

HISTÓRIA, ARTES E JUVENTUDES: O MUNDO NA VIRADA DO SÉCULO

Sul, Sertão e Flores: uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global

South, Sertão and Flowers: An imperative propaedeutic for understanding contemporary artistic manifestations of the Global South

Paula Guerra

Universidade do Porto. Porto, Portugal.

RESUMO: Neste artigo propomos uma abordagem ao grupo de feminejo intitulado Fulô do Sertão procedente de Teresina, Estado do Piauí, Brasil. Esse grupo foi escolhido com o intuito de enaltecer a música como uma arma de resistência/existência no Sul Global. Assim, considerando a perspectiva dos mundos imaginados e das tecnologias do *self*, defendemos que as produções artísticas das Fulô do Sertão são, na verdade, responsáveis por engendramos novas epistemologias músico-simbólicas no Sul Global. A abordagem aqui adotada centra-se em dois pilares analíticos fundamentais: (1) a necessidade de introduzir nas cenas musicais atuais experiências que contribuam para a diversidade artística e cultural, não obstante terem sido largamente secundarizadas e/ou omitidas pelo modo de pensar anglo-americano; (2) analisar experiências culturais inovadoras que envolvem um estudo sustentado de grupos sociais que são largamente omitidos, nomeadamente as mulheres, bem como uma compreensão da realidade do Sul, marcada por um novo capitalismo baseado na insegurança e precariedade socioeconómica. Portanto, observando este caso de estudo, ficamos perante não só a possibilidade de delinear cenas musicais decoloniais, como similarmente de fazer assomar a superação do género colonial.

PALAVRAS-CHAVE: Brasil; feminejo; cenas musicais decoloniais; género (de)colonial; resistência-existência.

Professora no Departamento de Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora integrada no Instituto de Sociologia da mesma Universidade (IS-UP). Doutora em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP).

E-mail: mariadeguerra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

DOI: 10.22456/1983-201X.120373

Anos 90, Porto Alegre, v. 29 – e2022302 – 2022

 Este é um artigo Open Access sob a licença CC BY

ABSTRACT: In this article, we propose an approach to the *feminejo* group entitled *Fulô do Sertão* from Teresina, in the state of Piauí, Brazil. This group was chosen with the intention of praising music as a weapon and as a form of resistance/existence in the Global South. Thus, considering the perspective of imagined worlds and technologies of the self, we argue that the artistic productions of *Fulô do Sertão* are, in fact, responsible for engendering new musical-symbolic epistemologies in the Global South. The approach adopted here focuses on two central analytical pillars: (1) the need to introduce into current music scenes experiences that have contributed to artistic and cultural diversity, despite having been largely sidelined and/or omitted by the Anglo-American way of thinking; (2) to analyze innovative cultural experiences that involve a sustained study of social groups that are largely omitted, namely women, as well as an understanding of the reality of the South, marked by a new capitalism based on socio-economic insecurity and precariousness. Therefore, by observing this case study, we are faced not only with the possibility of outlining decolonial music scenes, but also with the possibility of overcoming the colonial genre.

KEYWORDS: Brazil; *feminejo*; decolonial music scenes; (de)colonial gender; resistance-existence.

Sul, Sertão¹ e Flores: as Fulô do Sertão

Antes mesmo de avançarmos com uma incursão reflexiva sobre o que representam os novos diálogos culturais, nomeadamente a partir da música e em específico a partir do *feminejo*, no Sul Global, importa adiantarmos algumas referências de enquadramento àquele que será o nosso objeto de estudo empírico, as *Fulô do Sertão*. As *Fulô do Sertão*² são um trio musical feminino, que surgiu – numa lógica do-it-yourself (DIY) – com o objetivo de compor e de interpretar músicas que falem e valorizem a cultura nordestina brasileira.³ O DIY aqui surge associado ao facto de essas mulheres terem aprendido a tocar os instrumentos de forma autodidata; a fazer o seu próprio agenciamento e a criar as suas próprias roupas (GUERRA, 2018b). E por que são as *Fulô* o nosso objeto de estudo? Porque além de serem *do it yourselfers* autoproclamadas, são também a materialização da resistência (GUERRA, 2021), que é levada a cabo dentro de um género musical brasileiro profundamente masculinizado, o *sertanejo*. Num texto de Silva (2021) é claramente identificada a importância do *sertanejo* na contemporaneidade brasileira no sentido em que aquele supera em popularidade o *funk* no presente. Aliás, basta ter como exemplo o sucesso feito por Marília Mendonça, a intitulada “rainha da sofrência”. Como nos diz Écore, uma das nossas entrevistadas,

Hoje o sertanejo já está em alta e agora as mulheres também já estão entrando. Já tem a Marília Mendonça e outras mulheres se destacando e já são letras mais atuais, que falam muito de amor mas também falam muito de bebida, mulheres, carros, traições e ostentação. (Écore, voz e sanfona, *Fulô do Sertão*).⁴

O *sertanejo* tem vindo a integrar-se progressivamente na indústria musical, passando por algumas alterações, principalmente no nível das temáticas que são apresentadas nas letras das músicas. O foco deixou de ser o modo de vida rural – na maioria dos artistas – e passou a serem introduzidos temas como o amor, a traição e a vida boémia, afastando-se, assim, a maioria dos artistas do *sertanejo* tradicional. É nesta lógica de mudança que surge o *feminejo*, isto é, uma variante do *sertanejo*, mas que tem como público-alvo as mulheres, no sentido em que este subgénero traz para as suas composições alguns símbolos *pop*, bem como outros do *sertanejo* (ALCÂNTARA, 2017) – tipicamente associados aos homens – fazendo com que esses sejam alvo de um processo de reapropriação e readaptação por parte das artistas e das audiências femininas (SILVA, 2021). Então, é nosso objetivo perceber de que modo

as músicas, as roupas e as performances deste grupo se assumem como uma forma de contrariar e de subverter a dominação masculina do sertanejo transmutando-o em feminejo. Mais ainda, é também nosso intuito entender de que forma as Fulô do Sertão podem ser vistas como um meio promotor da descolonização do sertanejo enquanto gênero musical masculinizado.

O feminejo explodiu em meados de 2011 com a música “Coitado”⁵, da cantora Naiara Azevedo, que surgiu como uma resposta a uma música profundamente machista e de caráter sexual, intitulada “Sou foda”, da dupla Carlos & Jader. Na letra da música desta dupla, escutam-se versos como “Sou foda/ Na cama te esculacho”⁶ ou “Todas, todas que provaram/Não conseguem esquecer”. Na resposta de Naiara, a letra muda para “Coitado, se acha muito macho/Sou eu quem te esculacho”, mas também “Prepotente e arrogante/Não serve para amante/Talvez nem para ficante”. Nesse sentido, o feminejo tem sido utilizado para descrever e designar – e reconfigurar – o lugar social da mulher dentro do sertanejo, contrariando, assim, a ideia de que a mulher deve ser submissa e dependente do homem. Trata-se de um subgênero musical que tem como principal foco mostrar e possibilitar o empoderamento das mulheres, retratando as suas experiências cotidianas de resistência e contestação face à dominação socialmente imposta por parte dos homens. Estas temáticas no feminejo não são inéditas nem apenas um resultado das sociedades contemporâneas, uma vez que já na década de 1980, cantoras como Inezita Barroso trouxeram a mulher para o centro da discussão. Contudo, é entre 2000 e 2015 que a representatividade feminina começa a ser colocada em causa (JÚNIOR; HOLANDA, 2020) com o surgimento de várias duplas e de cantores individuais sertanejos masculinos. Portanto, o feminejo pode ser entendido como uma expressão do pós-feminismo na linha de McRobbie (2009), assumindo-se como um subgênero musical dual. É uma cena musical local e translocal (BENNETT; PETERSON, 2004). A própria figura do cangaceiro e do vaqueiro são reapropriadas pelas Fulô, isto é, os chapéus tradicionais, os tons das roupas, o couro e todos os elementos profundamente masculinizados adquirem uma nova roupagem, sendo combinados com o batom, com as cores vibrantes e com flores e divulgados ativamente na *internet* e redes sociais.

Neste artigo, partimos de uma base metodológica de caráter qualitativo, pois incidimos a nossa abordagem na análise de uma entrevista coletiva em profundidade feita às Fulô do Sertão, em 2018⁷. Assim, pretendemos apresentar uma visão sobre o papel que as Fulô possuem no âmbito da música brasileira, na cultura popular e, mais concretamente no Nordeste do Brasil como representação decolonial feminina. Esta visão será ancorada nas narrativas das próprias artistas, isto é, na análise de discurso de Orlandi (2005), que tem como foco a reconstrução histórica da vida social do sujeito. Deste modo, a partir das narrativas das Fulô, foi-nos possível desenhar uma trajetória concetual que parte da (re) concetualização histórico-social do *fórró* e do sertanejo, passando por uma denúncia criativa-ativa das desigualdades de gênero, atravessando temáticas como a resistência que é feita por meio de práticas artísticas, sob o epítome do ativismo (GUERRA, 2019), e, claro, está finalizando numa relação com os estudos decoloniais.

Primeiro Passinho: Vai, e vem e vira

Quando demos início à elaboração do estudo da arte sobre estas temáticas, depressa nos apercebemos da necessidade de uma análise revisionista em torno da música popular e demais produções criativas. Percebemos, inclusive, que a vasta maioria dos trabalhos que têm sido feitos sobre estas temáticas são focados nos universos anglo-americanos (GUERRA, 2021), havendo uma cosmologia de narrativas e de produções que são desconsideradas. Podemos até mesmo aferir da existência de uma espécie de “epistemícidio”, ou seja, a existência de um abafamento das epistemologias do Sul (MENESES; SANTOS, 2018). A trajetória das Fulô assume-se como um testemunho paradigmático

das dificuldades que as mulheres sentem para que possam sobreviver dentro de um Estado endemicamente machista (PIOVESAN, 2011). É na senda deste “epistemícidio” que surge a teoria decolonial, pois vem contrariar a visão hegemônica de que os produtos artísticos têm de ser produzidos com o intuito de agradar homens heterossexuais (WRAY, 2003), algo que é tão mais evidente no contexto brasileiro, pois – dentro da América Latina – esse é o país que detém as maiores desigualdades de gênero.

De acordo com Thayer (2001), no imaginário global, o Nordeste do Brasil, também conhecido como Sertão, é tido como uma região vasta, árida e que é sinônimo de pobreza e de “abandono”. A autora refere-nos que se trata de uma região em que os seus habitantes foram frequentemente deixados para trás, esquecidos pelas políticas públicas e pelos governos, dando origem a ciclos infundáveis de (re) produção de desigualdades e de barreiras sociais (STRONG; RAINE, 2019). Aliás, Thayer diz-nos mesmo que as “relações econômicas e de gênero trazem traços visíveis da era colonial” (THAYER, 2001, p. 244), ou seja, trata-se de um contexto que é evidentemente patriarcal, no qual a mulher é retratada como sendo subalterna ao homem (O’BRIEN, 1999). Contudo, apesar destes traços, as mulheres do Sertão sempre desempenharam um papel ativo nos fluxos globais. Aliás, já na década de 1990, eram as mulheres do Sertão que negociavam com os vendedores internacionais, participavam de conferências das Nações Unidas e discutiam as teorias feministas de Joan Scott (THAYER, 2001).

Pegando nestes tópicos, torna-se possível estabelecer uma ponte com a existência de uma forte cultura DIY, em que as mulheres encontram várias e distintas formas inovadoras de apropriação das potencialidades das novas tecnologias e das redes sociais como forma de quebrar estes ciclos de pobreza, de precariedade econômica e de fragilidade social. Neste(s) cenário(s), é possível observar diferentes estratégias de produção e disseminação artística (GUERRA, 2020). Por um lado, existe um *ethos* incorporado, que se relaciona com o desejo de fazer as coisas de forma diferente e, sobretudo, fazê-las de forma independente (GUERRA, 2021). Na nossa perspectiva, poucas serão as formas de fazer diferente que se assumam mais incisivas na sociedade do que o feminino. Do ponto de vista do feminino, aferimos que as representações sociais a si associadas são, na sua essência, representações desses atores acerca das suas próprias práticas sociais, do seu modo de vida (BERGER; LUCKMANN, 1966).

Tomando como objeto as Fulô do Sertão, torna-se premente que se enverede num processo de reconceptualização do conceito de resistência subcultural, aspecto esse que vai ao encontro da identificação da existência de uma promulgação consciente da resistência a um nível micro, meso e macro, que faz com que esse conceito de resistência não seja apenas definido como uma rejeição de uma vaga cultural *mainstream* ou que é socialmente aceito. Na verdade, a resistência já não pode ser definida como o impulso de mudança nas estruturas políticas ou econômicas dominantes, como uma rejeição da corrente dominante em favor de alternativas ‘autônomas’, ou como expressões estilísticas simbólicas (GUERRA; STRAW, 2017). Esta resistência *sui generis* deve ser entendida contextualmente como um fenômeno complexo e fluido e não como uma prescrição homogênea e universal (HAENFLER, 2004), uma vez que as atuais dinâmicas de resistência (sub)cultural já não estão estruturadas apenas com base na classe social, mas têm em conta outros fatores como a etnicidade, o gênero, a orientação sexual ou o estilo de vida (PAIS, 2020). O conceito de resistência – tal como aqui utilizado – continua a ser um instrumento útil para o reconhecimento de vários níveis de mudança política num vasto leque de ações juvenis, tal como observado por aqueles que trabalham no âmbito da teoria pós-subcultural (BENNETT, 2018).

Ao pensarmos nas Fulô do Sertão, torna-se evidente a existência de um pressuposto da mobilização da música – do feminino – como forma de resistência, de realização, de liberdade e como um espaço e lugar e ação coletiva, a fim de gerir a incerteza e a precariedade que caracterizam o mercado de trabalho atual (REDDINGTON, 2012; STRONG; RAINE, 2019) e, de uma forma geral, a própria sociedade contemporânea. As carreiras destas artistas podem, portanto, ser entendidas como um padrão

de promoção da empregabilidade baseado nas competências adquiridas por meio da experiência em primeira mão, do contacto entre pares, e frequentemente por meio da participação em subculturas juvenis (GUERRA *et al.*, 2018).

O caso das Fulô é paradigmático pois era praticamente impensável e impossível para as mulheres encontrarem qualquer representação nos meios de comunicação, na música e na cultura sertaneja; até porque essa era assumida como sendo profundamente masculina. Aliás, Bennett (2018) apresenta a hipótese de que o conceito de resistência já não é mais adequado para compreender essas dinâmicas insurgentes. Na sua perspectiva, encontrar vestígios de uma mentalidade de resistência subjacente na estética das cenas da juventude contemporânea é difícil devido à falta de um ‘inimigo’ claro contra o qual se possam revoltar. Então, acrescentámos e questionámos se o feminejo não será antes uma forma de existência dentro de um Sertão patriarcal. Nesta ótica, aferimos que as Fulô do Sertão carregam múltiplas e complexas camadas de significação, uma vez que transgridem a construção social (nordestina) do corpo feminino enquanto um território dominado pelo sexo masculino (SEGATO, 2005). O corpo feminino, de acordo com alguns autores, tem sido constantemente reprimido e marginalizado nas culturas ocidentais (USSHER, 1997). Por isso, alguns investigadores procuram outros discursos alternativos que realcem o corpo feminino não como algo fixo, mas como tendo uma plasticidade e maleabilidade (SHALTOU, 2021), podendo, inclusive, ser um meio efetivo de resistência *e de* existência (GUERRA, 2021; OLIVEIRA; GUERRA, 2021). Nas (sub)culturas em análise, o corpo feminino tornou-se, portanto, uma forma de contestação sobre os significados que normalmente comporta. A questão do corpo na performance das Fulô é determinante aqui pois protegem os seus corpos com outras roupas e outros artefactos que servem como escudos de proteção ao machismo prevalente. O corpo e o ativismo, plasmados nas Fulô, podem também ser analisados a partir do pós-feminismo (MCROBBIE, 2009), no sentido em que possuem potencial para mudar a sociedade, ao passo que causam profunda ansiedade em todos os que beneficiam de um *status quo* assente no patriarcalismo e na dominação masculina (GUERRA, 2018a), ou seja, na rejeição de uma cultura dominante em que o homem era visto e encarado como uma figura central. Mais ainda, fazem que com que se crie uma igualdade simbólica que, de certo modo, se materializa numa performance de género subversiva que dá lugar a uma experimentação de possibilidades (MCROBBIE, 2009; GUERRA, 2018b; PIANO, 2003).

Então, resta aferir que a história social da arte feminista se tem desdobrado e sofisticado, não só fazendo uma verdadeira “escavação” de artistas mulheres obliteradas pelo cânone artístico, mas, sobretudo, têm-se socorrido – por meio da interdisciplinaridade – de ferramentas que recorrem aos campos da psicanálise, dos estudos sobre o corpo, da sexualidade, e da diferença/*différence* – conceito do filósofo Jacques Derrida (2003) – para mostrar a especificidade das criações das mulheres artistas, posicionando-as não só como objetos da história (MCROBBIE, 2009), mas também como sujeitos criadores de história, cujo olhar é absolutamente distinto do masculino.

Segundo tempo: a (in)visibilidade cultural do interior

Em alguns estudos que têm sido feitos, o Sertão tem sido retratado como um lugar no qual as mulheres apenas dividem a vida entre a casa e o trabalho rural (THAYER, 2001). Partindo desta premissa, questionámos o papel que o feminejo representa numa lógica de empoderamento das mulheres. Porém, antes disso, devemos discutir a associação que é feita entre este subgénero musical e o contexto geográfico que, por sua vez, é premiado por várias e profundas representações simbólicas e relações interpessoais, ou seja, o local é um espaço “*which people have made meaningful*” (CRESSWELL, 2004, p. 7). Então, é na necessidade de entendermos as representações simbólicas de subgéneros musicais como feminejo que surgem, neste artigo, as teorias decoloniais.

Na América Latina, a perspectiva decolonial (KILOMBA, 2016) tem sido aplicada em detrimento de outros conceitos, como, por exemplo, o de pós-colonial (VERSCHUUR; DESTREMAU, 2012). Na verdade, a perspectiva decolonial representa uma visão alternativa de pensamento político e histórico, dando conta das mudanças e das especificidades das sociedades. De acordo com os autores, a teoria decolonial assume-se como uma base teórica que tem o intuito de dar conta das perspectivas do “Outro”, sendo “Outro” no sentido de diferente; outras vozes e experiências que não aquelas do Norte Global. A perspectiva decolonial engloba espaços e temporalidades de protesto que, por conseguinte, dão origem a novos movimentos sociais, novas práticas artísticas e outras relações de poder. É neste desígnio que surgem as teorias feministas decoloniais, com o intuito de estabelecer uma ligação entre os cenários simbólicos contruídos, as dimensões culturais, as relações de gênero, a economia, a política, e, até mesmo, entre o local e o global (VERSCHUUR; DESTREMAU, 2012; PAIS, 2018). Paralelamente, as teorias feministas decoloniais também possibilitam uma compreensão das reproduções das desigualdades de gênero nas sociedades contemporâneas, especialmente as do Sul Global, como é o caso do Brasil, que, durante imenso tempo, foi prisioneiro do legado colonizador europeu. O feminismo decolonial, segundo Hollanda (2020), tem como principal foco procurar perceber de que modo o feminismo tem acompanhado as perspectivas dos povos originários. A autora enuncia, ainda, que esse feminismo decolonial pretende dar conta das gramáticas e das lutas emancipatórias que acompanharam as populações, desde o início dos processos colonizadores. Assim, aquilo que se defende com o feminismo decolonial é que se reconsiderem as fontes e os conceitos afetos ao feminismo e ao pós-feminismo ocidental, uma vez que essas narrativas apenas dizem respeito a uma parte do mundo, aos colonizadores e não aos colonizados. Mais ainda, essas teorias têm desempenhado um papel fundamental para que se enfatize um pensamento assente numa lógica de despatriarcalização do pensamento, das estruturas sociais e das práticas quotidianas.

O pensamento decolonial (OXFORD; SPAAIJ, 2019) vem questionar os legados coloniais que pautaram e ditaram o desenvolvimento das sociedades. Autores como Grosfoguel (2009) argumentam que um dos principais mitos do século XX se prendia com a noção de que a eliminação desses legados coloniais se traduziria na descolonização do mundo. De um ponto de vista histórico, o sistema capitalista – na sua gênese – apenas privilegiou as relações económicas, deixando de parte as sociais. Porém, de uma perspectiva não eurocêntrica, as relações económicas eram apenas entendidas como o resultado de um pacote mais complexo e abrangente em que o homem europeu, branco e heterossexual era tido como o modelo mundial “masculino”. Estas características eram (e ainda são) a base das relações de poder coloniais, no sentido de que continuam a moldar a sociedade contemporânea, principalmente no que diz respeito às desigualdades de gênero (QUIJANO; ENNIS, 2000). Desta feita, as teorias feministas decoloniais denotam a base da própria teoria decolonial, no sentido de que o objetivo é contrariar a exclusão das vozes femininas. Autoras como Bhambra (2014) enfatizam a relação entre o colonialismo e o gênero para argumentar que as teorias feministas e os estudos de gênero são, na verdade, uma repercussão do domínio colonial (LUGONES, 2007). Partindo deste ponto, Lugones (2007) criou o conceito de gênero colonial e, como resposta, defendeu que as teorias feministas decoloniais possuem a possibilidade de superar o gênero colonial. É a partir deste olhar que pretendemos enquadrar as Fulô do Sertão, isto porque, atendendo ao que Hollanda (2020) nos refere sobre o facto de o feminismo decolonial pretender dar conta das gramáticas e das lutas emancipatórias que acompanharam as populações, é tanto mais evidente pelo facto de as Fulô serem na verdade o produto de um processo de resistência face às heranças coloniais. Assim, o feminismo decolonial aplicado às Fulô pretende dar conta de outras formas de expressão, uma vez que o feminismo ocidental não apresenta uma base teórica que sustente as suas narrativas, experiências e vivências.

Ser mulher no Sertanejo

Scott e Gordon (1998) referem que a linguagem é o cerne do *habitus*, um conceito que foi desenvolvido em profundidade por Bourdieu e que é atualmente – no campo sociológico – tido como a estrutura da mente, repleto de sensibilidades, disposições e gostos que, quando combinados, dão origem a padrões comportamentais. Desde já destacamos a importância deste conceito para compreendermos o Sertão em que se inserem as Fulô, bem como as próprias Fulô. Indo mais além, evidenciamos a importância dos contributos de Alastair Fuad-Luke (2015), uma vez que o autor estabelece uma análise quase genealógica acerca da importância da linguagem no design. Apesar de o design não ser o nosso foco de análise, não podemos deixar de evidenciar as semelhanças entre o design enquanto disciplina social e a sociologia da *popular music* que aqui empreendemos. Quando Fuad-Luke refere a importância da linguagem na decolonização do design, não podemos não estabelecer um paralelismo com o feminejo das Fulô. As músicas e as performances das Fulô, bem como a forma como se apresentam, podem ser entendidas como uma miríade de pequenos léxicos que são combinados, tais como o de resistência, género, mudança social, contexto local, práticas, entre outros. É também aqui que encaixamos o seu ativismo e subsequente artivismo (GUERRA, 2019), no sentido em que estas possuem como objetivo o desenvolvimento de alternativas ao discurso patriarcal e opressivo da sociedade nordestina. Alternativas essas que contrariam a resignação da mulher nordestina ao espaço doméstico (THAYER, 2001). Vejamos o que nos diz Adnayane, outra das nossas entrevistadas,

Na verdade, normalmente a cultura das pessoas do interior é a de casar cedo, ter muitos filhos e ser dona de casa, entendeu? A gente sempre foi muito independente e como nós mostramos interesse em querer continuar os estudos o pai propôs a nossa vinda para Teresina. (Adnayane, voz e triângulo, Fulô do Sertão).

Esta independência e resistência que é enfatizada por Adnayane, bem como pelas restantes constituintes do trio – que acenavam veemente a cabeça enquanto falávamos – remete-nos para o facto de o feminejo ser um veículo de demonstração de experiências da vida quotidiana que são tidas como absolutas, ou que, pelo contrário, tendem a ser descartadas ou esquecidas. O desejo das Fulô contrariam esta imposição social face ao papel que a mulher pode ocupar inscreve-se num quadro relacional abrangente, no qual a música ou outras práticas artísticas enquanto produto podem ser entendidas como artefactos de existência ou de criação de formas (subalternas) de existência (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008). Neste caso, as produções artísticas das Fulô do Sertão excedem o seu carácter expressivo e performativo, sendo-lhes atribuída uma funcionalidade, isto é, a de contestar a masculinização da sociedade nordestina. Aliás, Écore refere-nos que,

é uma luta sempre e a gente tenta fazer diferente, mostrar o nosso diferencial e potencial e tenta levar a cultura... nós somos três mulheres, bonitas, jovens e que estão levando música, ou seja, com isso a gente está quebrando um tabu e a barreira difícil que muitos homens tentam fazer e não conseguem. A cada dia a gente está a conseguir ter o apoio dos pais especialmente, mas o público também tem gostado de mais e tem abraçado este nosso projeto. (Écore, voz e sanfona, Fulô do Sertão).

Não obstante esta luta, a sexualização destas mulheres enquanto artistas permanece vincada, até porque essas são alvo de assédio “em todos os shows. Difícilmente há um em que a gente não é assediada”, como nos diz Tauana (voz e zabumba, Fulô do Sertão). Esta sexualização da mulher e das próprias Fulô vai ao encontro do que nos diz Helen Reddington (2012) quanto ao facto de haver a

presença de um “teto de vidro” dentro da indústria musical. A autora com isto quer dizer que apesar de ser proclamada a abertura de muitos gêneros musicais à presença das mulheres, na realidade, tal não se verifica. Dito por outras palavras, as mulheres até podem participar, contudo, a sua participação cai num vazio, não lhes sendo possível a consolidação das suas carreiras, isto porque essas mulheres artistas acabam por serem alvo de uma profunda sexualização. Nesta senda, Vivien Goldman (2019) procurou dar voz aos processos e às estratégias que algumas mulheres da indústria musical encontraram para fazer face aos problemas estruturais que são tão bem enunciados por Reddington (2012). Aliás, o último livro de Reddington (2021) vem questionar o motivo de haver poucas produtoras musicais do sexo feminino, mesmo havendo um maior acesso e democratização dos acessos a suportes digitais de gravação. Quais as formas de enfrentamento levadas a cabo pelas Fulô do Sertão? Esta interrogação persegui-nos intensamente pois se no caso do *punk* ou do *rock* estas estratégias têm sido mais ou menos retratadas, no caso do sertanejo ou do feminejo, encontramos um enorme vazio teórico e empírico. Nesse sentido, Adnayane respondeu dizendo que,

quando a gente está nos palcos maiores como em festivais sempre tem aqueles bêbedos e eles chamam-nos nomes como ‘slut’ é, isso é um dos nomes mais leves, sabe? Houve agora um show recente em que nos chamaram de rapariga e não sei mais o quê e fazem gestos obscenos, mas a gente tenta não ver e tenta tapar os olhos a essas coisas porque se a gente for bater de frente a gente não vai estar levando o que a gente quer que é a cultura, não é? Dessa forma a gente estaria levando a agressividade. (Adnayane, voz e triângulo, Fulô do Sertão).

Guerra et al. (2021) afirma que a música possui o poder de reconfigurar as identidades e correlativos imaginários dos atores sociais, pois cria “novos discursos e diferentes modos de estar e de viver que, conseqüentemente, irão fazer com que os indivíduos se movam através dos contextos sociais, históricos e políticos que lhes são apresentados” (GUERRA *et al.*, 2021, p. 272). Outros autores como Xiao e Qu (2020), referem que estas navegações identitárias musicais se assumem como formas de resistência e de subversão a uma norma social opressiva. A própria forma como as Fulô são apresentadas nos concertos, quando dizem “As Fulô do Sertão, as meninas mais bonitas do Nordeste” (Tauana, voz e zabumba, Fulô do Sertão) ainda materializa o que Helen Reddington (2003) falava no início dos anos 2000, de que mesmo os jornalistas ou os responsáveis pelos eventos transmitem a ideia de que a mulher está a aventurar-se num terreno que é dominado por homens (GUERRA *et al.*, 2018). Esta invisibilidade e/ou subalternidade (sub)cultural (GOLDMAN, 2019) é apenas parte de uma invisibilidade e/ou subalternidade musical das mulheres no sertanejo, que, de acordo com Strong (2011) se deve à própria história das mulheres: história que no contexto brasileiro se viu reforçada com a colonização. Trata-se de uma invisibilidade e/ou subalternidade artística que tem sido refutada pelo trio, não só pela música, como pela forma como falam e se vestem publicamente (ver Figura 1).

Na figura acima apresentada podemos ver que a estética também é local-translocal. Em primeiro lugar, vemos presente instrumentos tradicionais do sertanejo, tais como a sanfona, o triângulo e a zabumba. Depois, numa semiótica vemos o uso de flores, exaltando, assim, a delicadeza e feminilidade da mulher. Além do mais, o próprio nome do trio: “Fulô significa flor e é parte de uma canção de Luís Gonzaga⁸ que dizia ‘a fulô do meu sertão’”, sendo esse um elemento que é reapropriado e enaltecido enquanto um simbolismo do poder da mulher. Pegando na questão da resistência (TURNER, 2021), bem como nos discursos que temos apresentado acerca dos modos como as Fulô lidam com a sua objetificação sexual, é possível obter um vislumbre dos modos como essa resistência é feita a partir das figuras apresentadas (ver Figura 2), principalmente pelo facto de usarem vestidos compridos e sapatos rasos, evitando saltos altos ou vestidos curtos e decotados. Outro aspecto que também denota que estas práticas são uma forma de (re)existência (GUERRA, 2021), reside no facto de serem as próprias

artistas a fazerem as suas roupas e os seus acessórios, estando assim presente um *ethos* DIY, oferecendo, assim, uma contra narrativa e dando origem a novos espaços e a novos modos de criação e representação estéticas e artísticas (HIRSCHER *et al.*, 2019).



Figura 1 - Fulô do Sertão (Adnayane, Écore and Tauana).

Fonte: Foto cedida pelas Fulô.



Figura 2 - Fulô do Sertão ao vivo, em 2021.

Fonte: Foto cedida pelas Fulô.

Nos shows você observa que a nossa vestimenta é sempre de florido. Tem alguns shows em que a gente precisa de ir de longo porque o palco é muito alto e por causa dessas perninhas grossinhas bonitinhas as pessoas ficam olhando muito e então a gente vai de longo porque a gente já tenta evitar esse tipo de constrangimento. Quando eles vão fazer fotos conosco no camarim tem muitas vezes em que querem que a gente se agarre, se beije, querem pegar na cintura ou no bumbum e isso acontece de mais. Eu estou a usar este chapéu agora e eu digo que este chapéu me salva de muita coisa, sabe? Eles querem beijar e eu digo “olha, com o chapéu não dá para beijar”. De certa forma o chapéu protege e eu só tiro o chapéu quando chego no carro e entro. Eles querem beijar, querem agarrar... eles querem ter essa intimidade muito grande porquê? No palco nós somos simpáticas, sorridentes, alegres, além de mostrar a música e de tocar. (Adnayane, voz e triângulo, Fulô do Sertão).

Autoras como Tilia Korpe (2013) defendem que o conceito de ativismo é de natureza abrangente, uma vez que combina formas de comunicação estratégicas e expressões estéticas de protesto. De acordo com o *The National Women's Studies Association*, o ativismo feminista pode ser caracterizado por ser simultaneamente crítico, positivo e progressista. É crítico no sentido de que explora ideologias ou estruturas existentes que possuem um efeito negativo nas mulheres e nas suas vidas; é também positivo, pois assume-se como uma forma de expressão que assenta na esperança de uma mudança na sociedade; e, por fim, é progressivo pois defende uma paulatina inclusão das mulheres em todas as esferas da vida social, bem como espera a afirmação de uma sociedade equitativa, na qual não haja desigualdades de género. Lendo estas características, não podemos não estabelecer uma relação com as Fulô, uma vez que elas se encaixam nestas três dimensões com as suas práticas musicais. Nas palavras de uma das nossas entrevistadas, não deixa de ser relevante o facto de:

as pessoas ainda se surpreendem por ver meninas novas buscando uma coisa tradicional, para as pessoas ainda é um contraste. É como se as meninas novas tivessem de gostar de coisas novas também. Não, nós somos meninas novas que gostam das coisas mais antigas e isso também é um fator pelo qual as pessoas se surpreendem. Eu acho que há lugar para tudo. (Adnayane, voz e triângulo, Fulô do Sertão).

Shaltout (2021) argumenta que os corpos desde sempre foram encarados como espaços de contestação e de resistência. O próprio conceito de “local” indica que os significados associados a qualquer prática artística são constantemente negociados, estando presente uma espiral de criação de significados. Assim, não é de estranhar que o corpo tenha sido recuperado nas teorias feministas enquanto conceito central (STRIFF, 1997). O corpo, nestas teorias e nas práticas artísticas, representa a luta face às estruturas sociais que, por sua vez, confinam os corpos a limites socialmente aceites, referentes ao que significa ser mulher. No caso das nossas entrevistadas, é interessante observar que:

os nossos colegas artistas músicos eles dizem assim ‘ah, elas estão fazendo sucesso só porque são bonitas e só porque são mulheres’. Por exemplo, nós estamos há quatro anos no mercado a tentar divulgar e a levar música e a gente já viajou para vários lugares? Inclusive para fora do Piauí. Os artistas que fazem vinte anos de carreira e que nunca tiveram a oportunidade de sair de Teresina, dizem ‘elas saem é porque são bonitas’. Então, os próprios colegas já têm essa ideia do ‘são bonitinhas e têm mais oportunidades, eu que já estou velho não consigo mostrar a minha música’, entendeu? Tem muito disso também. (Écore, voz e sanfona, Fulô do Sertão).

Price e Shildrick (1999) defendem que o corpo não é apenas uma presença física, mas antes algo que possui uma dimensão discursiva, repleta de significados. Isso é tanto mais evidente no discurso

de Écore, quando refere que as Fulô tentam sempre mostrar que são mais do que somente “mulheres bonitas”, que “tocam, que fazem música” e que a sua essência vai além do seu corpo físico. Regressando ao início deste artigo, aferimos que aquilo que as Fulô pretendem é uma desvinculação dos discursos patriarcais que resignam a mulher ao ambiente doméstico e ao trabalho rural, ou seja, que o corpo feminino não é apenas algo que é usado para procriar ou para trabalhar, mas antes um campo de ação, uma arma e um meio de lutar contra estas questões. Daí também que o feminejo seja o seu género de eleição, dado que possui na sua génese o empoderamento feminino. Pegando nestas temáticas do corpo, do ativismo e da performance, Schechner (2013) defende que a performance se tornou um local de conhecimento, indo, assim, ao encontro da problemática deste artigo, isto é, de que a performance e as práticas artísticas das Fulô podem ser entendidas como formas de expressão de agência, por meio da articulação de formas alternativas de poder e de (re)existência. Concomitantemente, as Fulô redefinem os significados de se ser artista mulher no Nordeste por meio das suas performances, das suas roupas e das suas canções.

A resistência-existência materializada na sanfona

Chegados ao fim, aferimos que o feminejo tem vindo a integrar-se – de forma progressiva – na indústria musical brasileira e nordestina, ainda que durante esse caminho vá sofrendo várias alterações. Paralelamente, o sertanejo deixou de ser um género musical que apenas se focava na dicotomia entre o rural e o urbano e, nesse sentido, o feminejo surge como o epítome da libertação das mulheres, no sentido em que passa a ser por meio dele que essas mulheres vêm contestar o papel que elas ocupam na sociedade nordestina do Brasil (SILVA, 2021). As Fulô do Sertão enquadram-se nesta temática, uma vez que por meio de um *ethos* e de uma *praxis* DIY (GUERRA, 2021), vêm contestar o lugar que a mulher ocupa na indústria musical e na sociedade sertaneja. Assim, apropriam-se de elementos culturais e simbólicos, tais como o couro ou os chapéus – tipicamente masculinos – e até mesmo dos instrumentos – tais como a sanfona e a zabumba – e conferem-lhes uma nova roupagem num diálogo local-tranglobal. Deste modo, podemos constatar que é por meio destes processos de reapropriação que as Fulô *resistem e existem* face a uma sociedade patriarcal que defende que a mulher deve ser circunscrita ao espaço doméstico.

Com a escrita deste artigo pretendemos defender que as teorias feministas ou pós-feministas não são suficientes para dar conta das narrativas, das experiências e das vivências das mulheres do Sul Global (HOLLANDA, 2020). Por um lado, porque parte de conceitos e perspetivas ocidentalizadas e, por outro, porque não têm no seu âmago perspetivas que deem conta das vivências daqueles que foram alvo de um processo de colonialização. No caso das Fulô e das suas produções artísticas e até mesmo na sua estética, importa ter em linha de conta que o feminejo se assume como um veículo que pretende promover o empoderamento feminino e, por sua vez, devemos também ter em consideração o facto de elas se situarem numa região do Nordeste, em Teresina, mais concretamente no Piauí, que foi profundamente afetada pelo processo colonizador europeu.

Mesmo assim, as Fulô não deixam de ser um caso paradigmático que, na sua essência, vem rebater o abafamento persistente das vozes do Sul (MENESES; SANTOS, 2018). A trajetória das Fulô dentro desta narrativa assume-se como um testemunho das dificuldades que as mulheres sentem para que possam sobreviver. Aliás, o seu desejo de contrariem esta imposição social face ao papel que a mulher pode ocupar inscreve-se num quadro relacional abrangente, no qual a música ou outras práticas artísticas enquanto produto podem ser entendidas como artefactos de existência ou de criação de formas subalternas de existência (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008). Neste caso, as produções artísticas das Fulô do Sertão excedem o seu carácter expressivo e performativo, sendo-lhes atribuído um ativismo decolonial triplo, no sentido em que é crítico, positivo e progressista.

Referências

- ALCÂNTARA, João André Silva. *As (Des)Construções do Macho Nordestino em Videoclipes: um estudo das performances de Daniel Peixoto e Johnny Hooker*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.
- BENNETT, Andy. Conceptualising the relationship between youth, music and DIY careers: A critical overview. *Cultural Sociology*, v.12, n.2, p. 140-155, 2018.
- BENNETT, Andy; PETERSON, Richard. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. UK: Routledge, 2004.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Anchor Books, 1996.
- BHAMBRA, Gurminder. Postcolonial and decolonial dialogues. *Postcolonial Studies*, v.17, n.2, p. 115-121, 2014.
- CRESSWELL, Tim. *Place: a Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *La différance in Marges de la Philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.
- FUAD-LUKE, Alastair. Design Activism's Teleological Freedoms as a Means to Transform Our Habitus. In: FUAD-Luke, Alastair; HIRSCHER, Anja-Lisa; MOEBUS, Katharina (ed.). *Agents of Alternatives – Re-designing Our Realities*. Berlin: Paperback, 2015. p. 280-295.
- GOLDMAN, Vivien. *Revenge of the She-Punks: A Feminist Music History from Poly Styrene to Pussy Riot*. Austin: University of Texas Press, 2019.
- GROSGUÉL, Ramón. A Decolonial Approach to Political-Economy: Transmodernity, Border Thinking and Global coloniality. *Kult*, p. 10-38, 2009.
- GUERRA, Paula. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, v.30, n.2, p. 122-138, 2021.
- GUERRA, Paula. Other Scenes, Other Cities and Other Sounds in the Global South: DIY Music Scenes beyond the Creative City. *Journal of Arts Management and Cultural Policy*, v.1, n.2, p. 55-75, 2020.
- GUERRA, Paula. Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, v.28, n.55, p.19-49, 2019.
- GUERRA, Paula. *Gender is Dead, Pink is 4Ever: Gender, Differences and Popular Cultures*. Keep It Simple, Make It Fast. Porto: Universidade do Porto, 2018a.
- GUERRA, Paula. Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, v.12, n.2, p. 241-259, 2018b.
- GUERRA, Paula; HOEFEL, Maria da Graça; SEVERO, Denise Osório; SOUSA, Sofia. Tu é Machista. Música, ativismo estético-político e (re)configuração social e política nos tempos presentes. *Revista NAVA*, v.6, n. 1-2, p. 267-297, 2021.
- GUERRA, Paula; BITTENCOURT, Luiza; GELAIN, Gabriela. Punk Fairytale: Popular Music, Media, and the (Re) Production of Gender. *Gender and Media: Women's Places*. Bingley: Emerald Publishing Limited, p. 49-68, 2018.
- GUERRA, Paula; STRAW, Will. I wanna be your punk: O universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v.6, n.1, p. 5-16, 2017.
- HAENFLER, Ross. Rethinking subcultural resistance: Core values of the straight edge movement. *Journal of Contemporary Ethnography*, v.33, n.4, p. 406-436, 2004.
- HIRSCHER, Anja-Lisa; MAZZARELLA, Francesco; FUAD-LUKE, Alastair. Socializing Value Creation Through Practices of Making Clothing Differently: A Case Study of a Makershop With Diverse Locals. *Fashion Practice. The Journal of Design, Creative Process & the Fashion Industry*, v.11, n.1, p. 53-80, 2019.
- HOLLANDA, Helóisa Buarque. *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- JÚNIOR, Francisco de Arruda; HOLANDA, Janete Abreu. Discursos materializados em canções de NairaAzevedo: relações de poder e resistência. *Revista Heterotópica*, v.2, n.2, p. 51-67, 2020.

- KILOMBA, Grada. Decolonizing knowledge. *Lecture announcement, Akademie der Künste der Welt*. Acesso em: 02 out. 2016.
- KORPE, Tilia. Artivism in Tunis: Music and Art as Tools of Creative Resistance and the Cultural Re: Mixing of a Revolution. *Diss. Malmö Högskola*, 2013.
- LUGONES, María. Heterosexualism and the colonial/modern gender system. *Hypatia*, v.22, n.1, p.186-209, 2007.
- MCCROBBIE, Angela. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Londres: Sage, 2009.
- MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Sousa. *Epistemologias do Sul*. Lisboa: Almedina, 2018.
- O'BRIEN, Lucy. The woman punk made me. In: SABIN, Roger (ed.). *Punk rock: So what? The cultural legacy of punk*. New York: Routledge, 1999.
- OLIVEIRA, Cláudia; GUERRA, Paula. Procurando Diva no Sul Global: feminismo, arte e política. *Chamada Aberta*, v.42, p. 750-808, 2021.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de Discurso e Interpretação. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (ed.). *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. São Paulo: Pontes, 2005. p.19-29.
- OXFORD, Sarah; SPAAIJ, Ramón. Gender Relations and Sport for Development in Colombia: A Decolonial Feminist Analysis. *Leisure Sciences*, v.41, n. 1-2, p. 54-71, 2019.
- PAIS, José Machado. *Jóvenes y creatividad: Entre futuros sombríos y tempos de conquista*. NED Ediciones, 2020.
- PAIS, José Machado. Fados do fado: enredos, cronotopos e trânsitos culturais. *Etnográfica*, v.21, n.1, p. 219-235, 2018.
- PIANO, Doreen. Resisting Subjects: DIY Feminism and the Politics of Style in Subcultural Production. In: MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert (ed.). *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Reino Unido, 2003. p. 253-265.
- PIOVESAN, Flávia. *Direitos Humanos e o Direito Constitucional Internacional*. São Paulo: Editora Saraiva, 2011.
- PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit. *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999.
- QUIJANO, Anibal; ENNIS, Michael. Coloniality of power, eurocentrism, and Latin America. *Nepantla: Views from the South*, 1, p. 533-580, 2000.
- REDDINGTON, Helen. *She's at the Controls: Sound Engineering, Production and Gender Ventriloquism in the 21st Century*. UK: Equinox, 2021.
- REDDINGTON, Helen. *The Lost women of Rock Music. Female Musicians of the Punk Era*. UK: Equinox, 2012.
- REDDINGTON, Helen. Lady' punks in bands: A subculturette? In: MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert (ed.). *The post-subcultures reader*. Oxford: Berg, 2003. p. 239-251.
- SCHECHNER, Richard. What is Performance Studies?. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities, Special Issue on Performance Studies*, v.5, n.2, p. 1-11, 2003.
- SCOTT, John; MARSHALL, Gordon. *A Dictionary of Sociology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- SEGATO, Rita Laura. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. *Estudos feministas*, v.13, n.2, p. 265-285, 2005.
- SHALTOUT, Hana. Egyptian feminist artivism post-2011: Bnt Al Masarwa as new turn?. *Journal of the African Literature Association*, p. 1-23, 2021.
- SILVA, Ricardo Duarte Gomes. Um olhar feminino na música sertaneja: aspetos do discurso e dos valores do Feminismo. *Brazilian Journal of Development*, v.7, n.2, p. 18616-18628, 2021.
- STRAUSS, Carolyn; FUAD-LUKE, Alastair. The Slow Design Principles: A new interrogative and reflexive tool for design research and practice. *Changing the Change*, p. 1-14, 2008.
- STRIFF, Erin. Bodies of Evidence: Feminist Performance Art. *Critical Survey*, v.9, n.1, p. 1-18, 1997.
- STRONG, Catherine; RAINE, Sarah. *Towards Gender Equality in the Music Industry: Education, Practice and Strategies for Change*. UK: Paperback, 2019.
- STRONG, Catherine. Grunge, riot grrrl and the forgetting of women in popular culture. *The Journal of Popular Culture*, v.44, n.2, p. 398-416, 2011.

THAYER, Millie. Transnational feminism: Reading Joan Scott in the Brazilian Sertão. *Ethnography*, v.2, n.2, p. 243-271, 2001.

TURNER, Elizabeth. *The Discourse of Protest, Resistance and Social Commentary in Reggae Music A Bakhtinian Analysis of Pacific Reggae*. London: Routledge, 2021.

USSHER, Jane. *Fantasies of Femininity: Reframing the Boundaries of Sex*. New Brunswick; Nova Jersey: Rutgers University Press, 1997.

VERSCHUUR, Christine; DESTREMAU, Blandine. Decolonial Feminism, Gender, and Development: History and Narratives of Southern Feminisms and Women's Movements. *Revue Tiers Monde*, v.209, n.1, p. 7-18, 2012.

XIAO, Jian; QU, Shuwen. Everybody'd Donghu: Artistic resistance and the reclaiming of public space in China. *Space and Culture*, p. 1-15, 2020.

WRAY, Tim. The Queer Gaze. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar*, v.4, p. 69-73, 2003.

Discografia

Carlos & Jeder. **Sou Foda**. Álbum 'Sou Foda'. 2011.

Naiara Azevedo. **Coitado**. Álbum 'Ao Vivo'. 2011.

Fulô do Sertão. **Despetalar**. Álbum 'Como um beija flor'. 2021.

Fulô do Sertão. **Dengo Meu**. Álbum 'Como um beija flor'. 2021.

Fulô do Sertão. **Vai Valer**. Álbum 'Como um beija flor'. 2021.

Fulô do Sertão. **Isso sim é que é amor**. Álbum 'Como um beija flor'. 2021.

Fulô do Sertão. **Pretexto**. Álbum 'Como um beija flor'. 2021.

Fulô do Sertão. **Forró Melhor**. Álbum 'Como um beija flor'. 2021.

Fulô do Sertão. **Crescer pra passarinho**. Álbum 'Como um beija flor'. 2021.

Notas

¹ O Sertão enquanto conceito significa uma região agreste, distante de povoações ou de terras cultivadas. É um terreno coberto por mato, longe do litoral. O Sertão também diz respeito ao interior do Brasil, pouco povoado e com terreno semiárido no qual prevalece a agricultura e a criação de gado, onde perduram tradições e costumes antigos (FERREIRA, 1975).

² O trio emergiu em meados de 2014 e tem na sua composição Adnayane Martins, Écore Nascimento e Tauana Queiroz. A discografia conta apenas com o lançamento de um álbum, intitulado "Como um beija flor", que foi lançado em junho de 2021. Este álbum remete ao início, início das composições autorais da banda, bem como as consolida enquanto compositoras e artistas. O álbum foi lançado por uma editora independente, a CD *Baby Sync Publishing*. As Fulô do Sertão são oriundas da cidade de Teresina, um município brasileiro que é capital de Estado do Piauí. Teresina é a cidade mais populosa do Piauí e está profundamente ligada ao setor industrial e agrário. O Piauí é uma das 27 unidades federais do Brasil, marcada pelas atividades na indústria têxtil, na agricultura e na pecuária. Paralelamente, foi alvo de um profundo processo colonizador por parte dos portugueses no século XVII.

³ O Nordeste é uma das cinco regiões do Brasil, sendo a que possuiu maior número de Estados (nove no total). Foi o berço da colonização europeia no país. É uma das regiões mais populosas do país, bem como uma das regiões que foi mais afetada pelas crises econômicas que assolaram o Brasil.

⁴ Ao longo do texto, faremos uso de excertos do discurso das entrevistadas como uma forma de ilustração. Seguindo as diretrizes do Código Deontológico da Associação Portuguesa de Sociologia e após termos o consentimento expresso das entrevistadas, ao longo do texto usaremos os seus nomes reais e não fictícios.

⁵ Disponível para escuta em: <https://www.youtube.com/watch?v=QI0DF8Z5emo>

⁶ Disponível para escuta em: https://www.youtube.com/watch?v=C2JDRgKmeyo&ab_channel=PsyFeliipe

⁷ Este artigo enquadra-se no projeto “Lost and Found Sounds. Culturas, Artistic and Creative Scenes in Pandemic Times”, centrado no conhecimento dos impactos da COVID-19 no sector artístico e cultural e na compreensão da importância das redes sociais – *online* e *offline* – para os processos artísticos e musicais. Também no projeto “*ArtCitizenship* – Juventude e as artes da cidadania: práticas criativas, cultura participativa e activismo” (referência: Projeto/Contrato PS: 28655) desenvolvido pelo CICSNOVA – Universidade Nova de Lisboa em parceria com o IS-UP e financiado pela Fundação de Ciência e Tecnologia.

⁸ Foi um compositor e cantor brasileiro, também conhecido como o “Rei do Baião”, e que atualmente é tido como uma das mais criativas figuras da música popular brasileira. É também reconhecido como o responsável pela expansão da cultura musical do Nordeste, enquanto falava sobre a pobreza, tristeza e as injustiças que marcavam o Sertão nordestino.

Recebido em: 29/12/2021

Aprovado em: 30/07/2022