

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO**

AMANDA VIC FERREIRA DE AZEVEDO

**O ACONTECIMENTO DO “FEMINEJO”:
Uma análise do gênero musical através de Marília Mendonça.**

São Leopoldo

2022

AMANDA VIC FERREIRA DE AZEVEDO

O ACONTECIMENTO DO “FEMINEJO”:

Uma análise do gênero musical através de Marília Mendonça.

Projeto de Pesquisa apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Mestre de Mestra em Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS
Área de concentração: Cultura, cidadania e tecnologias da comunicação

Orientador(a): Prof. Alberto Efendy Maldonado Gómez de la Torre

São Leopoldo

2022

A994a Azevedo, Amanda Vic Ferreira de.
O acontecimento do “feminejo” : uma análise do gênero musical através de Marília Mendonça / Amanda Vic Ferreira de Azevedo. – 2022.
122 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2022.

“Orientador(a): Prof. Alberto Efendy Maldonado Gómez de la Torre.”

1. Feminejo. 2. Feminismo. 3. Gênero musical.
4. Sertanejo. 5. Mendonça, Marília, 1995-2021. I. Título.

CDU 659.3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecária: Amanda Schuster – CRB 10/2517)

Dedico este trabalho à minha família.
Por causa deles eu comecei a estudar;
por causa deles eu ainda não parei.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À Alberto Efendy Maldonado Gómez de la Torre, meu orientador. Uma das pessoas mais inspiradoras que pude conhecer. Obrigada por me escolher e acolher, mesmo quando tudo estava em um perfeito caos. Sua bondade em todas as vezes que expliquei meus problemas foi essencial para que pudesse terminar esta pesquisa.

Agradeço imensamente aos professores Jiani Bonin e Felipe Gue Martin i que estiveram presentes na banca examinadora de qualificação pelas palavras motivadoras e observações imensuráveis. Também a professora Adriana Amaral que me incentivou e abriu portas de diversas formas para o conhecimento.

Agradeço a secretaria do programa de pós-graduação em Comunicação, assim como todos os funcionários da Unisinos, que estiveram presentes nestes dois anos.

Agradeço ao grupo de Representação Discente ao qual fiz parte, gratidão as trocas e desabafos.

Agradeço aos grupos de Pesquisa Processocom/ RedeAMLAT e ao grupo de pesquisa Cultpop pela acolhida, inspiração, aprendizados, debates ricos que levarei para a vida.

Agradeço aos colegas e amigos que conheci durante o mestrado. Apesar de não os ter conhecido presencialmente, o virtual nos proporcionou encontros leves e divertidos durante esse período, escrever se tornou mais fácil com vocês.

Agradeço a paciência, amizade e sabedoria dos meus pais, pessoas que admiro imensamente e sou grata por ter vindo nesta vida como filha.

Agradeço ao meu irmão, Vinicius, que muito antes de eu ingressar no mestrado me presenteou com um caderno de capa bonita dizendo para eu o usar quando estivesse no mestrado. Eu usei.

Agradeço ao meu companheiro de jornada, Nathan, que me motivou a continuar e nunca me deixou desistir (Por mais que eu tenha quisto inúmeras vezes).

Agradeço a sabedoria divina da minha vó, Victorina e as nossas conversas longas e profundas que despertaram a consciência feminina sagrada que carregamos em nós. Perceber o mundo aos olhos da minha vó me motivou a pesquisar, estudar e crescer. Gratidão.

“Ninguém vai sofrer sozinho,
Todo mundo vai sofrer”.
(Marília Mendonça - 2019)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo central o intuito de analisar a evolução do gênero musical sertanejo para o gênero musical *feminejo* através da pesquisa qualitativa, investigando o que é gênero musical e explorando a narrativa do *feminejo* mediante as canções compostas pela cantora e compositora Marília Mendonça. Para tanto, realizamos, primeiramente, um resgate contextual da história do gênero musical sertanejo desde suas origens. A seguir buscamos compreender o movimento feminista, para que tenhamos embasamento na narrativa da concepção do gênero musical *feminejo*, e exploramos os conceitos de construções do gênero musical tendo como base as identidades da cultura da hibridização. Para desenvolver os objetivos propostos, foi utilizada a combinação de diferentes metodologias e autores e autoras, pesquisadores e pesquisadoras que nortearam os caminhos observados, destacamos dois autores principais que utilizamos para compreender gênero musical e identidade, *Néstor García Canclini* e *Jesús Martín-Barbero*. Com relação às metodologias utilizadas, estas são procedimentos de coleta, análise e combinação de técnicas qualitativas, como a análise de algumas composições da cantora *Marília Mendonça* para identificar os cenários do gênero musical *feminejo*.

Palavras chaves: *feminejo*; feminismo; gênero musical; sertanejo; Marília Mendonça.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the evolution of the musical genre sertanejo into the *feminejo* using qualitative research. First, we investigate what a musical genre is and explore the narrative of *feminejo* through different songs by the composer Marília Mendonça. Therefore, we conduct a contextual review of the history of the sertanejo musical genre since its origins. In this work, we seek to understand the feminist movement to have a foundation in the narrative of creation for this new musical genre, *feminejo*, and explore the creation of *feminejo* using the identities of hybrid culture as a base. To achieve the proposed objectives, we use a combination of different methodologies, authors, and researchers. We highlight two primary authors that we use to understand musical genre and identity, Néstor García Canclini and Jesús Martín-Barbero. The different methodologies are procedures for collecting, analyzing, and combining qualitative techniques, such as analyzing some compositions by singer Marília Mendonça to identify scenes of the *feminejo*.

Keywords: feminejo; feminism; musical genre; sertanejo; Marília Mendonça.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Marília aos 15 anos	31
Figura 2 – Conversa no twitter.....	34
Figura 3 – Mapa do Covid-19 janeiro a maio de 2021	35
Figura 4 – Boletim do Covid-19	37
Figura 5 – 2020: Que na foi esse?.....	38
Figura 6 – Comunicado cancelamento.....	40
Figura 7 – Anuncio da Live.....	42
Figura 8 – Live do Gustavo Lima.....	43
Figura 9 – Comentário de Marília	44
Figura 10 – Live youtube Marília Mendonça	45
Figura 11 – Marília Mendonça ao vivo	50
Figura 12– Cantoras Especial Roberta Miranda.....	57
Figura 13– Mensagem de Luto.....	59

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 OBJETIVOS	14
1.1.1 Objetivo geral	14
1.1.2 Objetivos específicos.....	14
1.1.3 Justificativa.....	15
2 DO CAPIRA AO FEMINEJO	17
2.1 DOS BANDEIRANTES AO SERTANEJO.....	17
2.1 O EMPODERAMENTO DA MULHER EM PERSPECTIVA HISTÓRICA	20
3 MARÍLIA MENDONÇA: “POR TODOS OS CANTOS”	27
3.1 INÍCIO DA PANDEMIA MUNDIAL.....	29
3.2 BRASIL E A PANDEMIA.....	33
3.3 ENTRETENIMENTO BRASILEIRO	36
3.4 PLATAFORMIZAÇÃO DOS SHOWS MUSICAIS	37
3.5 RAINHA DA SOFRÊNCIA E AUDIÊNCIA.....	40
4 A CONSTRUÇÃO DE MARÍLIA MENDONÇA NO FEMINEJO	47
4.1 A TRÁGICA MORTE DE MARÍLIA MENDONÇA	56
5 MÚSICA E IDENTIDADE	58
5.1 MÚSICA E IDENTIDADE NA CONJUNTURA SERTANEJO.....	79
6 ESTRATÉGIAS DE GÊNEROS MUSICAIS	86
6.1 GÊNEROS MUSICAIS	88
7 PROCESSOS METODOLOGICOS.....	103
7.1 ARTESANIA INTELECTUAL.....	103
7.2 PESQUISA DA PESQUISA.....	110
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS.....	117

1 INTRODUÇÃO

Encontram-se diversos estudos a respeito da indústria cultural e da música sertaneja na área da comunicação. Porém, poucos desses estudos tratam a respeito do desenvolvimento desse gênero musical com a interferência sociológica e mercadológica, e como interfere em novas perspectivas ao conteúdo do sertanejo. Nos encontramos ainda mais carentes de estudos relacionados ao gênero musical *feminejo*, que trata de uma nova vertente do sertanejo produzido por mulheres que referenciam o conceito. Esta dissertação tem o intuito de analisar a evolução do gênero musical sertanejo para o gênero musical feminejo, investigando o que é gênero musical e explorando a narrativa do *feminejo* através das canções compostas pela artista Marília Mendonça, uma das pioneiras do gênero *feminejo* no País, considerando que música é um objeto comunicacional onde se expressa uma mensagem ao receptor, o consumidor do conteúdo.

Na metade do século XX o gênero musical¹ sertanejo começa a ser consolidado mercadologicamente, contribuindo na construção estética da música sertaneja. Eventos brasileiros de grande porte, programas televisivos, horários de maior audiência nas rádios, em uma crescente interação social com os públicos, o gênero sertanejo estabeleceu entretenimento sociomediático circulante em diversas regiões do Brasil. O gênero sertanejo, tem origem no gênero caipira que com o passar dos anos se consolidou a novas perspectivas sociais. Para quanto o caipira quanto o sertanejo identificam características de identidade nacional e rural. Observamos apropriações simbólicas da cultura do campo e cidade, sendo um rural contemporâneo.

Historicamente, a cultura caipira tem origem no movimento Bandeirismo², os estados de São Paulo (principalmente o interior), Goiás, Mato Grosso do Sul, metade Norte do Paraná, parte de Tocantins, parte do Mato Grosso e regiões como Sul de Minas e Triângulo Mineiro, são os locais onde se ambientaram esses valores. (BRAGANÇA, 2009, p. 103). A estética característica da música caipira é

¹ Gêneros musicais são categorias que contêm peças musicais que compartilham elementos em comum.

² O bandeirismo foi um movimento expansionista desenvolvido pela população de São Paulo de Piratininga deslocando-se para o interior da colônia, durante boa parte do século XVII.

conceituada pela viola, instrumento musical denominado patrimônio cultural pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha-MG)³.

A viola é um instrumento musical que já foi referenciado em inúmeras canções dedicadas ao valor cultural dela. Além das características citadas da cultura caipira o movimento de circulação do gênero musical caipira ganhou fama pelos valores propostos em suas canções, “A música sertaneja inicialmente foi conhecida como música caipira ou de “raiz” e, em sua origem, está centrada em valores católicos patriarcais tradicionais, que enfatizam uma sociabilidade em torno da família extensa, da solidariedade comunitária e da obrigação religiosa herdada e vitalícia” (Vilela, 2004).

Segundo o site oficial da Associação Brasileira de Música e Artes, Abramus⁴, apontou que o gênero sertanejo está no ranking brasileiro das músicas mais ouvidas no aplicativo Spotify,⁵ oriundo do gênero musical caipira, alguns valores patriarcais, de desinformação e oportunismo manifestam em suas letras a violência contra a mulher fundamentada num discurso de liberdade de expressão. Comparemos duas canções de anos e gêneros diferentes, o gênero musical caipira do ano de 1944 e do gênero musical sertanejo do ano de 2017. Na canção de gênero musical caipira, “Cabocla Tereza”, composta por João Pacífico e Raul Torres, apresenta o feminicídio justificado por traição: “Agora já me vinguei. É esse o fim de um amor/ Esta cabocla eu matei/ É a minha história, doutor”. A canção “Cabocla Tereza” foi regravaada por diversos artistas considerados de sucesso; analisaremos a canção de Henrique e Diego com participação de Matheus e Kauan, de gênero musical sertanejo “ciúme não/ Excesso de cuidado/ Repara não, se eu não sair do seu lado/ Tem uma câmera no canto do seu quarto/ Um gravador de som dentro do carro/ E não me leve a mal, se eu destravar seu celular com sua digital/ Eu não sei dividir o doce/ Ninguém entende o meu descontrole/ Eu sou assim não é de hoje/ É tudo por amor/ Melhor falar baixinho/ Senão vão te roubar de mim”, diz a letra.

³ Iepha-MG é O Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico, Iepha-MG, é uma fundação vinculada à Secretaria de Estado de Cultura que atua no campo das políticas públicas de patrimônio cultural.

⁴ A Abramus – Associação Brasileira de Música e Artes – é uma associação de gestão coletiva de Direitos Autorais sem fins lucrativos, fundada em 1982, cujo principal objetivo é defender os direitos autorais dos artistas da classe Musical, como também da Dramaturgia (Teatro & Dança) e das Artes Visuais (esta, através de sua coligada AUTVIS)

⁵ Spotify é um serviço de streaming de música, podcast e vídeo que foi lançado oficialmente em 7 de outubro de 2008.

Apesar do gênero musical caipira e o gênero musical sertanejo serem diferentes, a origem é a mesma. O sertanejo acrescentou a influência da cultura popular mercadológica em sua apropriação através de canções com letras que representam a intensa massa de cultura popular. A quem defenda que não é necessário “educar” o seu receptor do conteúdo, justificando as letras como liberdade de expressão. Nessa dissertação, apontamos o discurso da canção como objeto comunicacional e compreendemos que a música pode prever o senso crítico não alienando o consumidor do produto.

De acordo com Candé (2001), para considerar a música como uma metodologia comunicativa, devemos ponderar que a música associa um organizador-emissor a um receptor através de uma totalidade de práticas permitindo uma análise comum da organização sonora. O musicólogo denomina que: “um sistema de comunicação singular se estabelece entre os que emitem a música e os que a recebem, na medida em que os segundos percebem uma ordem específica, um sentido, desejado pelos primeiros” (CANDÉ, 2001, p. 10).

Não é tarefa da indústria cultural, na sociedade capitalista, elevar os níveis cultural e educacional da grande massa, que, por isso, e por sua condição social, não tem outra alternativa senão consumir aquilo que lhe é insistentemente oferecido: o esteticamente grotesco, transformada a temática predominante, tão rica em outras modalidades musicais, em mera redundância de formas literárias, linguísticas, de rimas, enfim, de todo o discurso da canção. (CALDAS, 1979, p.2)

Considerando a liberdade estética do gênero musical sertanejo, os grupos de valorização e as representações simbólicas, Alonso diz que: “Não se pode buscar na indústria cultural a explicação de todas as questões para a música sertaneja. Há uma série de disputas simbólicas e categorias de valorização que detém certa autonomia frente aos valores simplesmente alienadores das indústrias.” (ALONSO, 2011, p.320).

Concebendo que o gênero musical sertanejo faz parte de um “popular massivo” na cultura, discorrendo que exista identificação de um numeroso setor do público brasileiro de forma fluente e presente. A relação entre artistas, criadores de conteúdo, e da música mediada é um modo de organização das convenções socialmente compartilhadas, ou seja, do gênero musical. Nessa dissertação, consideramos o gênero musical, uma estratégia de comunicabilidade, baseado nas propostas de Martín-Barbero (1995; 2009).

Entretanto, no Brasil, uma nova vertente do gênero musical sertanejo surgiu em meados do ano de 2016, trata-se do *Feminejo*. O gênero musical *feminejo* consiste em músicas do sertanejo urbano com letras empoderadas de liberdade feminina.

O gênero musical *feminejo* manifesta-se a partir da cantora Naiara Azevedo em sua canção nomeada de “Coitado”, essa composição consiste em uma resposta a música de Carlos & Jader nomeada de “Sou Foda”. Comparemos as composições: “Sou foda/ Na cama te esculacho / Na sala ou no quarto / Num beco ou no carro / Mas não se esqueça / Que eu sou vagabundo / Depois que a putaria / Começou rolar no mundo / Pra te enlouquecer / Todas, todas que provaram / Não conseguem esquecer / Traição é traição, romance é romance / Amor é amor, e um lance é um lance / Sou foda!” - Música Sou Foda, Carlos & Jader; em resposta Naiara Azevedo grava a canção “Coitado”: “Coitado! / Se acha muito macho / Sou eu quem te esculacho / Te faço de capacho / Se acha o bicho / Nem era tudo aquilo que contava pros amigos / Eu sempre te defino / Desanimador, prepotente e arrogante / Não serve pra amante, talvez nem pra ficante / Não se esqueça que no final de tudo quem vive de baixaria leva a fama de chifrudo”. A começar deste fato, canções compostas por mulheres, com letras expressivas e de práxis libertadora começam a surgir e ganhar força no país, reforçando o movimento feminista.

“Feminejo” é uma expressão criada e utilizada pelos meios de comunicação para denominar o que seria uma ‘extensão’ da música sertaneja. Refere-se, mais especificamente, a um grupo de mulheres que estão se destacando cada vez mais no estilo sertanejo, com músicas que falam de comportamentos femininos que antes eram associados como tipicamente masculinos, como, por exemplo, ir a motéis, sair para beber, entre outros. (PERES e SILVA, 2019, p.144)

Peres e Silva (2019) apresentam uma reflexão referente ao discurso das cantoras do *feminejo*, acreditam que através dessas canções é desconstruído um padrão masculino e reforça a ideia de que as mulheres podem, assim como os homens, serem o que quiserem. Alonso (2011), reforça que a mulher esteve presente na história do sertanejo, e sua presença não é novidade, a questão a ser observada é o discurso do *Feminejo*.

Para compreender o termo *feminejo* e seus efeitos sociais coletei dados de diversas pesquisas, matérias de jornais e revistas que discorreram sobre o gênero. Identifiquei que grande parte deste conteúdo se referia a cantora e compositora

Marília Mendonça como a “Rainha do Brasil”, “Rainha da Sofrência” e referiam-se a cantora como sendo representante do *feminejo* e de bases feministas. Constatei que estava diante de um acontecimento de emergência de análise dos discursos para decifrar o *feminejo*.

Após compreendermos o que é gênero, consideramos as transformações pelas quais o gênero musical *feminejo* percorreu através da teoria de hibridização de Néstor García Canclini, onde observamos a hibridização como um processo capacitado de relativizar a noção de identidade.

O autor concorda que a música abrange contatos interculturais com fusões raciais ou étnicas e a combinação entre a escrita e o visual. Canclini diz que:

[...] como designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? A palavra hibridização aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos (CANCLINI, 2011, p. xxix).

A consideração de Canclini oferece contribuições que justificam a relevância acadêmica desta pesquisa sobre a construção da identidade do gênero *feminejo* e as manifestações de como ele se articulou em nosso contexto histórico.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

O objetivo geral desta pesquisa tem o intuito de analisar a evolução do gênero musical sertanejo para o gênero musical *feminejo*, investigando o que é gênero musical e explorando a narrativa do *feminejo* através das canções compostas pela cantora e compositora Marília Mendonça.

1.1.2 Objetivos Específicos

- Refletir o conceito de identidade através do gênero *feminejo*.
- Explorar a formação de um gênero musical.
- Analisar as composições de Marília Mendonça para identificar a construção do gênero musical *feminejo*.

1.1.3 Justificativa

A nova estruturação de cantoras de música sertaneja está gerando espaço para canções que expressam dor, emoções, amor e traição a partir de uma perspectiva feminina e da voz feminina. Milhares de mulheres lotam shows de cantores por anos para cantar e dançar canções fetichistas e de busca de significado para expressar seus sentimentos. Através do *Feminejo* as cantoras começaram a representar a voz de todas. Este movimento de empoderamento das mulheres, encontrado em muitas composições atuais, contribui significativamente para o empoderamento feminino e se reflete em suas ações para o desenvolvimento e igualdade de gênero. Esta luta feminista pela igualdade de gênero continuou por séculos como uma forma de resistência à ideologia patriarcal e como uma ferramenta para a mudança social. As reivindicações das mulheres sempre foram direitos iguais entre homens e mulheres de uma perspectiva social, política, econômica e educacional. Desde que a primeira onda do feminismo começou no século XVIII e durou até o início do século XIX, muitas mulheres se juntaram na luta pela igualdade de direitos entre homens e mulheres. O gênero Sertanejo revela que essa luta está longe de terminar. Em busca de maior representação e garantia de direitos nos mais diversos setores da sociedade em que as mulheres se organizam e reivindicam esses direitos. Naquela época, a luta não era mais apenas pelos direitos políticos, mas sobretudo pelo fim da discriminação contra esse patriarcado e pela igualdade entre homens e mulheres.

Nesta dissertação buscamos compreender a importância do gênero musical *feminejo* para a sociedade e como este conceito revoluciona saberes. Para desenvolver os objetivos propostos, foi utilizada a combinação de diferentes metodologias e autores e autoras, pesquisadores e pesquisadoras que nortearam os caminhos observados, destacamos dois autores principais que utilizamos para compreender gênero musical e identidade, *Néstor García Canclini* e *Jesús Martín-Barbero*. Isto é, procedimentos de coleta, análise e combinação de técnicas qualitativas, como a análise de algumas composições da cantora *Marília Mendonça* para identificar os cenários do gênero musical *feminejo*.

É possível ver como a cantora de sertanejo Marília Mendonça, luta por direitos iguais, mas imbuída de um pragmatismo que favorece a inversão da lógica hierárquica.

Em uma época de debate sobre a emancipação e liberdade das mulheres, as canções para mulheres compostas por mulheres forneceram uma porta de entrada para interpretações feministas de suas letras. Marília Mendonça consegue empoderar mulheres que buscam a igualdade de gênero e quebram as normas masculinas. Durante séculos, a arte da rotulação foi utilizada não apenas como meio de reprodução, mas também como meio de fortalecer o patriarcado hegemônico das mulheres a partir de uma perspectiva masculina.

2 DO CAIPIRA AO FEMINEJO

2.1 DOS BANDEIRANTES AO SERTANEJO UNIVERSITÁRIO

O gênero musical que vem se consolidando cada vez mais na música brasileira é o sertanejo. Embora muitos afirmarem “que o sertanejo continua a mesma coisa, duplas melodramáticas, letras exageradas, participação acentuada na indústria cultural, popularidade em alta” (ALONSO, 2012, p. 1), são simples as mudanças que vêm ocorrendo tanto no gênero musical quanto na recepção do público. No início do século XX a música sertaneja era relacionada a tudo que vinha do interior do país. Somente depois de se desvincular dessa ideia de que tudo produzido no interior do país era do gênero e também após se diferir da música caipira, que se enquadra como um subgênero dentro do conjunto musical sertanejo, onde se estabelece algumas fases de divisões, esta distinção que só aconteceu quando a música sertaneja passou por mudanças internas, aproximadamente pelos anos de 1960 onde começa a introduzir nas suas músicas outros estilos musicais como a guarânia paraguaia e “além das guarânias, o rasqueado, a polca paraguaia e o chamamé argentino também entraram no Brasil e foram fundamentais para o redimensionamento da canção rural e para o início das diferenças entre caipiras e sertanejos” (ALONSO, 2011, p. 41), onde o sertanejo consolidou como um gênero musical.

O gênero musical Sertanejo tem origem da palavra sertão. O gênero surgiu no meio rural, onde trabalhadores rurais e tropas de pecuaristas se reuniam ao final do dia para comer, beber e contar histórias, geralmente ao redor de uma fogueira, acompanhados por uma viola. Inspirado por essas tendências, o pesquisador, jornalista e escritor Cornélio Pires decidiu gravar um álbum com trechos musicais típicos de São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul e Minas Gerais. A obra foi lançada em 1929 e rapidamente foi vendida ao consumidor musical, marcando o início oficial do gênero. Naquela época, esses trabalhos estavam intimamente relacionados à vida rural, incluindo questões como a paisagem rural e as diferenças da realidade urbana.

Essas obras costumam ser chamadas de música caipira, mas hoje são classificadas como sertanejo raiz. Além disso, outras três grandes etapas do

sertanejo surgiram ao longo dos anos, trazendo diferentes ritmos, instrumentos e temas para gêneros conhecidos.

Uma nova fase de transição da música sertaneja foi denominada em 1945, quando foram introduzidos outros instrumentos como harpa e acordeão, além da tradicional viola. O intuito desta transformação era dar novos ritmos à música conservadora. Alguns dos artistas de referência nesta fase são Cascatinha e Inhana, Sulino e Marrueiro, Tião Carreiro e Irmãs Galvão.

A viola é um instrumento de cordas que chegou à América portuguesa com os primeiros colonizadores. Os jesuítas o usavam para ensinar indígenas que tinham uma preferência especial pela música. A viola também é usada em festas religiosas populares, como desfiles, festas padroeiras, contas de oração etc. Por esse motivo a influência do método do canto nasalado. As letras são mais importantes do que a melodia, e o canto é mais como um lamento.

Para muitos estudiosos a música caipira pertence a algo maior, que é a música sertanejo. O pesquisador musical Zuza Homem de Mello, afirma que:

“A música caipira é uma parte da música sertaneja, [que está] localizada no estado de São Paulo. A música sertaneja é a música do sertão brasileiro, de todo sertão brasileiro” (Mello, 2019).

Sendo assim, em diferentes regiões é desenvolvido o estilo musical com suas próprias influências. No Centro-Oeste percebemos que a música sertaneja sofre influência de danças como o siriri ou o catira (ou cateretê). E no Nordeste, elementos da cultura árabe, o baião e o xaxado influenciam a melodia e os ritmos sertanejos.

Com a interferência de Cornélio Pires e a divulgação da rádio, o som caipira se amplificou pelo país chegando até à cidade grande, especialmente no Rio de Janeiro. De modo equivalente, à medida que o país se industrializava e a expansão do movimento rural ocorria, a música caipira se espalhou por todo território brasileiro.

Entre os anos 20 e 30 o termo “caipira” era rotulado como algo negativo, já que a ideia de caipira era algo que a República tinha o interesse de superar, por remeter ao rural. Deste modo, o caipira foi criticado na imprensa e na literatura através de personagens como o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, por exemplo.

Para desvincular do preconceito, a música caipira foi denominada sertaneja e agregou novos instrumentos e temas ao seu repertório.

Algumas duplas como Milionário & José Rico, nos anos 70, incorporaram a postura de cantar e agregaram a instrumentação oriunda da música rancheira mexicana¹.

Por sua parte, nos anos 80, foram acrescentados os sintetizadores, as viradas de bateria, e melodias pop. Podemos mencionar Zezé di Camargo & Luciano, Leandro & Leonardo, João Paulo & Daniel, Roberta Miranda, entre muitos outros, representantes desta vertente.

O gênero musical sertanejo desta época, foi usado em trilhas sonoras de novelas e começou a se expandir até o horário nobre² da televisão.

Edvan Antunes é um dos estudiosos que seguem a tendência habitual de relacionar a música sertaneja e caipira como subgêneros de um conjunto musical, indicando fases e divisões. A música caipira ou música sertanejo raiz é estabelecida aproximadamente pelos anos de 1929 até 1944; após existe uma época de transição da data do pós-guerra até meados de 1960, onde a música caipira toma novos rumos de transição e começamos a adaptar o sertanejo, a partir desta ideia a música caipira vira um subgênero dentro do conjunto musical sertanejo. Ao final dos anos sessenta até a atualidade as músicas sertanejas se popularizaram como músicas românticas, a partir desta teoria temos novas subdivisões como o sertanejo universitário, por exemplo. Também existe a teoria de que o sertanejo universitário é um produto criado para o consumo musical, "consideram "música caipira" e "música sertaneja" gêneros completamente independentes, baseado na ideia de que a primeira seria a música rural autêntica e/ou do homem rural autêntico, enquanto a segunda seria aquela feita, como "produto de consumo", nos grandes centros urbanos brasileiros por não-caipiras" (ANTUNES; 2012 p.7).

A separação entre a música sertaneja e a música caipira sucedeu na década de 1960, contudo foi só ao final de 1970 que o sertanejo se estabeleceu. As canções que estabilizam o estilo sertanejo "eram basicamente canções 'de corno', que cantavam a distância da pessoa amada e a impossibilidade da realização amorosa" (ALONSO; 2012, p. 3). Com o passar dos anos, criou-se o sertanejo universitário que vem revolucionando o fundamento da música sertaneja tradicional.

¹ Na definição literal do termo **música ranchera** são canções cantadas em um rancho ou fazenda **mexicana**, originada em meados do século XIX. A **música ranchera** se preocupa com temas tradicionais do patriotismo, amor e natureza.

² 'O Dicionário da Língua Portuguesa 2008, da Porto Editora, regista a expressão horário nobre, da rádio e da televisão, e diz que é «hora em que se verifica maior audiência».

No sertanejo universitário há duas formas poéticas que romperam com o que havia de padrão lírico no gênero até então. A primeira metamorfose refere-se à ênfase atual no amor afirmativo, aquele no qual a relação amorosa se completa para felicidade dos amantes // A segunda mudança temática refere-se a um relaxamento em relação à distância: ultrapassando a temática “de corno” do gênero na década anterior, a lógica atual é a do “tô nem aí pra você”, no qual a relação é passageira e fluida e frequentemente o fim do relacionamento é visto com otimismo pelo compositor/cantor. Em grande parte das canções atuais não se sofre por ciúme ou amor não correspondido. (ALONSO; 2012, p. 3).

Oriundo dos anos 80 o gênero musical sertanejo universitário chega ao Século XXI o sertanejo universitário inclui batida e a estética country Americano, letras com temas românticos e urbanos, destaca-se também a dispensa de dupla podemos ser cantados por apenas uma pessoa.

Ao contrário da música caipira o sertanejo universitário tem o intuito é propósito de fazer as pessoas dançarem quando que na música caipira a intenção é além da dança a expressão em escutar a letra.

Assim sendo, para distinguir o sertanejo do sertanejo universitário, utiliza-se o termo "música sertaneja de raiz" para designar o gênero praticado até o final do século 20.

A partir da criação do sertanejo universitário foram criadas outras adaptações de estilos musicais, como por exemplo, o “Pagonejo” (mistura de pagode com sertanejo), o “Funknejo” (mistura de funk com sertanejo), o “Eletronejo” (mistura de eletrônico com sertanejo), o “Popnejo” (mistura de pop com sertanejo), entre outras criações. A ideia central é mesclar os estilos musicais com o gênero musical mais ouvido pelo público. O clima de balada, curtição e a famosa “dor de cotovelo” deu origem a uma nova vertente do Sertanejo universitário. Deste modo, novos nomes começaram a aparecer, como Gustavo Lima, Jorge & Mateus, Cristiano Araújo e Luan Santana.

Entre as mudanças no estilo musical sertanejo universitário, o chamado *feminejo* é uma vertente que vem surgindo e conquistando um grande público, para compreendermos o conceito do *feminejo*, falaremos sobre o feminismo.

2.2 O EMPODERAMENTO DA MULHER NA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Considera-se que após o manifesto da consolidação das democracias no Ocidente, mobilizações identificadas com ideais conservadores emergem em

diferentes países. No Brasil existem reivindicações que possuem o intuito de restringir a liberdade de cátedra das professoras e professores com alegações de que inúmeras ideologias estariam corrompendo a moral de crianças e adolescentes com ideologias políticas e identitárias, contextos do cenário político, discurso de combate a esquerda, relações ao comunismo. Assim como é interpretada como estímulo a homossexualidade, corrupção das “famílias tradicionais”, ou seja, famílias patriarcais, e até mesmo ao incentivo de sexualização infantil a expressão “discussão de gênero”.

Essa ideologia nos traz a um contexto social da população massificada que mistura o desconhecimento com o oportunismo político-econômico de porções reacionárias, gerando pautas de polarização violenta, de desinformação e justificativas acima das leis terrenas de punições. Desta forma, torna-se alvos de coibição, tanto de manifestações artísticas quanto de identitário o movimento feminista e o movimento LGBTQIA+³.

Um grande poder de transformação social está relacionado a arte, bastando relembrem o século XIV, onde importantes movimentos começaram por meio do poder transformador da arte através do Renascimento⁴, em contrapartida o movimento de ruptura foi fundado no autoritarismo eclesiástico, nos mostrando a transição do medievo para a modernidade. Assim compreendemos o contexto conservador contemporâneo pelas representações artísticas, embora seja indesejável e inconstitucional.

Pensado enquanto uma ação organizada de caráter coletivo, o movimento feminista, tensiona mudar a visão da mulher na sociedade, desconsiderando discriminações entre o sexo feminino e masculino. Esse significativo movimento se relaciona com o capitalismo, a corrida industrial, o casamento civil na Revolução Francesa⁵ e em 1792 a legalização do divórcio na França. Os socialistas⁶, tanto

³ A sigla LGBTQIA+ engloba pessoas que são lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, queer, intersexuais, assexuais e mais.

⁴ Renascimento, Renascença ou Renascentismo são os termos usados para identificar o período da história da Europa aproximadamente entre meados do século XIV e o fim do século XVI. Apesar das transformações serem bem evidentes na cultura, sociedade, economia, política e religião, caracterizando a transição do feudalismo para o capitalismo e significando uma evolução em relação às estruturas medievais, o termo é mais comumente empregado para descrever seus efeitos nas artes, na filosofia e nas ciências.

⁵ Revolução Francesa foi um período, entre 1789 e 1799, de intensa agitação política e social na França, que teve um impacto duradouro na história do país e, mais amplamente, em todo o continente europeu.

marxistas⁷ quanto utópicos,⁸ foram os primeiros a assumir, à medida em que o movimento se estruturava, enquanto as diferenças de tratamento entre mulheres e homens, no conjunto social e mercado de trabalho se tornavam evidentes, os socialistas então avançavam em defesa da mulher trabalhadora. Na metade do século XIX, os movimentos organizadores tinham como objetivo a conquista do voto feminino. Esse período se estenderá até a Segunda Guerra Mundial, gerando o sentido da primeira onda do feminismo. (TOSCANO; GOLDENBERG, 1992, p. 17).

A Declaração dos direitos do Homem que manifestava entre todos os indivíduos a igualdade; para justificar a exclusão das mulheres em larga medida do espaço político, a partir do século XIX recebe um novo discurso apoiado nas ciências da biologia e medicina a fim de justificar e conferir racionalidade. O discurso “naturalista” defende a existência de dois indivíduos, duas espécies com aptidões e qualidades distintas. "Aos homens, o cérebro (muito mais importante do que o falo), a inteligência, a razão lúcida, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos" (PERROT, 1988, p. 177).

Dessa forma, inicia um retraimento das mulheres em relação ao convívio social e seu espaço público, a formação superinvestimento do imaginário e do simbólico masculino nas representações femininas, como um espaço privado feminino. Dado ao fato de que nem todo o público foi politizado, a presença das mulheres em lugares públicos persistirá no século XIX, onde concretiza que nem todo o espaço privado feminino é livre, pois o poder principal de direito à fala é o do pai, “chefe” de família. (PERROT, 1988, p. 180).

A partir do século XX, no Brasil, surge a primeira onda feminista, com o movimento das sufragistas⁹, pelo direito ao voto feminino, esse movimento teve como uma das mais importantes líderes, Bertha Lutz¹⁰. Lembrando também dos

⁶ Socialismo é uma filosofia política, social e econômica que abrange uma gama de sistemas econômicos e sociais caracterizados pela propriedade social dos meios de produção.

⁷ Marxismo é um método de análise socioeconômica sobre as relações de classe e conflito social, que utiliza uma interpretação materialista do desenvolvimento histórico e uma visão dialética de transformação social. A metodologia marxista utiliza inquéritos econômicos e sociopolíticos que se aplicam à crítica e análise do desenvolvimento do capitalismo e o papel das lutas de classes na mudança econômica sistêmica.

⁸

⁹ O movimento pelo sufrágio feminino é um movimento social, político e econômico de reforma, com o objetivo de estender o sufrágio (o direito de votar) às mulheres. Participaram do sufrágio feminino, mulheres e homens, denominados sufragistas. As origens modernas do movimento encontram-se na França do século XVIII.

¹⁰ Bertha Maria Júlia Lutz foi uma ativista feminista, bióloga, educadora, diplomata e política brasileira. Foi uma das figuras mais significativas do feminismo e da educação no Brasil do século XX.

movimentos divulgados em 1917, movimento das operárias de ideologia anarquista, "reunidas na União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas" que em um manifesto relataram: "Se refletirdes um momento vereis quão dolorida é a situação da mulher nas fábricas, nas oficinas, constantemente, amesquinhas por seres repelentes". (PINTO, 2010, p. 16).

Um marco crucial no processo de agrupamento das mulheres na sociedade foi a Primeira Guerra Mundial¹¹, no século XX. O convite convocatório direcionado para que houvesse a participação feminina juntamente com a masculina foi prontamente servido. Entretanto, após a guerra, ficou clara a manipulação do governo no mercado de trabalho, retornando os conservadores diálogos sobre o lugar da mulher ser dentro de casa. Ao início do século XX, o antifeminismo, opuseram à Emenda aos Direitos da Igualdade, onde é reivindicado de forma simplória a inversão dos papéis e ao direito à igualdade dos papéis civis e políticos e ao acesso às profissões intelectuais. (PERROT, 1988, p. 183). Após esses atos, o período entre os anos 30, houve a crise econômica mundial e 1939 onde inicia a Segunda Guerra Mundial, marcam anos sem grandes conquistas dos movimentos sociais.

Em 1960, Simone de Beauvoir¹² em sua obra "o Segundo Sexo" cita a seguinte frase "Não se nasce mulher, torna-se mulher", a partir desta frase surge um novo marco para as mulheres fortalecendo o movimento feminista. Segundo a autora "o valor da força muscular, do falo, da ferramenta só se poderia definir num mundo de valores: é comandado pelo projeto fundamental do existente transcendendo-se para o ser". (BEAUVOIR, 1949, p. 80). Nesta mesma década surgem a pílula anticoncepcional e o rock revolucionando as relações sociais. Os hippies¹³ da Califórnia questionam a sociedade, o consumo e as forças armadas. No

¹¹ A Primeira Guerra Mundial (também conhecida como Grande Guerra ou Guerra das Guerras até o início da Segunda Guerra Mundial) foi um conflito bélico global centrado na Europa, que começou em 28 de julho de 1914 e durou até 11 de novembro de 1918. A guerra envolveu as grandes potências de todo o mundo

¹² foi uma escritora, intelectual, filósofa existencialista, ativista política, feminista e teórica social francesa. Embora não se considerasse uma filósofa, De Beauvoir teve uma influência significativa tanto no existencialismo feminista quanto na teoria feminista.

¹³ O movimento hippie foi um comportamento coletivo de contracultura dos anos 1960. Embora tendo uma relativa queda de popularidade nos anos 1970 nos Estados Unidos, a célebre máxima "paz e amor" (em inglês, "peace and love"). As questões ambientais, a prática de nudismo e a emancipação sexual eram ideias respeitadas recorrentemente por estas comunidades.

Brasil acontece a Bossa Nova¹⁴, o embate político de Jânio Quadros¹⁵ e de João Goulart¹⁶. Os movimentos da esquerda partidária ganham espaço com transformações sociais e culturais, consequentemente a oposição apoia o golpe militar¹⁷ de 1964. A ditadura militar motivou a "repressão total da luta política legal, obrigando os grupos de esquerda a irem para a clandestinidade", dado os fatos as manifestações feministas retomaram timidamente em 1970. (PINTO, 2010, p. 16).

Em 1980 a redemocratização do movimento feminista tem a frente a luta pelo direito das mulheres e a igualdade, neste contexto houve uma aproximação com os movimentos populares de mulheres de baixa renda que lutavam por saneamento, moradia e educação. A luta racial, de trabalho, igualdade no casamento, violência contra mulher entre outras pautas, ampliou a perspectiva do movimento feminista. Em 1984 foi criado o conselho Nacional da Condição das mulheres que influenciou de forma expressiva as organizações junto ao Estado. A partir deste momento inicia um movimento para as delegacias especializadas da mulher e em um futuro próximo leis como a Lei Maria da Penha¹⁸. (PINTO, 2010, p. 17).

A terceira onda do feminismo surge a partir de 1990, onde inicia a construção de uma epistemologia feminista com atos de categorização. Expressões como categoria de gênero, classe, raça, Interseccionalidade, sexualidade passam a ser questionadas e consideradas. Neste contexto, a teoria queer¹⁹ de Judith Butler²⁰ complementa as pautas.

¹⁴ Bossa nova é o termo pelo qual ficou conhecido um movimento de renovação do samba irradiado a partir da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro no final da década de 1950 e que, por conseguinte, passou a dar nome ao estilo de interpretação e acompanhamento rítmico dele surgido, que ficou conhecido como "batida diferente"

¹⁵ Jânio da Silva Quadros foi um advogado, professor, literato e político brasileiro. Foi prefeito e governador de São Paulo nos anos 1950. Em seguida, foi o 22º presidente do Brasil, entre 31 de janeiro de 1961 e 25 de agosto de 1961, data em que renunciou.

¹⁶ João Belchior Marques Goulart, foi um advogado e político brasileiro, 24.º presidente do Brasil, de 1961 a 1964. Antes disso, também foi o 14.º vice-presidente do Brasil, de 1956 a 1961, durante os governos dos presidentes Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros. Jango foi eleito vice-presidente com mais votos que o próprio presidente JK.

¹⁷ Golpe militar é um ato caracterizado pela tomada do poder de um país por suas forças armadas em um golpe de Estado, instaurando um regime de ditadura militar. Geralmente é decretado um estado de exceção, regido segundo a lei marcial, sendo formada uma junta militar encabeçada por qualquer das armas, que nomeia um novo presidente (sempre um militar de alta patente) e seus sucessores.

¹⁸ A lei define que a violência doméstica contra a mulher é crime e aponta as formas de evitar, enfrentar e punir a agressão. A lei indica a responsabilidade que cada órgão público tem para ajudar a mulher que está sofrendo a violência. Com a Lei Maria da Penha, o juiz e a autoridade policial (em situações especificadas previstas em lei) passaram a ter poderes para conceder as medidas protetivas de urgência.

¹⁹ A teoria queer é uma teoria sobre o gênero que afirma que a orientação sexual e a identidade sexual ou de gênero dos indivíduos são o resultado de um constructo social e que, portanto, não

A partir da década de 1990, surgiu o feminismo de terceira onda, buscando a construção de uma epistemologia feminista apartada das categorizações e das instituições. Expressões como Interseccionalidade, visando à interlocução entre as categorias de gênero, classe, raça e sexualidade e pautas transversais passam a ser reivindicadas. É, nesse contexto, que a teoria queer de Judith Butler ganha fôlego. Para a autora:

Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das 'mulheres', o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação. (BUTLER, 2003, p. 19)

Associado a primeira e segunda onda do movimento feminista a visão libertária vinculadas a aquisição dos direitos a proteção a violência contra a mulher, igualdade racial, direitos reprodutivos, saúde, a terra, ao trabalho e de diversas formas de violência. A terceira passa a se desenvolver no campo acadêmico, pautas civis e em outros movimentos como o LGBTQIA+, com a visão de defender a liberdade e a escolha da mulher de ser quem e como quiser. E a quarta onda do feminismo iniciou por volta do ano de 2012 associada ao uso das redes sociais. A essência desta nova onda é a busca pela justiça para as mulheres, a cultura do estupro e a violência contra a mulher. para Prudence Chamberlain “a incredulidade quanto ao fato de certas atitudes continuarem existindo” (CHAMBERLAIN, 2011, p. 4).

As investigações epistemológicas a serem instigadas pelo movimento feminista são desafiadoras e extensas. Envolve a aproximação e desenvolvimento da escuta nas comunidades periféricas para que seja uma luta de acessos. As transformações necessitam ser construídas horizontalmente, devido ao fato de que pautas da primeira onda do feminismo ainda não foram devidamente implementadas e incorporadas pela sociedade. As mulheres ainda enfrentam diferentes formas de discriminações na rotina doméstica, no trabalho, na política e inclusive no campo acadêmico. As identificações e idealizações não dialogam com a população massificada de homens e mulheres, conseqüentemente, não dialogam com o povo.

existem papéis sexuais essencial ou biologicamente inscritos na natureza humana, antes formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais.

²⁰ Judith Butler é uma filósofa pós-estruturalista estadunidense, uma das principais teóricas contemporâneas do feminismo e teoria queer.

É necessário desmistificar a vaidade das palavras benevolentes e cultas para expressar a realidade e propor mudanças sociais de progresso que se conectem e gere sentido para todos os povos. Compreender essa razão aproxima classes, gêneros e movimentos, o sentido contrário dela gera retrocessos contra os avanços conquistados e conseqüentemente gerando espaço para movimentos conservadores e desconhecidos.

Para que os saberes práticos sejam indispensáveis, o diálogo horizontal é um caminho possível para controlar e compreender os retrocessos sociais.

A práxis libertadora passa por todo um processo de participação e conseqüente conscientização da mulher acerca da sua condição na sociedade patriarcal. O processo de superação dos estereótipos sociais deverá lançar luz em direção à constituição de uma nova mulher, de modo a desencadear o advento de um novo homem, realizando o duplo movimento da reconstituição da Alteridade do oprimido: negar o negado no sistema, afirmar aquilo que no oprimido é Exterioridade. Não há receitas prontas para a libertação da mulher. Essa deverá ser construída pela própria práxis. (GROLI, 2004, p. 229).

O Rock in Roll nasceu com a promessa de modernidade e representação entre ritmos proscritos, tais como o country e o blues. A busca do gênero musical reivindica a liberdade individual e a revolução. Assim como o rock produzido no Brasil dos anos 1980 contribuiu para a estruturação e construção cidadã, deixando de ser marginalizada e gerando a convenção. Essa construção só foi possível devido ao significado dos símbolos para a sociedade pós-ditadura. (SCHWARTZ, 2014). o contexto de aproximação do movimento feminista cruza e se interliga com a arte para transpor sua mensagem.

Alguns estudos mostram os impactos das letras de composições com estilo musical como Rap, Hip Hop, Funk, letras carregadas de motivações e pautas sociais. Entretanto, esses estilos não se popularizaram por segmentos de forte resistência, conservadorismo e pregadores da moralidade.

Contudo, uma nova vertente de um gênero musical surgiu no Brasil e possui diferentes estratos sociais. O público do estilo rompe a estigmatização e caminha junto a práxis libertadora. Trata-se do *feminejo*, que consiste em um sertanejo urbano cantado por mulheres. Suas letras empoderadas são cantadas por todos sem causar estranheza ou resistência, sendo inserida ao movimento feminista.

3 MARÍLIA MENDONÇA: “POR TODOS OS CANTOS”

Toda argumentação tem um cronograma bem-definido, este projeto de mestrado incorporou minha veia artística, dediquei todos os dias a pesquisa, me aprofundando cada vez mais no universo sertanejo, na organização de canções com representações do feminismo, da qual originou o *feminejo*, e ao desvendar a indústria cultural e da música sertaneja na sua perspectiva de comunicação sociológica e mercadológica, a protagonista, até então escolhida pelo recorde de a *live* musical mais vista na história do YouTube, com 3,3 milhões de acessos simultâneos conforme site youtube (2021), e teve sua trajetória interrompida por um trágico acidente aéreo. Precisamos fazer uma pequena pausa para contextualizar quem é a autora, quem é a Marília Mendonça e como nossos caminhos se cruzam.

Mantendo as devidas proporções, que são evidentes, nascemos no mesmo, 1995, quando comecei este projeto para formação no mestrado, Marília começou o projeto “Por Todos os Cantos”, seria uma turnê por todas as capitais do país com direito a gerar um documentário com a visão dos bastidores, fruto de um sonho da cantora. Marília ingressou no meio musical como compositora precoce, aos 12 anos compôs a letra de “Minha Herança”, com parceria de Frederico que virou sucesso nas mãos da dupla João Neto e Frederico, a partir da repercussão de letras carregadas de sentimentos, segundo as palavras da própria Marília na reportagem do site gshow (2021):

Sempre fui uma pessoa extremamente dramática com tudo na minha vida. Essa gravidade que eu dava para as situações que me inspirava, eu colocava tudo de uma forma muito grave e muito poética, acho que isso ajudou muito nas composições.

No programa Encontro de 17 de setembro de 2020, em entrevista conduzida por Fátima Bernardes¹ de forma online com Marília Mendonça, foi exibido uma retrospectiva com imagens caseiras onde ela aparece demonstrando suas habilidades com violão e voz, com idade de 15 anos, cantando suas próprias composições que viriam ser sucesso nas vozes de grandes artistas sertanejos, como as canções "Minha Herança" (João Neto & Frederico), "Muito Gelo, Pouco Whisky" (Wesley Safadão), "Até Você Voltar", "Cuida Bem Dela", "Flor e o Beija-Flor"

¹ Fátima Gomes Bernardes é uma jornalista e apresentadora brasileira associada à Rede Globo.

(Henrique & Juliano), "Ser Humano ou um Anjo" (Matheus & Kauan), "Calma" (Jorge & Mateus) e "É Com Ela Que Eu Estou" (Cristiano Araújo).

Seus pais tinham um bar chamado Cantinho da Viola, onde se apresentava cantando com seu violão para clientes e amigos.

Figura 1 – Marília Mendonça aos 15 anos



Fonte – Gshow (2020)

A carreira de cantora propriamente dita teve início em 2014, nessa época Marília tinha 19 anos, a partir dali o coroamento de rainha da sofrência a colocou em destaque tanto a nível nacional como internacional, chegando a ocupar segundo o site Topview a 13ª posição no ranking mundial dos artistas mais ouvidos da Billboard (Billboard, 2021).

Segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), são cadastradas em nome de Marília Mendonça 324 músicas e 391 gravações, e em destaque a composição "até você voltar" em parceria com Juliano Tchula², é a música mais tocada nos últimos dez anos. Marília foi indicada a 46 premiações

² Juliano Tchula, nome artístico de Juliano Gonçalves Soares (Rubiataba, 1985) é um compositor brasileiro. É conhecido por ser um dos compositores mais relevantes do sertanejo e principal parceiro da cantora e compositora Marília Mendonça

tanto nacionais quanto internacionais, na qual venceu 21, sendo uma delas o Grammy Latino³ em 2019.

Muito antes da minha formação acadêmica, a música já fazia parte da minha trajetória de construção e formação de vida. Desde a infância fui incentivada a cantar e me expressar através da música, na adolescência o sentimento musical cresceu e integrou a minha rotina. Minha alegria aos fins de semana era tocar e cantar com os amigos, nos quais formamos bandas, duplas e músicas despretensiosas. Por muitos anos estudei em escolas de música e ao escolher um curso de formação superior optei por algo que segue a minha vocação, no ano de 2016 ingressei no curso superior de Produção Fonográfica na Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Unisinos.

Após a formação atuei na área e concretizei outras duas pós-graduações de especialização em universidades diferentes que me proporcionaram conhecimentos e experiências inestimáveis. No ano de 2020 obtive a oportunidade de ingressar no mestrado na universidade que iniciou minha trajetória acadêmica. O mestrado em Comunicação foi como o conforto de voltar para casa depois de um dia longo de trabalho. O mestrado é desafiador e instigante, meu projeto inicial era voltado aos estudos de campo de fãs do gênero musical de rock e tudo mudou com o início da Pandemia mundial de Covid-19.

Para que possamos compreender o impacto da pandemia neste trabalho e como isso nos levou a Marília Mendonça, relatarei uma conjuntura do cenário, suas consequências e estratégias adotadas no setor musical brasileiro.

3.1 INÍCIO DA PANDEMIA MUNDIAL

O SarsCoV2, o novo coronavírus que causa a doença Covid19, foi identificado pela primeira vez em dezembro de 2019 na cidade de Wuhan, China. Antes da infecção eclodir na cidade, o novo coronavírus nunca havia sido detectado em humanos.

Até agora, os especialistas acreditavam que a transmissão para humanos era provavelmente uma transmissão de animal para humano, ou seja, de outros animais

³ Latin Grammy Awards (também chamados de Grammy Latino) é uma premiação criada para músicos latino-americanos. Foi criada em 2000 pela Academia Latina da Gravação para as melhores produções da indústria fonográfica latino-americana de determinado ano. Trata-se de uma versão latino-americana dos prêmios Grammy.

para humanos. Cientistas e especialistas da área realizaram investigações para descobrir exatamente quando, como e onde esse vírus apareceu.

Segundo o Ministério da Saúde, o primeiro caso no Brasil foi confirmado em 26 de fevereiro de 2020. No mesmo mês, o Ministério da Saúde declarou emergência de saúde pública de importância para a saúde nacional, considerando que o evento covid19 é muito complexo e requer a cooperação de todo o sistema unificado. Cabe mencionar que as medidas restritivas e de quarentena têm sido implementadas no Brasil principalmente de forma descentralizada. Por isso, em 15 de abril de 2020, o Supremo Tribunal de Justiça (STF) decidiu que além do governo federal, estados e municípios têm competência para determinar medidas de quarentena e isolamento. Desde então, os governos estaduais adotaram medidas (ou não) para evitar a propagação do vírus.

A pandemia no Brasil foi também marcada pela instabilidade política. Em abril de 2020, por exemplo, o então Ministro da Saúde, Luiz Henrique Mandetta⁴, foi afastado do cargo e Nelson Teich⁵ se tornou o novo Ministro. Desde então, o cargo de Ministro da Saúde já sofreu mais duas outras alterações. Desde março de 2021, Marcelo Queiroga⁶ ocupa o cargo.

No início de maio de 2020, o número de casos de Covid19 ultrapassou 100.000 e o número de mortos era de 7.000. Em 16 de maio de 2020, o Brasil se tornou o quarto país mais afetado pelo surto, superando países como Itália e Espanha no número de casos confirmados, segundo dados da Universidade Johns Hopkins⁷. Em junho de 2020, o número de pessoas infectadas com o novo coronavírus no país ultrapassou um milhão, e quase 60 mil pessoas morreram de Covid19. Em julho de 2020, 2.662. 85 milhões de brasileiros foram infectados pelo SarsCoV2 e mais de 90.000 morreram por complicações da doença, segundo World

⁴ Luiz Henrique Mandetta é um médico ortopedista e político brasileiro filiado ao União Brasil (UNIÃO). Foi deputado federal por Mato Grosso do Sul entre 2011 e 2019 e Ministro da Saúde no governo de Jair Bolsonaro, entre 1º de janeiro de 2019 e 16 de abril de 2020, quando foi demitido após divergências com o presidente quanto à política de isolamento social no período da pandemia de COVID-19.

⁵ Nelson Luiz Sperle Teich é um médico oncologista, consultor em saúde e empresário brasileiro. Foi ministro da Saúde do Brasil de 17 de abril até 15 de maio de 2020.

⁶ Marcelo Antônio Cartaxo Queiroga Lopes é um médico cardiologista brasileiro, presidente da Sociedade Brasileira de Cardiologia e atual ministro da Saúde do Brasil, substituindo o general de divisão do Exército Brasileiro, Eduardo Pazuello.

⁷ A Universidade Johns Hopkins (Johns Hopkins University ou JHU) é uma instituição de ensino superior privada e sem fins lucrativos, situada em Baltimore, Maryland, Estados Unidos.

Health Organization⁸. Em Manaus, em dezembro de 2020, uma onda de internações sobrecarregou o sistema de saúde da região, entrando em estado de calamidade em janeiro de 2021. Com falta de oxigênio nos serviços, a ajuda partiu de diversos artistas e famosos que enviaram cilindros de oxigênio para os hospitais de Manaus. Marília Mendonça foi uma das artistas que através da rede social twitter⁹, solicitou apoio de outros artistas/famosos para ajudar a cidade de Manaus. A cantora apesar de se manifestar publicamente contra o atual governo, pede aos fãs que não procurem culpados, apenas ajude quem está necessitado.

Figura 2 - conversa no Twitter



Fonte – Instagram da Marília Mendonça

⁸ Organização Mundial da Saúde.

⁹ Twitter é uma rede social e um serviço de microblog, que permite aos usuários enviar e receber atualizações pessoais de outros contatos (em textos de até 280 caracteres, conhecidos como "tweets"), por meio do website do serviço, por SMS e por softwares específicos de gerenciamento.

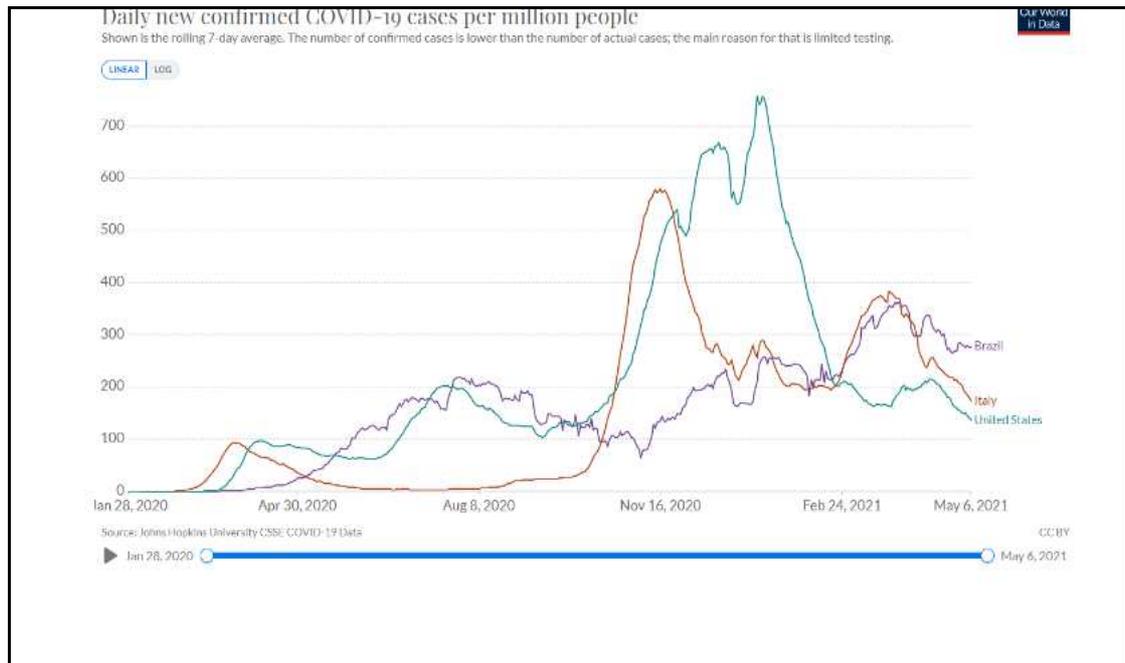
Além disso, somente de 1º a 12 de janeiro, o número de pessoas internadas por Covid-19 na capital amazonense chegou a 2.221 pessoas, segundo o jornal Amazônia Real.

Os principais sintomas da Covid19 são tosse, dificuldade para respirar, dor de garganta, febre etc. Algumas pessoas podem ser assintomáticas, o que é um caso assintomático, enquanto em outras pode até levar a pneumonia e/ou síndrome respiratória aguda grave, que pode levar à morte. Com a rápida disseminação da doença, em 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde declarou a Covid19 uma pandemia, definida pelo dicionário como “um surto de uma doença com distribuição geográfica internacional muito ampla e simultânea”. A OMS define esta emergência de saúde internacional como uma situação excepcional que representa um risco de saúde pública para outros países por meio da disseminação internacional de doenças e pode exigir uma resposta internacional coordenada. Além disso, a organização chamou a atenção para “respostas urgentes e agressivas dos países” para controlar a infecção.

Depois que o vírus foi descoberto, vários casos foram encontrados em outros países até se espalhar pelos continentes. Países como Espanha, França e Itália foram os mais atingidos na Europa durante os primeiros meses da pandemia. Países asiáticos como Japão e Coreia do Sul acabaram tomando medidas de precaução mais cedo, controlando melhor a propagação do vírus. Depois que o vírus foi descoberto em Wuhan, alguns países se tornaram o epicentro da pandemia de Covid19 devido a um aumento repentino de casos. A partir de março de 2020, a Itália é considerada um centro de doenças fora do continente asiático. Em abril do mesmo ano, um grande número de casos começou a aparecer nos Estados Unidos, que se tornou o novo epicentro da pandemia. Em maio, o Brasil se tornou o epicentro da epidemia e, em outubro de 2020, a Europa voltou a ser considerada o epicentro.

Mais recentemente, em março de 2021, o Brasil foi novamente apontado como epicentro da pandemia, junto com a Índia, a partir de abril de 2021.

Figura 3 - Mapa do covid-19 janeiro a maio de 2021.



Fonte - Our World in Data (2021)

3.2 BRASIL E A PANDEMIA

O primeiro caso no Brasil foi confirmado em 26 de fevereiro de 2020. No mesmo mês, o Ministério da Saúde declarou emergência de saúde pública de importância nacional, considerando os fatos. A covid19 é complexa e exige o esforço conjunto de todo o sistema unificado. Cabe mencionar que as medidas restritivas e de quarentena têm sido implementadas no Brasil principalmente de forma descentralizada. Por isso, em 15 de abril de 2020, o Supremo Tribunal de Justiça (STF) decidiu que além do governo federal, estados e municípios têm competência para determinar medidas de quarentena e isolamento. Desde então, os governos estaduais adotaram várias medidas para evitar a propagação do vírus.

Assim, em 2021, todo o país experimentou o colapso do sistema de saúde. Por exemplo, em março, os hospitais brasileiros tinham uma taxa de ocupação de unidade de terapia intensiva (UTI) superior a 90%.

Além disso, a ocupação de leitos é 100% maior em três estados do país: Mato Grosso (10,2%), Mato Grosso do Sul (102%) e Rondônia (100%), ou seja, nesses estados, pode ter que esperar para ser hospitalizado, mesmo que os sintomas sejam graves. Para entender melhor o colapso do atual sistema de saúde.

Figura 4 - Boletim da Covid -19



Fonte – Agência Fiocruz

Em 7 de abril de 2021, o Brasil ultrapassou a marca de 4.000 mortes por dia por Covid19 e atraiu a atenção da mídia internacional. Em maio, o Brasil se tornará o terceiro país em termos de infecções confirmadas por Covid 19 (15.003.563 milhões de casos) e o segundo a registrar infecções por SarsCoV2 (416.99.000 mortes), segundo site da agência Fiocruz.

É possível destacar uma série de entraves que impediram uma resposta mais efetiva ao combate à pandemia no Brasil, como: a proteção de um tratamento precoce supostamente contra a Covid19, a disseminação de fake news sobre o vírus e protestos contra o isolamento social e o confinamento, onde parte do atual presidente da República Jair Bolsonaro a desinformação.

Figura 5 – 2020: Que ano foi esse?

2020: Que ano foi esse?
GOVERNO BOLSONARO

19 DE MARÇO
Brasil se desgasta com China, um dos seus principais parceiros comerciais, por conta de declarações de Eduardo Bolsonaro

20 DE MARÇO
Ao minimizar a pandemia, Bolsonaro chama covid-19 de "gripesinha" pelo menos em duas ocasiões diferentes

26 DE MARÇO
Governo defende auxílio emergencial de apenas R\$ 200, mas perde batalha na Câmara, que aprova valor de R\$ 600

26 DE MARÇO
Apesar de falta de segurança científica, Bolsonaro defende junto ao G-20 uso de cloroquina para covid-19

16 DE ABRIL
Em pleno desenvolvimento da pandemia, Bolsonaro demite Henrique Mandetta do Ministério da Saúde e aprofunda crise sanitária

28 DE ABRIL
Ao ser questionado sobre avanço da covid-19 e alto número de mortes, presidente esboça: "E daí?"

15 DE MAIO
Novo ministro de Saúde, Nelson Teich, pede demissão menos de um mês depois de assumir cargo. Só em 14 de setembro, Pazuello assume comando

10 DE JUNHO
Ao ser questionado por ex-apoiadora sobre aliança com centrão e mortes por covid, ele responde: "Cobre do seu governador; sai daqui".

22 DE JUNHO
Bolsonaro estreita laços com centrão em troca de cargos; grupo passa a administrar verba bilionária na gestão

13 DE JULHO
Imagem do Brasil no mundo desfinha diante de má condução da pandemia

5 DE AGOSTO
Segundo país do mundo em número de mortos, Brasil é apenas 632 em testes para covid

15 DE AGOSTO
Quase 1,5 mil pessoas e organizações assinaram pedidos de impeachment de Bolsonaro; total chega a 58

23 DE AGOSTO
Bolsonaro veto auxílio emergencial para agricultores familiares

22 DE SETEMBRO
Em discurso na ONU, Bolsonaro exime governo de responsabilidade pela pandemia e mente sobre valor do auxílio emergencial

19 DE OUTUBRO
Bolsonaro se mantém contra prorrogação do auxílio emergencial de R\$ 600: "É muito para o Brasil"

15 DE NOVEMBRO
Na condição de cabo eleitoral, Bolsonaro sofre mais derrotas que vitórias em pleito de 2020

10 DE DEZEMBRO
Com covid-19 em alta e mais de 179 mil mortos, Bolsonaro diz que país vive "finalzinho de pandemia"

13 DE DEZEMBRO
Diante de inoperância do governo sobre vacina, STF dá 48h para governo informar início da imunização contra covid-19

brasildefato.com.br

Fonte: Brasil de Fato (2021)

3.3 ENTRETENIMENTO BRASILEIRO

No Brasil, exposições em museus, bibliotecas, exposições de filmes, apresentações teatrais, shows musicais e festivais, danceterias e boates, entre outros segmentos, viram suas atividades serem temporariamente paralisadas. O setor cultural e toda a indústria do entretenimento, que também movimentava a economia brasileira, foram afetados pela pandemia. Artistas, técnicos e profissionais diretos e indiretos também suspenderam suas atividades. Segundo dados do IBGE em 2018, existem cerca de 5 milhões de pessoas trabalhando no setor cultural brasileiro e, segundo estimativas de 2017, esse setor responde por 2,6% do PIB (produto interno bruto).

Importantes eventos foram cancelados ou adiados, como o Lollapalooz¹⁰, a Virada Cultural de São Paulo¹¹, o Festival de Teatro de Curitiba¹², a Festa Literária Internacional de Paraty¹³, a Festival Internacional de Quadrinhos¹⁴, a Oktoberfest¹⁵, a Münchenfest¹⁶, o Festival Folclórico de Parintins¹⁷, entre outros. Segundo o levantamento da conferência musical SIM São Paulo¹⁸, mais de 5 mil shows ou atividades foram atingidas no início da pandemia no Brasil. O prejuízo foi estimado em aproximadamente 2 milhões de reais, sendo que o público esperado para os projetos suspensos era de 3, milhões de pessoas.

O consumo de música cresceu, pelo menos, 15% no Brasil, por exemplo, de acordo com a lista de mais ouvidas no Spotify. Já as visualizações no país de vídeos musicais no YouTube aumentaram, pelo menos, em 30 milhões, no

¹⁰ Lollapalooza é um festival de música alternativa que acontece anualmente.

¹¹ Virada Cultural é um evento anual promovido desde 2005 pela prefeitura do município de São Paulo, por meio da Secretaria Municipal de Cultura tendo o apoio de vários parceiros artísticos e institucionais

¹² O Festival de Teatro de Curitiba é um festival de teatro realizado anualmente em Curitiba, no Paraná, Brasil. Com produções teatrais nacionais e internacionais, tornou-se referência nas artes cênicas do Brasil,

¹³ A Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) é um festival literário lançado no ano de 2003 e realizado pela Associação Casa Azul. Acontece anualmente na cidade fluminense de Paraty.

¹⁴ O Festival Internacional de Quadrinhos é realizado em Belo Horizonte a cada dois anos e já foi eleito o principal evento de histórias em quadrinhos no Brasil.

¹⁵ A Oktoberfest é um festival de cerveja originado em Munique, Alemanha. Que acontece em todo o Brasil

¹⁶ A Festa Nacional do Chope Escuro, mais conhecida como Münchenfest, é uma festa popular do município de Ponta Grossa, no estado do Paraná, Brasil.

¹⁷ O Festival Folclórico de Parintins é uma festa popular que acontece todos os anos no município brasileiro de Parintins, no interior do estado do Amazonas. O festival é reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

¹⁸ A Semana Internacional de Música de São Paulo é a maior feira de negócios da música da América Latina.

período de 3 de março a 9 de abril, comparando-se ao mesmo período de 2019. A audiência no streaming cresceu significativamente e algumas plataformas tiveram que diminuir a qualidade da transmissão para não sobrecarregar as redes. Na internet diversos portais de cultura foram lançados para transmitir espetáculos, debates, aulas e oficinas. A oportunidade de transmissão virtual é uma alternativa viável e acessível. A inovação dos meios de produção e distribuição digital busca ir de encontro com o trabalho do artista, que procura se recolocar na sociedade em um momento de crise.

3.4 – PLATAFORMIZAÇÃO DOS SHOWS MUSICAIS

No primeiro momento em que foi determinado o distanciamento social, muitos estados brasileiros, com a intenção de controlar o vírus, solicitaram o cancelamento de grandes eventos para o primeiro semestre de 2020. Sendo assim, iniciou-se a mobilização de gravadoras, produtoras de eventos musicais e artistas realizando versões de “pocket shows”, incentivando os fãs a ficarem em casa. Dando início a plataformação da música em mídias digitais, neste primeiro momento, sendo utilizado a mídia social Instagram.

No dia 16 de março, Marília Mendonça através de suas contas oficiais nas redes sociais manifestou apoio ao cancelamento de seus shows ao vivo, gerando assim uma série de pedidos de seus fãs para que seja realizada uma *live* (transmissão digital ao vivo) em seu canal no Instagram.

Figura 6 – Comunicado de Cancelamento



Fonte – Instagram de Marília Mendonça (2020).

Muitos fãs ficaram entristecidos com essa decisão e Marília Mendonça decidiu postar uma carta, assinada em seu nome, em seu perfil oficial do Instagram, explicando como estão agendados os shows e como será analisada a crise do novo coronavírus. declarou a cantora.

Todos sabem do meu amor pela música e pelos meus fãs, mas é o momento de demonstrarmos esse sentimento agindo com responsabilidade, buscando formas de impedir a disseminação do coronavírus no Brasil. Por mais que o meu desejo sempre seja o de estar nos palcos fazendo o que mais amo, me posiciono favorável àqueles que suspenderam, adiaram e até mesmo cancelaram eventos públicos e privados com forma de contribuir para a preservação da saúde de todos.

Com o intuito de gerar renda, menor desempregabilidade e doações a famílias necessitadas, a indústria fonográfica uniu forças com a indústria do audiovisual e a classe artística, adaptando a transmissão de shows realizado nas casas dos artistas para plataformas de mídias digitais sem custo ao telespectador, mas gerando renda por acessos a plataforma (audiência), iniciando assim noções da materialidade, que segundo Erick Felinto (2001), da seguinte forma:

Falar em "materialidades da comunicação" significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se. Que os atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de materialidades, significantes ou meios pode parecer-nos uma idéia já tão assentada e natural que indigna de menção. Mas é precisamente essa naturalidade que acaba por ocultar diversos aspectos e conseqüências importantes das materialidades na comunicação - tais como a idéia de que a materialidade do meio de transmissão influencia e até certo ponto determina a estruturação da mensagem comunicacional

Com esta estratégia as adaptações artísticas ganharam força, sendo videos com transmissão em tempo síncrono (ao vivo) e online, sem limitação de público e com interações através do uso de hashtag direcionadas ao evento. Segundo Cristian Fuchs (Fuchs, 2016), a internet tornou-se um importante sistema sociotécnico que simultaneamente configura e é configurado pela vida cotidiana no capitalismo contemporâneo.

Em parceria com aplicativos financeiros virtuais, como o picypay¹⁹, as *lives streaming*²⁰ (transmissão ao vivo) promovem entretenimento e arrecadação e doação de alimentos e financeiras, síncronas, a brasileiros que por virtude da pandemia da COVID-19, estão em situação de vulnerabilidade.

Citamos aqui a primeira live realizada por Marília Mendonça a primeira no dia 20 de março de 2020 na conta oficial de Marília Mendonça no Instagram, que após pedidos de fãs, realizou sua *live* intitulada "Todos os Cantos" com uma hora de duração e 160 mil visualizações sincrônicas.

¹⁹ O PicPay é um aplicativo fintech brasileiro, criado por pessoas do estado do Espírito Santo, disponível para download em celular dos sistemas operacionais Android e iOS, que funciona como uma carteira digital. O programa permite fazer compras pelo smartphone com cartão de crédito ou valor de transferência.

²⁰ Live streaming refere-se a média de streaming simultaneamente gravados e transmitidos em tempo real. É frequentemente referida como live ou streaming, mas ambos os termos abreviados são ambíguos.

Figura 7 - Anúncio de Live



Fonte – Instagram de Marília Mendonça (2020)

A cantora, durante a *live* “*Todos os cantos*”, comentou: “Rapaz! Tanta gente aqui... Nunca teve tanta gente em um show meu. (...) A gente se produz tanto, superprodução para um show e aí, eu aqui em casa, tomando uma cerveja e um violão, e tudo isso de gente aparece pra me ouvir”. (Marília Mendonça, 2020).

3.5 RAINHA DA SOFRÊNCIA E AUDIÊNCIA

O Cantor e compositor Gustavo Lima foi o pioneiro de uma estratégia mercadológica que mudou o conceito de *monetização*²¹ para a indústria fonográfica²². No dia 28 de março de 2020, o cantor levou sua *live* do Instagram para a plataforma de vídeos do Youtube, que gera *monetização* através de visualizações e segundo (Pereira de Sá, 2019):

²¹ A monetização do YouTube é a remuneração paga conforme a visualização e cliques nos anúncios veiculados nos vídeos mais relevantes. Para isso, o criador dos vídeos deve alcançar um número mínimo de seguidores e exibição nos vídeos. A cada mil visualizações, o dono do canal recebe um valor correspondente em dólar.

²²https://www.sonoridades.net/files/ugd/3ca975_d5ebabafda764aaab449e2bb548cf274.pdf
Algoritmos da plataforma Youtube: o que a indústria fonográfica precisa saber.

Recursos tais como a criação de “canais” dos usuários, a possibilidade de transmissão ao vivo e a monetização dos produtores de vídeos, dentre outros, consolidaram a plataforma como um dos mais bem sucedido ambientes de circulação de imagens e videoclipes musicais da atualidade.

A *live* de cinco horas de duração contou com produção visual, churrasco e conversas sobre a intimidade do artista. A partir deste momento foi encontrada a nova fórmula estratégica de monetizar de modo síncrono, gerando renda para a equipe artística, entretenimento para os fãs em meio a uma pandemia mundial e conexão sem grande investimento e com equipe reduzida.

Segundo o Jornal XV Curitiba (Curitiba, 2020):

A banda era gravada e a voz era ao vivo. Eram apenas três cinegrafistas, um diretor e cinco pessoas da equipe, todos com máscaras. Menos de uma hora depois, toda a equipe de Gustavo se surpreendia com os números altíssimos. Ninguém acreditava. Ao final, simplesmente o recorde mundial de visualizações em uma live no YouTube havia sido batido: 731 mil pessoas simultâneas, no total mais de dez milhões de visualizações (totalizando de forma assíncrona). Números jamais alcançados. E Gustavo foi 100% Gustavo, a live durou simplesmente cinco horas, 12 minutos e 47 segundos.

Figura 8 - Live de Gustavo Lima

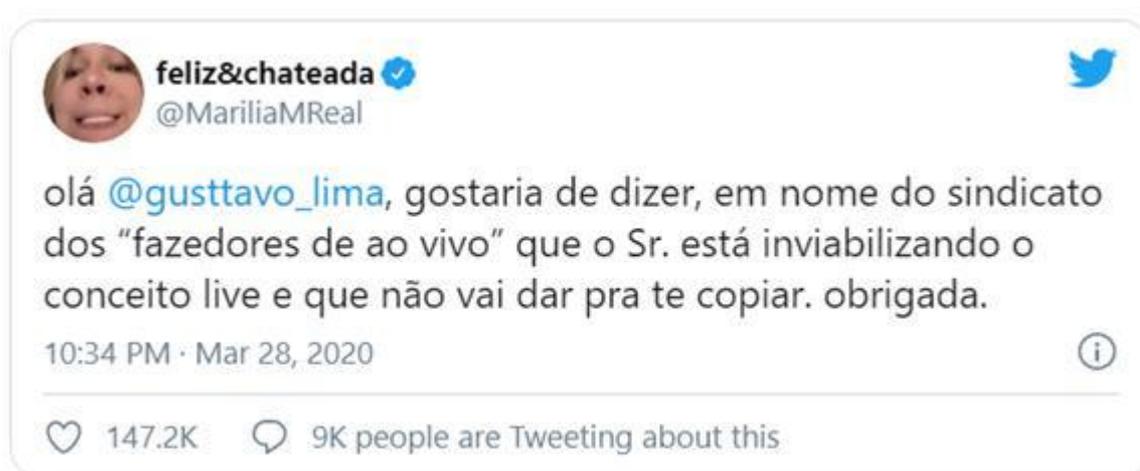


Fonte – Instagram de Gustavo Lima (2020)

A partir do novo conceito de shows ao vivo (*lives*) a repercussão positiva engajou milhares de pessoas que por motivo de pandemia e decreto de medidas restritivas foram incentivadas a ficar em casa para acompanhar os eventos de seus artistas favoritos síncronos e de forma gratuita. Também houve repercussão de engajamento de grandes marcas e doações aos necessitados.

Marília Mendonça em uma de suas redes sociais oficial, o Twitter, comenta sobre a *live* de Gustavo Lima: 'Olá, Gustavo Lima, gostaria de dizer, em nome do sindicato dos 'fazedores de ao vivo' que o Sr. está inviabilizando o conceito live e que não vai dar pra te copiar. Obrigada' (Mendonça, 2020). Após este comentário Marília é desafiada pelos fãs a realizar uma *live* grandiosa no Youtube.

Figura 9 - comentário de Marília 1



Fonte – Twitter de Marília Mendonça (2020).

Ao ser desafiada pelos fãs, surgem comentários como: "Marília, tudo bem? Muito prazer. Como a gente faz pra você liberar uma live pra gente? Pode ser simples. A gente só quer beber e sofrer. Será que é pedir muito? Domingo é um grande dia. Eu reúno o pessoal para assistir. Bora?, sugeri um fã. Outro fã comenta, "Bom dia, amigos! Domingão pela frente... metade da população está de ressaca por causa do Gustavo Lima. O maluco é brabo. Alguém avisa a Marília Mendonça dessa live aí. Se eu fosse ela, não deixava barato, não, hein. O Brasil vai morrer é de cachaça". Marília aceita o desafio e realiza sua live com transmissão ao vivo no youtube na data de 08 de abril de 2020, com quase 3h de duração, atingindo o maior registro de audiência da plataforma Youtube, 3,3 milhões de acessos.

A live realizada por Marília Mendonça²³, contou com uma equipe pequena de produção, oito integrantes, sendo dois deles tradutores de Libras²⁴, segundo a cantora. As músicas no formato playback (gravação dos instrumentos sem a voz) para reduzir ainda mais a equipe. "Estou respeitando todas as recomendações do Ministério da Saúde, por isso estamos só com a quantidade necessária de pessoas para levar essa live até vocês." (Mendonça, 2020).

Figura 10 - Live Youtube Marília Mendonça



Fonte – Instagram de Marília Mendonça (2020).

Para contextualizar o significado de plataforma e compreendermos o movimento estratégico cultural de massas, aponto citações de pesquisadores da área, segundo Couldry (Couldry, 2015) e Gillespie (Gillespie, 2010):

Para contextualizar a noção de plataforma, apresento alguns conceitos trabalhados em aula. As primeiras menções ao conceito de “plataforma” compartilham um objetivo econômico distinto: serviram como metáfora ou imaginário, empregado por jornalistas de negócios e empresas de internet para atrair usuários finais para plataformas e, simultaneamente, ofuscar seus modelos de negócios e infraestruturas tecnológicas.’

²³<https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/02-05-2021/temporada-de-lives-levanta-questao-sobre-arte-mediada-por-telas.html> Temporada de lives levanta questão sobre arte mediada por telas.

²⁴ A Língua Brasileira de Sinais (Libras).

Juntamente, Thomas Poell (Poell, 2020),

A plataformização é definida como a penetração de infraestruturas, processos econômicos e estruturas governamentais das plataformas digitais em diferentes setores econômicos e esferas da vida. Ela também envolve a reorganização de práticas e imaginários culturais em torno dessas plataformas.¹.

Como a pandemia tem modificado a forma social de vida, nos forçando a ficar em casa e assim consumindo mais plataformas de mídia, uma boa forma de argumentar as estratégias fonográficas é a teoria Ator-Rede.

A Teoria Ator-Rede (TAR) é uma rede de pesquisa que se originou em 1980 a partir dos estudos de Bruno Latour, John Law, Michel Callon e Annemarie Mol entre outros pesquisadores. O estudo tem como objetivo explicar paradigmas da comunicação que transcorrem com a cultura contemporânea.

Na teoria ator rede, o ator é definido a partir do papel que desempenha, do quão ativo, repercussivo é, e quanto efeito produz na sua rede, portanto, pode-se dizer que pessoas, animais, coisas, objetos e instituições podem ser um ator. Já a rede representa interligações de conexões, nós, onde os atores estão envolvidos. A rede pode seguir para qualquer lado ou direção e estabelecer conexões com atores que mostrem algumas similaridade ou relação (Freire, 2006).

A Teoria Ator Rede enfatiza a ideia de que os atores, humanos e não humanos, estão constantemente ligados a uma rede social de elementos (materiais e imateriais). O termo é utilizado como uma forma neutra de se referir a atores tanto humanos como não humanos, já que seus principais autores consideram que a palavra "ator" tem uma carga simbólica ligada ao "ser pessoas" (Lemos, 2013). Em outras palavras, nessa perspectiva, ao usar um computador, mudamos ele de acordo com as nossas necessidades, mas também nos adaptamos ao uso da máquina.

Assim, estamos pensando nas associações entre diversos atores, humanos e não-humanos, que se constituem como redes que fazem um fenômeno ser como é. Neste caso a TAR é vista nas *lives* que a indústria fonográfica promove a fim de manter a cultura do entretenimento.

Essas apresentações têm uma estrutura profissional, ainda que com resquícios de amadorismo e com uma equipe reduzida na produção, além da

necessidade do isolamento social, os shows ao vivo foram trocados por lives performadas diretamente da casa do artista.

Em pouco tempo foi desenvolvido um formato com elementos característicos dessas apresentações. Mas, para fazer uma análise mais completa, é necessário levar em consideração todas as ações e agentes que provocam mudanças nessa experiência.

Sendo assim, quando pensamos em *lives*, entendemos que sua configuração se dá não só como uma simples apresentação de um artista na internet, pois isso não é exatamente uma novidade. Mas ela existe através de agentes específicos. A plataforma online na qual é exibida, neste caso o Youtube, apresenta características como a facilidade de transmissão do conteúdo para as SmartTVs²⁵ e um tempo maior para a live e um possível aplicativo de doação. A possibilidade da participação de outros artistas que estejam distantes, através de um vídeo chamada ou apenas inserindo vídeos previamente gravados.

Podemos considerar também que o clima intimista presente em várias *lives* se deve ao fato de familiares estarem presentes, ou o artista estar usando uma roupa mais descontraída. A interação com o público através das redes sociais, geralmente, por meio da plataforma twitter, utilizando uma hashtag²⁶, onde o artista menciona o tuíte e responde questões da audiência ou na própria plataforma de exibição, onde fica disponível um chat. Portanto, a associação desses elementos humanos e não-humanos formam uma rede que caracteriza uma *live* musical.

Assim, é uma experiência que se caracteriza pelas mediações tecnológicas de comunicação, ou seja, é apenas através de mediadores como o celular, as redes sociais, os aplicativos, as plataformas de exibição por exemplo que é possível fazer uma *live* acontecer. A proposta das *lives* é trazer conteúdo ao vivo da mesma forma que concertos, mas ambos apesar de ter o mesmo propósito, que é o de levar conteúdo música, entretenimento, conexões humanas de forma interativa e instantânea, trazem elementos e características diferentes que tornam a live muito

²⁵ Smart TV é uma expressão do âmbito da tecnologia e que significa "televisão inteligente". A Smart TV também é conhecida como TV conectada ou TV Híbrida, porque é uma junção da televisão com a internet.

²⁶ Hashtag é um termo associado a assuntos ou discussões que se deseja indexar em redes sociais, inserindo o símbolo da cerquilha (#) antes da palavra, frase ou expressão. Quando a combinação é publicada, transforma-se em um hiperlink que leva para uma página com outras publicações relacionadas ao mesmo tema.

diferente de um show que acontece presencialmente, no qual terão outros elementos associados e fazendo das duas experiências, dois fenômenos diferentes.

Tendo Marília Mendonça como mulher, artista, brasileira, mãe com o maior número de visualizações síncrona registrado na plataforma Youtube, não poderíamos ignorar o movimento cultural experienciado. Para compreender a relação de proximidade de Marília Mendonça precisamos perceber com quem ou a quem ela comunica.

4 A CONSTRUÇÃO DE MARÍLIA MENDONÇA NO FEMINEJO

Desde o século XVII o movimento feminista experienciou diversas conquistas, especialmente nas medidas de ação ao laboral, aos direitos fundamentais e a luta contra a violência doméstica. Entretanto é enfrentado reações conservadoras estigmatizando e desqualificando as reivindicações do movimento feminista, observa-se, então, o autoritarismo disfarçado. Esse autoritarismo censura a liberdade de expressão do ensino primário ao superior, estimula uma ação de transformação do Estado laico em fundamentos religiosos, e promove o crime de ódio contra movimentos sociais considerados de esquerda, o feminismo está incluso nestes movimentos e opositores políticos.

Em contrapartida, no mesmo espaço de tempo em que o conservadorismo oportunista se manifesta com força, a música popular atua como um complemento reflexivo, neste sentido, destacamos determinadas letras do gênero *feminejo*. O destaque de impacto social se dá ao fato de que as compositoras não dialogam com o feminismo acadêmico e não se identificam como feministas. Portanto, ao que parece, as premissas defendidas pelo movimento estão internalizadas e com isso transparece natural. Certos temas “desautorizados”, são tratados nas músicas sem rotulações de contexto negativo, agindo com naturalidade no atual cenário.

Este gênero musical atinge as massas populacionais de mulheres e homens comuns e se comunica em uma linguagem acessível, tornando o fato incomum. Essa manifestação de composições desapropriadas torna-se instigante, pois se propõe a fazer aquilo que o acadêmico feminismo não foi plenamente capaz. (SCHWARTZ, GONÇALVES, COSTA, 2019).

Podemos considerar que o *feminejo* se situa no conceito de cultura-alma e que caminha em direção à cultura-mercadoria conforme se populariza e conquista um maior número de fãs de diferentes estratos sociais. Para conceituar o termo escolhido, Félix Guatarri, diz:

à cultura (cultivar o espírito) três sentidos que coexistem: cultura-valor, cultura-alma e cultura-mercadoria. A cultura-valor é aquela que hierarquiza quem possui cultura e quem não a possui, inscrevendo-se nas tradições aristocráticas de “almas bem nascidas” que sabem lidar com as palavras. Aqui se situa a música popular brasileira tradicional ou clássica. Já, a cultura-alma no sinônimo de civilização, consiste num espaço no qual não há mais o par ter ou não ter cultura porque parte-se do pressuposto de que todo mundo tem cultura, uma vez que ela é democrática. E, por fim, o

sentido de cultura-mercadoria surge como a massificação das artes pelos mercados que visam ao lucro. (GUATARRI, 2003, P. 23)

Contudo, as duas culturas juntas, a cultura-alma e a mercadoria participam da formação de subjetividades, mesmo que inconsciente. Essa inconsciência possui um poder transformador pois não sofre resistências, pelo ato da massificação do produto que se torna aceito pela sociedade.

A linguista Eni Orlandi diz que não existe sentido sem interpretação, e a interpretação vem de palestras e análises. Portanto, o objetivo da análise do discurso não é explicar, mas entender como o texto faz sentido (ORLANDI, 2005). Ressaltamos a importância da compreensão dos significados que as canções sertanejas expressam na fala, para analisarmos algumas as canções de Marília Mendonça. Portanto, primeiro é importante apontar que canções do gênero *feminejo* foram observadas para trazer um lado feminista para suas canções. No entanto, uma análise das falas de outras canções do gênero mostram que o machismo ainda prevalece nesse meio.

Desse ponto de vista, é importante fazer da interpretação objeto de reflexões, pois Orlandi insiste no fato de que não é possível o acesso direto ao sentido da fala (ORLANDI, 2005). Portanto, a metodologia aqui utilizada parte do pressuposto de que há uma reflexão e vantagem dos aspectos sexistas na execução de trechos de canções selecionadas. As canções escolhidas foram selecionadas pelo critério de mais tocadas nas rádios brasileiras segundo o site “Mais Tocadas” de 2020. Vale ressaltar, ainda, que a interpretação da palavra não traduz o sentido da produção. Portanto, para analisar o discurso, é necessário ir mais longe e interpretar e compreender a mensagem transmitida pelo texto.

Mesmo se a finalidade primeira é descrever, penso que o trabalho do analista do discurso não se limita à descrição. Mesmo porque a descrição tem que ser interpretada. Melhor dizer então que sua finalidade não é descrever nem interpretar, mas compreender – isto é, explicitar – os processos de significação que trabalham o texto; compreender como o texto produz sentidos através de seus mecanismos de funcionamento. (ORLANDI, 2005, p.27)

Uma das inovações da indústria da cultura musical brasileira hoje é provavelmente o chamado "*feminejo*". Isso é música sertaneja composta e cantada por mulheres. É principalmente um estilo musical e nos últimos anos tem se reinventado com um esquema de estilo mais ou menos pré-determinado e específico

com poucas variações. Indiscutivelmente uma das divisões mais lucrativas da indústria musical, o Sertanejo passou por inúmeras mudanças para integrar um nicho que não é explorado há anos, o nicho feminino. Eles sempre consumiram muitos produtos da indústria musical, mas as mulheres esporadicamente aparecem como compositoras e raramente expressam uma perspectiva feminina.

Mas o que emergiu da nova onda de sucessos foi que havia muita história, não apenas a "versão feminina" do antigo "chifre" que caracterizava as letras sertanejas. Na verdade, a "dor de cotovelo" nunca foi a mesma. A diferença decisiva é que essas dores e (prazeres) são a chave para declarar a independência e desobedecer às práticas sexistas comuns nas relações românticas em geral. Também são cantadas mais abertamente pelos olhos dessas mulheres, sendo uma sociedade estruturada e diluída. Este não é um fenômeno sem sentido, dado o grande alcance e presença da música na vida de milhões de pessoas todos os dias (bares, lojas, rádios e eventos).

Uma das mais famosas e talvez a mais radical do atual *Feminejo* é a cantora e compositora brasileira Marília Mendonça, numerando em poucos meses canções de sucesso, entre elas "Amante, não tem lar", "Infidel", "Eu não sou novela", "Por mais três horas", "Até o tempo passa", "que saudade do meu ex" e "folgado".

Figura 11 – Marília Mendonça em show ao vivo.



Fonte: divulgação (2017)

Todas as canções citadas de Marília Mendonça são sobre amor, traição, paixão e sexo, inspiradas por sua experiência, outras mulheres ou mulheres fictícias de uma perspectiva feminina. A arte pode expressar emoções universais e a artista observa e captura a essência da ampla gama de situações contemporâneas (e complexas) que homens e mulheres vivenciam, especialmente aquelas enfrentadas por mulheres jovens.

A perspectiva da mulher revidando relacionamentos abusivos; a amante de um homem casado; a mulher que trai e sofre traição; a mulher que vai para o bar ou finge um amor; e a composição de impacto do ponto de vistas sobre a música sertaneja é a mulher que se envolve em relacionamentos apenas em busca do seu prazer sexual. Nestes versos cantados em refrões memoráveis, a linguagem é bastante simples e direta, sem julgamentos ou pudores. E embora seja perfeitamente adequada para novas formas de comunicação, a essência da música ainda está em diversas situações e emoções antigas.

Para analisar algumas das canções de Marília Mendonça, decidimos abordar o conceito de empoderamento. Dialogando com alguns conceitos relevantes da pesquisadora, negra e feminista brasileira Joice Berth (2019). As mulheres ocupam posições diferentes e sabemos que é desigual nas relações de poder por razões raciais, sexuais e econômicas. Portanto, é importante compreender a extensão dessa repressão quando se trata da repressão de gênero. No geral, mulheres não heterossexuais e não brancas estão em desvantagem em comparação com as mulheres brancas e heterossexuais.

Consequente, feministas da América Latina e de outros países do Sul, especialmente feministas negras, se engajam em análises, discussões e outras ações, conforme relatado por Joice Berth (2019). Evidenciam e tentam romper a posição desigual de que mulheres negras e não brancas detêm o poder. Assim, quando abordamos o conceito de empoderamento com base nas reflexões feitas por Joice Berth (2019), sobre o assunto, como argumentam, temos uma ética para igualdade de gêneros e racial.

Por exemplo, um dos maiores sucessos da cantora, "Infidel", conta a história de uma mulher que várias vezes perdoou e aceitou um homem que a traiu. Mas ao contrário dos estereótipos da música romântica, onde muita paixão e amor permitem que tudo prevaleça, a mensagem final da música é mais fiel à nova realidade da

mulher traída, que não permite aceitar abusos em seu relacionamento, analisaremos a letra da música “*Infiel*” composta por Marília Mendonça (2015):

“Isso não é uma disputa / Eu não quero te provocar / Descobri faz um ano e tô te procurando pra dizer / Hoje a farsa vai acabar / Hoje não tem hora de ir embora / Hoje ele vai ficar / No momento deve estar feliz e achando que ganhou / Não perdi nada, acabei de me livrar / Com certeza ele vai atrás, mas com outra intenção / Tá sem casa, sem rumo e você é a única opção / E agora, será que aguenta a barra sozinha? / Se sabia de tudo, se vira, a culpa não é minha / O seu prêmio que não vale nada, estou te entregando / Pus as malas lá fora e ele ainda saiu chorando / Essa competição por amor só serviu pra me machucar / Tá na sua mão, você agora vai cuidar / De um traidor, me faça esse favor / Lê, infiel / Eu quero ver você morar num motel / Estou te expulsando do meu coração / Assuma as consequências dessa traição / Lê, iê, iê, infiel / Agora ela vai fazer o meu papel / Daqui um tempo, você vai se acostumar / E aí vai ser a ela a quem vai enganar / Você não vai mudar / Lê, infiel / Eu quero ver você morar num motel / Estou te expulsando do meu coração / Assuma as consequências dessa traição / Lê, iê, iê, infiel / Agora ela vai fazer o meu papel / Daqui um tempo, você vai se acostumar / E aí vai ser a ela a quem vai enganar / Você não vai mudar” (Marília Mendonça, 2015).

Apesar da frase final da composição apresentar sexismo, podemos observar a ruptura definitiva da relação, sendo uma transformação no paradigma social imposto pelo patriarcal da mulher submissa ao homem se calando ao descobrir uma traição de seu parceiro. Mesmo o eixo narrativo sendo a traição, Marília Mendonça não retrata a amante como uma mulher “vulgar ou sedutora”, como percebemos em várias outras narrativas de exposição da amante. Neste caso, a retratação se dá ao expor o homem como culpado da traição que escolheu trair. Marília também apresenta a interpretação da pessoa (mulher) traída e apresenta a naturalização da infidelidade.

Na composição de “*Amante não tem lar*”, a letra refere-se a uma mulher que tem um relacionamento extraconjugal e pede perdão à mulher traída. Assumir a responsabilidade pela traição da família de uma mulher certamente significa uma interpretação conservadora da negação da responsabilidade de um homem, mas o personagem da música também é uma mistura de lágrimas e protestos. Ironicamente revela uma visão social de classificar “amantes” como “inadequadas” para o casamento e “ninguém na cidade respeita”. Analisaremos a canção “*Amante não tem lar*” de autoria de Marília Mendonça (2017):

“Só vim me desculpar / Eu não vou demorar / Não vou tentar ser sua amiga / Pois sei que não dá / Você vai me odiar / Mas eu vim te contar / Que faz um tempo eu me meti no meio do seu lar / Sua família é tão bonita / Eu nunca tive isso na vida / E se eu continuar assim eu sei que não vou ter ele / Ele te ama de verdade / E a culpa foi minha / Minha responsabilidade eu

vou resolver / Não quero atrapalhar você / E o preço que eu pago / É nunca ser amada de verdade / Ninguém me respeita nessa cidade / Amante não tem lar / Amante nunca vai casar / E o preço que eu pago / É nunca ser amada de verdade / Ninguém me respeita nessa cidade / Amante não vai ser fiel / Amante não usa aliança e véu / Sua família é tão bonita / Eu nunca tive isso na vida / E se eu continuar assim eu sei que não vou ter ele / Ele te ama de verdade / E a culpa foi minha / Minha responsabilidade eu vou resolver / Não quero atrapalhar você / E o preço que eu pago / É nunca ser amada de verdade / Ninguém me respeita nessa cidade / Amante não tem lar / Amante nunca vai casar” (Marília Mendonça, 2017).

O sentimento principal é o medo de não poder ter um marido, mas quer se arrepende ou não de ter uma relação extraconjugal, o "amante" nunca foi um "nunca" social. Existe uma observação / conflito de pensamento embutido no casamento. Ao fornecer uma visão social para os amantes, a compositora se posiciona a favor desse personagem, além de evocar esse assunto ainda censurado, principalmente nas pequenas cidades, de origem caipira. O que torna o objeto ainda mais instigante.

Através da composição de “*Eu não sou novela*” (2017), a cantora retrata uma mulher que está sabidamente em uma relação sem previsões futuras de estabilidade, mas que se permite relacionar com este parceiro – sob “suas regras” – relações sexuais casuais. Em determinado trecho a composição afirma:

“Vem pra cima já que você tá querendo/ Você não sabe com quem tá se metendo, não / Eu acho melhor parar / Continua, começou, agora aguenta / Hoje tem de qualquer jeito, experimenta / Então vem, que eu te faço delirar / Provou e vai querer de novo mas não deixo rastro / Pirou, já tá achando que virou meu namorado / Quanto mais provoco mais você se assanha / Já vi que eu te ganhei na manha / Vou embora, mas não estranha / É que eu não sou novela por favor / Provoco mais você se assanha / Já vi que eu te ganhei na manha / Vou embora, mas não estranha / É que eu não sou novela por favor não me acompanha” (Marília Mendonça, 2017).

Uma perspectiva próxima à citada anteriormente, a composição de “*Por mais três horas*” (2017) apresenta uma relação de controle exercido, observemos a composição de Marília Mendonça:

“É tava na cara desde o início / Sabia que era prejuízo / Te colocar na minha vida / Fique sabendo, eu já 'tô de saída / Não vai tomar essa cerveja / Deixa esse copo aí na mesa, agora vai / Eu vi / Não sei o que você tava pensando / Me controlando, sufocando / Saiba, eu não nasci pra isso / Apesar de você ser um vício / Agora vai quebrar a cara / Eu sei nós dois não dá em nada / Não dá sede, depois de um gole passa / Larga esse copo agora / Quero você agora / Nas minhas regras, no meu jogo / Até meu corpo se cansar / Tem que ser agora / E vê se baixa a bola / E vem sem reclamar / Larga esse copo agora / Quero você agora / Nas minhas regras, no meu jogo / Até meu corpo se cansar / Tem que ser agora / E vê se baixa

a bola / E vem sem reclamar / Só quero você por mais três horas / E nada mais você vai ver” (Marília Mendonça, 2017).

Em uma canção que traz distinção às anteriores, encontramos a narrativa da mulher diante de uma desilusão amorosa, trazendo uma das alegorias do título de “Rainha da Sofrência” que Marília Mendonça é intitulada. Os elementos como bebidas alcoólicas e “afogar as mágoas” são utilizados nas tradicionais músicas sertanejas. A composição de “*Até o tempo passa*” (2017), surpreende na enunciação do feminino:

“Fiquei no sofá esperando você / Ainda bem que eu sentei / Se não além do coração a perna ia doer / Doeu / Não fiquei com ninguém / Primeiro porque quem se aproximou de mim / Tava com dó do que você aprontou comigo / Graças a Deus arranjei um monte de amigo / Um monte de conselho / Um pouco de vergonha na cara / Três doses de whisky / Do tempo que o cigarro apaga esse amor acaba / E some igual fumaça / Se até o tempo passa / Imagina o seu amor / Devolve o meu tempo / Que eu fiquei ligando, mandando mensagem / Implorando por favor / Vou te cobrar com juro o que você me tirou / Se até o tempo passa / Imagina o seu amor / E esse arranhadinho no meu coração / Soprou, passou, passou / E o tempo levou / Se é pra viver sofrendo / Eu vou sofrer com um novo amor, “não é não” (Marília Mendonça, 2017).

Apesar da narrativa da composição mostrar a personagem superando um término no qual foi humilhante. O modo como ela cobra o tempo que passou ao lado de seu parceiro reforça o entendimento de que a felicidade está em ter um relacionamento, algo que contradiz outras canções como “*Saudade do meu ex*”.

Uma das composições que elucidam a independência feminina é a “que saudade do meu ex” (2016), onde relata que o relacionamento dito não perfeito é o relacionamento supostamente mais interessante para a personagem e que permite que ela seja livre para efetuar seus prazeres, observemos a composição de Marília Mendonça:

”Ai quê que eu fiz, me enrolei / Que saudade do meu ex / Onde eu 'tava com a cabeça / Quando eu fui me meter / Com essa pessoa tão sem graça / Esse menino nada a ver / É faculdade, academia, hora certa pra dormir / Eu bebia todo dia, hoje mal posso sair / Ele regra tudo o que vou fazer / Terminei com o parceiro que virava o copo / Bebia comigo do jeito que eu gosto / Ele que era homem de verdade, ai / Ai que saudade do meu ex / Desconfia, agora eu faço o que eu quero / 'To nem aí se 'tá com vergonha de mim / Se quer saber hoje eu vou beber de novo / Vou voltar pra casa louca / Pra você largar / Agora eu faço o que eu quero / 'To nem aí se 'tá com vergonha de mim / Se quer saber hoje eu vou beber de novo / Vou voltar pra casa louca / Pra você largar de mim” (Marília Mendonça, 2016).

Esta narrativa retrata o personagem masculino como sendo controlador e que não aceita a personagem feminina sendo quem ela é, levando a personagem a terminar seu relacionamento para voltar com seu parceiro anterior.

Trazemos também a canção “*Folgado*” (2015) onde a autora expõe uma legítima composição de revolta pela tentativa de controle de seu parceiro impondo limites na relação. A seguir a composição:

“Não venha não / Eu vivo do jeito que eu quero, / não pedi opinião / Você chegou agora e tá querendo mandar em mim / Da minha vida cuido eu / Deitou na minha cama e quer dormir com o travesseiro / *Folgado* / Não venha não / Tá querendo pegar no pé, você nunca me deu a mão / Eu não sou obrigada a viver dando satisfação / Da minha vida cuido eu / Tô vendo, se continuar assim cê vai morrer solteiro / Eu / nunca tive lei / E nem horário pra sair nem pra voltar / Se lembra que eu mandei você acostumar / Tô te mandando embora, melhor sair agora / Não vem me controlar / *Folgado* / Maldita hora / que eu chamei você de namorado / Imagina se a gente tivesse casado / Deus me livre da latada / que eu ia entrar / Dá um arrepio / *Folgado* / Maldita hora que eu chamei você de namorado / Imagina se a gente tivesse casado / Deus me livre da latada que eu ia entrar / Dá um arrepio só de imaginar” (Marília Mendonça, 2015).

Esta composição de Marília Mendonça vai de encontro musical das canções com a personagem bem resolvida e desapegada. Não há arrependimento em substituir um amor por outro, confirmar o abuso ou terminar um relacionamento. A mulher retratada em *Folgado* (2015) “*não tem lei e nem horário pra sair nem pra voltar*”, reflete a identidade da mulher moderna que não tem medo de ficar sozinha e não quer ter um relacionamento depreciativo.

A lista de situações abrangidas pelas canções de Mendonça é longa, mas a amostragem fornecida aqui dá a ideia de que essas canções retratam um novo temperamento emocional, uma atitude independente. Por exemplo, na questão do casamento, apresentamos o elemento inegável da libertação.

Outro fato notável é que a própria cantora escapou dos padrões estéticos impostos socialmente para as mulheres, Mendonça, se recusa a se submeter a tais imposições, usa-o de uma forma que não tira a sua sensualidade tanto nas composições quanto em performance. A liberdade de aceitação de seu corpo influencia como artista a outras mulheres.

Não importando a postura política de Mendonça ou de qualquer outra cantora “femineja” que defende explicitamente o feminismo, já que se pode entender a arte independentemente da artista. Para reconstruir o termo amplamente usado “marxismo cultural”, falaremos sobre “feminismo cultural”.

Na data de 08 de março de 1857, data internacionalmente conhecida por representar as mulheres trabalhadoras de uma fábrica de tecidos em Nova York, América do Norte, fizeram uma greve em grande escala. Elas assumem a fábrica, e solicitam que seus trabalhos diários sejam reduzidos para 10 horas (a fábrica estipula 16 horas de trabalho por dia), recebam o mesmo que os homens (as mulheres também recebem até um terço do salário dos homens) e exigem boas condições de trabalho.

As manifestações foram completamente suprimidas pela violência. As mulheres ficaram presas em uma fábrica incendiada. Cerca de 130 tecelãs foram queimadas vivas de uma maneira completamente desumana. Dado este fato, a data de 08 de março é considerada o dia internacional das mulheres.

A potencialidade comercial do "*feminejo*" foi imediatamente reconhecida pela também cantora e empresária Roberta Miranda, que foi apelidada carinhosamente por muitos de "Rainha do Sertanejo" e que se declara feminista. No dia 8 de março de 2017, Miranda lançou um álbum inédito com cantoras do "*feminejo*" como Simone e Simaria, Solange Almeida, Naiara Azevedo, Maiara e Maraisa, e a própria Marília Mendonça. Com o oportuno título de "Os tempos mudaram".

Figura 12 – Show Especial Roberta Miranda



Fonte: divulgação (2017)

A relação entre a indústria cultural, o discurso da emancipação e os limites da concepção feminista que existe no "*feminejo*" hoje está profundamente enraizada na ambiguidade, que merece ser contemplada. Mas a crítica da captura comercial do

feminismo não deve ignorar o poderoso fato de que as canções de Marília Mendonça e de muitas outras "feministas" de sua geração poderiam ser tocadas.

4.1 A TRÁGICA MORTE DE MARÍLIA MENDONÇA

Um fato que eu não poderia supor que viria acontecer foi a trágica e repentina morte de Marília Mendonça numa sexta feira, 05 de novembro de 2021. O fato ocorrido foi determinante para mudar o rumo dessa pesquisa e também mudar a pesquisadora.

Marília Mendonça e equipe estavam em um avião de pequeno porte, que havia decolado de Goiânia e caiu numa área de rio e cachoeira perto do município de Caratinga, onde Marília fazia um show na noite de sexta-feira.

A Companhia Energética de Minas Gerais (Cemig) informou que a aeronave atingiu um cabo de uma torre de distribuição da empresa em Caratinga, mas não se sabe se o choque tem relação com a queda da aeronave.

Anterior à morte de Marília Mendonça, a autora, estava em contato com a equipe da artista a alguns meses coletando informações que considerava pertinentes para o sentido da dissertação.

Pela manhã da trágica sexta-feira de novembro, acompanhei de forma virtual algumas ligações que Marília realizou a alguns fã-clubes; conversei pelo telefone com o Produtor de Marília Mendonça, Henrique Ribeiro, que estava no avião; recebi fotos de Marília minutos antes de embarcar no voo.

No meio da tarde recebi uma mensagem de texto informando o falecimento de Marília Mendonça e a tripulação a bordo da aeronave, o produtor Henrique Ribeiro, o tio e assessor da cantora, Abicieli Silveira Dias Filho, além do piloto Geraldo Martins de Medeiros e o copiloto Tarcísio Pessoa Viana. Ninguém sobreviveu.

Lembro da sensação que tive ao ler e reler a mensagem, não quis acreditar. Algumas horas após o acidente a notícia estava em todas as mídias, canais televisivos, rádios, redes sociais, transmissões de todos os tipos. O Brasil sentiu o luto da perda inestimável.

O material coletado por mim, conversas, e-mails e toda a comunicação não tiveram autorização da equipe da Cantora e Compositora Marília Mendonça para ser divulgados após a morte da cantora, mudando assim o rumo desta pesquisa. O

material coletado seguirá guardado em minha gaveta, até o dia em que eu receber a autorização e possa publicá-lo, acredito ser dados relevantes para compreendermos o gênero musical *feminejo*.

Quando comecei essa pesquisa, acreditei ingenuamente que ela seguiria o rumo planejado, então me deparei com sujeitos ativos e presentes que se percebem em constantes mudanças pela vida. Nos sentimos próximos e afetuosos quando pesquisamos alguém/sujeito real, acompanhamos suas vidas e declarações diárias. Não me senti preparada para perder o sujeito desta pesquisa e parte da pesquisa, mas, me senti mais humana, mais real, mais vulnerável e mais compreensível com o tempo e os caminhos que cada um como sujeito segue. Foi necessário encontrar modos de converter as situações.

Como pesquisadora e autora desta dissertação, fiquei grata por ter feito parte, mesmo que de forma quase anônima, da vida de Marília Mendonça. Acredito que apesar da morte da cantora, o sentimento e a continuidade ao movimento e seus significados serão levados, aprendidos e introduzidos como um grande ensinamento. O *feminejo* necessita ser mais do que uma vertente do gênero musical sertanejo para dar sentido às vozes que se calaram por toda uma vida.

Figura 13 – Comunicado de luto



Fonte – Instagram Oficial de Marília Mendonça (2021)

5 MÚSICA E IDENTIDADE

Consumir os produtos fonográficos e audiovisuais como videoclipes, compras de CDs e DVDs, assinaturas de serviços de streaming como Spotify, Youtube, Deezer, frequentar shows e festivais, fazer parte de um fã clube, acompanhar programas de rádio, podcast e programas televisivos com apresentações musicais, são algumas formas de se consumir música. Deste modo, a partir do momento em que temos um contato, seja mediado ou direto, com o artista no qual estabelecemos de alguma forma identificação. Alguns elementos que subordinam o consumo são: O poder de compra e a idade dos consumidores da música popular, alguns exemplos são o consumo de biografia em um momento de lazer, ouvir músicas disponíveis em plataformas de streaming enquanto realiza outra atividade ou até mesmo o consumo de programas de videoclipes nos canais televisivos pagos, as possibilidades são muitas.

Neste trabalho, o consumo está associado ao modo e forma como damos sentido e nos apropriamos das diversas formas culturais do cotidiano (MACKAY, 1997). Consideramos que o consumo não é determinado pela produção, mas sim, pelo processo de ligação entre a apropriação e sentido.

A partir da década de 1970, o tema do consumo transformou-se em destaque para os pesquisadores do campo de estudos culturais. Hugh Mackay (1970) observa que consumidores são ativos, críticos e criativos em suas apropriações e transformações de artefatos culturais, sendo o contrário da sugestão a crítica à cultura em massa, considerando que as identidades são construídas. García-Canclini concordou com essa perspectiva.

Um dos fatores importantes envolvidos no consumo musical é o gosto, as argumentações sobre gosto e a forma como ele é adquirido ou adotado ocupa cada vez mais espaços de fala em campos acadêmicos e no espaço digital, como em Redes Sociais. Bourdieu (2008) indica que o elemento primordial para identidade de classes é o gosto. Também nos aponta que em diferentes níveis econômicos e capital cultural existe uma determinação socioeconômica circunstancial que reside nas relações sociais de pertencimento, assim influenciando no ato de classificar um gosto como inferior ou superior.

O senso de distinção, disposição adquirida, motivada pela necessidade obscura do instinto, afirma-se não tanto nos manifestos e manifestações positivas da certeza de si, mas nas inumeráveis escolhas estilísticas ou temáticas que, tendo como princípio a preocupação de marcar a diferença, excluem todas as formas (consideradas em determinado momento como) inferiores da atividade intelectual (ou artística), objetos vulgares, referências indignas, modos de exposição.” (Bourdieu, 2008, p. 460)

O autor retrata, mesmo que ainda de forma delimitada, as performances do gosto com vínculo técnico, entre plataformas e redes sociais. O autor também diz respeito ao gosto musical que implica determinadas pessoas assim o consumo de determinados gêneros musicais em detrimento de outro. Ou seja, o gosto se constrói socialmente. Bourdieu diz:

Contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social.

A partir da perspectiva de Bourdieu, entende-se, que o gosto é inerente e é algo que não nasce com o indivíduo, porém, é construído e estruturado através das relações de influências, como familiares e educacionais. No formato de distinção, o sociólogo Monteiro (2015, p 25) observa que o gosto classifica aquele que procede à classificação. Decorre um modo de construir uma identidade através do consumo, que está envolto pelo que se admite ou se nega consumir. Antecedemos a discussão sobre gêneros musicais para destacar a exposição de Jeder Janotti Júnior (2006, p. 39) onde complementa a argumentação exposta:

Quando uma gravadora, um músico, um crítico ou um fã assumem ou negam determinado gênero, eles o fazem de acordo com referências que estão situadas à margem ou nos confins das estratégias textuais, que são interdependentes dos aspectos sociológicos e ideológicos da produção e do

consumo da música popular massiva, ou seja, a produção de sentido diante da música envolve modos de gostar/não gostar, modos de audição específicos ligados às apropriações da musicalidade.

Janotti Júnior (2003), em outro momento, observou o consumo relacionado a uma parte dos processos identitários envolvendo a tensão entre as apropriações locais e a cultura local. A partir desta perspectiva subdividimos este capítulo em dois módulos principais: o primeiro é refletir sobre a construção da identidade a partir das transformações oportunizadas por indivíduos no processo de globalização cultural; segundo; refletir sobre o processo de relação entre o consumo e a formação da identidade através da música.

A discussão na primeira parte deste capítulo explica o primeiro objetivo de alguma forma, com base em García-Canclini (1997); Giddens (2002); Hall (1996; 1997; 2002; 2013), Woodward (2013); e Jenkins (2008).

A identidade é uma das diversas categorias teóricas no campo dos estudos culturais. Se esse campo de fato identifica e esclarece a relação entre cultura e sociedade, conforme sugerido por Cary Nelson, Paula Treichler e Lawrence Grossberg (1995) ao tratar dos apontamentos de Raymond Williams, então esse conceito também está correto, a Cultura é bastante ampla. Segundo o autor supracitado, isso inclui conceitos, atitudes, linguagem, práxis, instituições e estruturas de poder, bem como diversas práticas culturais, como formas, textos, cânones, arquitetura e bens de produção em massa.

Ao propor que a definição de cultura pode ser dividida em três categorias, Williams (1965), expõe que: O primeiro, ideal, aponta para um conceito que se refere a um estado ou processo perfeitamente relacionado ao ser humano. Envolve o acúmulo de valor permanente e eterno. O segundo é o documentário, que trata a cultura como uma obra intelectual e criativa. O terceiro é a definição de cultura social, referindo-se a um modo de vida específico, que expressa significados e valores, não apenas na arte e no conhecimento, mas também em sistemas e comportamentos cotidianos. O último significado inclui objetos que não eram considerados anteriormente como formações culturais, como formas únicas de comunicação e estruturas institucionais que organizam as relações sociais.

Refletir referente a composição da identidade é muito importante no campo dos estudos culturais e viabiliza uma perspectiva importante para o estudo deste

tema. Stuart Hall (1996) observou que a identidade não deve ser considerada um fato, pelo motivo de que, uma vez concluída, passa a ser representada por práticas culturais. Ao contrário, deve ser considerado algo que nunca será concluído, sempre em processo, sempre constituído internamente e não externamente. Para o autor, escrevemos e falamos a partir de um lugar e tempo específicos, de nossa história e cultura únicas. “O que estamos falando é sempre 'no contexto', posicionamento” (HALL, 1996, p. 68).

Existem duas formas principais de pensar sobre a formação da identidade cultural. A primeira, visão essencialista, mostra que nossa identidade cultural reflete a experiência, nos dá um fundo histórico e um código cultural comuns. São fatos de referência e significado estáveis, contínuos e imutáveis. Visão não essencialista da constituição Identidade significa considerar as semelhanças e diferenças nossas. Em outras palavras: este não é apenas um problema existente, mas também um problema em formação. Hall (1996, p. 69) observou a este respeito:

As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples “recuperação” do passado, que espera para ser descoberto e que, quando o for, há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionam, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado.

O autor descreve a identidade cultural como uma essência fixa que se mantenha imutável; não é um espírito transcendental e universal que não tenha marcas da história; não é definitiva; e não sendo uma origem fixa para a qual podemos retornar absolutamente. As identidades culturais são, para Hall, os pontos instáveis de identificação feitos no interior dos discursos da cultura e da história. São um posicionamento. Tratando das identidades negras do Caribe, Hall observa que essas são implicadas tanto pela similaridade e continuidade quanto pela diferença e ruptura. Trata-se de levar em consideração uma certa continuidade e uma descontinuidade profunda fruto da escravidão, do tráfico, da colonização e da migração. Em outra oportunidade, Hall (2013) afirma estar havendo uma completa desconstrução das perspectivas tradicionais sobre a questão identitária, criticando a ideia de uma identidade integral, originária e unificada. Se é assim, quem precisa da identidade? O autor, ao propor a questão, diz que há duas formas de respondê-la: a

primeira é considerar que a identidade é uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual determinadas questões não poderiam ser pensadas. A segunda, deve-se observar quais problemas fazem emergir o que o autor chama de irreduzibilidade do conceito de identidade.

O conceito de identificação seria uma alternativa ao conceito de identidade, mas deve ser usado com cautela. A identificação é vista pela abordagem discursiva como uma construção, um processo nunca completado. Ela poderia ser, sempre, sustentada ou abandonada. Ela é condicional. A identificação é um processo de articulação (HALL, 2013). O autor ratifica que, no seu argumento, o conceito de identidade não é essencialista, mas um conceito estratégico e posicional. A concepção proposta.

[...] aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2013, p. 108).

A discussão sobre identidade deve levar em conta o processo de globalização e deslocamento. Na opinião do autor, esses processos e práticas perturbam a estabilidade relativa das pessoas e da cultura. Nessa perspectiva, identidade é o uso de recursos históricos, linguísticos e culturais para criar o que nos tornamos. Segundo Hall, a identidade surge de auto narrativas e, portanto, é entendida como "criada em um lugar histórico e institucional específico, com formas e práticas concretas de discurso, a partir de estratégias e iniciativas específicas". A identidade é construída sendo diferente, não de fora. Eles podem atuar como pontos de identificação e conexão da capacidade de excluir, eliminar e transformar várias coisas em um único objeto. Nesse sentido, são expressões, e mesmo que saibamos que as expressões são sempre construídas a partir de posições diferentes, elas estão em uma posição que o sujeito deve assumir. Segundo Kathryn Woodward (2013), as identidades são relacionais e são caracterizadas por diferenças. As diferenças, por sua vez, são sustentadas por exclusões. O autor destaca que as identidades são marcadas com símbolos, indicando que há uma conexão entre as

identidades das pessoas e o que elas usam. Construir uma identidade nessa perspectiva é “simbólica e social” (WOODWARD, 2013, p.10). O autor enfatiza que uma das maneiras pelas quais a identidade estabelece sua reivindicação é baseada no contexto histórico. O antagonismo entre as visões essencialista e não existencial da identidade surgiu novamente antes de lançar as bases para a importância do debate conceitual. Foi, portanto, desenvolvido para citar e concretizar, como sugere Du Gay, onde a identidade ocupa o circuito cultural. (1997), uma compreensão abrangente dos artefatos culturais. A relação entre expressão e identidade é sublinhada pelo autor. Ele fala:

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem sou eu? O que eu poderia ser? Quem quero ser?

Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (WOODWARD, 2013, p. 18).

O autor enfatiza um aspecto muito importante da compreensão da identidade. Afirma que a cultura molda a identidade compreendendo a experiência e permite uma escolha subjetiva específica entre os muitos identificadores possíveis. Os autores concluem que as mudanças nas condições econômicas e sociais levam ao surgimento de novas posições e novas identidades.

Woodward também afirma que os indivíduos vivem em uma variedade de ambientes, incluindo famílias, grupos de pares, grupos de trabalho e instituições educacionais. Portanto, eles exercem vários graus de escolha e autonomia. Cada instituição tem um conjunto de contexto físico, espaço, localização e recursos simbólicos. O importante é que cada indivíduo se considere a mesma pessoa, mas o papel social que desempenhamos em cada instituição nos coloca em posições diferentes. Diversas oportunidades estão implícitas em diferentes identidades. A representação nítida entre forma e manifestação não é mais clara. Ele descreve isso da seguinte maneira:

Em todas essas situações, podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas

em cada uma dessas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos (WOODWARD, 2013, p. 31).

Também é verdade que diferentes identidades podem competir entre si. Isso é especialmente verdadeiro se o que é necessário para uma identidade interferir com outra reivindicação de identidade. De qualquer forma, os autores argumentam que a maneira como vivenciamos nossa identidade é mediada por significados culturais criados por um sistema representativo dominante.

O último aspecto da análise de Woodward relacionado ao tema deste estudo diz respeito à subjetividade. O termo pode ser aplicado como sinônimo do termo identidade em determinadas situações. O autor afirma que a subjetividade é responsável por sugerir nossa compreensão de nós mesmos. Ele contém nossos sentimentos e pensamentos mais íntimos. Vivemos hipoteticamente em contextos sociais nos quais a língua e a cultura dão sentido às nossas experiências e por meio de nossas identidades. De acordo com Woodward, nossa identidade inclui as posições que assumimos e as posições que identificamos. E conclusão:

O conceito de subjetividade permite uma exploração dos sentimentos que são envolvidos no processo de produção da identidade e do investimento pessoal que fazemos em posições específicas de identidade. Ele nos permite explicar as razões pelas quais nós nos apegamos a identidades particulares (WOODWARD, 2013, p.56).

Eduardo Restrepo (2007) é um antropólogo colombiano que, como Hall e Woodward, mostrou que identidade e diferença devem ser vistas como um processo mutuamente construtivo. Enfatiza que a identidade é procedimental. Estes são edifícios históricos e não sofreram alterações. Não existe uma identidade única, e o mesmo indivíduo pode assumir identidades múltiplas (entendidas com base em esclarecimentos, contradições, tensões e antagonismos únicos). Do ponto de vista do autor, a construção da identidade é feita de forma ambígua. A esse respeito, Restrepo (2007, p. 27, tradução livre da autora) afirma: “Como fato social e histórico, as identidades são criadas, contestadas e traduzidas em discurso concreto¹. No

¹ “En tanto realidad social e histórica, las identidades son producidas, disputadas y transformadas em formaciones discursivas concretas” (RESTREPO, 2007, p. 27).

entanto, a identidade é mais do que apenas palavras. O autor argumenta que a formação da fala é real e, como qualquer outra prática social, tem um efeito material sobre o corpo, o espaço, o objeto e o sujeito. O aspecto discursivo é a prática construtiva de qualquer ação, relação, expressão ou polêmica na esfera social.

Os autores também descobriram que a identidade está associada não apenas à taxonomia, mas também à atividade exploratória e de domínio. Assim, não são apenas o sujeito, mas também os mediadores do conflito social, da reprodução ou conflito de estruturas de poder de diversos tamanhos e áreas da vida social. Ao mesmo tempo, a identidade passa a ser uma questão de atribuição e identificação. Segundo ele, qualquer identidade, se for parcialmente suspeita, ou pelo menos suspeitada, deve pertencer ao mesmo indivíduo ou grupo. A identidade não é definida apenas uma vez e deve ser especificada e assumida. Além de considerações teóricas, o autor destaca uma série de questões metodológicas para o estudo da identidade. Restrepo propõe a aplicação de estratégias metodológicas que não neguem a multiplicidade, a contradição e a diversidade de associações dentro de um determinado indivíduo ou grupo social. Por exemplo, deve-se prestar atenção à generalização de observações e dados obtidos de estudos usando grupos específicos de indivíduos ou fontes secundárias. Para encontrar identidades, entrevistá-las e copiá-las não é suficiente. Suas implicações na densidade de práticas e histórias de identificação requerem um trabalho qualitativo e detalhado. Na verdade, o que um indivíduo ou grupo diz sobre si mesmo deve estar de alguma forma relacionado à sua prática diária e também ao que não é dito.

Além disso, não basta manter o hábito de fazer uma identidade construída e não essencial ou imutável. Nas palavras de Restrepo (2007, pág. 33, tradução livre da autora):

Dizer isso sobre uma identidade é não dizer nada. Os estudos devem mostrar as formas específicas, as trajetórias, as tensões e antagonismos que habitam historicamente e em um momento dado as identidades concretas. [...] na análise das identidades, há que se entender

como, por que e com que consequências certas identidades aparecem como primordiais ou essenciais aos olhos dos atores sociais².

No entanto, a relação entre as noções de igualdade e diferença é inevitável da crítica. Richard Jenkins (2008) menciona a existência de uma interação entre as identidades individuais e coletivas³. Identidade é o que sabemos sobre quem somos, quem são os outros, o que os outros sabem sobre nós e o que os outros pensam de nós. É uma capacidade humana multidimensional de saber o que é. Existem dimensões internas e externas, com foco na relação entre o indivíduo e seus auxiliares. É um processo, não algo que você possa ter. Portanto, não determina o que as pessoas fazem. As metáforas do mapa são usadas pelos autores para significar que as identidades nos dizem onde estamos, mas não necessariamente nos dizem para onde ir em seguida. Em outras palavras, significa que ninguém é forçado a agir de forma fixa por causa da identidade que deveria ter.

O autor mostra que identificação e interesse estão ligados. Para ele, a maneira como definimos influência, a maneira como definimos preferências e vice-versa. Na visão de Jenkins, o interesse próprio inclui valores e comportamentos compartilhados na sociedade. “As identidades são no mínimo consistentes e inter-relacionadas na especificação e na busca de interesses individuais e coletivos” (JENKINS, 2008, p. 7.8, tradução livre da autora). Jenkins enfatiza que discutir a trajetória da identidade é importante porque é o mecanismo cognitivo básico que usamos para classificar a nós mesmos e aos outros individual e coletivamente. O autor deseja enfatizar a opinião acima de que a identificação não determina o comportamento humano. Para ele, a relação entre gosto e identidade é complexa demais para prever.

Para este autor, todas as identidades são, por definição, sociais. Ele sugere que definir a si mesmo ou outra coisa é uma questão de significado, o que sempre

² “Decir esto sobre una identidad, es no decir nada. Los estudios deben mostrar, mas bien, las formas específicas, las trayectorias, las tensiones y antagonismos que habitan históricamente y em un momento dado las identidades concretas. [...] en el análisis de las identidades hay que entender cómo, por qué y con qué consecuencias ciertas identidades aparecen como primordiales o esenciales a los ojos de los actores sociales” (RESTREPO, 2007, p. 33, 34).

³ “Identification is, at the very last, consequential and reciprocally entailed in the specification and pursuit of individual and collective interests” (JENKINS, 2008, p. 7,8).

significa interação. Muitas abordagens da identidade a tratam como algo que não dá atenção suficiente à maneira como funciona, se constitui ou a estrutura social da identidade. A identidade só pode ser entendida como um processo que existe ou se torna. Sua identidade é sempre multidimensional, singular e plural ao mesmo tempo, não é um problema a ser resolvido. Portanto, a identidade pode ser entendida no sentido de que se refere à maneira como um indivíduo ou grupo difere de outros indivíduos ou grupos. É a relação entre semelhança e diferença. Em suma, semelhança e dessemelhança são princípios dinâmicos de identidade. Ao abordar esse aspecto, Jenkins sutilmente distingue entre a abordagem de Hall e Woodward da identidade e perspectiva mencionadas. Ele ressalta que a ênfase nas diferenças está, em certo sentido, obscurecendo o papel da similaridade. Para Jenkins, é justo apontar que a identidade não é fixa nem imutável e que sua constituição é sociocultural, negociável e flexível. O autor destaca que essa perspectiva não é nova nem pós-moderna, pois se refere a muitos estudos realizados por icônicos integrantes da escola de Chicago. Além disso, o processamento de identidade não deve priorizar as diferenças entre as pessoas como uma forma de saber quem é quem. Enfatizar a diferença ignora a interdependência completa entre diferença e similaridade.

Nós não podemos ter um sem o outro: identificar algo como um A é afirmar que ele tem certas propriedades em comum com todos os outros As, e que é diferente dos Bs, Cs e assim por diante. Dizer quem eu sou é dizer quem ou o que eu não sou, mas também é dizer com quem eu tenho coisas em comum⁴ (JENKINS, 2008, p. 21, tradução livre da autora).

A abordagem de Jenkins é diferente daquelas que tratam as identidades individuais e coletivas como coisas separadas. Para ele, no que diz respeito à identidade, entendemos que o que é individualmente único e coletivamente compartilhado é semelhante. Indivíduos e grupos estão conectados e dependem de interações. Os processos pelos quais duas identidades são criadas e recriadas são semelhantes e, teoricamente, deveriam ser tratados da mesma forma. O autor

⁴ “We cannot have one without the other: to identify something as an A is to assert that it has certain properties in common with all other As, and that it differs from Bs, Cs and so on. To say who I am is to say who or what I am not, but it is also to say with whom I have things in common” (JENKINS, 2008, p. 21).

reitera que a formação da identidade pessoal decorre do mais antigo processo de socialização.

O argumento para a ideia de que a identidade moderna está entrando em colapso desenvolve-se da seguinte maneira. Durante a segunda metade do século XX, a sociedade moderna passou por mudanças estruturais que dividiram a paisagem cultural. Essa fragmentação significa classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Também mudará a identidade de um indivíduo e enfraquecerá nosso pensamento como integrador (HALL, 2002). O tópico do moderno tardio torna-se desconexo. Ou seja, é composto de vários identificadores, não apenas um. Adendo: “O próprio processo de identificação, no qual nos projetamos em nossa identidade cultural, é mais incerto, mutante e problemático” (HALL, 2002, p.12). A Câmara reiterou sua posição sobre o assunto e concluiu que a identidade é determinada historicamente, não biologicamente, e está em constante formação e mudança. Os objetos geralmente assumem identidades opostas. Uma identidade unificada, completa, segura e coesa é uma ilusão para o autor.

[...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2002, p. 13).

Um processo conhecido como globalização tem forte impacto na identidade cultural. Desde os anos 1970, o escopo e a velocidade da integração global se expandiram dramaticamente, facilitando os fluxos e as relações entre os países, disse Hall (2002). Existem três resultados possíveis. Dissolução da identidade nacional devido ao desenvolvimento da homogeneidade cultural. Fortalecimento das identidades nacionais e locais devido à resistência à globalização. Ou o declínio das identidades nacionais em favor de novas identidades híbridas para substituí-las. Ao contrário, Woodward (2003) argumenta que a globalização e os processos relacionados têm um impacto direto na formação da identidade. Para ela, a globalização implica a interação entre fatores econômicos e culturais que modificam os modos de produção e consumo. O resultado é uma nova identidade globalizada. Segundo a autora, o efeito negativo desse processo de homogeneização cultural

pode ser a alienação das identidades culturais locais e comunitárias. A objeção à segunda ideia proposta por García-Canclini é apresentada a seguir.

Um dos efeitos das mudanças na economia global é a intensificação dos processos de movimentação em todo o mundo. O resultado direto desse fluxo é o aparecimento de identidades que entram em conflito com várias outras identidades. Para a autora: “Essa distribuição de pessoas ao redor do mundo cria identidades que são moldadas e colocadas em diferentes lugares. Essas novas identidades podem ser instáveis, mas não estáveis.” (WOODWARD, 2013, p. 22). A globalização afeta a identidade porque comprime espaço e tempo, que Hall (2002) considera as coordenadas básicas do sistema de signos. Qualquer mudança na maneira como esses sistemas se adaptam ao espaço e ao tempo afetará inevitavelmente a maneira como as identidades são dispostas e representadas. Segundo Hall, seria difícil aumentar a exposição da cultura de um país às influências externas que o mantêm intacto e evitam que seja prejudicado pelo que o autor chama de infiltração cultural.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente” (HALL, 2002, p. 75).

Esse ponto de vista está totalmente de acordo com o argumento proposto por Nestor Garcia Canclini (1997) sobre o tema da hibridização cultural. O autor observa que a globalização da cultura induzida pela acessibilidade e eficiência das tecnologias de comunicação contribui para o enfraquecimento das fronteiras e para a redefinição do conceito de nação, de povo e até de identidade. Segundo o autor, existem três processos básicos importantes. É a explosão e mistura de coleções organizadas por sistemas culturais, a fragmentação territorial de processos simbólicos e a expansão de gêneros impuros. García-Canclini diz que a expansão urbana é uma das razões para a proliferação de culturas híbridas. Sobre isso:

Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões

com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação (GARCÍA-CANCLINI, 1997, p. 285).

Sobre o processo conhecido como determinação territorial, o autor afirma que ele é moldado pela perda da relação natural entre cultura e território geográfico e social e pela transferência de produtos icônicos, antigos e novos. É preciso dizer que García-Canclini considera a questão levando em consideração a transnacionalidade do mercado icônico e a transição multidirecional. Esses fenômenos se refletem em um mesmo país e podem ser pensados a partir de movimentos rurais e urbanos decorrentes de diferentes formas de migração. O argumento proposto por García-Canclini (1997, p. 348) sobre o papel das fronteiras na hibridização é rico em evidências de que a arte prospera quando exposta uma à outra.

[...] o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.

Em outra ocasião, García-Canclini (1999) vinculou a formação da identidade ao problema do consumo. A preocupação com as consequências da globalização parece frequente, principalmente do ponto de vista cultural. Analisando os esclarecimentos entre os conceitos de cidadania e consumo, García-Canclini observa que a junção entre os dois termos mudou devido a mudanças econômicas, técnicas e culturais. A identidade passou a conter cada vez mais ícones nacionais, como formando a partir do que canais de TV ofereciam. O autor argumenta que a questão de como as pessoas recebem informações e quem representa seus interesses não é sobre as regras abstratas da democracia ou da participação de grupos nos espaços públicos, mas sobre os bens. Os bens e meios pessoais podem ser respondidos pelo consumo.

Para García-Canclini, a identidade é configurada para ser usada. Elas dependem do que você tem e do que pode obter. Estamos avançando na internacionalização da globalização. Lá é difícil saber o que é apropriado e há uma fusão cultural entre as sociedades. “A globalização pressupõe a interação funcional

de atividades culturais e econômicas descentralizadas” (GARCÍA-CANCLINI, 1999, p. 32).

Aproximar o consumo da cidadania é a ideia de reconhecer de García-Canclini e decidir que o comportamento do consumidor é essencialmente irracional, e a ideia de simplesmente ver os cidadãos agindo em função da legitimidade, dentro dos princípios do idealismo. De acordo com a visão proposta, ser cidadão diz respeito não apenas aos direitos reconhecidos, mas também às práticas sociais e culturais que têm implicações para a regulamentação.

O autor observa que estamos passando por uma transição do reconhecimento territorial e monolíngue para o reconhecimento multilíngue transfronteiriço. Os primeiros serão unidos pelas regiões e etnias filiadas no espaço a ser definido como país. Em segundo lugar, por meio da produção industrial de sua cultura, comunicação técnica e consumo deferido e de segmentação. Para García-Canclini (1999, p. 59):

A clássica definição socioespacial de identidade, referida a um território particular, precisa ser complementada com uma definição sociocomunicacional. Tal reformulação teórica deveria significar, no nível das políticas “identitárias” (ou culturais), que estas, além de se ocuparem do patrimônio histórico, desenvolvam estratégias a respeito dos cenários informacionais e comunicacionais onde também se configuram e renovam as identidades.

Este novo tipo de identidade representa um novo tipo de cidadania. Ao contrário da Proposta de Woodward apresentada acima, o autor argumenta que os cidadãos de hoje são residentes de cidades ao invés de países, enraizados na cultura local e ao mesmo tempo reorganizados por fluxos de produtos transfronteiriços. tradições. uma mensagem. “A identidade se forma a partir do desaparecimento da Terra e do sangue como caráter coletivo, pessoal e expressão de uma comunidade imaginária. [...] A forma de atribuição não se desenvolve de maneira uniforme e sua rede é consumida. Entrelaçado com a rede de “(GARCÍA-CANCLINI, 1999, pp. 60,61).

García-Canclini sugere que a identidade deve ser vista como uma construção que fala por si mesma. Ele argumentou que o rádio e o cinema foram uma explicação da identidade da organização, um meio que teria contribuído para sua

representação e conscientização pública na sociedade nacional desde os primeiros dias. A economia foi aberta em 1980. O processo de mercado mundial e integração regional. Segundo o autor, a internacionalização de tecnologias e a comercialização do patrimônio cultural têm causado reduções na importância das referências identitárias tradicionais.

García-Canclini afirma que a identidade atual é multilíngue, multiétnica e imigrante, com elementos mistos de diferentes culturas. Por outras palavras, “Quando a circulação cada vez mais livre e frequente de pessoas, capitais e mensagens nos relaciona cotidianamente com muitas culturas, nossa identidade já não pode ser definida pela associação exclusiva a uma identidade nacional” (GARCÍA-CANCLINI, 1999, p.166).

O ponto de vista de García-Canclini ressoa em autores que não conseguem relacionar adequadamente o campo dos estudos culturais. Nicholas Abercrombie e Brian Longhurst (2007) descobriram que o aspecto geral sobre o tratamento que autores de várias disciplinas do conhecimento dão ao conceito de identidade é o que ele é e algo pode mudar a história. A ideia de que cada um de nós tem sua própria identidade será produto do desenvolvimento da sociedade moderna baseada em ideias individuais. Nesse sentido, qualquer sociedade criará identidades relativamente estáveis em torno de experiências familiares e profissionais. No entanto, a abordagem da identidade moderna mostra flexibilidade, e o é fortemente influenciado por sua construção. Um número crescente de autores argumenta que a mídia desempenha um papel cada vez mais importante nesse processo. Por exemplo, filmes e TV fornecem recursos sobre o que pensamos de nós mesmos.

Em certo sentido, outro autor com essa visão é Luís Mauro Sá Martino (2010), que tem uma relação clara entre composição de identidade e mídia. Ele organizou e atualizou as identidades dessas pessoas que foram reveladas por meio de discursos e histórias. Por meio da narrativa, é realizada a construção de expressões para personagens. Algumas informações são mais privilegiadas do que outras, e o conteúdo fica oculto intencionalmente. Uma história que alguém cria para si mesmo, levando em consideração a escolha entre acontecimentos e acontecimentos passados, constrói uma imagem na mente de seus interlocutores. O autor diz que é discurso escolhido e montado para representar um ‘eu’ diante dos outros” (MARTINO, 2010, p.12).

O autor afirma que a identidade se forma a partir da intersecção de mais de um fator e que as oportunidades de seleção são um processo contínuo intercalado com obrigações sociais e decisões mentais. A identidade é criada por meio do discurso de que por sua vez está ligada à cultura de cada indivíduo. Identidade é relacionamento, alguém envia mensagens sobre mim dizendo "Este sou eu" e recebe mensagens de outras pessoas com conteúdo semelhante. Esta troca de mensagens pode ocorrer durante a comunicação interpessoal, mas também pode ser mediada. Martino lembra que a construção da identidade envolve relações entre as pessoas e os meios de comunicação, ocorrendo em diferentes níveis de articulação. Nas palavras do autor, "as identidades modernas são comunicadas através da mídia, claramente expressas com as pessoas e transformadas em novos modelos de compreensão" (MARTINO, 2010, p.16).

Além disso, deve-se notar que a identidade é construída em grupo. Isso também está implícito na mídia. O autor argumenta que ingressar nas tribos urbanas significa estar conectado aos circuitos que consomem, leem, compreendem e produzem expressões. Os meios estão incluídos neste circuito. O autor conclui que definir identidade tem a ver com a forma como o mundo é interpretado, os padrões pelos quais as situações e pessoas são definidas e como a história do é construída na realidade. Enquanto a pessoa se define não só em relação a si mesma, mas também em relação aos outros, é uma questão de reflexão e autorreflexão. Como já mencionado e repetido, este é um processo relacional. A análise proposta por Martino recria a relação entre identidade e diferença. Para Martino só é possível estabelecer relações semelhantes com base em um jogo formal entre o mesmo e outro. Pela definição de grupos, comunidades e até indivíduos, o movimento entre igualdade e diferença é constante, afirmam os autores.

[...] os aspectos iguais, compartilhados pelas pessoas de uma comunidade, criam laços, estabelecem a identidade do conjunto nos interesses, gostos, ideias, características biológicas ou culturais presentes em todos os indivíduos – os iguais nesse aspecto. Ao contrário, quem não divide essas características, mesmo provido de outras tão boas quanto, é o "diferente" (MARTINO, 2010, p. 36).

Além do que já foi dito sobre o lugar ocupado pela mídia nos circuitos que consomem, leem, apresentam e criam imagens representativas, Martino desenvolve

os meios de comunicação amplificaram e disseminaram o discurso da identidade. Identidade é uma característica de tal como entendida no discurso fundador, definindo a história do passado onde existe, é motivada e justificada. Nas palavras do autor, o que a mídia, especialmente a televisão e o cinema fazem, é um sonho mítico derivado que transforma em produção o que parece ser a realidade histórica de um produto de construção de identidade cuidadosamente elaborado. A falsificação de autenticidade, proposta por Richard Peterson (1992) e desenvolvida posteriormente em foi desencadeada por essa discussão. A identidade corporificada pelo texto cultural pode ser entendida como uma combinação possível de objetos, obras de arte, roupas e o que o pode "ler". Para o autor, os signos que configuram esses textos culturais ajudam a distinguir entre indivíduos e identidades na vida cotidiana. Martino (2010, p. 69) defende a ideia de que a identidade é relacional e discursiva, argumentando:

[...] a capacidade de decifrar os signos e ler um texto cultural é uma maneira de estabelecer os limites simbólicos de quem está dentro dos limites de vínculo com um grupo; a composição de identidades, nesse sentido, está vinculada à possibilidade de comunicar textos culturais nas relações intersubjetivas no cotidiano.

Anteriormente, foi apontado que Martino queria que a identidade fosse um problema. É extrovertido e introspectivo ao mesmo tempo. Esta visão é apoiada pela Proposição de Anthony Giddens sobre a auto-identificação. Em sua pesquisa sobre como a Modernidade⁵ cobre os aspectos mais pessoais da existência humana, Giddens descobre que o próprio não é um ser passivo definido por forças influentes externas. Para ele, indivíduos reivindicam sua identidade⁶. Ele argumentou que a vida social moderna é caracterizada por um processo de reorganização do tempo e do espaço associado à expansão do mecanismo de desmantelamento, que separa as relações sociais em um lugar e as reintegra em um tempo e lugar diferentes. O impacto de eventos distantes sobre eventos próximos e intimidade está se tornando cada vez mais comum, e a mídia está desempenhando um papel central nesse

⁵ Sobre a aceção de modernidade, Giddens (2002, p. 21) afirma: “[...] emprego o termo ‘modernidade’ num sentido muito geral para referir-me às instituições e modos de comportamento estabelecidos pela primeira vez na Europa depois do feudalismo, mas que no século XX se tornaram mundiais em seu impacto”.

⁶ A auto-identidade é, para Giddens (2002), um projeto reflexivo do eu que consiste em manter narrativas biográficas coerentes e, ao mesmo tempo, continuamente revisadas. Deve ser criada e sustentada rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo, propõe o autor.

processo. “A experiência canalizada pelos meios de comunicação, desde a primeira experiência da escrita, tem influenciado tanto a auto-identidade quanto a organização das relações sociais”, (GIDDENS, 2002, p.12).

A globalização é, nesse sentido, um processo que pode ser entendido como o cruzamento da existência e ausência, o entrelaçamento de eventos e relações sociais que ocorrem a uma distância do contexto da região. Portanto, os meios de comunicação representam e são um meio de modernizar as tendências da globalização. Para Giddens, as mudanças nos aspectos íntimos da vida privada estão diretamente relacionadas ao estabelecimento de profundas relações sociais. Na cultura tradicional, quando a mudança de identidade é indicada pelo chamado rito de passagem, no ambiente moderno, “o eu alterado tem que ser explorado e construído como parte de um processo reflexivo de conectar mudança pessoal e social” (GIDDENS, 2002, p.37).

Giddens (2002, p. 79) ressalta que somos obrigados não apenas a seguir um determinado estilo de vida, mas também a escolher um estilo de vida baseado na situação. Um estilo de vida conforme definido em "um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo abraça, não só porque essas práticas preenchem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular da auto-identidade". Essas práticas não apenas atendem às necessidades práticas, mas são específicas para elas mesmas. Dotando a história de formas materiais. É o resultado da escolha entre muitas escolhas possíveis e, em certo sentido, é interpretado como um estilo de vida aceito ao invés de um método específico. Todas as escolhas feitas durante o dia levam a algumas práticas comuns. Portanto, é uma decisão sobre o que fazer, não apenas como agir. O autor explica: A obra também inclui escolhas de vida específicas. A escolha de um emprego e de um ambiente de trabalho é, nas palavras de Giddens, um elemento fundamental das diretrizes de estilo de vida.

No entanto, o autor adverte que falar sobre opções múltiplas não é, mesmo assumindo que todas as opções estão abertas a todos. Também não significa que as pessoas entendam plenamente as alternativas possíveis e tomem todas as decisões. Giddens sugere que, por parte daqueles que seguem um determinado estilo de vida, certas escolhas podem ser inadequadas em certas circunstâncias. E o autor declara: “[...] a seleção ou criação de estilos de vida é influenciada por

pressões de grupo e pela visibilidade de modelos, assim como pelas circunstâncias socioeconômicas” (GIDDENS, 2002, p. 81).

Sob essa ótica, muitas escolhas vêm de muitas influências diferentes, e a experiência da mídia será um desses fatores. O primeiro problema que o leva em consideração é que a globalização da mídia tornou visíveis muitos ambientes sociais. A apresentação de informações na televisão e nos jornais irá formar uma justaposição dessas escolhas ambientais e potenciais de vida. Depois, há o fato de que a influência da mídia não acompanha totalmente a diversificação e fragmentação. As fronteiras anteriormente mais ou menos definidas entre os ambientes claramente ultrapassam. Conseqüentemente, de acordo com Giddens, a relação entre o ambiente físico e a situação social está se enfraquecendo.

Um dos momentos do ciclo cultural que se expressa de forma direta e clara na identidade é o momento da expressão (DU GAY et al., 1997). Segundo Hall (1997b), é importante pensar que a cultura está ligada ao compartilhamento de significados. E isso acontece no fluxo pela expressão, identidade, produção, consumo e regulação dos artefatos culturais. Para este autor, tem papel fundamental desempenhado pela linguagem como sistema de signos, uma vez que é responsável pela criação e troca de significados. Use a mais ampla variedade de símbolos para responder ou expressar seus conceitos, ideias e sentimentos.

Compreendemos eventos, coisas e pessoas por meio do que dizemos. Nós pensamos e sentimos sobre eles. Isso significa que, do ponto de vista apresentado, o significado pode estar na forma como usamos as coisas, na forma como as incorporamos em nossa vida diária, ou na forma como nos apresentamos. Isso inclui palavras que usam para se referir ao valor atribuído. Ele passa, e os destaques aqui são deliberadamente retirados das histórias que contamos sobre eles e as emoções associadas a eles. Como já mencionado, Hall afirma que o significado transcende as fronteiras culturais. E a música, que também atua como linguagem, desempenha um papel em, participando na transmissão de emoções e ideias por meio de aspectos formais como letra, melodia, harmonia e outros aspectos relacionados como figurino de intérpretes e performance. Nossa hipótese é que a sociabilidade oferecida pela música é possível ao compartilhar esses símbolos entre os tempos do circuito. Hall (1997b, p. 17, tradução livre da autora) define expressões nesses termos.

Representação é a produção de sentido dos conceitos em nossa mente através da linguagem. É o que liga os conceitos e a linguagem que nos permite fazer referência ao mundo “real” dos objetos, pessoas ou eventos, ou ainda aos mundos imaginários de objetos, pessoas e eventos fictícios⁷.

O que o autor parece enfatizar diz respeito ao aspecto construtivista da geração de sentido. Deste ponto de vista, o sentido não está no objeto, na pessoa ou no próprio acontecimento. Também não é uma palavra. Para ele, modificamos o significado construído pelo sistema de expressões. Portanto, a direção final não pode ser alterada. Então, será o resultado de uma prática significativa. Os modelos são criados quando o sistema expressionista do encontra a percepção tácita de uma abordagem essencialista da identidade.

A primeira preocupação de João Freire Filho (2005) foi que, ao analisar as representações midiáticas das minorias, esclarece o que são representações. Alguns significados limitados da frase ainda são expressos em, e o termo foi absorvido no contexto da democracia em até atingir o significado associado a "falar" usando textos, imagens e sons que vão além do significado político de emprego. O autor enfatiza que há um interesse acadêmico crescente em como as minorias, ou grupos marginalizados, são representados. Mas essa preocupação não é nova, ressalta. Já na década de 1960, havia estudos críticos de manifestações distorcidas de identidade social. A tendência teórica de estar de acordo com os interesses dos movimentos sociais. Na última década, o autor constatou:

Ativistas negros, feministas e homossexuais estenderam definitivamente o sentido do político para além de suas fronteiras convencionais - sem negligenciar as origens

econômicas dos processos de exclusão e a importância das disputas tradicionais pelo acesso às riquezas materiais, ratificaram o caráter estratégico da representação nas diversas instâncias e instituições culturais (materiais didáticos, currículos escolares, meios de comunicação de massa)

⁷ “Representation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to refer to either the ‘real’ world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events” (HALL, 1997b, p. 17).

que afetam o modo como nós vemos e como somos vistos e tratados pelos outros (FREIRE FILHO, 2005, p. 20).

No caso de Freire Filho, a expressão é organizada e regulada por rodízio, colisão e discursos diversos claramente expressos em um determinado tempo e lugar. Eles estão interessados em conflitos de hegemonia entre grupos sociais dominantes e subordinados. O autor fornece explicações escritas e visuais sobre a utilidade de, por exemplo, em relação à personalidade, aparência ou comportamento sexual, por meio de filmes, músicas, relatórios, anúncios e outros produtos de mídia da indústria cultural. Estas descrições constituem um modelo moderno, civilizado, atraente e recursos icônicos. Os indivíduos começam a se valorizar a partir de notícias divulgadas na mídia. Um estudo sobre a representação da mulher na mídia revelou que as mulheres são símbolos, desvalorizados de acordo com os valores sociais e sexistas dominantes. Um estudo de 1970 constatou que a mídia era uma verdadeira prisão patriarcal gerando imagens "negativas", "restritivas" e "distorcidas" das mulheres, com base nas preferências e fantasias masculinas (FREIRE FILHO, 2005, p. 21). O debate público e acadêmico foi organizado a partir da divulgação das manifestações desfavoráveis e desfavoráveis da minoria de atraídas, disse Freire Filho sobre o conceito de estereótipo por volta do modelo para este autor:

ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis e, in extremis, letais (FREIRE FILHO, 2005, p. 22).

Os preconceitos não apenas definem categorias gerais de pessoas, mas incluem julgamentos e suposições sobre suas ações, sua visão de mundo ou sua história. Para o autor, os estereótipos por si só muitas vezes representam tensões e conflitos sociais fundamentais. Eles minimizam e encorajam o conhecimento intuitivo de outras pessoas. É uma estratégia idealista de construção simbólica que "naturaliza, universaliza e justifica as normas e práticas de comportamento, identidade e valores que derivam da estrutura existente do domínio social" (FREIRE FILHO, 2005, p. 23) De acordo com a opinião apresentada, o estereótipo elimina todas as diferentes características de uma pessoa, raça, gênero, classe ou grupo,

desviando-se de uma série de atributos importantes, como características decrescentes. Personalidade, roupas ou linguagem corporal e palavras, esse ponto de vista é semelhante ao de Homi Bhabha (1998) sobre o problema dos estereótipos. Para este autor, o esquema é uma estratégia discursiva, uma forma de conhecimento e identidade de sempre "em ação", conhecida e a repetir com entusiasmo. É a força ambiental deste que dá validade ao modelo e garante que ele se repita. O tratamento de Bhabha de um problema tão específico quanto o discurso colonial discriminatório não pode ser ignorado. Se essa visão emerge neste momento, é porque a discussão proposta pelo autor tem um elemento importante para entender o preconceito como o lado negativo do processo de expressão.

O propósito do discurso colonial tinha como intuito apresentar como uma população colonial com base na origem racial, para justificar a conquista e estabelecer um sistema de governo e direção. Ou seja, para atingir esse objetivo, os assentados estabeleceram um processo de expressão da colonização a partir de atributos específicos para reduzi-la e, assim, justificar o controle. Bhabha (1998, p. 117). Não podemos ver o que é exibido, mas os atributos recolhidos são selecionados do conjunto de rótulos. Levando em consideração a questão dos estereótipos, o objetivo da discussão apresentada nesta seção é fortalecer o entendimento de que a identidade se estabelece por meio da expressão. Isso reafirma a ideia de que as identidades devem ser construídas separadamente e ao mesmo tempo atribuídas e assumidas pelos indivíduos. No entanto, com base nesse argumento, repete-se que a identidade é determinada historicamente, e não biologicamente. Por fim, defende como sistema de expressão desempenha um papel fundamental, não só na construção e geração da autenticidade da identidade, mas também na criação, entrega, fixação e repetição de modelos. Em seguida, discute-se a relação entre identidade e música, principalmente a partir do proposto por Frith (1996a) e Negus (1996).

5.1 MÚSICA E IDENTIDADE NA CONJUNTURA SERTANEJO

Em uma análise das tentativas intelectuais de definir o que é a identidade brasileira, Renato Ortiz (1990) constata que uma identidade verdadeira e unificada não pode ser definida, exceto pelo discurso ideológico. Este sociólogo/antropólogo aborda a questão da identidade a partir de duas dimensões. A dimensão externa

neutraliza os extraterrestres, e a dimensão interna é muito mais complexa lidando com o que definimos. Na visão do autor, a definição do que seria um país está longe de ser consensual. Em vez disso, está vinculado a um projeto político que trata da cultura brasileira. Segundo Ortiz, “a identidade nacional está profundamente relacionada à releitura do populismo e à construção do Estado brasileiro” (ORTIZ, 1994, p.8).

Para Ortiz, cada identidade é uma estrutura simbólica. Ele sugere que não existe uma verdadeira identidade, mas sim múltiplas identidades construídas por diferentes grupos sociais em diferentes pontos da história. A identidade cultural e a história do Brasil corresponderão aos interesses dos diferentes grupos sociais em relação ao Estado. O primeiro livro sobre o futuro da identidade brasileira, de Silvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodriguez, considerados pioneiros das ciências sociais brasileiras, trata do meio ambiente e das pessoas. O problema da espécie é usado como parâmetro. A História nacional, segundo o autor acima, é entendida como determinada pelo clima e raça. Esses fatores, na visão de Ortiz (1994, p. 16), são: “A preguiçosa natureza brasileira, os sinais de indiferença e instabilidade da intelectualidade, o lirismo caloroso queimando o poeta da terra, mulato e sexo sem limites.” Dois fatores, ambiente e raça de criação e tradução completas de dois fatores principais para a construção da identidade brasileira de: País e popularidade.

A questão da raça vem em primeiro lugar. Segundo Ortiz, Silvio Romero é mais importante do que problemas de comunicação. Com a abolição da escravatura, o Negro passou a fazer parte da dinâmica econômica e social do Brasil. Se houver disparidade racial, ocorrerá um saldo. Assim, ao se refinar a identidade nacional por meio da mestiça, mostra a formação de uma unidade nacional. Ortiz lembra que os negros não existiam como cidadãos até serem abolidos. Os autores argumentam que a identidade nacional só pode ser explicada por meio das relações culturais-estado, levando em consideração a hibridização que considerava inferior. A necessidade de integrar o desenvolvimento social brasileiro nos primeiros 30 anos do século XX exige que se vá além de teorias raciais em particular. Segundo os antropólogos, as realidades sociais ditam diferentes interpretações do Brasil. Projeto realizado por Caio Prado Junior, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freire. Isso reflete a identidade dos estados que estão se modernizando. Por exemplo, Gilberto Freire transformou o negativo de Mestiço em positivo. Para o próprio Ortiz (1994, p. 41):

A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional.

Os homens brasileiros trabalham como operários desde a década de 1930, quando começaram a lutar contra o engano em nome do idealismo, que vê o trabalho como um valor central da sociedade brasileira. Segundo Ortiz, a mudança cultural é séria. As relações raciais no cotidiano são reinterpretadas a partir da difusão de três mitos raciais que não só envolvem conflitos raciais, mas também permitem que todos se reconheçam como cidadãos ... Nesse sentido, a ideia de construir a essência do Brasil é muito clara. Para Ortiz, eles perdem sua especificidade à medida que a sociedade torna coerentes as aparências das cores e as integra em um claro discurso nacional. “A construção da identidade nacional pelos Métis torna ainda mais difícil distinguir as fronteiras da cor (ORTIZ, 1994, p. 43).

Por outro lado, este último aspecto do ponto de vista de Ortiz é de alguma forma oposto ao de Negus (1996). De acordo com essa visão, o samba, erigido como símbolo nacional, representaria, tanto quanto possível, toda a população do Brasil.

Ao discutir as mudanças pelas quais a cultura brasileira deve ter passado nos inícios dos séculos XIX e XX, Ruben Oliven (1986) também redirecionou certos sinais culturais para determinados grupos sociais por parte de outros na sociedade, sugerindo que um movimento é necessário para o país. Envolve o sequestro, o aprimoramento e a subsequente transformação da expressão cultural das formas populares em um símbolo nacional da chamada classe dominante. O autor lembra que o Estado e a mídia também vão intervir nesse processo de assinatura. O rádio, por exemplo, tinha um papel central na comercialização do samba e podia circular fora das favelas. Graças ao rádio, cantores de alcance muito limitado tornam-se cantores nacionais, muitas vezes a serviço de governos e empreendendo projetos que fortalecem sua identidade nacional. Oliven (1986, p. 73) conclui:

O que parece caracterizar o Brasil é justamente o fato de ser uma sociedade de imensas diferenças sociais e econômicas, na qual se verifica

uma tendência de transformar manifestações culturais em símbolos de coesão social, que são manipulados como formas de identidade nacional.

Para Fry (1982) e Vianna (2007), o samba é um dos signos culturais da transição da negação ao simbolismo nacional. Na opinião de Peter Fry, esse gênero musical foi severamente reprimido pela polícia quando foi produzido e consumido apenas por moradores de favelas. A crescente importância do festival vai transformar a opressão em apoio. “O samba está legalmente nas ruas e o samba começou a ser consumido pela população do Rio de Janeiro e até do Brasil, muito além do confinamento da serra” (FRY, 1982, p. 51). Segundo o autor, duas possibilidades, antes tidas como signos culturais de inferioridade, alcançaram o status de símbolo nacional. O primeiro diz respeito à singularidade do Samba e sua capacidade de distinguir o Brasil de outros países latino-americanos. A segunda é a conveniência política de garantir o controle. Ele concluiu que converter um símbolo nacional em um símbolo nacional não apenas mascarava o racismo, mas também tornava a tarefa de culpar muito mais difícil. “Ao converter um símbolo étnico de 'fronteira' em um símbolo que confirma os limites da nacionalidade, ele converte o que era originalmente perigoso em 'limpo', 'seguro' e 'doméstico'.” (FRY, 1982, p. 53).

Em certa medida, uma análise que sustenta a ideia de identidade nacional construída pelo Estado e pelos intelectuais é fornecida por Ermano Viana (2007) em uma análise da trajetória do samba no nível de símbolo nacional. Um mistério não revelado pelo autor, que interpreta a ascensão do samba apenas como uma passagem de um alvo da repressão policial para uma fase que reivindica a posição do gênero musical por conta deste antropólogo, Cultura brasileira. Ele não acusa nenhum dos autores de tentar explicar como essa passagem surgiu. Conforme o autor diz, a mudança de estado não pode ser arbitrária. Segundo Vianna (2007, p. 34).

[...] a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos [...] entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras.

Em última análise, a conversão do samba carioca em música sertaneja deve ser entendida como um processo de inventar e fortalecer certa credibilidade falsa do gênero. A identidade nacional, como a conhecemos, não se define apenas musicalmente. Vianna também cita a imagem do antropólogo Gilberto Freyre, que transformou o mestiço, fruto de uma combinação de traços africanos, indígenas e portugueses, em uma pessoa positiva que decide quem é o brasileiro. Ele disse que a cultura do Brasil se tornou algo que deve ser preservado. É uma garantia da identidade do Brasil e uma garantia de futuro à medida que os países se misturam cada vez mais. Para que se torne um símbolo nacional, precisamos escolher o ícone que melhor se adequa ao projeto que cria a identidade nacional. O mulato e a cidade chamaram a atenção e contribuíram para o nascimento do samba. “No campo musical, o samba tornou-se um símbolo nacional e as 'canções' e ritmos do Nordeste paulista tornaram-se um fenômeno regional” (VIANNA, 2007, p. 70).

Em suma, atos ilícitos semelhantes ao samba e seus produtos são entendidos como um processo cultural vibrante que permite aos brasileiros inventar novas identidades. Nesse sentido, com a recente chegada de rádios e gravadoras ao país, os interesses políticos são um fator que contribui para tornar o samba carioca um gênero musical nacionalmente aceito. Ao finalizar, Vianna apurou que órgãos do governo estiveram envolvidos no processo de nacionalização do samba. “A vitória do Samba é também a vitória do projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira” (VIANNA, 2007, p. 127).

Revisitando a relação entre música e identidade no contexto brasileiro, Marildo Nercolini (2006) vê a identidade nacional não mais como um atributo da natureza, mas como formada e modificada de acordo com os sintomas que temos. O autor argumenta que as mudanças na tecnologia, nas telecomunicações, no intercâmbio e na produção de bens econômicos e culturais desestabilizaram identidades fixas. A ênfase no contato e interação intercultural também enfatiza o processo de mudança de identidades nacionais, e a hibridização está na agenda, dizem os autores.

É, em certo sentido, uma visão mais próxima daquela adotada pelos autores que compartilham uma abordagem mais flexível da identidade e da construção nacional no âmbito do projeto.

No Brasil, para Nercolini, os autores da música popular brasileira têm desempenhado um papel fundamental na formação de identidades híbridas plurais.

Desde a década de 1960, os criadores do movimento musical citado têm ajudado a criar um novo tipo de relação de identidade, ao contrário da visão geral da época: a visão da relação entre a administração militar e os intelectuais. Por exemplo, existem propostas para um diálogo mais aberto com os estrangeiros. Havia uma ideia nacionalista em debate na época, mas essa ideologia não era mais difundida. Nas palavras do autor, a Tropicália inovou ao repensar a questão da identidade nacional, contra a tendência do nacionalismo fechado e ressentido. Foi dito que quando a cultura étnica fosse exposta a influências externas, seria difícil manter uma identidade cultural. Portanto, a exposição a culturas estrangeiras é vista como uma chance do Brasil se desenvolver e se afirmar como nação. Isso é muito diferente da jornada do Samba para se tornar um ícone da música sertaneja. Os trópicos reinterpretam o humanismo cultural de Osvaldo de Andrade para Nercolini e, portanto, são obcecados por reivindicações brasileiras que não se baseiam em reivindicações.

Uma brasilidade, porém, não baseada no consenso, no ideário de “todos como um”, mas no dissenso de uma nação que são muitas, de um Brasil formado por culturas diversas, não mais querendo forçar uma igualdade utópica construída a partir de padrões que estabeleciam o “bem” a ser seguido e valorizado, demonizando o restante como cópia, lixo cultural, o não-Brasil. Uma brasilidade aberta e construída no diálogo e no embate, não fixa e imutável (NECOLINI, 2006, p. 131).

Este capítulo descreve como as identidades são construídas e geradas. Essa estrutura, que se baseia no consumo de mídia, se estende ao mundo da música. Como vimos, a música pode ser consumida tanto individual quanto coletivamente e, por si só, tem o poder de revelar uma compreensão das relações grupais e das personalidades. Criar um perfil pessoal e escolher um determinado estilo de vida requer, inevitavelmente, seleções relacionadas a padrões de consumo, gêneros musicais, artistas e perfis.

A construção da identidade, como vimos, é um processo que leva em conta dois aspectos: atribuição e identificação. Esse processo assume uma nova dimensão de contato entre diferentes culturas e contribui principalmente por meio de dois fatores: a mídia e o movimento individual. Os gêneros musicais também foram movidos e, dessa forma, há controvérsia sobre a legitimidade de outros gêneros no

novo ambiente social para o qual foram movidos. No caso da música, a experiência da música sertaneja e do samba também se aplica a outros gêneros musicais, revelando a relação entre produção e consumo, e essa relação envolve a construção de uma identidade pessoal, individual e coletiva.

O capítulo a seguir descreve o conceito de gêneros musicais abrangidos por questões de som e performance. Neste trabalho o gênero musical é visto como uma estratégia de solução (JANOTTI JUNIOR, 2006), uma visão que contribui para a compreensão da música como um processo comunicativo, como veremos (TROTTA, 2008).

6 ESTRATÉGIAS DE GÊNEROS MUSICAIS

Para elucidar as dimensões que constituem o gênero musical, neste texto é proposta uma revisão teórica a respeito da estratégia de comunicação do gênero musical. Buscaremos com base no que propôs Martín-Barbero (1995; 2009), também referenciamos outros teóricos para a compreensão do que vem a ser gênero musical.

Perceber a música como um processo comunicativo requer pensá-la como um produto do qual o sentido não é transmitido limitado em direção ao receptor. Refere-se ao um sentido compartilhado entre o artista e quem se apropria. No livro *Dos meios às mediações*, Jesús Martín-Barbero (2009) evidencia através de sua perspectiva que gênero é uma estratégia de comunicabilidade, indo além da consciência literária de gênero, afrente de contestar uma “redução taxonômica, empreendida pelo estruturalismo” (MARTÍN BARBERO, 2009, p. 303).

Martín-Barbero explana uma mudança no sentido de abandonar uma visão mecânica, para um modo de visualizar a comunicação como um processo em que a produção e a recepção envolvam a produção de sentido. Propõe que para estudar os gêneros se leve em consideração a redefinição da concepção e da comunicação, é dito que: [...] a competência textual, narrativa, não se acha apenas presente, não é unicamente condição da emissão, mas também da recepção” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 304).

Em 1995, Martín-Barbero, considerou que o gênero não é somente uma estratégia de produção, é igualmente uma estratégia de leitura. A percepção estaria condicionada ao qual o produto está relacionado, os gêneros, deste modo, não são nativos, mas também locais de transformações culturais e movimentos políticos e sociais.

O gênero é um estratagema de comunicação, completamente enraizado nas diferentes culturas, por isso, geralmente, não podemos entender o sentido dos gêneros senão em termos de sua relação com as transformações culturais na história e com os movimentos sociais (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 65).

Para Martín-Barbero, uma das quatro chaves da trama conceitual da investigação da recepção na América Latina¹ é o estudo sobre a cultura de gêneros e história social. Definindo gênero como uma unidade de análise própria da cultura de massas. O gênero é o mecanismo para alcançar como as matrizes culturais estão articuladas com os formatos industriais dentro do mapa das mediações. (MONTEIRO, 2015. P 57).

Mesmo que a proposta analítica de Martín-Barbero seja relacionada a televisão, as ponderações feitas podem ser estendidas ao gênero musical. A prática cultural televisiva interfere atuando pelos seus gêneros, entende-se que igualmente se aplica na música. Sendo assim as circunstâncias do gênero não se dão, somente, a partir de suas características formais e internas, mas sim as externas envolvidas no texto. Porém, Itânia Gomes (2011) observa um dilema em tratar gênero como um ou outro, categoria textual ou categoria cultural. Gomes oportuniza que o autor, considerando as condições de consumo e as condições de produção, consolide o gênero como categoria cultural (MARTÍN-BARBERO, 2004). Deste modo Martín-Barbero refere os quatro âmbitos da sua proposta de análise das relações entre comunicação, cultura e política. (MONTEIRO, 2015. p 60).

Para Gomes, o gênero desempenha um local central no mapa das mediações, a partir do momento das articulações das competências de consumo com as lógicas de produção e as matrizes culturais e os formatos industriais.

Compreender o gênero como uma categoria cultural e colocá-lo no centro do mapa das mediações tem a vantagem de permitir compreender os gêneros em sua relação com as transformações culturais, numa perspectiva histórica, e a enfrentar o desafio metodológico implicado na ambição de adotar uma visão global e complexa do processo comunicativo (GOMES, 2011, p. 127)

Ao propor uma relação entre os estudos de linguagem e culturais, em uma oportunidade passada, Gomes (2002) propôs que estratégias de interação fossem racionalizadas como gêneros. Para Gomes, no texto *Encoding/Decoding*, publicado em 1980, fundamento para os estudos de recepção, Stuart Hall trouxe para o

¹ Segundo Martín-Barbero (1995), as outras três chaves conceituais são: os estudos da vida cotidiana; os estudos sobre o consumo; e os estudos sobre estética e semiótica da leitura.

contexto dos estudos culturais a percepção de que o processo não estabelece apenas uma associação de estímulo e retorno. Mas, de mensagens organizadas por códigos. Entretanto, a noção de código requer limites na contribuição do estudo das linguagens. Monteiro, baseado na apropriação de Umberto Eco, ressalta a semiótica da matriz peirceana².

Na concepção de Gomes o gênero é uma estratégia de interação, “[...] um gênero é um modo de situar a audiência televisiva (ou os leitores), em relação a um programa, em relação ao assunto nele tratado e em relação ao modo como o programa se destina ao seu público”. Gomes (2002, p. 167). Também estabelece que os estudos culturais surgem como ponto de vista da audiência e opera as relações:

Hall, na pista de Eco e Barthes, mas sobretudo de Bakhtin, dirá, pois, que o processo de leitura não consiste numa atribuição simples e problemática de um significante a um significado através de um código. Primeiro, porque existe a polissemia das mensagens; depois, porque o processo de decodificação, tal como Eco também já supunha, é função do quadro de referência ou dispositivos de cognição que a audiência transporta (GOMES, 2002, p. 170).

Para Gomes, "os gêneros permitem que o processo comunicativo seja entendido não a partir das mensagens, mas a partir da interação" (2002, p 170). Essa perspectiva orienta a relação de que a música pode ser compreendida como um processo comunicativo, uma vez que a interação do artista com o público é um processo de interação entre a instância que produz música, os consumidores que se apropriam (MONTEIRO, 2015. P 61).

6.1 GÊNEROS MUSICAIS

Conforme com o que sugere Jennifer Lena e Richard Peterson (2008), gênero é uma ferramenta conceitual usada para a classificação de produtos culturais nos mais variados campos, entre os quais se encontra a música. O entendimento de

² As bases da semiótica contemporânea teriam sido desenvolvidas pelo filósofo estadunidense Charles Sanders Peirce.

gênero dos autores dialoga com as convicções de gênero apresentadas na seção anterior, sendo assim os gêneros organizam tanto o consumo material cultural quanto a produção.

São sinalizadas duas abordagens principais ao estudo de gênero pelos autores citados. Na primeira o cerne está no objeto cultural, retirado da condição em que foi criado ou consumido. Essa primeira abordagem é empregada por muitos musicólogos para reconhecer o gênero como uma colocação da linguagem musical distintiva. A segunda, aborda o gênero compondo o seu contexto social. Relacionados a esta abordagem Lena e Peterson definem os gêneros musicais como sistemas de orientações, expectativas e convenções que unem uma indústria, artistas, críticos e fãs em torno daquilo que eles identificam como uma espécie distinta de música. Vale ressaltar que suas visões incluem os fãs, críticos e outros artistas.

A quantidade de gêneros é ampla e a distância entre eles diz muito sobre o seu surgimento e desenvolvimento. Lena e Peterson sugerem que, por mais que um músico não queira, sua liberdade de expressão está limitada pelas expectativas dos envolvidos em sua obra, seja o fã, os críticos, a equipe de produção, ou até mesmo os bens simbólicos. E encerram a questão afirmando que todos os aplicados na definição de gênero musical estão sujeitos, no que repercute à demarcação de limites, a transformações na paisagem social, política, econômica e cultural. (MONTEIRO, LENA, PETERSON, 2008).

Para o musicólogo Franco Fabbri (1982) gênero musical é um conjunto de eventos musicais governados por um conjunto definido de regras socialmente aceitas. Apesar de ser uma definição ampla, Fabbri alega que deste modo existem duas orientações: Permite não deixar de reconhecer como gênero qualquer concepção que seja considerada como tal e incluir definições de nomes para novos gêneros baseado em seu contexto. Permitindo ser uma perspectiva inclusiva, fundamentada de tal forma:

Um gênero que amalgama relações complicadas entre compositores, cantores, audiência, críticos e organizadores, cada um com suas próprias regras particulares, não deve ser mais digno de atenção e análise do que um gênero baseado em um consentimento arbitrário entre

doze jornalistas e um produtor de discos. (FABBRI, 1982, p. 54, tradução livre da autora).

Então, que tipo de regras com relação à definição de gênero o autor sugere? Primeiro, existem regras formais e técnicas. Isso inclui, por exemplo, melodias, harmonias e arranjos. Cada gênero tem uma forma típica, embora uma forma não seja suficiente para definir o gênero. As regras oficiais foram respeitadas, dizem os autores, por seu papel mais importante em todas as definições de gêneros musicais. Estas são regras que podem fazer parte do código escrito ou podem ser comunicadas pela tradição oral e incluem ambos os aspectos relacionados com o nível de composição e habilidade do compositor. Essas regras têm o objetivo de compor o som do gênero musical.

Existem também regras semióticas. Nessa perspectiva, gênero é também o código que forma a relação entre a representação de um acontecimento musical e seu conteúdo. Essas regras não se referem necessariamente ao texto da música, mas levam em consideração o contexto envolvido. A distância entre o músico e o público, a distância entre o público e a direção geral do evento, é fator fundamental na determinação do gênero, afirmam os autores. “[...] Frequentemente, 'a maneira como você se senta' diz mais sobre a música que está sendo tocada do que o pôster³” (FABBRI, 1982, p. 57, tradução livre da autora). Isso inclui poses e movimentos para cantores, músicos e espectadores e fantasias.

Aqui, é preciso lembrar que a distância entre artistas e fãs diminuiu em parte devido à internet, ao domínio das redes sociais e ao uso de alguns aplicativos desenvolvidos para smartphones. Artistas relacionados a gêneros musicais comumente apreciados por jovens espectadores, como sertanejo universitário e funk, pagode, investiram nessas estratégias e amantes de música nos perfis do Facebook, Instagram, TikTok e Twitter. Outras regras relacionadas à determinação são de natureza comportamental. Por exemplo, você pode avaliar a resposta de um artista ao público e vice-versa. Fabbri sugere que a resposta varia de acordo com o gênero. Cada categoria é caracterizada por um conjunto específico de gestos, frases e símbolos. Esses rituais são realmente responsáveis por criar um círculo exclusivo em torno do gênero e culpar intrusos desconhecidos. Consequentemente, essas

³ “[...] often 'how you are seated' says more about the music that will be performed than a poster” (FABBRI, 1982, p. 57).

regras têm um caráter regulatório. Junto com as regras da semiótica, as regras de conduta formam a direção da atividade.

Outras regras, por outro lado, são de natureza social e ideológica. Assim como o fato de um determinado gênero estar relacionado a uma determinada faixa etária ou classe social, o mesmo ocorre com a divisão do trabalho dentro de um gênero. O autor afirma que o conhecimento dos participantes sobre as regras de um determinado gênero é quase sempre de natureza ideológica. Conforme mencionado no capítulo anterior, a ideia limitada de associar gêneros musicais a grupos de idade e classes sociais é controversa. A experiência diária mostra a vulnerabilidade dessas associações. O ato final apresentado pela foi de natureza econômica e jurídica. É a compreensão das questões econômicas e jurídicas que garantem a sobrevivência do gênero tanto do lado do artista quanto do público. Pode-se dizer que são regras relacionadas à regulamentação dos gêneros musicais. O artista faz parte de um mercado controlado por um profissional ou é um artista independente? Sua composição é gravada e o compositor recebe os direitos autorais da gravação? O disco é vendido na versão original ou pirateada? A maior parte da receita vem de shows realizados ou da venda de produtos como CDs e DVDs? A estratégia do círculo integra a mídia convencional, como rádio e televisão, ou é baseada em um modelo de mídia em que o próprio artista atua como promotor? Essas são questões relacionadas a esta regra específica e, conforme sugerido, dependem do gênero. Deve-se acrescentar que a ideia de categorizar a música por gênero é inerentemente problemática do ponto de vista financeiro, conforme descrito a seguir.

Oferecendo uma análise dos selos no contexto da música popular, Simon Frith (1996b) descobriu que os selos eram essenciais para avaliar o valor daquela música. O autor parte da concepção do gênero musical como organizador do processo de venda. Para Frith, a classificação de gênero é a base da área em que as gravadoras são responsáveis pelos artistas e pelo repertório. Nessa indústria, a primeira coisa que as pessoas querem saber sobre música nova é o gênero, que envolve aprender não só a música em si, seu som, mas também o mercado, quem a compra. Portanto, gênero é a forma como a música é definida no mercado. Ou seja, é um método de posicionamento no mercado musical.

As decisões tomadas neste ponto do processo afetam o que acontece com o artista em um estágio posterior. Após a assinatura do contrato com a gravadora, o artista deve atuar no gênero musical associado.

Por exemplo, sessões de gravação, fotos promocionais, seleção de roupas, entrevistas e decisões de estilo de vídeo levando em consideração certas normas de gênero. Entender como funcionam os rótulos e entender como funcionam os mercados.

Frith, entretanto, afirma que a rotulagem envolve a ação sinérgica do poder da música, do mercado e do idealismo. Para o autor, existem três usos principais da marcação de gênero. Seu principal uso está relacionado ao mercado. Em segundo lugar, para músicos. E o terceiro é o consumo. Para tornar a estratégia mais eficaz com gravadoras, as gravadoras presumem que existe uma relação entre as gravadoras e as preferências do consumidor. Afirmou que esse pressuposto se baseia em vários pressupostos sobre a identidade do consumidor, como idade, sexo, etnia, renda e hábitos de leitura.⁴ Para usar as palavras de Frith, isso é a criação de um consumidor fictício. O gênero descreve não apenas quem são os ouvintes, mas o que uma determinada música significa para eles. "Ao decidir rotular canções e músicos de uma maneira particular, os rótulos nos dizem algo sobre o que as pessoas gostam e por que gostam. Os rótulos musicais são densamente sociológicos. E servem como uma discussão ideológica⁵" (FRITH, 1996b, p. 85,86, tradução livre da autora).

Além de ser usado para fazer uma estratégia de marketing mais eficaz, Frith disse que o selo também é usado para organizar apresentações musicais. Os músicos usam rótulos comuns como abreviações para certos tipos de sons, como ritmos e riffs, porque não existe uma educação musical formal. Novamente, o gênero da música tem a ver com som. Isso acontece durante uma sessão de gravação, quando um músico solicita "ritmos funk" ou "baixo reggae" do outro. Nestes casos, as apostas são controversas e baseadas em conhecimentos e experiências musicais compartilhadas. "Para os músicos, os rótulos de gênero explicam tanto as habilidades

⁴ Como se fosse possível, com base nesses elementos, traçar-se um perfil ideal dos consumidores de modo a associá-los a um gênero musical específico.

⁵ "In deciding to label a music or a musician in a particular way, record companies are saying something about both what people like and why they like it; the musical label acts as a condensed sociological and ideological argument" (FRITH, 1996b, p. 85,86).

musicais quanto às atitudes idealistas⁶” (FRITH, 1996b, p. 87, tradução livre da autora).

O terceiro uso da classificação do gênero musical organiza o processo de escuta. O processo de etiquetagem mais bem compreendido é o resultado de um acordo livre entre a aliança, o músico e o fã, os escritores e o DJ, ao invés de ser inventado individualmente. Para Frith, esses três modelos de uso estão vinculados no mesmo ponto. Os gêneros musicais populares são integrados aos processos culturais e comerciais. Eles não são o resultado de análises acadêmicas isoladas ou processos musicais formais. Para o autor, as regras do gênero determinam como o formato musical é utilizado para transmitir significado e valor.

Analisando a perspectiva de Fabri acima, Frith (1996b, p. 93,) afirma:

O problema de uma visão tão esquemática [...] é que ela implica uma imagem estática de gêneros com limites claramente definidos, enquanto que, de fato, os gêneros estão mudando constantemente – como um efeito do que está acontecendo nos gêneros vizinhos, como resultado de contradições musicais, em resposta às mudanças tecnológicas e demográficas⁷.

Segundo Frith, o valor da análise de Fabri é esclarecer como as normas de gênero integram elementos musicais e idealismo e mostrar a estética da música, o lugar central da performance na música popular. Baseado em Fabri, Frith propôs colocar as regras desse gênero em quatro regras: o que você ouve (o som), o que você vê (toca), que tipo de música você vende e o que você pensa. Que ideia é essa?

O autor estende o código de conduta para tratar de questões de desempenho como parte do comportamento de um artista, como entrevistas, vídeos e fotografias de jornal. A performance é considerada uma experiência sociável ou uma série de experiências. No cenário da música popular, a performance não se limita a apenas

⁶ “[...] for musicians too, genre labels describe musical skills and ideological attitudes simultaneously” (FRITH, 1996b, p. 87).

⁷ “The problem of such a schematic overview [...] is that it implies a static picture of genres with clearly defined boundaries, whereas, in fact, genres are constantly changing – as an effect of what’s happening in neighboring genres, as a result of musical contradictions, in response to technological and demographic change” (FRITH, 1996b, p. 93) – Tradução livre da autora.

um aspecto básico do que você ouve. Segundo Frith, o ato de ouvir é um ato executivo.

Performance é, neste sentido, um fator externo ao texto. Segundo Frith, o conceito de performance possui quatro significados. Mostra-se como a artista usa o corpo como fonte de arte. Também especifica a atuação do artista (ator, dançarino) no palco. Também define a comunicação e os processos sociais que requerem um público interpretável e significativo. Em última análise, é imperativo que o trabalho do artista seja compreendido por meio da experiência do performer. O efeito artístico depende da prática diária e da experiência diária. Afinal, o sucesso do desempenho pode ser medido pela reação do público.

Desempenho significa gestos certos e errados, essa simultaneidade é importante para capturar o desempenho como uma construção. Os gestos são corretos porque correspondem às emoções que o artista descreve, expressa ou invoca no ato de interpretar a música. Mas eles se enganaram porque foram contratados apenas nesta ocasião. Nesta última ideia, a performance é entendida como uma simulação, um ato associado a um ou mais personagens executados pelo artista no palco ou sob as câmeras.

Os figurinos e, em um sentido mais amplo, a aparência dos performers também fazem parte da performance. Ele argumenta que as roupas fornecem o movimento mais íntimo entre o corpo e o mundo exterior. É, portanto, um ato de comunicação. “A aparência, simplicidade e elegância de um músico influenciam claramente a maneira como o músico escuta pela primeira vez” (FRITH, 1996b, p. 219).

O autor também mencionou o palco e o vídeo da performance dos artistas. No primeiro meio da caixa, Frith descobriu que, em certos gêneros musicais, a espontaneidade da performance acaba levando a erros, interrupções, falsos começos e certa confusão. No entanto, existem outros gêneros em que o comprometimento dos músicos é medido pela precisão, perfeição harmoniosa. A dança é outra parte importante do teatro. Quando se trata de vídeo, o autor destaca que o fato de a performance ser baseada em convenções estabelecidas, mas adaptada às novas tecnologias e condições de marketing, é importante. Os artistas precisam traduzir suas performances em terminologia, regras de programas de entretenimento. É o caso, por exemplo, quando um artista tem que dublar a si próprio.

A compreensão de Frith sobre o gênero musical é publicada aqui porque a classificação não se limita a casos de produção. Ou seja, o autor não trata da rotulagem que define o mercado. Lembre-se de que Frith reconhece que os gêneros musicais fazem parte do processo de organização dos produtos à venda. Mas segue sugerindo que artistas e consumidores, além das gravadoras, também participam da definição e categorização dos gêneros. Como afirmado, o autor entende que o gênero musical também organiza o processo de escuta, como parte de um processo cultural e comercial. Além disso, esse ponto de vista reafirma a flexibilidade da classificação por sexo e o impacto das mudanças tecnológicas e demográficas. Em relação a performances, Frith a considera central e foca em tudo, desde o comportamento do artista no palco e na mídia até ouvir a música. As implicações da performance como definição de um processo de comunicação envolvendo artistas e públicos são interessantes para os fins deste estudo. A interação ocorre durante a performance.

A percepção do desempenho de Frith é uma extensão das regras de conduta discutidas por Fabbri (1982), conforme indicado acima. As regras propostas por este autor também foram avançadas por Roy Shuker (1999), que considera o gênero musical na análise crítica da música popular como elemento fundamental de organização. No entanto, o autor alerta que enquanto o conceito de gênero musical serve como categoria de marketing e ponto de referência para músicos, críticos e fãs, a divisão do gênero deve ser vista como flexível. Segundo o autor, o estilo não é totalmente independente de seu antecessor. Os músicos adicionam elementos apropriados aos estilos existentes e os incorporam em novos formatos. E ele disse: “[...] muitos artistas estão em mais de uma classificação ou trocam de gênero durante suas carreiras. Há também uma considerável flexibilidade em relação ao gênero” (SHUKER, 1999, p.2).

Afirmou ainda que pôde observar algumas características básicas relacionadas ao conceito de gêneros musicais. Em primeiro lugar, o gênero musical possui características estilísticas que existem nas obras musicais, ou seja, suas características musicais. No entanto, o autor afirma que esse argumento nem sempre é consistente e nem sempre correto. A segunda característica é que possui atributos de estilo não musicais, como imagens de capa de álbum, roupas e cabelos do artista e outros atributos relacionados a imagens e outros estilos visuais. Alguns desses atributos também são vistos quando os fãs vestem roupas e acessórios que

estão associados a um ou outro gênero. A terceira característica citada pelo autor: Ter um público maior para um determinado estilo e revelar a sociabilidade estabelecida de acordo com o gênero. Quarto, o gênero musical é organizado por artistas, fãs e críticos em uma hierarquia musical baseada em conceitos como credibilidade, honestidade e valor. Essa ideia aparece tanto nas abordagens propostas por Fabbri (1982) e Frith (1996b). Alguns gêneros são considerados "legais", enquanto outros não. Finalmente, a quinta característica: o status e a composição do gênero musical são variáveis. Ou seja, não é fixo.

O reconhecimento dos gêneros musicais entendidos por Felipe Trotta (2008) é o ponto de partida do processo pelo qual a música popular se insere no fenômeno midiático. O gênero é mais emocional e estético, com redes de comunicação e compartilhamento de atividades. Para este autor, a construção de sentido na música incluiu seu gênero musical. Para formar um gosto ou identidade musical, precisamos estar cientes dos gêneros que vivem no mundo do áudio compartilhado socialmente.

O autor, juntamente com Frith (1996), descreve o ponto de vista de Fabbri sobre o gênero musical. Trotta assumiu tal posição que propôs separar os eventos musicais de uma experiência musical particular, identificando práticas "sociais" que transformam a construção das classificações dos gêneros musicais no processo de operação dos gêneros musicais. Diga a ele que será interessante e útil. Para o autor, não há hierarquia entre as características do gênero, mas podemos observar as vantagens especiais dos parâmetros tonais, normas formais e técnicas sobre as regras de som. outras classificações. O que o autor chama de "o primeiro a estabelecer as regras e distinções da música" é quase sempre determinado pelo som (TROTТА, 2008, p.2).

Trotta defende que uma análise mais profunda da estrutura do som permite uma compreensão mais precisa do processo de identificação, classificação e uso, incluindo a prática musical. Para ele, a primeira classificação dos gêneros musicais envolveu dois elementos musicais: ritmo e som. A implementação de um determinado motivo rítmico afirma o autor e nos expõe a uma gama de símbolos que caracterizam um determinado gênero musical. O outro elemento é o som, o resultado acústico do timbre tocado, a combinação do instrumento com a voz, que se repete e é o elemento que permite a identificação. "Por meio do reconhecimento de sons particulares, as canções são agrupadas em gêneros musicais e

sincronizadas com outros elementos, estabelecendo as condições e o imaginário que moldam o fluxo da comunicação. Da música popular (TROTTA, 2008, p. 3).

A visão do autor sobre a estreita relação entre os gêneros sonoros e musicais serve ao propósito deste capítulo. Para ele, certos sons que são usados repetidamente em um determinado gênero musical têm a sorte que o caracteriza. Nesse sentido, o som é esse tipo de regra, ou marca. No entanto, Trotta (2008, p. 9) também fornece um alerta importante.

[...] a sonoridade não se define apenas pela tipologia instrumental. A forma com que uma determinada música “soa” depende ainda do jeito de tocar (e cantar) e de misturar os timbres, que caracteriza o perfil sonoro da música e do gênero musical ao qual ela potencialmente se encaixa.

Esta passagem mostra que o autor não tem uma visão limitada do som. Sugere que, como vimos, não existe uma forma única de fazer som que possa originar-se de uma única entidade. Deve-se considerar a construção de relacionamentos entre o estilo, melodia, letra, harmonia e estilo vocal de cada artista. Como disse o autor, esses elementos são representações explícitas do som, gênero e significado resultantes e são compartilhados socialmente. O som, assim como, o gênero musical estão sujeitos a mudanças. Como o autor apontou, as sonoridades.

[...] estão o tempo todo sendo desafiadas pela criatividade dos músicos, produtores, compositores, arranjadores e de todos aqueles envolvidos com o fazer musical, que continuamente colocam em xeque as fronteiras e desafiam a definição de músicas neste ou naquele gênero musical (TROTTA, 2008, p. 11).

Em outra ocasião, Trotta (2011) desenvolveu essa ideia ao mostrar que canções em circulação se influenciam mutuamente. E pode começar a reconhecer o gênero musical como sendo próprio, com o próprio gênero sendo deslocado de suas origens territoriais e incorporado ao que chama de música de vocabulário de outras regiões. Para o Trotta há uma distinção clara entre gênero musical, expressão e consumo. O consumo de música, disse ele, participa do simbolismo e está ligado à expressão latente de uma determinada peça musical. Lembre-se de que o ideal de um gênero se refere a um conjunto particular de elementos que fazem uma conexão

direta com seu ambiente icônico. Conseqüentemente, são criadas fronteiras entre os diferentes gêneros musicais existentes e, quando essas fronteiras são estabelecidas, dois outros fatos são abordados. “[...] Determina o quão próxima uma determinada música está de uma melodia. Simultaneamente com o ideal dedicado de um determinado gênero, os elementos negam essa melodia ou interagem com a melodia de outros gêneros. Trocas são identificadas” (TROTTA, 2011, pp. 56, 57).

Trotta também mostra que os gêneros musicais são classificados hierarquicamente. Isso ocorre porque nem todos os gêneros desfrutam do mesmo prestígio em um determinado contexto social. Segundo o autor, a classificação mercadológica do mundo da música passa pela pintura Debate sobre a legitimidade dentro dos grupos que praticam o gênero. O gênero, de fato, atua como um vetor de identidade, e nesse processo há uma correlação clara entre a identificação e regulação, como apontado por Du Gay's Cultural Circulation et al (1997). Hall (1997, p. 2) afirma em sua análise da centralidade cultural que existem muitas formas de regulação cultural. Sugere que algumas de nossas ações estão enraizadas em nossa cultura e que é a regulamentação que dá sentido a essas atividades e estabelece o lugar de alocação e exclusão. A este respeito, Hall disse:

[...] as fronteiras da regulação cultural e normativa são um instrumento [...] poderoso para definir “quem pertence” (isto é, quem faz as coisas da mesma forma que nós, conforme nossas normas e conceitos) e quem é um “outro”, diferente, fora dos limites discursivos e normativos de nosso modo particular de fazer as coisas.

A diferença entre o que Trotta (2011) e Hall (1997) propõem a esse respeito é muito sutil. No primeiro caso, está dentro do mesmo gênero musical, ou seja, dentro das fronteiras, ou seja, entre pessoas que compartilham certos costumes ou regras de gênero. Existe um desafio à legitimidade. As escolhas que o autor faz para fundamentar sua tese sobre as convenções que compõem o modelo de gênero atendem aos interesses deste estudo.

[...] para classificar uma canção como “sertaneja”, é necessário que o conjunto de elementos que caracterizam o modelo ideal dessa categoria seja conhecido pela população envolvida com essa classificação, caso contrário, o gênero não se define e nem pode funcionar como chave de sentido.

Os autores sugerem que as gravadoras e rádios constituem espaços privilegiados para o estabelecimento da classificação. Argumentam que o gênero atua como uma categoria de mercado que organiza, orienta e promove todas as atividades icônicas específicas que caracterizam o consumo de música. Portanto, o mercado de música gravada e mídia é um espaço onde categorias são criadas (ou geradas) e disseminadas por meio do gênero musical, ou seja, repositório social.

Ao desviar sua atenção do Samba para o Forró, Trotta (2012) revive o problema do som. Discutindo a relação entre a identidade nordestina e o som do acordeão e referindo-se à masculinidade e à coragem expressas na forma de acordeonista, Trotta argumenta que o som está relacionado a aspectos relacionados à construção. Isso, nas palavras do autor, é então associado a uma série de repertório e memórias depositadas no circuito cultural. Em outras palavras, o som está associado à composição de certas propriedades acústicas produzidas por algum instrumento social compartilhado. Conforme sugerido pelo autor, a negociação racional corresponde à negociação de valores, referências e experiências de vida compartilhadas e padrões sociais e de identidade.

Por exemplo, um contraste sonoro tradicional e novo que o autor aplica para analisar a diferença entre os sons do Forró pé de serra e do Forró eletrônico. Em resposta ao problema do som, Trotta aponta duas coisas que constituem um som jovem. A primeira é "predileção pelas novas tecnologias do som, que tem como marco o surgimento da guitarra elétrica e dos sistemas de amplificação eletrônica do som aplicados aos vários instrumentos". Outro fator que vem desde o início é relacionado à intensidade. O carregamento de som aumenta significativamente o volume usado pelo grupo, especialmente durante shows ao vivo, para o valor qualitativo de uma equipe, DJ ou sistema de som. (TROTТА, 2012, p. 16). A ideia de que o gênero musical faz parte de uma estratégia de adaptação maior, ou seja, a combinação das condições de produção e consumo musical, foi originalmente desenvolvida por Jeder Janotti Júnior (2006) e ver a discussão de soluções (GOMES, 2006), discutida na primeira parte deste capítulo. Para Janotti Junior, essa música foi um ponto de partida para abordar os aspectos sociais e culturais do consumo musical. Na visão do autor, o gênero musical é a base para dar sentido às canções populares em larga escala com conceitos relacionados ao encontro da cultura popular com os artefatos da mídia. Para ele, a ideia de gênero representa uma prática estética particular sua. Isso porque, "independentemente de conhecer o

intérprete, o consumidor de música reconhece as melodias, temáticas e expressões” (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 37) Todos os gêneros.

O autor afirma que o gênero é um meio entre a estratégia de produção e o sistema de aquisição, o modelo (ou seja, a regra) e como o destinatário usa o modelo, são considerados. No trato com convenções e modelos, o ponto de vista de Janotti Junior é, em certo sentido, semelhante à leitura que Martín Barbero (1983) produziu em Richard Hoggart ao propor que o gênero incorpora o arquétipo. Experiência diária. Essa compreensão do gênero emerge aqui na medida em que enfatiza e repete a representação clara entre a versão de produção e o momento de consumo da música. Gênero é, portanto, uma estratégia de comunicação porque pressupõe um sentido compartilhado entre o artista e seus ouvintes.

Assim, o gênero não é mais um elemento específico da música, mas um aspecto que existe no texto, sujeito às suas condições de produção e consumo. Janotti Júnior (2006) possui aspectos do gênero relacionados ao som, mas como mencionado anteriormente, ele também possui aspectos sociológicos e ideológicos da produção e do consumo de música em massa em larga escala. Rotular nesta direção ajuda a determinar a estratégia de processamento de uma música específica. A fala é veiculada tanto pelo mercado quanto pelo texto, com destaque para Janotti Júnior:

O gênero musical é definido, assim, por elementos textuais, sociológicos e ideológicos; é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical, ou seja, dependendo do gênero, elementos sonoros como distorção, altura e intensidade da voz, papel das letras, autoria e interpretação, harmonia, modo, melodia e ritmo ganham contornos e importâncias diferenciadas (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 39,40).

Um aspecto central da análise proposta pelo autor e diretamente ligada ao tema deste capítulo é a discussão que aborda tanto o tema da expressão quanto a composição do gênero musical. Não só isso, mas também as peculiaridades dos diferentes intérpretes. Para Janotti Jr., performance é um ato de comunicação, uma relação entre performers e ouvintes. Portanto, pressupõe um público e um ambiente musical específicos. A performance define o processo de criação de sentido e,

portanto, comunicação, a partir de regras formais e rituais compartilhados por produtores, músicos e público para vivências específicas frente a diferentes gêneros musicais (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p.42).

Também aponta que as atividades performáticas estão diretamente relacionadas ao mundo do gênero, pois os artistas devem seguir os detalhes do gênero na interação com o público. Nesse sentido, pode-se presumir que os contatos em questão podem ser diretos, diretos na medida em que ocorrem durante a transmissão, ou indiretos se mediados por uma emissora de televisão ou rádio. Em ambos os casos, o artista apresenta determinados comportamentos, maneiras e gestos que indicam pertencer a um determinado gênero musical. Segundo Janotti Junior, o público não consome apenas o som. Ele também consome o desempenho virtual listado nesta categoria. Os aspectos de desempenho são a base para a compreensão do que é considerado uma interpretação "real", "aceita", "não pessoal" ou "correta". Uma avaliação fundamental das estratégias de produtores, músicos e críticos em disponibilizar produtos musicais ao público” (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p.2,3). O único problema que é tratado pelo autor em outro momento. Janotti Junior (2008) comentou que a estrutura do som corresponde à estrutura da música como voz, instrumentos musicais e ritmos. De acordo com a abordagem do autor, "Ao observar [...] as conversas, a relação entre voz e instrumento, a relação entre percussão, instrumentos musicais elétricos e eletrônicos é estabelecida por diferentes instrumentos e diferentes camadas de som." JANOTTI JÚNIOR, 2008, p. 218).

O Janotti destaca ainda que existem alguns cenários quase presentes nos gêneros musicais transformados em canções, ou seja, cenários que envolvem tocar, cantar e tocar canções. Portanto, a criação de sentido na música popular é condicionada pela posição sociocultural de produtores, músicos e ouvintes. Não são necessariamente as cenas contidas em um mapa tradicional, mas os espaços associados a um determinado som. Falando especificamente sobre música Sertaneja, o autor afirma:

Muitas vezes as próprias denominações, por exemplo, música caipira de raiz ou música sertaneja, carregam traços que envolvem imaginários especiais presentes nas performances das canções. No caso da música caipira, há uma valorização de certa quietude, de um mundo desarticulado das novas tecnologias e das “modernidades”; já a

nomenclatura música sertaneja remete, hoje, ao agrobusiness, aos rodeios, ao “mundo pop” dos grandes produtores de grão (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 45).

Portanto, Janotti Junior conclui que o significado da música popular também está ligado às várias formas pelas quais músicos, ouvintes e produtores sequestram seus produtos. Nesse caso, a criação de sentido está ligada ao que o autor chama de "história social dos usos e interpretações que podem ser relacionados às performances em suas manifestações corporais, às vozes, aos timbres, às alturas, às reverberações, aos ritmos e aos cenários musicais" (JANOTTI JÚNIOR , 2006, p.46).

Conforme mencionado no início, este capítulo pretende apresentar uma visão geral teórica

que examina a orientação relacional em gêneros musicais. Por meio dessa abordagem, o gênero musical é visto como uma classificação que cria um ambiente de atribuição, distinção, significado compartilhado e, portanto, desafios para a autenticidade. As categorias estão relacionadas a métodos ou estratégias de solução. Ao sugerir que se pensem os gêneros musicais a partir do som e da performance, podemos perceber que eles constroem padrões, protótipos e são repetidos por aqueles a eles associados. No entanto, os limites desses modelos também são flexíveis, confusos, diversos em significado e adaptáveis às experiências cotidianas de artistas e consumidores.

7 PROCESSOS METODOLÓGICOS

7.1 ARTESANIA INTELLECTUAL

Torna-se encorajador as perspectivas distintas com um propósito em comum, refletir sobre os resultados e os possíveis experimentos para o constante aperfeiçoamento. A perspectiva epistemológica é transformadora, estimulando a busca de novos métodos, tecnologias e conhecimentos. García-Canclini um intelectual que está ativamente contribuído para o campo da comunicação, pensando nas relações culturais, relações sociais e da antropologia cultural. Podemos observar a modernidade, a pós-modernidade e a cultura deste período a partir do ponto de vista latino-americano, falando sobre a cultura híbrida.

Ao trabalhar com a multiculturalidade contida na América Latina, com os enfoques e os interesses em confronto, perde força a busca de uma cultura latino-americana. A noção pertinente é a de um espaço sociocultural latino-americano no qual coexistem diversas identidades e culturas (GARCIA CANCLINI, 2002 p. 174).

O autor reflete sobre a relação entre a modernidade sociocultural e a modernização econômica da América Latina. Para direcionar, García-Canclini apresenta as estratégias para entrar e sair da modernidade, “As tradições ainda não se foram e a modernização não termina de chegar”. Os agentes culturais são de suma importância, suas relações estão interligadas a produção da indústria cultural com o período da modernidade, evidenciando a modernidade como sinônimo de pluralidade da cultura de massas.

A identidade surge, na atual concepção das ciências sociais, não como uma essência intemporal que se manifesta, mas como uma construção imaginária que se narra. A globalização diminui a importância dos acontecimentos fundadores e dos territórios que sustentavam a ilusão de identidades a-históricas e ensimesmadas. Os referentes de identidade se formam, agora, mais do que nas artes, na literatura e no folclore - que durante séculos produziram signos de distinção das nações -, em relação com os repertórios textuais e iconográficos gerados pelos meios eletrônicos de comunicação e com a globalização da vida urbana (GARCÍA-CANCLINI, 2002, p. 124).

A partir das reflexões do autor, pondero o tema desta pesquisa. O estudo quase poético sobre culturas instiga a investigação social e transformadora da

construção deste objeto. Neste capítulo, apresento inspirações norteadoras para a construção desta pesquisa.

García-Canclini apresenta três hipóteses: Primeira hipótese: Incerteza sobre o valor da modernização. Neste momento ele dispõe que existe uma incerteza em relação ao sentido e ao valor da modernização, derivando das questões socioculturais onde o tradicional e o moderno se misturam, ele acredita que esta relação é algo visto com desconfiança. Segunda hipótese: Ciências Sociais geram outro modo de entender a modernização. Gerando outro modo de compreender a modernização que não de forma dominadora que substitui o tradicional em nossas culturas, sendo um trabalho contínuo e unindo as ciências sociais do continente. Terceira hipótese: Estudo da heterogeneidade cultural para desvendar os “poderes oblíquos”. Assim ele explica os poderes que misturam instituições liberais com hábitos autoritários, movimentos sociais com regimes liberalistas e uma série de transações entre estas intuições. Das três hipóteses apresentadas, observarei com maior profundidade a terceira.

Dentre a hipótese da heterogeneidade cultural para desvendar o poder oblíquo, o autor expõe o que ele considera como exemplos de uma hibridiz cultural presente na sociedade latino-americana. Por meio de mídias eletrônicas a cidade e o meio rural se articularam hibridamente e a vida urbana passou a transgredir uma certa ordem imposta pelo moderno na tentativa de distribuir os signos culturais com a intenção de classificar coisas e linguagens destes signos, organizando em espaços sociais urbanos específicos, com o intuito que a arte seja consumida. Estes objetos do passado e presente, estátuas e monumentos em centros da cidade são um exemplo, gera interação memorial, trazendo os heróis do passado e mesclando as mudanças nacionais atuais, revitalizando a memória. Apresentando a reflexão “As buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as dos que assumem as tensões entre desterritorialização” (García-Canclini, 2002, p. 309).

O autor também aponta a proliferação de dispositivos de reprodução, que não podem ser definidos nem como cultos e populares, como por exemplo, os vídeos cassetes ou vídeo clipes e acaba se perdendo no que é chamado de coleções que se desestruturam nos sentidos históricos das reproduções. A análise das transformações destas culturas, tem enfoque no fenômeno da transnacionalização dos mercados simbólicos, que é uma massificação dos mercados culturais, por

fenômenos que dizem respeito às migrações, fenômenos de desterritorialização e territorialização. Estes sentidos estéticos promovidos são chamados de estratégias artísticas “puras”. Afirma que a hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas de independência e movimentos sociais, buscando conciliar modernismo cultural, semi-modernização econômica e tradições populares tentando se consolidar com as tradições que ainda existem. A obliquidade dos sentidos simbólicos também se manifesta nos vínculos de cultura e poder e a busca de mediações e de caminhos para gerir os conflitos. Esta análise simbólica não permite estabelecer relações mecânicas entre modernização econômica e cultural, tendo como objetivo a compreensão de como se estruturam os agentes sociais que participam tanto do culto, popular e massivo e como as culturas híbridas servem para abrandar os praticantes da arte.

Relacionando o pensamento de García-Canclini, o pesquisador, sociólogo e autor do livro *Epistemologias do Sul*, Boaventura de Sousa Santos, apresenta a relação de valorização do conhecimento independentemente do local do qual ele venha, retratando as culturas menos favorecidas pela descolonização e apontando as culturas destes povos. Quando refletimos sobre as autoras e autores com um olhar interessado nas pesquisas comunicacionais, torna-se visível as estratégias metodológicas e a práxis teórica, nos fazendo refletir nas proporções transmetodológicas.

O pesquisador Belga Armand Mattelart (1997), explora o pensamento crítico transmetodológico da epistemologia. A práxis do pensamento tem o potencial de mudança. A transição está na interdisciplinaridade, evidenciando que “sua transdisciplinaridade não é retórica, nem esquemática, nem autoritária; esta reconhece as trajetórias epistemológicas de continuidade e, ao mesmo tempo, é firme para propor as necessidades epistemológicas de ruptura”, estabelecendo o trabalho da pesquisa epistemológica.

A transmetodologia, que é um norteador desta pesquisa, é um conjunto de pensamentos com confluência e confrontação de percepções. É processos, realizações, orientações culturais e metodologias considerando o campo da comunicação. Um conjunto de saberes ancestrais, de origens diversas, pensamentos críticos, pensamentos epistemológicos, o conjunto de experiências e caminhos vividos para encontrar respostas no campo da comunicação.

Boaventura anseia que todo o conhecimento e formas de saber devem possuir o mesmo valor, sendo visto como parte do mesmo conjunto, defendendo a importância da epistemologia do Sul. Em nossas escolas e nas culturas consumidas pela grande massa populacional, a cultura do Norte, se tratando em relação ao imperialismo e colonialismo, é valorizada e doutrinada em nosso meio, desde programas de tv, filmes, como também livros e teorias.

Designamos a diversidade epistemológica do mundo por epistemologias do Sul. O Sul é aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. Esta concepção do Sul sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceção da Austrália e da Nova Zelândia, não atingiram níveis de desenvolvimento econômico semelhantes ao do Norte global (Europa e América do Norte). (SANTOS, 2009, p 12-13)

Boaventura abre portas para a valorização de culturas ricas em conhecimento que merecem ser cultuadas, como forma de justiça cognitiva global. Sendo fonte de inspiração para tratarmos do “*feminejo*” nesta pesquisa, de origem brasileira e confluyente com outros gêneros que discorrem a narrativa.

Por que razão, nos dois últimos séculos, dominou uma epistemologia que eliminou da reflexão epistemológica o contexto cultural e político da produção e reprodução do conhecimento? Quais foram as consequências de tal descontextualização? São hoje possíveis outras epistemologias? A resposta a tais questionamentos significa o resgate de modelos epistemológicos outrora desconsiderados pela soberania epistêmica da ciência. Isso pode levar a que sejam revalorizadas identidades e culturas que foram, durante séculos, intencionalmente ignoradas pelo colonialismo. Este foi responsável por imprimir uma histórica tradição de dominação política e cultural, que submeteu à sua visão etnocêntrica o conhecimento do mundo, o sentido da vida e das práticas sociais. (GOMES, 2012, p. 40)

Ao pensar em epistemologia do Sul, Boaventura apresenta quatro pensamentos que se interligam e fazem a construção das epistemologias: Sociologia das Ausências; Sociologia das Emergências; Ecologia dos Saberes; Tradução Intelectual. Sociologia das Ausências: Resgata conhecimentos que estão invisibilizados e que foram produzidos para serem invisíveis. Sociologia das Emergências: Os conhecimentos que dão voz e sentido às grandes inovações do sul global, sob uma emergência de coisas novas. Ecologia dos Saberes: O conhecimento pluricultural, que se torna fundamental para a construção da Epistemologias do Sul. A ecologia de saberes não concebe os conhecimentos em

abstrato, mas antes como práticas de conhecimento que possibilitam ou impedem certas intervenções no mundo real. (SANTOS; MENESES, 2009, p 49) Tradução Intelectual: A forma de transformar os saberes entendíveis e acessíveis a todos. Esta confluência de pensamentos discorre durante a pesquisa.

De encontro, o pesquisador e professor Efendy Maldonado apresenta o processo de reconstrução da cidadania que torna necessário o conceito de cidadania liberal. É necessário que a cultura seja pertinente em seu núcleo de compreensão e constituição. A ampliação deste conceito nos permite viver de modos produtivos e solidários. A realidade latino-americana, que compõe miscigenação e mestiçagens culturais, apresenta um certo atraso social em relação a modos de vida de países do Norte, constituindo assim o paradigma da modernidade no século XX.

Maldonado aborda, de forma ampla, os movimentos populares não hegemônicos que se apoderam dos instrumentos da democracia liberal e que as utilizam a seu serviço. Introduce problemáticas sobre cidadania e aponta como uma potência transformadora. Maldonado reflete sobre a Cidadania Científica; apresenta a noção de cidadania para além do voto e conduz que a mídia hegemônica é poderosa, naturalizada e não representa uma pluralidade democrática (MALDONADO, 2011).

Ainda se tratando de cidadania, a Filósofa Adela Cortina, apresenta de forma instigante visões referenciais de temas em comum e com soluções sociais implementadas com relação à cidadania intercultural: Diálogo, troca de experiências, pontos em comum, perspectivas diversas, alteridade. Também aborda diversidade cultural e Cidadania Multicultural; A autora retrata a ética ou a filosofia moral como um fenômeno moral, da dimensão moral humana. A ética é indiretamente normativa. A moral, por outro lado, é um saber que oferece guias para ações, enquanto a ética é normativa em sentido indireto. A moralidade trabalhada por Cortina tem diversas utilidades dentro de cada caso específico, podemos usufruir a moralidade como prática solidária das virtudes comunitárias, a moralidade como aptidão para a solução pacífica dos conflitos, a moralidade do dever, entre outros. Por questões de moralidade a pesquisa aborda o Feminismo, tema de relevância social e temática profunda e necessária para rompermos barreiras "invisíveis" aos olhos de quem se esforça para não ver a realidade vivenciada por mulheres dia a dia.

O trabalho de um artesão intelectual, como o trabalho de um artista, depende tanto da proficiência técnica das ferramentas de trabalho quanto da capacidade criativa de reproduzir as implicações de seu uso. A criatividade e o rigor da ciência não estão em conflito. Eles são áreas complementares separadas dele. Teorias e métodos devem servir como referências para trabalhos originais individuais, incluindo fenômenos complexos, sem que o assunto se desvie da experiência real. Além dessas percepções, é fundamental compreender nosso estado como disciplina histórica que ocupa a posição de pesquisadora, por que nos motivamos a fazer esse trabalho e o intuito de nossa prática de pesquisa. Além disso, precisamos focar na produção de conhecimento para a sociedade e, acima de tudo, no progresso do conhecimento humano a serviço da humanidade.

A consciência entre nossas vidas e fatos históricos são raramente notados, quando não parados para ser observados. O viver exige pressa e o penso problemático fica em segundo plano, somos a todo o momento nutrido de informações e fatos dos quais são tão rápidos e exagerados que não observamos a razão e nitidez da questão, sem compreender a sua integridade e isso cabe a normalidade humana de nossas limitações. Exercitar o pensar crítico para compreendermos fatos históricos e associá-los ao cotidiano, exige imaginação e criatividade, observando isso, Charles Mills apresenta a imaginação sociológica. A imaginação sociológica é uma atitude metodológica baseada em uma prática cotidiana. Nos faz dignos de liberdade crítica e seres pensantes em soluções para as problematizações sociais. Miles nos faz compreender que a imaginação sociológica faz sentido a nossa biografia e história. Nossa história como indivíduos com emoções, identidades, culturas, opiniões, gostos particulares, preferências, relacionamento, religião e participantes de grupos sociais. Ao mesmo tempo, vivemos em uma sociedade que também possui uma história, com condicionamentos, líderes, problemas sociais. A história da sociedade faz parte do conjunto que determina quem somos. Charles Mills (1975) diz que:

A imaginação sociológica nos permite compreender a História e a biografia e a relações entre ambas, dentro da sociedade. Isso significa analisar a conexão da nossa vida cotidiana com os problemas sociais. É um pensamento que estabelece conexões mais amplas das relações entre indivíduo e sociedade.

Através desta reflexão, também determinamos o futuro, isso significa, analisar as conexões de nossas vidas e os problemas sociais.

A Professora e Pesquisadora Jiani Bonin, expõe de forma lúcida a práxis metodológica da pesquisa, orientando uma conjuntura estimulante da trajetória de uma pesquisa bem estruturada, reflete também sobre os tratos da artesã e do artesão em sua elaboração rotineira, tais como salienta Bonin em relação à pesquisa exploratória:

refletir sobre práticas que potencializam a realização da necessária tensão concreta/ pensamento no domínio da investigação concreta. As sistematizações que busco empreender relativas a estas práticas são profundamente nutridas por conhecimentos advindos de vivências concretas de investigação (BONIN, 2008. p 121)

A imaginação sociológica, reflete uma atitude metodológica baseada em uma prática cotidiana. Nos faz dignos de liberdade crítica e seres pensantes em soluções para as problematizações sociais.

Bonin nos faz compreender que a imaginação sociológica faz sentido a nossa biografia e história. Nossa história como indivíduos com emoções, identidades, culturas, opiniões, gostos particulares, preferências, relacionamento, religião e participantes de grupos sociais. Ao mesmo tempo, vivemos em uma sociedade que também possui uma história, com condicionamentos, líderes, problemas sociais. A história da sociedade faz parte do conjunto que determina quem somos. O ser humano possui características de sociabilidade, que conforme suas regras e padrões estruturam a sociedade. Por este motivo, é importante a junção de elementos sociais que estabelecem a conexão com o mundo, refletindo o que necessita ser pensado. Nossos questionamentos são baseados na problematização do coletivo, considerar o contexto atual e a estrutura social no permite desenvolver o pensamento crítico perante a uma epidemia, que nos afeta em uma crise.

O fazer epistemológico é atraente para a pesquisa, apresentando mapeamentos e reflexões críticas. De uma forma pessoal, acrescentou reflexões e curiosidades que impactam o estudo e pensamento crítico. E traz ligações de pensamentos epistemológicos de encontro à construção de autoras e autores, como o caso da problematização teórica que permite realizar a ruptura epistemológica, trazendo a construção de um pensamento propriamente científico. Também dialoga com o processo de pensar e compreender os processos de mediação.

Processos de mediatização que remete às transformações socioculturais potenciadas pela expansão das mídias na sociedade, ao caráter configurador da técnica do ecossistema midiático nos desenhos, das interações, dos funcionamentos institucionais, dos campos, das sociedades, da experiência, da produção de sentido, entre outras dimensões (Bonin, 2011).

Transmitindo as evoluções sociais e culturais das mídias atemporais da sociedade. Também nos aponta as diversas formas de pesquisas, como: Pesquisa da pesquisa, pesquisa metodológica e a pesquisa exploratória. Despertando o interesse acadêmico científico e produção de conteúdo relevante para a pesquisa em comunicação.

Através deste diálogo com diversos autores e autoras, a pesquisa passa por caminhos epistemológicos e transmetodológicos interessantes para a construção da autora. Inicialmente este projeto de pesquisa se deparava com a fluência de trabalhar as canções de Marília Mendonça e por fazer sociológicos, os caminhos e rumos seguidos transformaram uma pesquisa inicialmente etnográfica em uma pesquisa para um estudo que parte de um acontecimento discursivo sobre a transformação de um gênero musical, quando em um cenário de evidência masculino tem um nome feminino se destacando, Marília Mendonça. A visibilidade dada pelas mídias físicas e digitais para os nomes do sertanejo feminino passou-me a interessar. Ao me deparar com o uso do termo “*feminejo*”, uma junção das palavras “feminino” e “sertanejo”, para se referir a esse grupo de cantoras, o interesse pelo contexto social surge e aumenta através das pesquisas realizadas para este trabalho.

7.2 PESQUISA DA PESQUISA

O conhecimento científico é um estudo histórico coletivo cuja evolução começa com assuntos localizados em tempos e espaços geograficamente diferentes, mas permanece inalterada em relação ao conhecimento gerado anteriormente e ocorre em relação uns aos outros. Ao decidir sobre um problema / tema de pesquisa, você precisa fazer uma pesquisa aprofundada sobre problemas semelhantes em nosso campo de atividade ou outros trabalhos que abordem problemas diferentes (dentro ou fora do campo) sobre o mesmo assunto. Como cita Bonin (2012):

Toda pesquisa que se compromete efetivamente com o avanço do conhecimento necessita colocar-se em diálogo com a produção do campo onde se insere (e de outros afins) no que concerne à problemática investigada, nos vários âmbitos da sua fabricação (epistemológicos, teóricos, metódicos, técnicos). (p. 48)

Nesse sentido, a prática de pesquisa tem se mostrado de fundamental importância. “A fim de que as novas investigações contemplem e considerem esses desenvolvimentos e aquisições e busquem efetivamente avançar com e a partir deles”. Permitindo também os pesquisadores “trabalhar com investigações relacionadas ao problema/objeto fazendo delas elemento ativo da fabricação da pesquisa em que laboramos” (BONIN), 2012, p. 9).

Nessa pesquisa encontramos uma dissertação com o objeto Marília Mendonça e suas canções. No entanto, a dissertação de Ana Christina Pina, que é do campo da linguística, retrata seu ponto de vista através das teorias de Foucault, a partir de uma análise do discurso, “O acontecimento discursivo do “feminejo”: uma reflexão sobre o empoderamento e os regimes de verdade nas canções de Marília Mendonça” (2019). A dissertação visa evidenciar a expressão da autoestima masculina e feminina nas letras das músicas de 2012 a 2016, na forma de falas, respostas e falas de outras pessoas. Uma declaração que descreve a aparência de uma pessoa que se respeita é considerada feminista. Aliás, a autora acredita que a música sertaneja, que as mulheres cantam para as mulheres, é uma forma de unidade feminista.

Algumas das obras que consideramos mais atuais e relevantes na discussão do universo Sertanejo, é a tese de Gustavo Alonso, “Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira” (2011). Em sua tese, Alonso (2011) aborda o problema da modernização da música sertaneja brasileira, tomando como parâmetro a polêmica entre a música sertaneja e caipira, entendendo e questionando o discurso que justifica a divisão. O autor procura dialogar com as diferenças na produção nacional entre a ditadura e a era coronariana, bem como a rejeição desse tipo de música pela classe e cultura nacionais. E cobre a história da música sertaneja dos anos 1970 aos 1990: da rejeição da produção, demarcação e marginalização, ao patrocínio, comercialização e institucionalização dos gêneros.

Evidenciamos que este trabalho não critica Marília Mendonça nem a toma como objetivo da criação do discurso, mas a escuta do discurso como prática de compor os objetos que são apresentados. O sujeito, portanto, não é o criador do

discurso, mas o seu efeito, o efeito do esclarecimento entre o poder e o saber e, portanto, o efeito do jogo de verdade. Maria Mendonça ocupa uma posição (cantora) que outras cantoras Sertaneja podem ocupar.

Optamos pelo método de pesquisa qualitativa para desenvolver esta dissertação, analisamos o discurso de diversos teóricos para elucidar os saberes e direcionamentos propostos para esta pesquisa.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Ao concluir esta pesquisa ressalto as contribuições oferecidas para elucidar o gênero musical *feminejo* e as proporções comunicacionais descritas ao longo desses anos pesquisando o gênero e suas dimensões. No capítulo inicial é documentado uma linhagem da origem do gênero musical sertanejo e os aspectos das lutas e revoluções femininas em paralelo, fundamentando a construção desta pesquisa.

Observamos no segundo capítulo que, nas palavras de Joice Barth (2019), a ideia de empoderamento captada a partir de enunciados da mídia digital se afastará do conceito de empoderamento formulado e implementado por feministas acadêmicas. Vemos que o tema feminino da emancipação nas canções interpretadas pela Cantora e Compositora Marília Mendonça é um tema automaticamente empreendedor da racionalidade de libertação de paradigmas. Também, compreendemos o sujeito feminino, fruto do efeito de poder e verdade da racionalidade, imitando e libertando do exercício do poder masculino, pela força, poder doméstico, crescimento, desvinculando-se de atitudes sexistas. Vimos, da mesma forma, que o exercício de libertação sugere uma suposta emancipação social, mas o, no entanto, nada mais é do que o consumo livre, mascarando a prática. Existe a necessidade de empoderar as ouvintes e educar os ouvintes a naturalidade do sexo feminino, desmistificando padrões e tatus impostos pela sociedade patriarcal. Acredito que, ao analisarmos as composições de Marília Mendonça, o desempenho de público e fãs, os dados das grandes plataformas de música mundiais, conseguimos compreender a importância do *feminejo* ser um gênero musical que surgiu como um subproduto através do gênero musical sertanejo.

No terceiro capítulo observamos as noções históricas atuais e como os fatos interferiram nesta pesquisa e proporcionaram teorias comunicacionais e aproximações da cantora Marília Mendonça. Observamos que no primeiro momento em que foi determinado o distanciamento social, muitos estados brasileiros, com a intenção de controlar o vírus, solicitaram o cancelamento de grandes eventos para o primeiro semestre de 2020. Sendo assim, iniciou-se a mobilização de gravadoras, produtoras de eventos musicais da cantora Marília a realizar versões de “pocket shows”, incentivando os fãs a ficarem em casa. Dando início a plataformização de

grandes eventos musicais em mídias digitais. Com esta estratégia as adaptações artísticas ganharam força, sendo vídeos com transmissão em tempo síncrono (ao vivo) e online, sem limitação de público e com interações através do uso de hashtag direcionadas ao evento. Segundo Cristian Fuchs (Fuchs, 2016), a internet tornou-se um importante sistema sociotécnico que simultaneamente configura e é configurado pela vida cotidiana no capitalismo contemporâneo.

No quarto capítulo ressaltamos a construção histórica do feminismo e os movimentos guiados até o *feminejo* de Marília Mendonça, neste capítulo, também observamos algumas canções de Marília e como suas composições dialogam de forma simples e direta com um público conservador e as manobras utilizadas para reportar ao feminismo sem declarar a autoridade feminista. Através do gênero musical *feminejo* atingindo as massas populacionais de mulheres e homens comuns e se comunicando em uma linguagem acessível, tornando o fato incomum. Essa manifestação de composições desapropriadas torna-se instigante, pois se propõe a fazer aquilo que o acadêmico feminismo não foi plenamente capaz. (SCHWARTZ, GONÇALVES, COSTA, 2019).

Conforme o apresentado no quinto capítulo, as identidades são o resultado de um posicionamento assumido pelo indivíduo e, ao mesmo tempo, das posições atribuídas a ele pelos outros. Na contextura apresentada entre a identificação de um gênero representado pela exemplificação através de uma cantora fenômeno de audiência e suas composições de concepção significativa; é um estilo de vida que se expressa no discurso e nas práticas cotidianas dos artistas. A coleta de dados e análises dos conteúdos possibilitou que fosse identificado alguns padrões através da investigação sobre o papel das composições de Marília Mendonça na construção identitária e considerou a articulação entre os cinco momentos que constituem o circuito da cultura proposto por Du Gay et al. (1997): identidade, representação, produção, consumo e regulação. Como se pretendeu demonstrar com esta análise, esses cinco processos precisam ser compreendidos conjuntamente.

Uma clara ênfase em um problema particular do circuito, na forma como o título da obra e o objetivo geral foi formulado, indica apenas o ponto de partida do estudo. Em primeiro lugar, leva-se em conta que a identidade não é fixa ou biologicamente determinada, mas estrutural. A identidade, repete-se, é uma construção discreta e pode ser inventada, mantida por um tempo e depois abandonada.

No sexto capítulo elucidamos as dimensões que constituem o gênero musical, e é proposta uma revisão teórica a respeito da estratégia de comunicação. Buscaremos com base no que propôs Martín-Barbero (1995; 2009), também referenciamos outros teóricos para a compreensão do que vem a ser gênero musical.

Perceber a música como um processo comunicativo requer pensá-la como um produto do qual o sentido não é transmitido limitado em direção ao receptor. Refere-se ao um sentido compartilhado entre o artista e quem se apropria. Evidenciamos através de Martín-Barbero, sua perspectiva que gênero é uma estratégia de comunicabilidade, indo além da consciência literária de gênero, afrente de contestar uma “redução taxonômica, empreendida pelo estruturalismo” (MARTÍN BARBERO, 2009, p. 303).

Explanando uma mudança no sentido de abandonar uma visão mecânica, para um modo de visualizar a comunicação como um processo em que a produção e a recepção envolvam a produção de sentido. Propondo que para estudar os gêneros se leve em consideração a redefinição da concepção e da comunicação, é dito que: [...] a competência textual, narrativa, não se acha apenas presente, não é unicamente condição da emissão, mas também da recepção” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 304).

O gênero musical é visto como uma classificação que cria um ambiente de atribuição, distinção, significado compartilhado e, portanto, desafios para a autenticidade. As categorias estão relacionadas a métodos ou estratégias de solução.

A análise cultural aqui apresentada postula que a produção e o consumo da música são condicionados apenas em parte por identidades construídas pela mídia. Em outras palavras: um artista, de origem do gênero musical sertanejo, começa a consumir e produzir as músicas que condizem com o produto social gerado.

Se o empoderamento feminista pretende implementar estratégias contra as canções patriarcais, a reflexão e discussão sobre como as estratégias devem ser implementadas é consistente com a dimensão ética da permissividade, das compositoras feministas (ou não reveladas feministas), assim como outros compositores, apresentam caminhos alternativos e criativos para respeitar a essência feminina como um todo e valorizar o gênero musical do *feminejo* como

mais do que apenas canções e sim um produto social que representa diversas mulheres.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ANDER-EGG, Ezequiel. **Introducción a las técnicas de investigación social**. Buenos Aires: Editorial Humanitas, 1971. ANDRADE, Arlete Fonseca. As aventuras de Cornélio Pires. Revista Aurora, São Paulo, ed. 6, 2009. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/4180/2830>. Acesso em: 20 jun. 2021.

AUDI, Amanda; FELIZARDO, Nayara. **Você tem um minuto para ouvir a palavra do feminejo?** The Intercept Brasil, 28 dez. 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/12/27/feminismo-e-feminejo/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

AZEVEDO, Victoria. **Aos 22, Marília Mendonça vira a artista mais ouvida do país**. Folha de S. Paulo, 15 dez. 2017. Disponível em: <https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/musicamuito-popular-brasileira/feminejo/>. Acesso em: 15 abr. 2021.

BALLESTRIN, Luciana Maria de A. **Feminismos subalternos**. Revista de Estudos Feministas, Florianópolis, 25(3): 530, set.-dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/42560>. Acesso em: 10 abr. 2021

BARBOSA FILHO, André. **Gêneros radiofônicos**: os formatos e os programas em áudio. São Paulo: Paulinas, 2003.

BARROS, Adriana de. **Em gravação de DVD, Marília Mendonça mostra por que é sertaneja mais tocada**. Uol Entretenimento, 17 out. 2017. Disponível em: <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/10/17/sem-firulas-marilia-mendonca-mostravoz-potente-em-show-de-dvd-em-manaus.htm/>. Acesso em: 20 fev. 2021

BEAUD, Stephane; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo**: produzir e analisar dados etnográficos. Petrópolis: Vozes, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – II**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão europeia, 1967

_____. **O Segundo Sexo. V. 1**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1949.

BELLONI, Luiza. **Esta é a prova que existe uma música da Marília Mendonça para cada fase do luto de um relacionamento**. HuffPost, 16 jun. 2017. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2017/06/16/esta-e-a-prova-que-existe-uma-musica-damarilia-mendonca-para-ca_a_22223142/. Acesso em: 15 mar 2021.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. In: GRÜNEWALD, José Lino. A ideia do cinema. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. Djamila Ribeiro (coord.). São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Coleção Feminismos plurais).

BERTINI, Alfredo. **Economia da cultura: a indústria do entretenimento e o audiovisual no Brasil**. São Paulo: Saraiva, 2008.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOAVENTURA, S. S Meneses, M.P **Epistemologias do Sul**: por um resgate do sul global. Coimbra. Almedina , 2009

BONIN, Jiani. **Questões metodológicas na construção de pesquisas sobre apropriações midiáticas**. In: Cláudia Peixoto de Moura; Maria Immacolata Vassalo de Lopes. (Org.). Pesquisa em comunicação: metodologias e práticas acadêmicas. 1ed.Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016p. 213-231.

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas,

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016

_____. **Problemas de Gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

_____. **O que é música sertaneja?** São Paulo: Brasiliense, 1987

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2011.

_____. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da música**: volume 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COSTA, Émerson. **Calle 13: Música e cidadania comunicativa na América Latina do século XXI**. São Leopoldo. 2021.

CORTINA, Adela. **Cidadãos do mundo**: para uma teoria da cidadania. São Paulo: Loyola, 2005.

DE LIMA, Juliana Domingos. **O que é o ‘feminejo’. E qual o lugar das mulheres na história da música sertaneja**. Nexo Jornal, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/14/O-que-%C3%A9-o-%E2%80%98feminejo%E2%80%99.-E-qual-o-lugar-das-mulheres-na-hist%C3%B3ria-dam%C3%BA-sica-sertaneja>. Acesso em 15 de janeiro de 2021.

DU GAY, Paul. et al. **Doing cultural studies**: the story of the Sony Walkman. Londres: Sage/The Open University, 1997.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Quando a recepção já não alcança**: os sentidos circulam entre a produção e a recepção. **E-compós**, Brasília, v. 12, n. 1, p. 1-15, jan./abr. 2009. Disponível em: <http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/348/318>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FABBRI, Franco. **A theory of musical genres**: two applications. In: HORN, David; TAGG, Philip (Eds.). *Popular Music Perspectives: papers from the First International Conference on Popular Music Research*. Gothenburg; Exeter: IASPM, 1982.

FERRETE, João Luiz. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

FIGUEIREDO, Carolina D.; SANTOS, Gabriela Lázara dos. **As realidades de Marília Mendonça**: uma análise entre o discurso musical e o discurso midiático da cantora. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nordeste2018/resumos/R62-0868-1.pdf/>. Acesso em: 03 mai. 2021.

FISCHER, Rosa Maria B. **Mídia e educação da mulher**: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. *Revista Estudos Feministas*, Santa Catarina, v. 9, n. 2, p. 586- 599, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2001000200015&script=sci_abstract&tlng=pt/. Acesso em: 05 mai. 2021

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2017.

FOUCAULT, Michel. **O sujeito e o poder**. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249

FRAISSE, Gay. **Entre igualdade e liberdade**. *Revista Estudos Feministas*, Santa Catarina, v. 3, p.164-171, 1995. FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996b.

FRY, Peter. **Para inglês ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998. Introdução à edição de 2001: as culturas híbridas em tempos de globalização – p. XI-XLIII, Cap 7- Cultura híbridas, poderes oblíquos.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002

GROLLI, Dorilda. **Alteridade e Feminino**. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2004.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, 1996.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, Vozes, 2013.

_____. The work of representation. In: _____. (Ed.). **Representation**: cultural representations and signifying practices. Londres: Sage/The Open University, 1997b.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll**: mídia, gêneros musicais e identidade. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

_____. **Gêneros musicais e comunicação**: proposição de um modelo de análise midiática da música popular massiva. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Líria Dias de. Em torno das mídias: práticas e ambiências. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

JENKINS, Richard. **Social identity**. Oxon: Routledge, 2008.

JODELET, Denise. **As representações Sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

JOHNSON, Richard. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da. O que é, afinal, Estudos Culturais? Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

JUNG, Cleusa Maria. **Um Olhar Sobre a Representação da Mulher Na Indústria Cultural: Análise de Capas de Revistas**, Intercom, Joinville, 2015

LEITE, Maria Regina Baracuh. **Bombril e Ratinho: as vozes da sedução**. In GREGOLIN, Maria do Rosário; BARONAS, Roberto (Org.). Análise do Discurso: as materialidades do sentido. São Carlos/ SP. Editora Claraluz, 2007. p.103-14

LIMA, Juliana D. **O que é o 'feminejo'**. E qual o lugar das mulheres na história da música sertaneja. Nexo Jornal. 7 mar. 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/14/O-que-%C3%A9-o-%E2%80%98feminejo%E2%80%99.-E-qual-o-lugar-das-mulheres-na-hist%C3%B3ria-dam%C3%BA-sica-sertaneja>. Acesso em: 11 nov. 2021.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

_____. Pesquisa de comunicação: questões epistemológicas, teórica e metodológica, **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. São Paulo. V.27 n01, 2004. P. 13 - 40.

LYRIC FIND. **Canções de Marília Mendonça**. Disponível em: <https://www.lyricfind.com/>. Acesso em: 27 fev. 2021.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O conceito de Representações Sociais dentro da Sociologia Clássica**. In: GUARESCHI, Pedrinho A. JOVCHELOVITCH, Sandra (org.). *Textos em Representações Sociais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

MALDONADO, Alberto Efendy. **A construção da cidadania científica como premissa de transformação sociocultural na contemporaneidade**. In: Compós, Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 20., 2011, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre: UFRGS/Compós, 2011. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1582.pdf. Acesso em: 08 jan. 2021.

_____. **Teorias da comunicação na América Latina/enfoques, encontros e apropriações da obra de Verón**, São Leopoldo/RS: Unisinos, 2001.

_____. “**Dimensões comunicacionais: ideológica, fundacional e receptiva**”, in *Coletânea Mídias e Processos Socioculturais*, São Leopoldo/RS: PPGCC-Unisinos, 2000, p. 137- 158.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Diversidade em convergência**. São Paulo, Matrizes, v. 8, n.2, p. 15-33, jul./dez. 2014.

_____. **Memoria narrativa e indústria cultural**. *Comunicacion y cultura*, Cidade do México, n. 10, p. 59-73, 1981.

MARTINO, Luís Mauro Sá. **Comunicação e identidade: quem você pensa que é?** São Paulo: Paulus, 2010.

MATTELART, Armand; VITALIS, André. **De Orwell al cibercontrol**. Barcelona: Gedisa, 2014.

_____. MATTELART, Michéle. **História das Teorias da Comunicação**. São Bernardo do Campo: LOYOLA, 1999.

MARTINI, Felipe. **Platina: Transmetodologia radical e escutas poéticas musicais entre Porto Alegre e Montevideú**. São Leopoldo, 2018.

MONTEIRO, Márcio Leonardo. **Mp3 demo: a circulação da música independente na internet**. São Luís: EDUFMA, 2013.

MORLEY, David. **Televisión, audiencias y estudios culturales**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1996

NARVAZ, Marta G.; KOLLER, Sílvia Helena. **Metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política**. *Psicologia em Estudo*, Maringá,

v. 11, n. 3, p. 647- 654, set./dez. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pe/v11n3/v11n3a20.pdf/>. Acesso em: 10 fev. 2021.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999

OKSALA, Johanna. **O sujeito neoliberal do feminismo**. In: RAGO, Margareth; PELEGRINI, Maurício (coord.). *Neoliberalismo, feminismos e contracondutas: perspectivas foucaultianas*. São Paulo: Intermeios, 2019. (Coleção Entregêneros).

OLIVEN, Ruben George. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1986.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: Operários, Mulheres e Prisioneiros**. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Feminismo, História e Poder**. In: *Revista Sociologia Política*, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun, 2010.

_____. Regina. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003. (Coleção História do povo brasileiro)

SCHWARTZ, Germano. **Direito e Rock**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2014.

TOSCANO, Moema; GOLDENBERG, Mirian. **A Revolução das Mulheres: Um Balanço do Feminismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1992.

TURNER, Graeme. **British cultural studies: an introduction**. Londres: Routledge, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Londres: Penguin Books, 1965

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Vozes, 2013.