade, inéditos. Por que há instrumentos que - como o canto - têm sido bem recebida pelas mulheres e seu domínio tem sido considerado aceitável e até desejável como uma conquista feminina, enquanto outras - diferentemente do canto - têm sido evitadas em diversos momentos pelas mulheres - mulheres reprovadas e até proibidas? (Green, 2001, p. 58, minha tradução).

Se acrescentarmos a sanfona como um desses instrumentos proibidos para as mulheres tocarem em público, será possível notar o porquê de Terezinha se destacar. Nessa época, com a predominância de cantoras de forró, possivelmente, sua performance com o acordeon causou diferentes e qualitativos impactos no público que presenciava suas apresentações.

Quando chegava nas festas, alguns homens lhe perguntavam se ela teria força suficiente para tocar sanfona por muitas horas. Ela respondia: “Passei oito meses tocando em um barzinho perto do Sport, eu começava às 20 horas da noite e só parava às 3 horas da manhã. A cada hora, tinha intervalo de 10 minutos” (Terezinha, 17/03/2022). Segundo ela, não sentia sofrer preconceito, ao contrário, era admirada pelos sanfoneiros que cruzavam seu caminho nos lugares onde tocava. “Até Cezinha diz às vezes assim: Mãe, tu tens uma puxada de homem, eu nunca vi uma mulher tocando assim como você” (Terezinha, 17/03/2022).

Um ponto a tratar aqui é que a sociedade costuma comparar uma atividade realizada por uma mulher à forma como o homem a executa. Quando ela toca um instrumento musical, por exemplo, se fala de força empregada, do jeito de tocar e do tamanho do instrumento, ou seja, se o instrumento necessita um esforço físico maior. Quando a mulher consegue atender às expectativas, logo é elogiada com frases similares à dita pelo sanfoneiro Cezinha à Terezinha. Além disso, vindo dele, homem e sanfoneiro reconhecido nacionalmente, suas palavras se tornam chancela para ela. Por que a “Paraíba” da música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1950), ao demonstrar sua força, precisa ser intitulada como masculina e mulher macho? Essa narrativa vem justamente da imagem da mulher frágil criada pela sociedade, que, por sua vez, no universo da música tem implicação até no tipo de instrumento musical que uma mulher deve tocar. Como diz Koskoff (2014, p.36), ao explicar os efeitos da estrutura de gênero em diferentes culturas, – “Uma estrutura conceitual subjacente para o comportamento ideal baseado em gênero” –, discorre acerca de temas como ideologia de gênero, sexo (masculino-feminino),

gênero (homem-mulher) e relações intergêneros. Ela ainda reforça o assunto citando o pensamento de algumas das suas principais autoras, Ortner e Whitehead (1981), quando afirma que “a estrutura de gênero de uma sociedade reflete arranjos socialmente construídos e mantidos, feitos entre homens” (*ibid.*, 2014), portanto, desconsiderando a participação das mulheres na feitura desses “arranjos”.

A partir dos seus trabalhos nos bares em Recife, Terezinha passou a ser cada vez mais conhecida, recebendo convites para tocar no *shopping* local, na Casa da Cultura e na Missa do Vaqueiro⁸², onde realizou o seu primeiro show no ano de 1993. Nesta fase de sua carreira acontece algo interessante: ao participar do evento da Missa do Vaqueiro, enquanto aguardava o horário do seu show, Terezinha escutou uma conversa de pessoas que estavam no meio do grande público: “olha lá, Terezinha, ela vai tocar, vamos lá vê-la?”, “eu não, vejo ela tocando toda semana lá no barzinho em Recife”. Segundo a sanfoneira, o que ela ouviu na conversa trouxe tal impacto, que a fez perceber que a sua imagem de artista estava sendo saturada por tocar toda semana no mesmo lugar. Com isso, decide não fazer mais os trabalhos no bares.

Sua carreira como artista foi tomando forma e proporção. Gravou vários *LPs* e *CDs*, inclusive um deles como membro das Karolinas com K, um grupo de forró formado só por mulheres, idealizado por ela no ano de 2004. A banda durou cinco anos, e entre as várias formações passaram grandes artistas como Joana Angélica e Sevi Nascimento. Terezinha também é responsável por fomentar na cidade do Recife a cultura do forró e da sanfona. Para sair no carnaval, fundou a “Troça Sanfona do Povo”, em 2004, e em junho, comanda a Caminhada do Forró, na qual reúne mais de 100 sanfoneiros que saem em cortejo tocando e cantando pelas ruas da cidade.

4.2 AMBIENTE SOCIOCULTURAL

Terezinha do Acordeon nasceu e cresceu na cidade de Salgueiro, a 518 km da capital Recife. Salgueiro fica localizada na Região do Sertão Central e tem como principais atividades econômicas a agricultura, com o cultivo de cebola, tomate, algodão herbáceo, milho, banana, feijão, arroz, manga, e o comércio varejista⁸³. Dentre as suas manifestações tradicionais encontramos a bicharada do Mestre Jaime, grupo que desfila com máscaras de animais pelas

⁸² Evento religioso que acontece desde 1970 na cidade de Serrita, interior de Pernambuco. É uma Missa idealizada a partir de uma manifestação devido ao assassinato impune de Raimundo Jacó, vaqueiro das redondezas e primo de Luiz Gonzaga. O evento foi tomando tal proporção que, desde então, acontece no Sítio Lages todo ano, no mês de julho.

⁸³ Fonte: <https://www.salgueiro.pe.gov.br/index.html>. Acesso: 16 out. 2023.

ruas durante o carnaval. Além disso, existe a tradicional festa do padroeiro da cidade, Santo Antônio. Salgueiro também é berço das tradições da comunidade quilombola de Conceição das Crioulas e sua tradicional dança do trancelim, na qual mulheres acompanhadas pela Banda de Pife das Crioulas se entrelaçam em filas, dançando e rodando suas saias.

O forró também faz parte das práticas culturais de Salgueiro. No Festival da Sanfona, por exemplo, pode-se encontrar o folista de oito-baixos, Nego do Mestre, e o sanfoneiro Zeca do Acordeon. De lá também são compositores Zezito Doceiro e Targino Gondim. É necessário falar que nas pesquisas realizadas aqui, dentre os materiais vistos sobre este festival (*site* e canal de *YouTube* da Prefeitura de Salgueiro), curiosamente não foi encontrada nenhuma referência de participação feminina no evento. Sobre esta questão, em entrevista, pergunto a Terezinha como ela observa os espaços de forró acerca da participação das artistas. Ela afirma que, apesar da situação ter melhorado, se comparado ao início de sua carreira, porém, muito se tem para mudar, e exemplifica citando uma realidade dos palcos, em que as participações são majoritariamente masculinas. Terezinha ainda complementa falando que “nas próprias rádios tocam mais homens do que mulheres”. “Não é por falta de musicistas, nós temos boas cantoras, mulheres que tocam guitarra, sanfona, contrabaixo, percussão, instrumentos de sopro, o que falta é a oportunidade que não se dá para elas” (17/03/2022). Ademais, há, sim, uma disparidade no quantitativo de músicos, existindo muito mais homens do que mulheres, o que, em grande medida, é resultante de uma sociedade machista que, como tenho discutido, impõe obstáculos à inserção da mulher no contexto profissional da música.

Figura 5 - Terezinha do Acordeon



Fonte: Imagem de divulgação da artista

4.3 FORMAÇÃO/HABILIDADES/CRIATIVIDADE

Assim como Socorro e Mazé, Terezinha aprendeu a tocar o seu instrumento a partir de sua prática diária dentro de um contexto social pertinente a ela. Ao falar da sua formação como sanfoneira, do seu jeito de tocar, volta aos tempos de sua juventude dizendo:

Eu me criei vendo os sanfoneiros, o meu avô tinha um engenho de rapadura de cana de açúcar, e toda moagem ele ia para lá e toda noite o pessoal dançava, lá tinha um sanfoneiro tocando para os trabalhadores dançar e eu ficava ali olhando o cara tocar, e era forró mesmo, forró pesado (Terezinha, 17/03/2022).

Suas habilidades com o instrumento foram adquiridas e aperfeiçoadas por meio da observação e imitação. Afirma que nunca entrou em uma escola de música para estudar e que quando começou a trabalhar com a música, passou a frequentar os shows, observava Camarão tocar, o próprio Lula (seu esposo), Duda da Passira, ficava absorvendo o jeito de tocar deles, a sonoridade, como colocavam os acordes. Por outro lado, ela explica também que sua prática nos bares serviu como escola, pois adquiriu habilidade em diversificar o repertório e acompanhar pessoas cantando. Em entrevista, ela relata que aprendeu “sem muita técnica” e que, por exemplo, não usa o quinto dedo da mão direita para dedilhar os acordes. Para ela, tocar desta forma seria mais fácil. “Camarão às vezes até brincava comigo porque o meu dedilhado é completamente “errado”, porque como eu estudei, aprendi do meu jeito, o próprio Dominginhos me dizia que depois que aprendemos a tocar de uma forma, seria difícil de mudar, mas que eu fosse adicionando esse dedo aos poucos, colocando em um ou outro acorde” (Terezinha, 17/03/2022). As características de aprendizagem relatadas por Terezinha, comprovam a teoria apresentada por Green em *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy* (Música, aprendizagem informal e escola: uma nova pedagogia de sala de aula) (2008), em que a autora argumenta que, por meio da enculturação – processo no qual se aprende por intermédio da cultura na qual se está inserido – os músicos populares conseguem aprender seus instrumentos conversando, ouvindo, assistindo e imitando os tocadores mais especializados. Observa-se que essa mesma prática de aprendizagem também é descrita por Socorro & Mazé. Durante a entrevista, Terezinha demonstra a sua digitação (da forma como aprendeu a tocar sua sanfona, sem usar o quinto dedo), tocando a música “Seis Ponto Zero” (Terezinha do Acordeon/Junior Vieira, 2010). Como instrumentista (tocando violão) aprendi nas aulas técnicas que o cuidado com digitação facilita a execução de um trecho. Comandos como organizar os dedos frontalmente no braço do violão, tocando cordas presas ou soltas, respeitando o âmbito das casas sem fazer movimentos desnecessários, sem cortar o sons,

determinam qual a melhor digitação a ser utilizada. Obviamente, essa lição foi passada em uma instituição de ensino formal de música, com valores de ensino eurocentrado. Eu já sabia tocar alguns poucos acordes que aprendi com revistas de músicas cifradas, mas as lições do livro “Iniciação ao Violão”, do autor Henrique Pinto, me colocaram de frente a essa questão da digitação. Tecnicamente falando, penso que esse tipo de aprendizagem me ajudou na maneira como toco hoje, no tipo de dedilhado que faço, e que, por sua vez, chama atenção de muitos quando toco forró. Claro, essa é a minha experiência. Mas é inegável que Terezinha, com sua maneira de tocar, da forma que aprendeu, consegue ressignificar a ideia do “certo” e do “errado” acerca de como aprender um instrumento musical. Talvez se ela seguisse os conselhos do Mestre Camarão e Dominginhos, seus acordes seriam diferentes, com uma harmonia adicionando 9ª, 11ª ou 13ª, porém seu som, aquele no qual identificamos o seu trabalho, não seria o mesmo. Talvez não tivesse o mesmo destaque, se tocasse igual aos seus colegas.

Conhecida como a primeira mulher nordestina a subir no palco tocando sanfona, também tem um papel importante dando aulas particulares em sua casa, formando novos instrumentistas. Segundo Anastácia (2021), grandes sanfoneiros como Cezinha e Beto Hortis se inspiraram em Terezinha para tocar a sanfona. Acrescenta ainda que “Terezinha, é dita como a “mãezona” da música nordestina em Pernambuco e em Recife”.

Seu marido, que na época trabalhava tocando com os artistas, também dividia seu tempo participando de gravações em estúdio, e foi por intermédio dele que ela recebeu o convite para gravar o primeiro disco de carreira. Terezinha participava das gravações, fazendo vocal para os artistas. Em uma dessas gravações foi convidada a gravar o seu primeiro trabalho em 1983, “Terezinha do Acordeon: Alegria do Sertão”. Durante sua carreira, gravou outros discos e CDs, entre eles estão: “Terezinha do Acordeon, 1995”; “Sina de Cigarra, 1997”; “Terezinha do Acordeon: 40 anos de forró, 2006”; “Terezinha do Acordeon: seis ponto zero, 2010”; “Terezinha do Acordeon: Um amor assim, 2014”.

Terezinha também compõe. Quando pergunto sobre o seu processo de composição, ela explica que iniciou sem pretensão de ser compositora. Algumas músicas de sua autoria já foram gravadas por artistas de renome, como Elba Ramalho. Comparando-se a sua amiga Anastácia, afirma que compor não é seu carro chefe, mas que até hoje escreve e cita Júnior Vieira⁸⁴ como atual parceiro nas criações. Segue abaixo como exemplo a letra de “Seis Ponto Zero” (Terezinha do Acordeon e Junior Vieira, 2010).

Quando a gente nasce vem marcado a estrada que tem caminhar

⁸⁴Poeta, repentista, escritor, compositor, aboiador e cordelista pernambucano.

Minha sina é essa de tocar e cantar um forró bem ritmado
 Preconceito pra mim tá amarrado, sou a seiva mais pura do Sertão
 Tenho a marca de andar de pé no chão, de mamãe a lição desde criança
 Que me deu seu apoio e na andança conheci Seu Luiz, rei do baião.
 Eu sou a primeira mulher nordestina a subir no palco, tocar concertina
 Eu puxo no fole, chega dá um nó, tô seis ponto zero tocando forró

A letra da canção acima foi composta de última hora. Terezinha tinha acabado as gravações do seu *CD* em comemoração aos seus 60 anos de vida, e, segundo ela, ao terminar, o compositor Júnior Vieira, percebendo que no repertório faltava uma música que retratasse a força da sanfoneira, logo tratou de compor junto a ela. Essa foi a música de maior sucesso do disco. Buscando dentro da letra elementos que refletem as experiências da forrozeira, logo me vem à cabeça a ideia de que quando ela fala a frase “cantar um forró bem ritmado”, transmite a sua necessidade de mostrar o quanto ela deseja ser vista como forte, sendo uma mulher tocando forró. A questão que sempre ouvimos é que forró para ser bom tem que ser “pesado”, ou seja, rápido, dançante de tal forma que a pessoa dance até suar, diferentemente do subgênero xote, que possui um andamento mais lento. De acordo com a corrente social machista e patriarcal, o forró feito por mulheres não tem esse peso, visto que a imagem delas está ligada à fragilidade, como, por exemplo, a frase já citada acima, quando o sanfoneiro Cezinha tenta elogiar Terezinha, falando que ela toca com puxada de um homem. Terezinha com a sua sanfona, demonstra na prática e na canção que é forte, assim como o tipo de forró que ela se propõe a tocar. Obviamente que não me refiro a uma força física, aquela que muitos esperam quando veem uma mulher tocando forró, mas, sim, falo da força de uma mulher que consegue enfrentar todas as opressões de categorias diversas que se intersectam (gênero, religiosidade, sexualidade, étnico-raciais, idade, acessibilidade etc.) e que, com sua potência, consegue se manter, se afirmando e ocupando os espaços que antes não lhes eram permitidos.

4.4 A PERFORMANCE

Aqui os relatos serão focados de acordo com minha observação em uma participação que Terezinha realizou no projeto “Mesa de Forró” a convite do grupo CaSoando. O evento foi realizado no Mercado da Boa Vista, em Recife, no dia 01 de maio de 2022, e teve como artistas participantes o sanfoneiro Vinícius de Farias e Terezinha do Acordeon. Por ser localizado em uma área boêmia da cidade, o Mercado Público da Boa Vista é conhecido como um ambiente de encontro de diferentes gerações. Além de ser um espaço comercial, de vendas frutas, verduras, legumes, carnes e cereais, recebe destaque por seus bares que oferecem um cardápio vasto no âmbito da comida regional.

Ao meio dia o grupo CaSoando fez a abertura do evento. No repertório, além de músicas autorais, percebi a predominância das canções de artistas como Jackson do Pandeiro, Trio Nordestino, João Silva e Dominguinhos. A banda é composta por sanfona, zabumba, triângulo e cavaquinho. Terezinha, acompanhada por Dilma Gomes, sua produtora, aguardava por trás do palco o momento da sua apresentação. O local estava cheio, pessoas sentadas e outras dançando. No momento em que Terezinha foi chamada para o palco, percebi que muitas pessoas que estavam sentadas, se aproximaram para ver a artista mais de perto, até mesmo aqueles que estavam dançando, pararam para contemplá-la.

Dilma ajudou Terezinha a colocar a sanfona e colocou um banco que elas costumam levar para os shows. Lembro-me que na entrevista, Terezinha me mostrou o mesmo banco (de ferro e alto com apoio para os pés) e disse que passou a levá-lo para os palcos. Segundo ela, ele permite que sua postura – nem totalmente sentada e nem em pé – fique adequada para não sentir dores na coluna por conta do peso da sanfona. Terezinha tem duas sanfonas, uma de cor branca, da marca Universal, com 80 baixos, pesando em média 7 quilos, e uma Giulietti preta, pesando 10 quilos, com 120 baixos. Ela explica que quando vai tocar com uma banda menor com apenas triângulo e zabumba, leva a sanfona universal (a de 80 baixos). Enfatiza que por ela ter pouca ressonância, se adequa a grupos pequenos, porém quando está com uma banda maior, leva a Giuliette (de 120 baixos), a mesma que estava usando no show aqui relatado.

Nesse dia, como se tratava de uma participação, ela foi acompanhada pelo grupo CaSoando, mas em seu show a banda é bem maior, com outro sanfoneiro, contrabaixo, bateria, zabumba, triângulo, cavaquinho, guitarra e duas pessoas nos vocais. Também neste dia, ela não estava usando o seu chapéu de couro (um presente do pesquisador Paulo Wanderley) que costuma usar nas suas apresentações.

No seu repertório são cantadas músicas de diversos artistas do forró, principalmente as de Luiz Gonzaga, mas é com “Lápis de Cor”, música do compositor Nanado Alves e que foi gravada por artistas como Flávio José e Santana O Cantador, que Terezinha emociona quem a assiste. A canção traz a seguinte letra:

A saudade faz parte de quem já amou
De quem ficou sozinho
De quem chorou baixinho
Sem chamar atenção
A saudade varreu tantos sonhos
Deixou vazio tantos ninhos
Colocou mais espinhos que flores
Na porta do meu coração
Quero sentir saudade de quem me quer bem
Eu sei bem quem não trouxe-me nada de bom

Só traz felicidade lembrar de alguém
 Que não soube se dar
 Porque tudo bem que me chame de amor
 Um sopro de anjo me faça dormir
 Se acaso algum dia eu cismar de partir
 Me peça para ficar
 Posso até suportar saudades suas
 Se até mesmo a lua se faz mais bonita
 Por conta do amor
 É só você chegar
 Pra a vida ficar bela
 Numa linda aquarela estampada e pintada com lápis de cor
 (Letra de “Lápis de cor”, de Nanado Alves, 2010).

Começa cantando e tocando a canção, olha para todos em sua volta como se estivesse falando a poesia para cada um que estava ali, e ao chegar no refrão “posso até suportar saudades suas [...]” presencio um coro de pessoas do público cantando, alguns levantando as mãos para o alto, como se estivessem conversando com Terezinha, juntando-se a ela. Neste mesmo momento, ouço também uma jovem que estava ao meu lado, fazer o tradicional grito das mulheres árabes, conhecido aqui no Brasil como “*salguta*”⁸⁵, ela estava empolgada a ponto de externar o grito. O interessante é que esses elementos conseguiam contagiar todos que, além de cantarem com a sanfoneira, também estavam dançando. Perto do palco tinha uma mulher chorando, isso também me chamou a atenção. Não saberia dizer se ela estava emocionada com a música, com Terezinha ou até mesmo com o público cantando, talvez um misto de tudo isso ocasionou tal emoção. No final da música, especificamente na volta da introdução, Terezinha abre o fole jogando o corpo para o lado e toca os últimos acordes. Pablo (o zabumbeiro do CaSoando) fala no microfone: “isso é Terezinha do Acordeon, respeita a mulher!”. Certamente, a fala do zabumbeiro vem como um reforço em respeito à mulher. Sua reação reflete sobre o que geralmente acontece em um ambiente de forró comandado por uma mulher, preconceito, machismo etc. Quando a música acaba, satisfeita com a sua participação, Terezinha fala “Eita!!! servicinho bom danado”.

Este momento descreve o que é Terezinha no palco. A partir da sua potência interpretativa, ela consegue fazer o povo dançar, cantar e se emocionar, tudo ao mesmo tempo. Sua participação foi breve, porém significativa para quem estava presente.

⁸⁵ Um tipo de grito feito por mulheres, na antiguidade egípcia. Era realizado pelas esposas quando seus maridos partiam e voltavam da guerra. Hoje ele é emitido em momentos de festa e celebração. Aqui no Brasil, costuma-se ensinar aquelas que fazem aula de dança árabe, pois também é usado para empolgar a quem está dançando.

5 AS JANUÁRIAS

Aqui acontece um momento autoetnográfico, pois, além de estar atuando como autora deste trabalho, descrevo a performance do trio do qual faço parte. Sendo uma pesquisa realizada dentro do meu próprio contexto – mulher que toca forró –, para a coleta de material e interpretação concisa sem interferência, me inspirei nas ideias de Nettl (1995), atuando como estrangeira no assunto. Também me vi como principal informante das questões aqui abordadas, pois, sendo do meio, comprovei os relatos de experiências das outras participantes desta pesquisa. Sobre uma autoetnografia, Deborah Wong em, *Moving: From Performance to Performative Ethnography and Back Again* (Movendo-se: da performance à etnografia performativa e vice-versa) (2008, p.77), ao argumentar sobre as práticas de tocar *taiko* (instrumento de percussão japonês), tem o cuidado de se posicionar como etnomusicóloga e também como tocadora deste instrumento. Assim me propus, escrevo meu relato de experiência me colocando como etnomusicóloga feminista, atenta nas relações de gênero e performance, mas também escrevo como uma mulher que toca forró.

5.1 HISTÓRICO

As Januárias são uma trio feminino de forró criado no ano de 2017 pelas musicistas Mayara Barbosa (voz e zabumba), Mayra Barbosa (voz e triângulo) e Sidcléa Cavalcanti (voz e violão). Antes de relatar a história da banda, é pertinente falar sobre as carreiras musicais das componentes, visto que em relação às demais participantes desta pesquisa, o projeto As Januárias tem pouco tempo de existência.

Duas integrantes do trio são Mayara Barbosa e Mayra Barbosa, irmãs gêmeas. Têm 32 anos de idade e nasceram na cidade de Carpina, Pernambuco, mas residiram da infância à juventude em Nazaré da Mata (Zona da Mata Norte de Pernambuco). O interesse pela música surgiu desde muito cedo, aos 7 anos de idade já cantavam juntas imitando as duplas sertanejas que ouviam nos programas de TV e rádio. Durante a infância e adolescência estudaram, informalmente, alguns instrumentos como violão, teclado, cítara e flauta doce. As duas tocaram pratos na banda fanfarra da Escola de Aplicação Professor Chaves nos dois anos em que estudaram na instituição (2001 e 2002). Ainda na adolescência começaram a cantar na Igreja Católica. Depois de algum tempo, decidiram formar a Banda “Vox Dei”, um grupo vocal de música religiosa que existiu no ano de 2008 e permaneceu até 2012. Esse foi o primeiro projeto musical das irmãs Mayara e Mayra. A formação do grupo também contava com o cantor

Gildson Campelo, um colega que elas conheceram nos shows de músicas religiosas que frequentavam. Na época, chegaram a gravar o “Família é bom D+” (MC produções, 2009)⁸⁶, CD só com composições autorais. Em entrevista, Mayara explica que as letras das canções vinham por meio das experiências como cristã, e que o motivo de a banda ter acabado se deu ao fato de elas não se sentirem mais confortáveis em trabalhar com músicas ligadas à igreja. Apesar de a banda não existir mais, Mayara e Mayra recebem até hoje os direitos autorais equivalentes à reprodução de suas músicas em programas de rádio e TV do Sudeste.

Por influência da família, que não aprovava a carreira musical como uma profissão, fizeram o primeiro curso superior em área diferente da música. Mayara cursou Bacharelado em Enfermagem, na Universidade de Pernambuco (UPE), e Mayra, Bacharelado em Serviço Social, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Elas não exerceram os ofícios e após o término dos cursos, decidiram, mesmo contra o pensamento da família, se dedicar exclusivamente à música. Começaram a estudar formalmente na Escola Municipal de Artes João Pernambuco⁸⁷, porém não conseguiram concluir, pois, na época, a escola não disponibilizava uma quantidade de professores de canto suficiente para todos os estudantes que optavam por fazer o curso. Cursaram pós-graduação em Gestão e Produção Cultural na Faculdade Frassinetti do Recife (Fafire), porém não concluíram. No ano de 2014, deram início ao segundo projeto, a banda “Diatônica”, uma proposta de trabalho vocal que criava versões de músicas nacionais e internacionais. Além das irmãs, a formação da banda também contava com Gildson Campelo (Voz) e Cássio Cavalcante (violão). Juntos gravaram o EP “Diatônica” (2014)⁸⁸, uma produção independente com gravação de músicas autorais, financiada pelos fãs por meio da plataforma brasileira de financiamento coletivo, Catarse. A banda encerrou suas atividades porque Mayara desenvolveu um distúrbio vocal chamado disfonia espasmódica, “caracterizado por espasmos dos músculos laríngeos durante a fonação, produzindo voz quebrada, tensa, forçada e estrangulada” (Imamura; Tsuji, 2006). Por causa da sua nova condição, Mayara começou a se isolar, se comunicando apenas com conhecidos próximos, algo comum para quem desenvolve tal distúrbio. Durante o processo de descoberta do diagnóstico, em 2015, Mayara entrou no curso de violão da Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical, localizada no centro de Recife. Mayra também começa seus estudos de canto na mesma instituição, e é nesse momento que o trio se encontra.

⁸⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UmvaSJdNG-w&list=PLW9rqBOFVD59eWrbSw98SQB3qT_RtQIz_. Acesso: 05 jan. 2023.

⁸⁷ Escola pertencente à rede municipal de Recife e oferece além do curso de Música, cursos como os de teatro, dança e artes plásticas.

⁸⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hJDSFg75Fao>. Acesso: 05 jan. 2023.

Após sua pesquisa em busca de uma qualidade de vida melhor, Mayara descobriu o tratamento com aplicação de toxina botulínica para distonia, a qual enrijece os músculos de tal forma que sua voz tenha condições de sair sem quebras ou rouquidão.

As duas irmãs não terminaram o curso técnico em música, porém, nesse meio tempo, fizeram vestibular para o curso de Licenciatura em Música pela UFPE e em 2023 concluíram a segunda graduação.

Já eu, Sidcléa Cavalcanti, sou natural da cidade de Paudalho, Zona da Mata Norte de Pernambuco, mas residi da infância até a juventude na cidade de Camaragibe, área metropolitana de Recife. Tenho 41 anos de idade e iniciei minhas práticas musicais aos 10 anos, quando entrei na Banda Marcial Nossa Senhora do Carmo, uma atividade extracurricular que minha escola oferecia. Era uma banda de pequeno porte, com 20 integrantes em média. Entre os instrumentos que constituíam o grupo estavam o fuzileiro, o tarol, a caixa, o surdo, o atabaque, os pratos e apenas uma corneta tocada pelo regente. Naquela época, em 1992, Dona Carmita, proprietária e diretora da instituição, comprou os instrumentos e contratou um professor para que os alunos pudessem aprender a tocar. Seu objetivo era que a escola tivesse sua própria banda no desfile cívico de 7 de setembro. Para fazer parte da banda bastava ter interesse e demonstrar um mínimo de musicalidade. Apesar de haver uma livre escolha para os instrumentos, nesse momento o que prevalecia era o que estava convencionado, das meninas esperava-se que elas tocassem os pratos. Os instrumentos de maior porte ficavam com os meninos. Dessa forma, aconteceu comigo, porém só durou uma semana, pois ao notar meu desempenho na corneta, quando em uma brincadeira soprei no bocal, o regente pediu para que deixasse os pratos e fosse aprender o novo instrumento. A troca aconteceu rapidamente e de ouvido, logo aprendi as músicas que faziam parte do repertório: *Mulher rendeira* (domínio público) e *Maria bonita (Volta Seca)*⁸⁹. Dessa forma, a corneta foi meu primeiro instrumento musical propriamente dito, pois a prática com os pratos não durou dois ensaios. Sendo um instrumento de sopro da família dos metais, a corneta exigia uma habilidade que geralmente não se consegue logo nos primeiros estudos, e o professor, regente da banda, não tinha e nem passava técnicas para que esse aprendizado acontecesse de forma correta. É necessário frisarmos que não houve aulas particulares de corneta, o professor falava que eu teria que adquirir a embocadura do instrumento pressionando com a boca o bocal na parede, todo resto aprendi de ouvido e observando tocar. Como “corneteira” minha participação durou três anos.

⁸⁹ *Mulher Rendeira* e *Maria Bonita* fizeram parte da rotina do bando de Lampião. Disponível em: https://open.spotify.com/artist/0cDZ1YAAlkIn0Z7BjiEUj1?si=6PN_ehe5RzOKBFy9_85jEg. Acesso: 29 dez. 2022.

Após a mudança de professor da banda, o qual trazia músicos de fora para tocar os instrumentos de sopro que o grupo não tinha, me interessei em aprender a tocar o trompete, porém não tive êxito, pois, como não tinha o trompete para estudar em casa, não consegui levar adiante. Na mesma banda também cheguei a tocar tarol, surdo e atabaque.

Aos 15 anos comecei a estudar violão informalmente, por meio de revistas com músicas cifradas, e de ouvido. Minha prática se intensificou após frequentar a igreja Batista em Tabatinga, bairro onde morava. Lá, comecei a ensaiar com a banda que tocava durante os cultos. Importante destacar que o canto era a única prática musical das mulheres daquele local, assim comecei a causar estranheza de alguns membros por tocar violão e guitarra nos cultos. Sentia reprovação mediante os olhares de pessoas que frequentavam os cultos, mas nem sempre era assim, alguns chegavam a elogiar dizendo que achavam bonito uma mulher tocando. Por me destacar como violonista no bairro, comecei a dar aulas particulares em minha residência. Nesta ocasião, começaram minhas primeiras experiências como professora, mas meus estudos formais com a música só tiveram início após o término do ensino médio, pois as instituições de ensino em música eram distantes do lugar onde morava e por não ter costume de ir para o centro da cidade sozinha, tive que adiar até chegar a vida adulta. O primeiro lugar onde estudei música formalmente foi a Escola Municipal de Artes João Pernambuco, instituição mais próxima de minha casa. Ao terminar o curso básico em música, entrei na Universidade Federal de Pernambuco para cursar a Licenciatura em Música no ano de 2005. Tenho atuado como professora de musicalização infantil na rede particular de ensino e como professora de violão na rede pública, na qual tenho um contrato por tempo determinado.

O trio As Januárias surgiu de forma despretensiosa, a partir da vontade das integrantes de tocar/cantar as obras da cantora Marinês. "Ouvíamos forró no som do carro durante nossas viagens, "Véia" (forma carinhosa de me chamar) sempre colocava as músicas de Luiz Gonzaga, Marinês, Jackson do Pandeiro e Trio Nordestino", comenta Mayra ao falar sobre como começou a banda. Já de minha parte, posso dizer que cresci ouvindo forró, e pela memória afetiva do meu pai (já falecido), sempre ouço nas minhas viagens.

Após publicarmos um vídeo tocando a música "Estopim da Bomba" (Antônio Barros, 1976), surgiram alguns convites para apresentações. No início, os ensaios aconteciam durante os intervalos das aulas na própria ETE de Criatividade Musical e o primeiro convite para tocar veio exatamente da escola. O trio feminino de forró, ainda sem nome na época, fez seu primeiro show no "Bailão Criativo", festa de São João da escola da música, no ano de 2018. O nome As Januárias surgiu por intermédio do meu esposo, Diogo Barbosa, quando durante um ensaio, sugeriu e explicou que seria uma homenagem ao pai de Luiz Gonzaga, Seu Januário. A partir

daí nós três decidimos levar o projeto adiante, fazendo shows particulares, ficando cada vez mais conhecidas. Entre os anos de 2019 a 2021, participamos de festivais como o Música em Domicílio, Aurora Musical, Femme Festival Brasil (evento on-line em homenagem à Elba Ramalho) e o Trilhos Urbanos. Participamos também dos projetos Circuito Cepe de Cultura, BDB Cultural (evento on-line da Biblioteca Demonstrativa do Brasil) e Minuto Puxa o Fole (Museu Cais do Sertão). Fomos também uma das bandas convidadas do Programa Causos e Cantos, da Rede Globo Pernambuco, em 2022, e neste mesmo ano fizemos parte da programação do São João em Caruaru. Em 2023 destaco nossa participação no Boteco do Ratinho, programa do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), em rede nacional.

5.2 AMBIENTE SOCIOCULTURAL

Por serem oriundas da Zona da Mata, As Januárias também receberam forte influência musical das práticas culturais da região. Em Nazaré da Mata, local onde as gêmeas cresceram, a tradição de maracatu rural⁹⁰ é bastante forte. Lá é o berço do Maracatu Rural Cambinda Brasileira, conhecido como o maracatu de baque solto mais antigo do Brasil, com 105 anos de existência. Além do Cambinda, em Nazaré podemos encontrar sedes de outros maracatus como o Águia Dourada, o Estrela Brilhante e o Coração Nazareno – um maracatu composto só por mulheres. Na cidade, durante o ano todo, podemos escutar o som do surrão – um tipo de armação de madeira com jogo de sinos, que faz parte da vestimenta do caboclo de lança (personagem do maracatu rural). Também acontecem as sambadas, evento que reúne os mestres de maracatu para fazer uma brincadeira, na qual cada um fala seu verso em tom de rivalidade. Antes desse momento, que dura a noite inteira, se dança coco⁹¹ e ciranda⁹², dos quais a população ali presente (moradores e visitantes) pode participar.

Ao pesquisar sobre grupos de forró na cidade de Nazaré da Mata, me chama atenção o “Trio Nazareno”, um trio que existia nos anos de 1980, composto por três mulheres (Ester, Mirian e Raquel).

Localizada a 70,1 km de Recife, Nazaré da Mata mantém um grande fluxo de habitantes que diariamente precisam se deslocar para a capital pernambucana, motivados pelo

⁹⁰Manifestação popular, oriunda de Pernambuco, que tem como principal símbolo o caboclo de lança (um dos seus personagens). Distingue-se do maracatu nação por ter diferente organização, personagens e ritmo.

⁹¹Aqui, refiro-me ao coco da Mata Norte, pois distingue-se de outros cocos em instrumentos, dança e ritmo.

⁹²Dança circular de origem portuguesa, que se popularizou no Brasil, se tornando uma brincadeira popular que envolve música e dança, e, assim como o coco, possui, dependendo do lugar, suas variações, em instrumentos, dança e ritmo.

trabalho, estudo ou para resolver problemas de saúde (tratamento médico). Mayra e Mayara, por exemplo, além de terem cursado suas graduações em Recife, aqui também mantiveram trabalhos musicais. No início, começaram a trabalhar fazendo gravações cantando em coro nas músicas de alguns artistas de samba e de frevo de bloco⁹³. Paralelamente, começaram a fazer parte de algumas orquestras de blocos líricos⁹⁴, cantando nos carnavais. Certamente essa dinâmica possibilitou que o frevo (música carnavalesca de Pernambuco) as influenciasse. Quanto a mim, já morava na região metropolitana, já tinha tais influências, porém houve um fortalecimento quando nos conhecemos e começamos a tocar e compor juntas. As Januárias atuam no forró, mas, por essas influências, também gravaram dois frevos, “Mais um frevo de saudade” (Mayra Barbosa e Mayara Barbosa, 2022), gravado e lançado como clipe apenas nas redes sociais, e “Meu All Star que lute” (Mayra Barbosa, Mayara Barbosa, Sidcléa Cavalcanti, 2023).

Dentro do forró uma das questões que chamam atenção para o trio é a sua formação instrumental. Como já citado acima, por não ter a sanfona, instrumento que convencionalmente faz parte da tríade que Luiz Gonzaga organizou, as musicistas despertam curiosidade e críticas dos apreciadores do gênero. Exemplifico essa questão no próximo tópico, em que descrevo situações na performance de As Januárias.

Figura 6 - As Januárias



Fonte: Imagem de divulgação das artistas.

⁹³Tipo de frevo que, diferentemente do frevo de rua, que se toca com instrumentos de metal, é tradicionalmente executado por uma orquestra de pau e corda (clarinete, flauta transversal, violão, bandolim, banjo, cavaquinho etc.).

⁹⁴Tipo de bloco carnavalesco que é acompanhado ao som do frevo de bloco.

5.3 FORMAÇÃO/HABILIDADES/CRIATIVIDADE

Para tocar forró, as integrantes do trio contaram com a musicalidade e estudos por meio da observação e da escuta de outros grupos. Até então, Mayra nunca tinha tocado triângulo e nem Mayara, zabumba. Apesar de ser violonista já há algum tempo, comecei a desenvolver uma forma de tocar forró na qual o violão pudesse preencher o lugar da sanfona, fazendo os solos e os acompanhamentos (harmonias com levadas rítmicas). Inicialmente, por causa da pressão de alguns gonzagueanos, tentei aprender a tocar o acordeon, porém sem êxito. Por causa do tempo de estudo que o instrumento exigia, desisti e continuei investindo na minha maneira de tocar forró com o violão. A Figura 4 a seguir ilustra o modo como dedilho as cordas do violão na música “Sem Vergonha” (Antônio Carlos Filho e Jocafr, 1971), uma canção interpretada pelo grupo "Os Incríveis", mas muito conhecida na voz de Marinês, e que faz parte do repertório de As Januárias.

Figura 7 - Introdução da música “Sem Vergonha” (Antônio Carlos Filho e Jocafr, 1971)



Fonte: Elaborada pela autora (2024) - a partitura faz parte do arquivo pessoal da violonista, o trecho foi arranjado e editado por ela

O interessante é que a primeira vez em que ouvimos essa música foi na voz de Marinês, uma gravação lançada em 1972, um ano depois do lançamento da primeira versão, a de Os Incríveis. Era a nossa referência de escuta, sua introdução é feita pela sanfona. Quando ouvi a versão de Os Incríveis fiquei impactada, porque parecia um pouco com a que faço no violão, porém naquela ouvimos um solo de viola de dez cordas. Para os que não dominam a leitura na partitura, traduzindo a maneira como faço no violão, basicamente existe uma linha melódica sendo acompanhada pelo baixo que, por sua vez, está marcando o padrão rítmico característico do subgênero baião.

No repertório de As Januárias encontramos músicas autorais e dos principais artistas que participaram da história do forró. Por causa do seu protagonismo, temos Marinês, Rainha do Xaxado, como maior referência de carreira, mas também fazemos alusão ao trabalho de outras intérpretes e compositoras mulheres como Anastácia, Elba Ramalho, Clemilda, Lia de Itamaracá e Selma do Coco. Por sermos da Zona da Mata, de cidades que fomentam festejos movidos ao coco, ao cavalo marinho⁹⁵, à ciranda e ao maracatu rural, podemos encontrar elementos fragmentados dessas festividades em nossas obras, como percebemos em “Eu Sou Janu”⁹⁶, primeiro *single* lançado por nós no ano de 2020, e de autoria das três integrantes, uma canção que fala sobre o protagonismo feminino em suas diversas áreas de atuação. Assim acontece nos nossos outros lançamentos: “Cadê o Meu São João”⁹⁷ (Mayra Barbosa, Mayara Barbosa e Sidcléa Cavalcanti, 2020), “Chama o Xaxado”⁹⁸ (Sidcléa Cavalcanti, 2021), que é uma homenagem a Marinês, “A Zabumbeira é Quem Manda”⁹⁹ (Mayra Barbosa e Mayara Barbosa, 2022) e “Ela no Forró”¹⁰⁰ (Mayra Barbosa, Mayara Barbosa e Sidcléa Cavalcanti, 2021), cuja letra veremos em seguida, e nossa última música lançada até o momento “Pimenta e Amor” (Mayra e Mayara, 2023).

Quando ela chega no forró
 Todo mundo grita: lá vai ela
 E vem toda bonita lá vai ela
 De sandalinha e chita
 Vem convidando todo mundo pro salão
 Quando ela chega no forró
 Todo mundo grita: lá vai ela
 E vem toda bonita lá vai ela
 De sandalinha e chita
 Ela é rainha animando a multidão
 Toda faceira ela rodopia
 Toda bonita nem precisa companhia
 Se não tem par ela dança só
 Essa menina reina no forró
 Toda faceira ela rodopia
 Toda bonita nem precisa companhia
 Se não tem par ela dança só
 Pense numa menina, só dá ela no forró
 Só dá ela
 Só dá ela no forró

⁹⁵ Criado nos intervalos da lavoura, especificamente por trabalhadores do corte da cana de açúcar da Zona da Mata de Pernambuco, tornou-se uma brincadeira que envolve teatro, música e dança.

⁹⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tK_WYIOe7Vc. Acesso: 19 jan. 2023.

⁹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sds4UHIwPTM>. Acesso: 19 jan. 2023.

⁹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hxxocE3pra4>. Acesso: 19 jan. 2023.

⁹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rmNd97C2A9E>. Acesso: 19 jan. 2023.

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PjGD0EuinrQ>. Acesso: 19 jan. 2023.

(Letra de “Ela no Forró” - Mayra Barbosa, Mayara Barbosa, Sidcléa Cavalcanti, 2021)

As composições de As Januárias, em sua grande parte, trazem um teor de fala feminina frente às situações do cotidiano enfrentadas por mulheres. “Ela no Forró”, por exemplo, narra a história de uma mulher que ao chegar no forró (festa), chama a atenção de todos pelo seu jeito de agir, vestir e dançar. A letra segue falando da personagem que não se intimida ao se ver sozinha na hora da dança, algo mais incomum do que a dança a dois (que remete a casal heterossexual), convencionalmente esperada no ambiente da festa de forró. Além disso, se formos buscar no cancioneiro de forró, podemos constatar inúmeras frases que incentivam a dança a dois e muitas delas enchem a figura da mulher de objetificação. Vemos como exemplo contrastante a “Ela no forró” a letra a seguir:

No forró que tem mulher, eu tô
 No forró que tem mulher, eu tô lá
 No forró que tem mulher, eu tô
 No forró que tem mulher, eu danço até o sol raiar
 Tem mulher pra escolher quando toca o xaxadão
 O salão fica animado quando esquentam a brincadeira
 Eu escolho a mais bonita e vou dançando a noite inteira
 Aonde tem mulher eu tô, fico bem acostumado
 Quando vejo um sanfoneiro tocando um forró de lado
 Me divirto a noite inteira e saio bem acompanhado
 (Letra de “Forró e Mulher”, de Luís Rodrigues e Cíço do Pará, 1976)

No cenário descrito pela letra acima, observo um personagem que deposita toda a sua expectativa num forró que tenha mulheres, diz que tem tantas a ponto de escolher. É como se a condição da festa, para ser boa, esteja atrelada àquela que tenha muitas mulheres “para eles”. Porém, já imaginou se elas recusassem a dança? O conflito que seria? Já ouvi histórias até de brigas no meio da dança por disputarem um par. Um exemplo que destaco aqui aconteceu com Mayra de As Januárias: quando estávamos em Exu, vendo o show de Socorro & Mazé, um homem puxou-a para dançar e ela, observando que ele estava muito alcoolizado, preferiu não rejeitar. A situação só piorou, o homem achou pouco, tirou, sem permissão, a máscara que ela estava usando para se prevenir da Covid-19, foi quando a música acabou e ela se esquivou da dança. Casos como este são consequências desse pensamento que acha que a mulher está ali como se estivesse em uma vitrine, esperando para ser escolhida. Como mulher, me incomoda bastante chegar em um forró e ser observada o tempo todo por aqueles que desejam me chamar para dançar, como se fosse uma condição para que eu esteja ali. Podemos também verificar a menção à dança a dois em muitas outras canções, como “Forró de Ouricuri” (Luiz Gonzaga e João Silva, 1983); “Baião” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1946), “Cintura Fina” (Luiz

Gonzaga e Zé Dantas, 1950) e “Bota fogo no forró” (Alcymar Monteiro e João Paulo Júnior, 1992).

Dentro da dança do forró existe também mais uma questão que é inerente à sociedade, uma relação de poder na qual o homem sente a necessidade de conduzir a mulher nos passos coreográficos. Segundo Juliana Freire dos Santos, professora mestra em dança pela PPGDança/UFBA, “na dança, os homens, de modo fortemente hegemônico, se sentem mais confortáveis em sua função de condutores, que ainda é relacionada ao gênero e à heterossexualidade ativa” (Santos, 2019, p. 47). Talvez por isso que até a nossa sexualidade seja, em algumas vezes, posta em jogo quando recusamos tal dança. Como já aconteceu comigo, quando, ao recusar uma dança, me perguntaram se eu não gostava de homens. Minha vontade naquele momento era curtir a festa, sem precisar dançar com alguém.

Fazendo uma análise inspirada na ideia de Candido (2006), “Ela no forró” vai muito além do cenário da festa, traz luz que reflete sobre a vida de uma mulher empoderada, autônoma e consciente do seu lugar em uma sociedade que a cada dia dita suas regras, muitas vezes injustas para ela. A música nos faz pensar sobre a simplicidade de quem não quer depender de ninguém para ser feliz e, em meio aos olhos julgadores, não se rende, sendo dona do seu próprio caminho. Se pensamos dentro dessa perspectiva, olhando para As Januárias, a letra dessa música também nos faz refletir sobre uma banda que mesmo não tendo uma formação instrumental convencional do forró, não deixa de fazer suas práticas dentro do mesmo.

Se faz necessário mencionar que As Januárias têm chamado a atenção de muitos. Seja nas redes sociais *Instagram*, *Facebook* ou *YouTube*, com suas postagens de vídeos com duração de apenas um minuto, utilizando arranjos no repertório do forró que explorem suas vozes, o violão, a zabumba e o triângulo. Seja nas apresentações presenciais, por ser um trio de forró formado só por mulheres e por ter uma formação instrumental diferente da convencional, elas conseguem despertar a curiosidade de muitos. Algumas opiniões partindo dos internautas amantes do forró, são: “o trio é bom, mas com a sanfona ficaria perfeito”, “porque a violonista não aprende a tocar sanfona?”, “o violão é muito bem tocado, mas para o forró, precisa de uma sanfona” e “vocês perdem por não ter a sanfona”. Certamente essas críticas partem, em grande maioria, daqueles que não conseguem desassociar o forró da sanfona (uma convenção que se estabilizou a partir de Luiz Gonzaga). Penso que essa situação nos coloca como artistas que, mesmo atuando no forró, não somos integradas às convenções do mesmo. Becker (2010) classifica este tipo de artista como *mavericks*. Segundo o autor:

Cada Mundo da Arte tem os seus *mavericks*, artistas que em tempo pertenceram ao mundo oficial da sua disciplina mas que o consideraram

inaceitavelmente constrangedor. As suas obras representam inovações que o mundo da arte não pode aceitar porque saem do quadro da sua produção habitual (*ibid*, p. 201, 2010).

De fato, dentro desse contexto, nos enquadrámos como *mavericks*, porém não só na questão de não termos uma formação instrumental “tradicional” do forró, pois se tratando da história de todo material que envolve esse gênero musical, também somos *mavericks* acerca das letras preconceituosa, da objetificação da mulher e de tantas outras questões que envolvam as relações de gênero dentro deste âmbito.

Mas, voltando à questão da sanfona, se voltarmos um pouco na história, numa época em que a tríade do forró – sanfona, zabumba e triângulo – ainda não tinha se convencionado como principal instrumentação do gênero, percebemos que o cenário, e até mesmo a sonoridade eram bem diferentes. Obviamente estamos tratando de outra época. Segundo Santos (2013):

Em início do século 20, na região em que Gonzaga nasceu, várias danças com nomes idênticos (quadrilha, mazurca) ou semelhantes (xotes) aos de danças da moda urbana do século anterior conviviam e se mesclavam a outras tradições musicais, como coco, fandangos, reisado, bois, bandas de pife, baião de viola, repente, entre outras (Santos, 2013, p. 30).

Na instrumentação dos ritmos citados acima, podemos perceber outra formação instrumental. No coco, por exemplo, dança popular nordestina, prevalecem os instrumentos de percussão; no fandango, encontramos instrumentos de corda; no reisado observamos um molde mais próximo, pois, dependendo da região, encontramos, além da percussão, o fole de oito-baixos. Mas, dentro desse contexto, se observa que não existia um único modelo de instrumentação que determinasse os estilos, o que se entende é que existiam os acréscimos de instrumentos e as modificações aconteciam de acordo com o local, região ou cidade. Falando diretamente das primeiras festas, daquelas que eram chamadas de sambas, pagode, arrasta-pé, forrobodó ou forró (Cascudo, 2012), as pessoas se reuniam para dançar e os instrumentos que se ouviam eram aqueles que tinham disponíveis como pandeiros, rabecas, violões, pifes, zabumbas, e até mesmo o fole de oito-baixos. No caso da sanfona, podemos notar que se tornou comum dentro do forró a partir de Luiz Gonzaga, ou seja, ele também fez uma mudança, e devido a toda sua trajetória como artista, essa tradição tomou força a ponto de se solidificar. Não se pretende aprofundar sobre este assunto, porém acredito que aqui cabe uma reflexão sobre o caminho que o forró foi galgando até chegar onde está. Na questão da instrumentação, houve mudanças em relação às manifestações que já existiam, os instrumentos de acompanhamento eram diferentes dos que hoje utilizamos. Além disso, em algumas gravações do próprio Luiz Gonzaga, pode-se perceber que ele utilizava outros instrumentos como o violão de sete cordas e a flauta transversal, adicionados à sanfona, à zabumba e ao triângulo.

Como artistas, pensamos que o público também é parte integrante de nossa arte, e isso nos leva a flexibilizar e colocar a sanfona em nossos shows. Sim, contratamos uma sanfoneira, e quando não existe uma profissional disponível para determinada data, levamos um sanfoneiro para nos acompanhar. É claro que a necessidade de colocar a sanfona em nossas apresentações faz parte de uma estratégia para alcançar uma aceitação do público e, consequentemente, com isso, conseguirmos espaço no mercado e tocarmos nas festas.

Nesse contexto do uso e não uso da sanfona, um ponto interessante a ser considerado é que, em meio a essas críticas vindas das redes, existe um número maior de comentários positivos, mesmo com a ausência da sanfona nos vídeos. Nas publicações postadas podemos encontrar frases do tipo: “Eita gota, eu aqui em Curitiba, ouvindo essas belas vozes, cantando com sangue e coração a cultura do meu Nordeste. São cinco anos de saudades do meu povo amado”, “esse projeto é tão lindo, a combinação de vozes tão doces e afetivas, nessa cadência tão marcante de nossa cultura, me faz voltar no tempo e amar mais ainda essa potência que é o meu Nordeste”, “Tá aí um forró sem sanfona, mas que consegue ser forró do mesmo jeito”.

A questão é que As Januárias sabem da importância das tradições no forró, respeitam e reconhecem a contribuição de todos aqueles que vieram antes delas, e querem tocar forró com seus instrumentos que, inclusive, são adicionados à sanfona na maioria dos lugares em que elas se apresentam. Porém, também temos outra questão, somos um trio de mulheres que priorizam mulheres musicistas como parte integrante da nossa banda, e como já citei, nem sempre, ou quase nunca temos uma sanfoneira disponível. Certamente que a falta de sanfoneiras no cenário do forró acontece justamente pelo fato de que o instrumento foi historicamente proibido para elas, por causa de um patriarcado musical (Green, 2001, p.25) o qual traz uma narrativa de que por ser um instrumento grande e pesado, só os homens conseguem tocar. Um verdadeiro engano, pois existem, mesmo que em número menor, excelentes sanfoneiras.

O fato de existir poucas sanfoneiras no mercado, nos obriga a contratar um sanfoneiro. A situação piora quando chega na época mais concorrida do ano, o mês de junho. Todos os artistas de forró querem o seu sanfoneiro com exclusividade, alguns fecham o cachê para o mês inteiro. Ganha a corrida por sanfoneira(o) quem tem a agenda maior, com mais festas para fazer. Ocorrem situações em que alguns artistas são obrigados a cancelar seus shows por falta de sanfoneiro. Têm aqueles que usam estratégias, colocam um teclado no “lugar” da sanfona, como foi o caso do cantor Geraldinho Lins no São João de 2023, e há aqueles que exageram, como o cantor Santanna O Cantador, que utiliza três sanfonas para o acompanhar.

5.4 A PERFORMANCE

O momento descrito neste tópico refere-se ao dia 9 de junho de 2022, no qual as Januárias participaram da programação do São João de Caruaru, a cidade que realiza a maior temporada de festas juninas no estado de Pernambuco e uma das maiores do Brasil, rivalizando nesse *ranking* apenas com Campina Grande, cidade da Paraíba. Vale lembrar que neste momento descrevo como pesquisadora participante do campo desta pesquisa.

Foi um São João pós-pandemia, os artistas estavam sedentos depois de dois anos sem participar. As Januárias, por sua vez, nunca tinham participado dessa festividade enquanto artistas. Quando fizeram a primeira inscrição no chamamento público para artistas do São João de 2020, chegou a Covid-19. Lembro-me quando estávamos no cartório para autenticar os documentos, já ouvíamos os rumores de que uma nova doença estava por chegar. Após esse período de enfermidades, a prefeitura de Caruaru lançou seu edital, o São João do reencontro, foi a primeira participação do nosso trio na programação.

Ficamos felizes quando vimos o nome de As Januárias na programação das festas juninas da cidade conhecida como a Capital do Forró. Colocaram-nos para abrir os festejos na zona rural do município de Caruaru, o São João na Roça, que tinha o objetivo de estender a programação musical às pessoas que moram distante da área metropolitana desta cidade. Seu palco itinerante passou pelos distritos de Itaúna, Lages, Pau Santo, Rafael, Juá, Malhada de Barreira Queimada, Malhada de Pedras, Peladas, Cachoeira Seca, Xicuru, Terra Vermelha e Gonçalves Ferreira. Cada lugar teve uma programação diferente com artistas como Joquinha Gonzaga, Mestrinho, As Severinas, Banda de Pau e Corda, Almir Rouche, Som da Terra, Pecinho Amorim, Cascabulho e Petrócio Amorim. Uma programação com predominância da participação masculina, fato ocorrente nessas festividades. A propósito, fazendo um adendo, essa situação também acontece na programação do palco principal do São João de Caruaru desse mesmo ano. Observando as imagens a seguir (Figura 8), se retirarmos da programação completa as participações masculinas e deixarmos somente aquelas efetivamente compostas por mulheres, veremos que quase não teriam apresentações. Vejamos:

Figura 8 - Programação do palco principal do São João de Caruaru do ano de 2022, com e sem a participação masculina

PROGRAMAÇÃO POLO PÁTIO DE EVENTOS LUIZ GONZAGA				
SÁB 04/JUN	DOM 05/JUN	QUI 09/JUN	SEX 10/JUN	SÁB 11/JUN
• INACIOLINA DE FREITAS DO CARUARU • INACIOLINA DE FREITAS DO CARUARU • SOLANGE ALMEIDA • ELISA RAFAEL • CLAUDIA LETTE	• ERICK LIND • ROYMAR PONTES • ALICE PACHECO • ALICE PACHECO	• EXPEDIENTE AUGUSTO • ALICE PACHECO • THALES REBEIRO	• RENAN CRUZ • SUPINE & SUPINE • TÓCA DO VALE	• BELL PAREDES (PRIMEI) • PAREDES & SUPINE • VÍDEO DO FORRÓ • JUAN ESTEILADO
DOM 12/JUN	QUI 16/JUN	SEX 17/JUN	SÁB 18/JUN	DOM 19/JUN
• ISRAEL PEREIRA • LUPÃO DO PÉ • CALDERIA PRETA	• JONAS • PÓVO DO ACRÓSTICO • PÓVO DO ACRÓSTICO	• AZULÃO E AZULÃO • JOÃO GOMES • JONAS ESTEILADO	• CANABANA DO FORRÓ • PÓVO DO ACRÓSTICO • SÓCIO JÁGO • VÍDEO FERNANDES	• PAREDES & SUPINE • SÓCIO JÁGO • VÍDEO FERNANDES
QUI 23/JUN	SEX 24/JUN	SÁB 25/JUN	DOM 26/JUN	TER 28/JUN
• JONAS • PÓVO DO ACRÓSTICO • SÓCIO JÁGO • VÍDEO FERNANDES	• JONAS • PÓVO DO ACRÓSTICO • SÓCIO JÁGO • VÍDEO FERNANDES	• PAREDES & SUPINE • SÓCIO JÁGO • VÍDEO FERNANDES	• PAREDES & SUPINE • SÓCIO JÁGO • VÍDEO FERNANDES	• PAREDES & SUPINE • SÓCIO JÁGO • VÍDEO FERNANDES
QUI 29/JUN	QUI 30/JUN	SEX 01/JUL	SÁB 02/JUL	
• JONAS • PÓVO DO ACRÓSTICO • SÓCIO JÁGO • VÍDEO FERNANDES	• JONAS • PÓVO DO ACRÓSTICO • SÓCIO JÁGO • VÍDEO FERNANDES	• JONAS • PÓVO DO ACRÓSTICO • SÓCIO JÁGO • VÍDEO FERNANDES	• JONAS • PÓVO DO ACRÓSTICO • SÓCIO JÁGO • VÍDEO FERNANDES	

Fonte: Programação completa Disponível em:

https://www.facebook.com/PrefeituraDeCaruaru/photos/a.549930408368020/5644575402236803/?type=3&locale=ko_KR. Acesso: 20 out. 2023

A figura acima demonstra a realidade de como é o acesso das mulheres artistas em grandes palcos como este. Se observarmos o segundo quadro comparado ao primeiro, os dias de festa diminuíram consideravelmente e como resposta a esse cenário, sempre escutamos da produção organizadora que isto acontece porque existem poucas mulheres artistas no mercado musical. Será? Sabemos que elas existem, porém, existe a concorrência desleal quando são comparadas a artistas homens.

Voltando ao dia do show de As Januárias, saímos do bairro de São Francisco, da residência de nossa tia, onde estávamos hospedadas desde o dia anterior, e pegamos a estrada de acesso ao distrito de Itaúna (PE-145). O caminho estava cheio de buracos, uma viagem que deveria durar 38 minutos, fizemos em 55. Programamo-nos para chegar uma hora mais cedo e assim aconteceu. Ao chegarmos, ficamos encantadas com o cenário da festa: uma vila com fogueira acesa no começo da rua e com várias barracas que faziam um corredor de um lado ao outro até o palco.

Logo, a produção nos chamou e informou que o início da nossa apresentação seria antes do previsto, porque o trio pé de serra Forró do Caruara, que seria a primeira atração, ainda não havia chegado. O sanfoneiro contratado que iria tocar conosco nesta ocasião, Fernando Vinil, ainda não tinha chegado, ele estava vindo do município de Brejo da Madre de Deus, onde fez uma participação no projeto “Forró, um Patrimônio Imaterial Brasileiro”, com o cantor Salatiel D’Camarão. Mesmo chegando cedo, ficamos tensas, pois sem sanfoneiro não podíamos atender à solicitação da produtora para antecipar o nosso show. Pouco tempo depois, nosso

sanfoneiro chegou e também o trio que estava atrasado. Deram início à festa e o nosso show ficou no horário que já estava previsto, às 20h30. Entre uma atração e outra, a Banda de Pífano¹⁰¹ Alvorada fazia sua manobra – movimentos do grupo – no local da apresentação.

Além do sanfoneiro, neste dia também levamos uma colega musicista para tocar cavaquinho que, por sua vez, sofreu preconceito de cunho homofóbico. O apresentador de palco, ao anunciar a banda, chamou As Januárias usando o termo “três feras” e ao se referir a quem estava nos acompanhando (Natália no cavaquinho e Fernando Vinil na sanfona), os chama de gatos. A cavaquinista o corrige naquele momento, mas ele insiste em dizer “é sim sinhô, é é?”. Só depois que o sanfoneiro também o corrige, informando que se tratava de uma mulher, o apresentador volta atrás e diz “então temos quatro ferinhas”. Aqui cabe falar acerca da interseccionalidade de gênero (Crenshaw, 2002), em que questões como machismo e patriarcado se sobrepõem a questões raciais e de homofobia. Destaco o fato de que Natália é uma mulher negra e lésbica, e que assim como ela, muitas mulheres são oprimidas dentro e fora do seu espaço de trabalho.

Esse fato nos tirou a concentração e o conforto de pensar que estávamos felizes participando daquela festa. Acredito que faltou uma preocupação por parte da organização do evento em capacitar os profissionais envolvidos, de maneira a instruir e mostrar as diversas questões de demandas sociais e conscientização para evitar acontecimentos como esse.

Antes de começarmos, a produção do evento nos informou que o prefeito subiria ao palco durante o show e nos pediu que quando ele terminasse sua fala, tocássemos a música “Olha pro céu” (Luiz Gonzaga e José Fernandes, 1951). A música estava no nosso repertório, porém seria a nossa abertura, e para que não houvesse repetição da mesma música na hora que ele entrasse, optamos por abrir com a música “Feira de Mangaio” (Glória Gadelha e Sivuca). A presença vocal é muito forte no trabalho de As Januárias e assim acontece quando abrimos o show. Começamos cantando de maneira *ad libitum*¹⁰², cada uma cantando em uma altura diferente, voz principal, terça e quinta, acompanhadas somente pelo violão, cantamos o trecho “tinha uma vendinha no canto da rua, onde o mangaieiro ia se animar, tomar uma bicada com lambu assado e olhar pra Maria do Juá”. Após esse momento, quando o sanfoneiro toca a introdução, Mayra fala “simbora Caruaru”, anunciando que o show estava começando. Pessoas com seus celulares filmando, vão se aproximando na frente do palco.

¹⁰¹ Grupo instrumental de pífanos e instrumentos de percussão.

¹⁰² Termo que quando colocado em um trecho da partitura, pode ser dispensado ou interpretado de forma afastada do andamento rígido.

O repertório é executado por blocos separados de acordo com o subgênero, o primeiro é de forró e após a abertura, segue com “Sebastiana”, “Eu só quero um xodó”, “Abc do sertão”, “Qui nem jiló”. Ainda nesse primeiro momento entra uma quadrilha junina (Quadrilha Arrasta-pé), que se forma na frente do palco e começa a dançar de maneira improvisada ao som de As Januárias. O grupo fazia parte da programação, porém não sabíamos que seria no mesmo momento da nossa apresentação. Mesmo percebendo que o espaço físico ficou demasiadamente concorrido entre a quadrilha e o público, achamos bonito aquele momento, pois a festa retratava perfeitamente as tradições juninas, algo que não vemos nos grandes palcos, como o do centro de Caruaru.

Num dado momento do show, me lembro de ouvir o sanfoneiro falando que a zabumbeira estava correndo, ele pediu para que ela tocasse com andamento mais lento. Isso sempre acontece, porém Mayara (a zabumbeira) relata que não corre, “o sanfoneiro é que não consegue me acompanhar”. Posteriormente, o fato aconteceu com outro sanfoneiro, porém nesse caso, era visível que ele ainda não tinha habilidades para acompanhar o nosso andamento (era um tecladista que, para trabalhar no período junino, começou a aprender a tocar sanfona em pouco tempo). Segundo Mayara, a sanfona deve acompanhar a zabumba, independentemente do andamento. Aqui, observo que ela tem o sentimento de ser cobrada por um homem que quer ser superior a ela como musicista. Um fato interessante é que As Januárias já tocaram algumas vezes com sanfoneiras e isso nunca ocorreu. Foi por esses acontecimentos que Mayra e Mayara compuseram “A Zabumbeira é Quem Manda”. Para uma análise, voltei às filmagens desse show, observei que apenas em um momento, quando tocamos “Frevo Mulher”, última música do show, Mayara acelera o andamento olhando para o sanfoneiro, indicando que quer nesta música um andamento mais rápido. Ou seja, a ação de Mayara foi consciente, querendo acelerar. O sanfoneiro, por sua vez, ao meu entender, se expressou como se ela estivesse acelerando inconscientemente. Segundo Koskoff (2014, p. 40), “A performance musical também pode ser um agente ativo nas relações intergênero, transformando, revertendo ou mediando conflitos entre os sexos”. Ao analisar a relação de gênero dentro desse contexto, percebo que, quando se trata de um homem questionando a sua prática, Mayara demonstra, por meio de sua ação (performance), que quem está no comando é ela e não ele. Contrariando a vontade do sanfoneiro, transforma (mesmo que seja só naquele momento) uma ideia de que o “homem é quem comanda”.

Após 55 min, a produção nos avisa que podemos cantar a última música, cortamos alguns blocos e partimos para o último.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em termos gerais, refletir sobre o universo das mulheres que tocam forró é descobrir que mesmo existindo diferentes realidades, tempos, lugares e acessos, um ponto em comum que prevalecerá entre elas é a sua condição de serem mulheres em uma sociedade patriarcal, machista e misógina, e, por sua vez, como consequência, sofrerem preconceitos em todas as suas histórias de vida.

Como artista dessa nova geração de forrozeiras, eu não tinha conhecimento de como foi a participação feminina das gerações passadas neste universo. É claro que conhecia as artistas e suas obras, mas não a ponto de saber o quanto as contribuições, a partir de suas atividades como mulheres forrozeiras, abriram portas para as novas gerações, me possibilitando atuar neste meio e inspirando aquelas que ainda virão. Certamente, essa tomada de consciência só foi possível por causa desta pesquisa. A cada descoberta obtida a partir das leituras de materiais que contam a história do forró, fui criando a curiosidade de compreender como mulheres deste cenário, de tempos anteriores e mais próximos da minha geração, desencadearam tais questões. A presença da mulher nestes textos nem sempre estava tão evidente, desta forma, se fez necessário um trabalho maior de interpretação, de desvelamento de nomes femininos que quase nunca estão em evidência nos escritos. Muitas vezes, nem mesmo presente na autoria oficial das canções. É neste sentido que o trabalho de garimpagem precisou estar presente em todo o processo de pesquisa no qual este trabalho estava envolvido.

As descobertas não surgiram apenas das leituras, pois o contato próximo com as artistas que fizeram e fazem a história do forró foi outro ponto essencial desta pesquisa. As entrevistas fornecidas de forma generosa e acolhedora foram pontos fundamentais neste trabalho de desvelamento. Mesmo aquilo que não foi dito de forma direta, consegui captar nas entrelinhas das falas de nossas entrevistadas, nos fizeram ter mais clareza da relação destas mulheres com seus ofícios de artistas, cantoras, instrumentistas, e todas as dificuldades enfrentadas por elas para estarem presentes nos ambientes apresentados ao longo deste trabalho. Ambientes formados majoritariamente por homens que, de diversas formas, excluem a presença da mulher. E mesmo quando as recebe, o faz com outras intenções: a de objetificação, a da exploração de suas imagens, seus corpos e mesmo seus talentos.

Saliento ainda que se tratou de uma pesquisa longa, que teve início na sua estruturação (no projeto de pesquisa) e que, aqui, é válido retomar os passos que tomamos, e expor as principais dificuldades enfrentadas. Assim, depois de concluído o projeto de pesquisa, busquei iniciar as entrevistas e observações com as participantes, porém não foi tão simples assim. Por

causa principalmente da pandemia, os primeiros contatos com as entrevistadas aconteceram a distância. Socorro e Mazé foram as primeiras a cederem as entrevistas, isto por meio de videochamadas. A primeira preocupação que surgiu foi como e quando daria início às observações de performance, visto que todos os shows estavam cancelados por causa da disseminação do novo coronavírus. Mesmo com todas as atividades paradas, em dezembro de 2021 surgiu a possibilidade de acompanhar as artistas Socorro e Mazé em sua tradicional jornada para Exu. E assim aconteceu. A empolgação com a pesquisa me motivou a fazer coisas que nunca tinha feito antes, como dirigir à noite por muitas horas, sem ter ninguém para compartilhar a direção do veículo. Confesso que me senti orgulhosa por isso. Outro ponto tenso foi que, mesmo tomando a primeira dose da vacina, usando máscaras e higienizando as mãos a todo momento com álcool, fiquei com medo, pois, como não tinha contraído o vírus ainda, me senti exposta. Apesar dessas preocupações, a viagem foi fundamental ao trabalho de pesquisa realizado. Além disso, foi possível conhecer novas pessoas, outros artistas e familiares de Luiz Gonzaga, aspectos que, sem dúvida, enriqueceram o trabalho proposto aqui. A experiência foi tão importante que senti necessidade de repeti-la no ano seguinte, prática que pretendo permanecer realizando.

Em 2022, com a reabertura dos espaços para apresentações, planejei dar prosseguimento as minhas observações. Fui à casa de Terezinha do Acordeon para realizar a entrevista, e mais uma vez devo frisar que fui muito bem recebida por ela. Após esse momento, me programei para observar sua performance em junho de 2022, pois foi o mês no qual ela estava programada para realizar o seu show. Com uma nova onda de propagação do novo coronavírus, o São João de Recife foi adiado para julho. Daí surgiram alguns problemas, pois, por ser artista também do segmento do forró, minha agenda com As Januárias não permitia que eu acompanhasse Terezinha. Infelizmente, para não comprometer questões financeiras relativas ao trio Às Januárias, não houve a possibilidade de cancelar ou remarcar os shows e me dedicar somente à pesquisa. Por esta razão, só foi possível observar a performance de Terezinha no mês de outubro, quando ela participou do projeto com o CaSoando. Acredito que essa foi a parte mais preocupante na coleta de dados.

Em contrapartida, como participante da minha própria pesquisa, pude comprovar os diversos aspectos levantados pelas outras artistas em minha própria prática. De fato, em determinadas situações, me senti como principal informante pesquisando dentro do meu espaço natural. O fato de ser artista que toca forró me possibilitou experiências de também tocar junto com as artistas participantes (Socorro & Mazé; Terezinha do Acordeon; as outras integrantes

de As Januárias; além de outras artistas mulheres) em outros eventos. Isso certamente fortaleceu as questões levantadas por elas e observadas por mim enquanto pesquisadora.

Após a coleta de dados e transcrição das entrevistas, ao começar minha escrita, percebi que sempre faltava uma ou outra informação acerca das artistas. Quando isso acontecia, prontamente entrava em contato com elas em busca do que faltava. Desta forma, é interessante deixar claro que a coleta não foi realizada apenas em um momento específico, mas em grande parte do processo de trabalho apresentado aqui.

As conclusões de nossa pesquisa foram muitas. Diversos aspectos, que eram apenas hipóteses no início, puderam ser confirmados durante o caminho trilhado. Desta forma, como resultados da pesquisa, apresentarei os seguintes pontos:

1 - Ficou comprovado que todas as participantes desta pesquisa passaram, de um modo ou de outro, por situações de preconceito por serem mulheres, seja por estarem tocando (cantando e tocando) o forró, seja por tocarem algum instrumento musical que, de acordo com a história social, não foi aprovado para mulheres. Ficaram evidentes, a partir dos seus relatos de experiências, as diversas situações de discriminação sofridas pelas artistas. Para algumas delas, estas discriminações não estão claras e isto fica evidente quando elas declaram não terem se sentido, ao longo de suas carreiras, vítimas de tais violências, nem pensarem que em alguma momento estavam sendo confrontadas em suas atividades pelo fato de serem mulheres. Tais evidências podem ser vistas em diferentes ocasiões: quando o pai de Mazé a proibiu de tocar zabumba, alegando ser uma prática masculina; quando perguntam a Socorro se ela sabe mesmo tocar sanfona; quando duvidam se Terezinha do Acordeon conseguiria dar conta de muitas horas tocando; ou quando o sanfoneiro chega para Mayara e diz que ela está acelerando o andamento da música, mas, na verdade, é ela quer que ele toque mais rápido.

2 - Observei no contato com as entrevistadas, nas suas obras e em suas práticas no palco, que elas externam suas inquietações por meio de suas composições e performances. Acredito que estas são algumas soluções encontradas, a fim de manifestar enfrentamentos frente aos preconceitos vividos no forró. Um fenômeno que acontece mesmo sem elas se sentirem afrontadas em suas práticas, como no caso de Terezinha que, mesmo não afirmando sofrer preconceitos, ao responder àqueles que duvidavam da sua capacidade de tocar sanfona por horas, se posiciona demonstrando a sua força enquanto mulher que toca forró. O mesmo caso acontece com Socorro & Mazé, quando iniciam um show às 13h e só terminam às 22h, nas apresentações em Exu.

3 - Observei nas participantes mais experientes envolvidas nesta pesquisa que, mesmo com todas as adversidades, elas conseguem se firmar no âmbito do forró. Como consequência

disso, se tornam referências e inspirações para novas gerações de mulheres que desejam trabalhar no meio, como aconteceu com As Januárias, que um ano antes de formarem o trio de forró, se encantaram ao ver Socorro & Mazé tocando no meio da rua, no Alto do Moura em Caruaru. Trata-se aqui de uma ação concreta contra o preconceito estabelecido no meio. É também por meio do impacto no comportamento social causado por suas ações, que elas transformam o pensamento machista de muitos à sua volta.

4 - Pude também constatar um baixo número no quantitativo de mulheres participando como artistas nos eventos observados. O número é bem menor comparado à participação masculina. No evento de Socorro & Mazé em Exu, por exemplo, entre 20 participações, apenas uma foi feminina. No dia do Show de As Januárias, houve somente elas enquanto mulheres na programação daquele dia, o mesmo aconteceu com Terezinha do Acordeon.

5 - Também ficou evidente que o impulso para darem início as suas práticas com o forró (aprender um instrumento, cantar e compor) se deu por influência do convívio de familiares que tocavam. Foi o caso de Mazé, que se interessou pela zabumba ao crescer vendo o trio pé de serra do seu pai. Outro motivo se dá pela admiração por outros artistas, como o caso de Terezinha por Luiz Gonzaga e o de As Januárias por Marinês. Sobre as habilidades e o aprendizado dos seus instrumentos, isto aconteceu por meio da observação, sem acesso a um estudo formal, exceto com As Januárias, que ao começarem a tocar forró, já tinham formação em música.

6 - Comparando as questões das relações de gênero das mulheres que se tornaram referências no forró (por exemplo, Marinês, Anastácia e Chiquinha Gonzaga) com as participantes desta pesquisa, encontrei pontos em comum entre elas. Todas foram questionadas sobre suas atuações durante suas performances, ou passaram por algum por algum tipo de proibição no momento da escolha de seu instrumento musical, ou até mesmo, cancelamentos/boicotes nas suas carreiras. Estes acontecimentos parecem se renovar de geração em geração.

Expondo os resultados concretos alcançados por esta pesquisa, existem, no entanto, outros aspectos importantes que estavam no planejamento inicial, mas que, devido a vários fatores, não pude abordar neste momento. Cito primeiramente o fato de não tratar dos movimentos oriundos de grupos de mulheres forrozeiras de outros locais fora do estado de Pernambuco. Alguns destes locais renderiam cenários muito interessantes para uma pesquisa desta natureza, como é o caso das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Durante a pesquisa, descobri, por meio da internet, coletivos de mulheres desses grandes centros, criados no intuito de promover e celebrar a atuação de mulheres dentro do forró. Contudo, de acordo com os

rumos deste trabalho e por uma necessidade de um recorte mais específico (sobretudo, geográfico), outras questões foram tomando espaço. Gostaria também de ter uma amostra maior, pesquisado mais mulheres em Pernambuco. No entanto, devido à distância geográfica, necessidade de fazer um recorte mais específico, aprofundar mais os diálogos com os sujeitos participantes da pesquisa (as musicistas), não foi possível. Acredito que pela duração e pelos prazos estabelecidos em uma pesquisa no nível de um mestrado, não seja possível dar conta de questões tão amplas. Um caminho mais acertado foi aprofundar os aspectos que foram gerados a partir da própria pesquisa. Sobre isso, guardo as palavras da banca no exame de qualificação, quando me disseram “quem sabe não sirvam de material para um doutorado”.

Por fim, acredito que existem contribuições relevantes a serem destacadas nesta pesquisa. A primeira delas é trazer tais discussões para o âmbito acadêmico, tendo em vista que a minha investigação constata que existem poucos trabalhos que abordam esta temática no âmbito do forró. Além disso, acredito que as pesquisas acadêmicas podem ter impactos também fora da academia. No caso especificamente desta pesquisa, acredito que ela conseguiu abrir espaço e dar alcance para as falas de mulheres que muitas vezes foram silenciadas. Outro aspecto a ser explicitado é que por causa da pesquisa, percebi que, ao trazer reflexões nas diversas conversas com as participantes e com outras pessoas do meu convívio, as agentes envolvidas começaram a refletir mais acerca do tema e do papel que a mulher forrozeira tem diante de uma sociedade patriarcal. Acredito que um papel da pesquisa acadêmica e da própria academia é causar mudanças na sociedade, e é interessante pensar que este trabalho, mesmo que minimamente, contribua para trazer estas mudanças necessárias. Assim, anseio que este trabalho sirva de inspiração para muitos outros pesquisadores que desejam discutir sobre essa temática e que com isso possa trazer cada vez mais uma conscientização social, de maneira a refletir nas relações de gênero dentro e fora do forró.

REFERÊNCIAS

Livros, ensaios, artigos, dissertações de mestrado e teses de doutorado

- BLACKING, John. **How musical is man?** 2. ed. Washington: University of Press, 1974.
- BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Tradução de Luís San Payo. Livros Horizonte, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 2007.
- BUTLER, J. (2016). **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CANDIDO, Antonio. “Crítica e Sociologia”. In: *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.
- COHEN, Sara. “**Ethnography and popular music studies**”. *Popular Music*, 12, 1, p. 123-138, 1993.
- COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance**. Per Musi, Belo Horizonte, n.14, p. 05-22, 2006.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**. Ano 10, v. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 nov. 2022.
- FAOUR, Rodrigo. **História da música popular brasileira: Sem preconceitos: Dos primórdios, em 1500, aos explosivos anos 1970**. Rio de Janeiro: Record, 2021.
- FERREIRA, Lucinete; DIAS, Lêda. **Eu sou Anastácia!: histórias de uma rainha**. Recife: FacForm, 2011.
- FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução Joice Elias Costa. 3 ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, v.1: a vontade de saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- GREEN, Lucy. **Música, género y educación**. Madri: Morata, 2001.
- GREEN, Lucy. Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy. Sn: Ashgate, 2008. Resenha de: COUTO, Ana Carolina Nunes. **Opus**, v. 26, n. 1, p. 1-10 jan./abr. 2020.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006
- hooks, bell. **Teoria Feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- IMAMURA, Rui; TSUJI, Domingos H. Disfonia espasmódica de adução, tremor vocal e disfonia de tensão muscular: é possível fazer o diagnóstico diferencial? In: **Revista Brasileira**

de Otorrinolaringologia, São Paulo, v. 72, n. 4, p. 434, julho/agosto, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rboto/a/5FzNTqJKW9WDbQBxtfB3RRH/?lang=pt>. Acesso 05 jan. 2023.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução do original em alemão: Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSKOFF, Ellen. **A Feminist Ethnomusicology**: writings on music and gender. Chicago: University of Illinois Press, 2014.

LOPES, Ibrantina. **Sociedade dos Forrozeiros pé-de-serra e Ai!**: entre a memória e a mídia. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: UFPE, 2010.

MAIA, Matheus. **Uso do mulungu para além dos efeitos calmantes**: Estudo da Química da UFU investiga propriedades medicinais da árvore. Uberlândia, 20 de jun.de 2019. Disponível em: <https://comunica.ufu.br/noticia/2019/06/uso-do-mulungu-para-alem-dos-efeitos-calmantes>. Acesso em: 30, abr. 2023.

MARCELO, Carlos.; RODRIGUES, Rosualdo. **O fole roncou!** Uma história do forró. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

NETTL, Bruno. **Heartland Excursions**: ethnomusicological reflections on schools of music. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

ORTNER, Sherry B. 1974. Is Female to Male as Nature Is to Culture? In: **Woman, Culture, and Society**, edited by Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere, 67–87. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade. **Per Musi** (UFMG), v.27, p. 7-18, 2013.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Formação intercultural em música: perspectivas para uma pedagogia do conflito e a erradicação de epistemicídios musicais. **InterMeio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação**, Campo Grande, v. 23, n. 45, p. 99-124, 2017.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. **As Juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE)**: músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. Tese (Doutorado em Música) – PPGM/UFBA, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9151>. Acesso em: 05 out. 2021.

SAID, Edward. **Orientalism**. Penguin. 1978.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró desordeiro**: para além da bipolarização 'pé de serra versus eletrônico'. 2014. 309 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS, Climério de Oliveira. Uma compreensão da gênese e desenvolvimento social do forró. In: **Anais** do V encontro nacional da associação brasileira de etnomusicologia. p.138-147, 2011.

- SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró: a codificação de Luiz Gonzaga**. Recife: Cepe, 2013.
- SEEGER, A. **Etnografia da música**. Tradução: Giovanni Cirino. Cadernos de campo, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.
- TANAKA, Harue. Mulheres na Música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. **Claves**, João Pessoa, v. 2018, p.01-25, 2018.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Art, 1991.
- TROTТА, Felipe. **No Ceará não tem disso não: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo**. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2014.
- TROTТА, Felipe. **Música e mercado: a força das classificações**. Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura, v. 3, n 2, p 181 - 196, Bahia: UFBA, 2005.
- TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988.
- VICENTE, Antônio; MOURA, Fernando. **Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo**. Brasil: Editora 34, 2001.
- VILELA, Ivan. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. **Música em perspectiva**. v.7 n.2, p. 101-131, dez. 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/305864738_Ouvir_a_musica_como_uma_experiencia_imprescindivel_para_se_fazer_musicologia. Acesso em 09 out. 2023.
- PERKINS, Will. **Escuta ativa: como se comunicar melhor**. Bibliomundi, 2021.
- WONG, Deborah. **Moving: From Performance to Performative Ethnography and Back Again**. New York: Oxford University Press, p.76-89, 2008. Disponível em: *Shadows in the Field : New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (unam.mx). Acesso em 26 nov. 2023.

Matérias de revistas e jornais - Online

- AMADIO, José. O doutor do baião. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, Ano IX, n. 24, p. 62, jul. 1950. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=nancy%20goes%20tu%20rio&pagfis=71518> Acesso em 19 set. 2022.
- AUTUORI, Silvo. Xaxa na noite de S. João. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, Ano XXIV, n. 39, p. 111-113, jul. 1952. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=81889>. Acesso em 09 abr. 2022.
- CAUSOS & CANTOS**. Recife: Rede Globo Nordeste, 18 de junho, 2022. Programa de TV.
- PASSOS, Hélio. A Rainha do Xaxado. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, Ano XXIX, n. 33, p. 25-26, jul. 1957. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=Rainha%20do%20Xaxado&pagfis=112130>. Acesso em 22 abr. 2022.

Discos e canções

- BARBOSA, Nelson; PAIVA, Vicente. Marcha do cordão da bola preta (Segura a chupeta). Intérprete: Carmem Costa. In: **78 RPM**. RCA Victor, 1961. Disponível em:

<https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/149559/marcha-do-cordao-da-bola-preta-segura-a-chupeta> . Acesso em 20 abr. 2022.

BARBOSA, Mayra; BARBOSA, Mayara; CAVALCANTI, Sidcléa. Eu Sou Janu. Intérprete: As Januárias. In: **As Januárias**, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tK_WYIOe7Vc. Acesso em 19 jan. 2023.

BARBOSA, Mayra; BARBOSA, Mayara; CAVALCANTI, Sidcléa. Cadê o Meu São João. Intérprete: As Januárias. In: **As Januárias**, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sds4UHIwPTM>. Acesso em 19 jan. 2023.

BARBOSA, Mayra; BARBOSA, Mayara; CAVALCANTI, Sidcléa. Ela no Forró. As Januárias. In: **As Januárias**, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PjGD0EuinrQ>. Acesso em 19 jan. 2023.

BARBOSA, Mayra; BARBOSA, Mayara; CAVALCANTI, Sidcléa. A Zabumbeira é Quem Manda. As Januárias. In: **As Januárias**, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rmNd97C2A9E>. Acesso em 19 jan. 2023.

CARVALHO, Joubert de. Minha casa. Intérprete: Adelaide Chiozzo. In: **78 RPM**. Star, 1952. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/94220/minha-casa>. Acesso em 24 set. 2022.

CARVALHO, Joubert de. Tililingo. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: **LP E vamos nós**. Philips, 1965. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8x_bqr4D_Xw. Acesso em 23 set. 2022.

CARVALHO, Joubert de. Forró quentinho. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: **O cabra da peste**. Continental, 1966. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=forr%C3%B3+quentinho. Acesso em 23 set. 2022.

CARVALHO, Joubert de. Vamos chegar pra lá. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: **Jackson do Pandeiro**. Philips, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W8T59qs6XIE>. Acesso em 23 set. 2022.

CARVALHO, Joubert de; GORDURINHA. Chiclete com banana. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: **Jackson do Pandeiro**. Columbia, 1959. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/124016/chiclete-com-banana>. Acesso em 21 abr. 2022.

CARVALHO, Joubert de; GORDURINHA. Meu enxoval. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: **78 RPM**. Copacabana, 1958. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Jrf_P2DEPUE. Acesso em 23 set. 2022.

CARVALHO, Joubert de; BARROS, Antônio. Baião de bambolê. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: **78 RPM**. Columbia, 1959. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/118393/baiao-do-bambole>. Acesso em 23 set. 2022.

CARVALHO, Joubert de; SILVA, Lindolfo da. Serenou. Intérprete: Jackson do Pandeiro. In: **Jackson do Pandeiro**. Philips, 1961. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/en/music-composition/152432/serenou>. Acesso em 23 set. 2022.

CAVALCANTI, Rosil. Sebastiana. Intérprete: Jackson do Pandeiro. *In: 78 RPM*. Copacabana, 1953. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/130813/sebastiana>. Acesso em 21 abr. 2022.

CAVALCANTI, Rosil. Cabo Tenório. Intérprete: Jackson do Pandeiro. *In: 78 RPM*. Copacabana, 1957. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/134362/cabo-tenorio>. Acesso em 21 abr. 2022.

CAVALCANTI, Rosil; MELLO, Dilu. Meu Cariri. Intérprete: Dilu Mello. *In: Dilu Mello*. Somil, 1983. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rs6AjJbxrtA>. Acesso em 21 abr. 2022.

CAVALCANTI, Alventino; VIANA, Aires; DO VALE, João. O canto da ema. Intérprete: Jackson do Pandeiro e Almira Castilho: Os donos do ritmo. *In: Jackson do Pandeiro*. Copacabana, 1956. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/name/o%20canto%20da%20em>. Acesso em 21 abr. 2022.

CAVALCANTI, Sidcléa. Chama o Xaxado. Intérprete: As Januárias. *In: As Januárias*, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hxxocE3pra4>. Acesso em 19 jan. 2023.

CORDOVIL, Hervê; ARAÚJO, Manoel. A saudade é de matar. Intérprete: Carmélia Alves/Jimmy Lester. *In: 78 RPM*. Continental, 1951. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/89471/a-saudade-e-de->. Acesso em 20 abr. 2022.

CORDOVIL, Hervê; ARAÚJO, Manoel. Adeus adeus morena. Intérprete: Carmélia Alves. *In: 78 RPM*. Continental, 1951. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/83736/adeus-adeus-morena>. Acesso em 20 abr. 2022.

CORDOVIL, Hervê; ARAÚJO, Manoel. Cabeça inchada. Intérprete: Adelaide Chiozzo/Eliana. *In: 78 RPM*. Copacabana, 1954. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=umuyVDqycrI>. Acesso 24 set. 2022.

CORUMBA, Venâncio. Chuliado. Intérprete: Lucinete Ferreira. *In: 78 RPM*. Chantecler, 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RjuE8GAp2o4> Acesso em 29 jul. 2022.

DIATÔNICA. **Diatônica**. Produção interdependente, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hJDSFg75Fao>. Acesso em 05 jan. 2023.

GALENO, Ricardo. Eu sou a outra. Intérprete: Carmem Costa. *In: 78 RPM*. Copacabana, 1953. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/185038/eu-sou-a-outra>. Acesso em 20 abr. 2022.

GODOY, Felícia; TEIXEIRA, Humberto. O vôo do Mangangá. Intérprete: Carmélia Alves/Sivuca. *In: 78 RPM*. Continental, 1952. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/89967/o-voo-do-manganga>. Acesso em 20 abr. 2022.

GONZAGA, Luiz; DOMINGOS, Anselmo. Sarapaté. Intérprete: Carmem Costa. In: **78 RPM**. Victor, 1945. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-67407>. Acesso em 20 abr. 2022.

GONZAGA, Luiz; LIMA, Miguel. Xamego. Intérprete: Carmem Costa. In: **78 RPM**. Victor, 1944. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/74712/chamego>. Acesso em 20 abr. 2022.

GONZAGA, Luiz; LIMA, Miguel. Mulher de Lino. Intérprete: Carmem Costa. In: **78 RPM**. Victor, 1944. Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-67344>. Acesso em 20 abr. 2022.

GONZAGA, Luiz; LIMA, Miguel. Bilu Bilu. Intérprete: Carmem Costa. In: **78 RPM**. Victor, 1945. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/75075/bilu-bilu>. Acesso em 20 abr. 2022.

GONZAGA, Luiz; LIMA, Miguel. Dança Mariquinha. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: **78 RPM**. Victor, 1945. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/74333/danca-mariquinha>. Acesso em 20 abr. 2022.

GONZAGA, Luiz; PORTELA, J.; LIMA, Miguel. Cortando pano. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: **78 RPM**. Victor, 1945. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/74338/cortando-pano>. Acesso em 20 abr. 2022.

GONZAGA, Luiz; CORDOVIL, Hervê. Xaxado. Intérprete: Luiz Gonzaga. In: **78 RPM**. RCA Victor, 1952. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/79351/xaxado>. Acesso em 21 abr. 2022.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Baião. Intérprete: Quatro Ases e um Coringa. In: **78 RPM**. Odeon, 1946. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/66746/baiao>. Acesso em 20 abr. 2022.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Gauchita. Intérprete: Carmélia Alves. In: **78 RPM**. Continental, 1949. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/86266/gauchita>. Acesso em 20 abr. 2022.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. GILBERT, Ray [versão]. *Ca-Room' pa pa*. Intérprete: Carmen Miranda/Andrews Sisters. In: **78 RPM**. Odeon, 1950. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/140450/baiao-ca-roompa-pa>. Acesso em 20 abr. 2022.

GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. Mané Zabé. Intérprete: Luiz Gonzaga/Marinês. In: **78 RPM**. RCA Victor, 1956. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/99803/mane-e-zabe>. Acesso em 22 abr. 2022.

VALE, João do; PIRES, E.; JR., Silveira. Pisa na fulô. Intérprete: Marinês. In: **Vamos xaxar com marinês e sua gente**. Sinter, 1957. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/117766/pisa-na-fulo>. Acesso em 22 abr. 2022.

VALE, João do; BATISTA, J.; PIRES, E.; RIVERA, A. Peba na pimenta. Intérprete: Marinês. *In: Vamos xaxar com marinês e sua gente*. Sinter, 1957. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/117762/peba-na-pimenta>. Acesso em 22 abr. 2022.

HENRICÃO [versão]; CAMPOS, Rubens. Está chegando a hora. Intérprete: Carmem Costa. *In: 78 RPM*. RCA. Victor, 1941. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/94599/esta-chegando-a-hora>. Acesso em 20 abr. 2022.

MARINÊS. Flor de laranjeira. Intérprete: Marinês. *In: A dama do Nordeste*. Entré/CBS, 1974. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-D-Xhb0D_ok. Acesso em 30 set. 2022.

MARINÊS. Frevo segredo. Intérprete: Marinês. *In: Só o amor ilumina*. Araponga/Lança/Polygram, 1983. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3iLqBT3xq0>. Acesso em 30 set. 2022.

MARINÊS. Padroeira do Brasil. Intérprete: Marinês. *In: Coração de mãe*. Som Livre, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LqiQrNrZvDg>. Acesso em: 30 set. 2022.

MELLO, Dilu. Coco babaçu. Intérprete: Dilu Mello. *In: 78 RPM*. Columbia, 1938. Disponível em <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/57862/coco-babacu>. Acesso em 21 abr. 2022.

MELLO, Dilu; NUNES, Ovidio. Fiz a cama na varanda. Intérprete: Dilu Mello. *In: 78 RPM*. Continental, 1944. Disponível em <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/77869/fiz-a-cama-na-varanda>. Acesso em: 21 abr. 2022.

MIRABEAU; CASTRO, Lúcio; LOBATO, Héber; FILHO, Marinósio. Cachaça. Intérprete: Carmem Costa/Colé. *In: 78 RPM*. Copacabana, 1953. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/composicao/122396/cachaca>. Acesso em 20 abr. 2022.

PIXINGUINHA; DE BARRO, João. Carinhoso. Intérprete: Marinês. *In: A Dama do Nordeste*. CBS, 1974. Disponível em: <https://immub.org/album/a-dama-do-nordeste>. Acesso em 22 abr. 2022.

SOCORRO; MAZÉ. Sombra do mulungu. Intérprete: Socorro & Mazé. *In: Socorro & Mazé - forró de pé de serra original*. Batuki studio, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-qZItXLeAEA>. Acesso: 26/11/2022.

SOCORRO; MAZÉ. Taquaritinga minha terra. Intérprete: Socorro & Mazé. *In: Socorro & Mazé - o pé de serra original*. Batuki studio, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EpJ4AqEuCOI>. Acesso: 26/11/2022.

SOCORRO; MAZÉ. Judia não. Intérprete: Socorro & Mazé. *In: Show de Socorro & Mazé*, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pz39MArZG3Y>. Acesso: 26/11/2022.

SOCORRO; MAZÉ. Forró de Socorro & Mazé. Intérprete: Socorro & Mazé. *In: Show de Socorro & Mazé*, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pz39MArZG3Y>. Acesso: 26/11/2022.

SOCORRO; MAZÉ. Brincadeira de criança. Intérprete: Socorro & Mazé. In: **Show de Socorro & Mazé**, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pz39MArZG3Y>. Acesso: 26/11/2022.

SOCORRO; MAZÉ. Homenagem ao Alto do Moura. Intérprete: Socorro & Mazé. In: **Socorro & Mazé - Forró de pé de serra original**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=patdPyP0dxI>. Acesso: 26/11/2022.

SOCORRO; MAZÉ. Forró do pega rela. Intérprete: Socorro & Mazé. In: **Socorro & Mazé - forró de pé de serra original**, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s25nFsEwzQE>. Acesso: 26/11/2022.

SOCORRO; MAZÉ. Ventos Gonzagueanos. Intérprete: Socorro & Mazé. In: **Socorro & Mazé**, 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6rPT8uHEL6GDxZH7uasNMI?si=44af05a9fb264546>. Acesso: 26/11/2022.

SOCORRO; MAZÉ. Vida de caminhoneiro. Intérprete: Socorro & Mazé. In: **Socorro & Mazé - forró de pé de serra original**, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DKryOJk58iM>. Acesso: 26/11/2022.

SOCORRO; MAZÉ. Forró sem fronteiras. Intérprete: Socorro & Mazé. In: **Socorro & Mazé - forró de pé de serra original**, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wh1hADslpaU>. Acesso: 26/11/2022.

SOCORRO; MAZÉ. Estrelinha do céu. Intérprete: Socorro & Mazé. In: **Socorro & Mazé - forró de pé de serra original**, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e2f0-KF3xac>. Acesso: 26/11/2022.

SOCORRO; MAZÉ. Forró ninguém segura. Intérprete: Socorro & Mazé. In: **Socorro & Mazé - forró de pé de serra original**, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e2f0-KF3xac>. Acesso: 26/11/2022.

SOCORRO; MAZÉ. Homenagem a Raimundo Jacó. Intérprete: **Socorro & Mazé**. In: **Socorro & Mazé - forró de pé de serra original**, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wh1hADslpaU>. Acesso: 26/11/2022.

TEIXEIRA, Huberto. Eu sou o baião. Intérprete: Carmélia Alves. In: 78 RPM. Continental, 1952. Disponível em: <https://www.discografiabrasileira.com.br/fonograma/89065/eu-sou-o-baiao>. Acesso em 20 abr. 2022.

VIEIRA, Jr. CHAVES, Terezinha B. Seis Ponto Zero. Intérprete: Terezinha do Acordeon. In: **Terezinha do Acordeon**, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3K2U98KCxY>. Acesso: 4 dez. 2023.

VOX DEI. **Família é bom D+**. MC produções e eventos, 2009. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UmvaSJdNG-w&list=PLW9rqBOFVD59eWrbSw98SQB3qT_RtQIz_. Acesso em 05 jan. 2023.

Vídeos/Lives

Carmen Miranda - Ca-room' pa pa (LEGENDADO). CarmenMiranda.FC.YouTube. 2021. 3min24s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZtUvD3cTsUw>. Acesso em: 20 abr. 2022.

Forró da Casa Grande. História de Marinês. YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-ocFva5hZDc&t=1s>. Acesso: 27 set. 2022.

Instituto Museu do Sertão. Luiz Gonzaga viajando de Recife a Salgueiro. YouTube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dVcCmX3woq0> . Acesso: 12 out. 2023.

Marcela Walois. Entrevista Clemilda. YouTube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CBo1lPr2qcY&t=351s>. Acesso em: 01 out. 2022.

Socorro & Mazé - Forró pé de serra original. Histórias de Socorro & Mazé - Capítulo 01. Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C3bnsCUcQJU>. Acesso em: 26 nov. 2022.

Socorro & Mazé. Programa Forró do Povo com Socorro e Mazé ao vivo. Facebook, 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/live/?ref=search&v=327531832359524> Acesso em: 26 nov. 2022.

Socorro & Mazé. Forró da bacia com Socorro e Mazé 30/01/2022. Facebook, 2022. Disponível em: <https://www.facebook.com/socorroemaze/videos/302017808647335> Acesso em: 26 nov. 2022.

Socorro & Mazé. Live São João Virtual Taquaritinga do Norte - 11/06/2021. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6b3VcZB7O6M>. Acesso em: 27 nov. 2022.

TV FORUM. Quem foi Almira Castilho? YouTube. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M7XXyT5ULXY>. Acesso em: 20 set. /2022.

APÊNDICE A - TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS)

Convidamos a Srª para participar como voluntária da pesquisa **A MULHER QUE TOCA FORRÓ**: relações de gênero e performance musical de cantoras e instrumentistas / Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias, que está sob a responsabilidade da pesquisadora Sidcléa Marques Cavalcanti de Moraes, com endereço: avenida Coronel Frederico Lundgren, Nº 50, Rio Doce/Olinda e CEP 53040150 – Telefone 81 997590275, e e-mail: sidritornello@hotmail.com. Sob a orientação do Prof. Drº. Climério de Oliveira Santos, Telefone: 81 9945-9434, e-mail: zabumba2@gmail.com.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

A senhora estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Esta pesquisa faz parte do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco e tem como objetivo principal analisar e compreender o espaço e a atuação da mulher musicista atualmente no mercado do forró.

Os voluntários participarão da pesquisa por meio de entrevistas que serão gravadas (áudio ou vídeo), transcritas e analisadas. A pesquisa também terá cunho etnográfico onde, a pesquisadora fará observações esporádicas nas performances das participantes, também filmando e fotografando o campo observado.

O benefício em relação à participação das voluntárias será a coleta de diferentes pontos de vista na questão da vivência da mulher que toca forró em Pernambuco.

Esclarecemos que as participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação das voluntárias, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa (gravações, entrevistas, fotos, filmagens etc.), ficarão armazenados em pastas de arquivo pessoal, sob a responsabilidade da pesquisadora, no endereço no endereço informado acima, pelo período mínimo de 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extra-judicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Sidcléa Marques Cavalcanti de Moraes

(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Maria do Socorro, CPF 30415, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **A MULHER QUE TOCA FORRÓ**: relações de gênero e performance musical de cantoras e instrumentistas / Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias, como voluntária. Fui devidamente informada e esclarecida pela pesquisadora sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data _____

Assinatura do participante:

Maria do Socorro Silva



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

(PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS)

Convidamos a Sr^a para participar como voluntária da pesquisa **A MULHER QUE TOCA FORRÓ**: relações de gênero e performance musical de cantoras e instrumentistas / Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias, que está sob a responsabilidade da pesquisadora Sidcléa Marques Cavalcanti de Moraes, com endereço: avenida Coronel Frederico Lundgren, N° 50, Rio Doce/Olinda e CEP 53040150 – Telefone 81 997590275, e e-mail: sidritornello@hotmail.com. Sob a orientação do Prof. Dr^o. Climério de Oliveira Santos, Telefone: 81 9945-9434, e-mail: zabumba2@gmail.com.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

A senhora estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Esta pesquisa faz parte do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco e tem como objetivo principal analisar e compreender o espaço e a atuação da mulher musicista atualmente no mercado do forró.

Os voluntários participarão da pesquisa por meio de entrevistas que serão gravadas (áudio ou vídeo), transcritas e analisadas. A pesquisa também terá cunho etnográfico onde, a pesquisadora fará observações esporádicas nas performances das participantes, também filmando e fotografando o campo observado.

O benefício em relação à participação das voluntárias será a coleta de diferentes pontos de vista na questão da vivência da mulher que toca forró em Pernambuco.

Esclarecemos que as participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação das voluntárias, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa (gravações, entrevistas, fotos, filmagens etc.), ficarão armazenados em pastas de arquivo pessoal, sob a responsabilidade da pesquisadora, no endereço no endereço informado acima, pelo período mínimo de 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extra-judicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Sidcléa Marques Cavalcanti de Moraes

(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Maria José dos Santos, CPF 81400, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **A MULHER QUE TOCA FORRÓ**: relações de gênero e performance musical de cantoras e instrumentistas / Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias, como voluntária. Fui devidamente informada e esclarecida pela pesquisadora sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Fui-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data 12/11/2023

Assinatura do participante:

Maria José dos Santos



UNIVERSIDADE
FEDERAL
DE PERNAMBUCO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

(PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS)

Convidamos a Sr^a para participar como voluntária da pesquisa **A MULHER QUE TOCA FORRÓ**: relações de gênero e performance musical de cantoras e instrumentistas / Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias, que está sob a responsabilidade da pesquisadora Sidcléa Marques Cavalcanti de Moraes, com endereço: avenida Coronel Frederico Lundgren, Nº 50, Rio Doce/Olinda e CEP 53040150 – Telefone 81 997590275, e e-mail: sidritormello@hotmail.com. Sob a orientação do Prof.^o Dr.^o Climério de Oliveira Santos, Telefone: 81 9945-9434, e-mail: zabumba2@gmail.com.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

A senhora estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Esta pesquisa faz parte do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco e tem como objetivo principal analisar e compreender o espaço e a atuação da mulher musicista atualmente no mercado do forró.

Os voluntários participarão da pesquisa por meio de entrevistas que serão gravadas (áudio ou vídeo), transcritas e analisadas. A pesquisa também terá cunho etnográfico onde, a pesquisadora fará observações esporádicas nas performances das participantes, também filmando e fotografando o campo observado.

O benefício em relação à participação das voluntárias será a coleta de diferentes pontos de vista na questão da vivência da mulher que toca forró em Pernambuco.

Esclarecemos que as participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação das voluntárias, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa (gravações, entrevistas, fotos, filmagens etc.), ficarão armazenados em pastas de arquivo pessoal, sob a responsabilidade da pesquisadora, no endereço no endereço informado acima, pelo período mínimo de 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extra-judicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Sidcléa Marques Cavalcanti de Moraes

(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, **TEREZINHA BEZERRA CHAVES**, CPF 000.040.264/53, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **A MULHER QUE TOCA FORRÓ**: relações de gênero e performance musical de cantoras e instrumentistas / Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias, como voluntária. Fui devidamente informada e esclarecida pela pesquisadora sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data *Recife 23/00/23*

Assinatura do participante:

Terezinha Bezerra Chaves



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

(PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS)

Convidamos a Sr^a para participar como voluntária da pesquisa **A MULHER QUE TOCA FORRÓ**: relações de gênero e performance musical de cantoras e instrumentistas / Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias, que está sob a responsabilidade da pesquisadora Sidcléa Marques Cavalcanti de Moraes, com endereço: avenida Coronel Frederico Lundgren, Nº 50, Rio Doce/Olinda e CEP 53040150 – Telefone 81 997590275, e e-mail: sidritornello@hotmail.com. Sob a orientação do Prof. Dr.º. Climério de Oliveira Santos, Telefone: 81 9945-9434, e-mail: zabumba2@gmail.com.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

A senhora estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Esta pesquisa faz parte do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco e tem como objetivo principal analisar e compreender o espaço e a atuação da mulher musicista atualmente no mercado do forró.

Os voluntários participarão da pesquisa por meio de entrevistas que serão gravadas (áudio ou vídeo), transcritas e analisadas. A pesquisa também terá cunho etnográfico onde, a pesquisadora fará observações esporádicas nas performances das participantes, também filmando e fotografando o campo observado.

O benefício em relação à participação das voluntárias será a coleta de diferentes pontos de vista na questão da vivência da mulher que toca forró em Pernambuco.

Esclarecemos que as participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação das voluntárias, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa (gravações, entrevistas, fotos, filmagens etc.), ficarão armazenados em pastas de arquivo pessoal, sob a responsabilidade da pesquisadora, no endereço no endereço informado acima, pelo período mínimo de 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extra-judicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Sidcléa Marques Cavalcanti de Moraes

(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Mayara Barbosa da Silva, CPF 345457, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta daleitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **A MULHER QUE TOCA FORRÓ**: relações de gênero e performance musical decantoras e instrumentistas / Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias, como voluntária. Fui devidamente informada e esclarecida pela pesquisadora sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data 24/10/2023

Assinatura do participante:

Mayara Barbosa da Silva



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

(PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS)

Convidamos a Sr^a para participar como voluntária da pesquisa **A MULHER QUE TOCA FORRÓ**: relações de gênero e performance musical de cantoras e instrumentistas / Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias, que está sob a responsabilidade da pesquisadora Sidcléia Marques Cavalcanti de Moraes, com endereço: avenida Coronel Frederico Lundgren, Nº 50, Rio Doce/Olinda e CEP 53040150 – Telefone 81 997590275, e e-mail: sidritornello@hotmail.com. Sob a orientação do Prof^o. Dr^o. Climério de Oliveira Santos, Telefone: 81 9945-9434, e-mail: zabumba2@gmail.com.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

A senhora estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

Esta pesquisa faz parte do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco e tem como objetivo principal analisar e compreender o espaço e a atuação da mulher musicista atualmente no mercado do forró.

Os voluntários participarão da pesquisa por meio de entrevistas que serão gravadas (áudio ou vídeo), transcritas e analisadas. A pesquisa também terá cunho etnográfico onde, a pesquisadora fará observações esporádicas nas performances das participantes, também filmando e fotografando o campo observado.

O benefício em relação à participação das voluntárias será a coleta de diferentes pontos de vista na questão da vivência da mulher que toca forró em Pernambuco.

Esclarecemos que as participantes dessa pesquisa têm plena liberdade de se recusar a participar do estudo e que esta decisão não acarretará penalização por parte dos pesquisadores. Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação das voluntárias, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa (gravações, entrevistas, fotos, filmagens etc.), ficarão armazenados em pastas de arquivo pessoal, sob a responsabilidade da pesquisadora, no endereço no endereço informado acima, pelo período mínimo de 5 anos após o término da pesquisa.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extra-judicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação).

Sidcléia Marques Cavalcanti de Moraes

(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, Mayra Barbosa da Silva, CPF 30344485, abaixo assinado, após a leitura (ou a escuta daleitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **A MULHER QUE TOCA FORRÓ**: relações de gênero e performance musical decantoras e instrumentistas / Socorro & Mazé, Terezinha do Acordeon e As Januárias, como voluntária. Fui devidamente informada e esclarecida pela pesquisadora sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Local e data 24/10/2023

Assinatura do participante:

Mayra Barbosa da Silva

APÊNDICE B - FOTOS DA PESQUISA EM CAMPO (SOCORRO E MAZÉ)

Veículo de Socorro e Mazé a caminho de EXU/PE - 08/12/2021



Parada em Serra Talhada - 08/12/2021



Chegada ao local do evento, Mazé descarregando o material - 08/12/2021



Socorro & Mazé no palco do restaurante Ventos Gonzagueanos - 09/12/2021



APÊNDICE C - FOTOS DA PESQUISA EM CAMPO (TEREZINHA DO ACORDEON)

Material apresentado por Terezinha do Acordeon no momento da entrevista -17/03/2022



Terezinha do Acordeon participando do show do CaSoando - 01/05/2022



APÊNDICE D - FOTOS DA PESQUISA EM CAMPO (AS JANUÁRIAS)

Show d'As Januárias em Caruaru - 09/06/2022

