

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS LARANJEIRAS DO SUL
CURSO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO DO CAMPO: CIÊNCIAS SOCIAIS E
HUMANAS - LICENCIATURA

ESMERALDO RIBEIRO TOCZEK

A PRESENÇA DA MULHER NA MÚSICA GAÚCHA:
UM ESTUDO A PARTIR DA BIOGRAFIA E ATUAÇÃO DE BERENICE AZAMBUJA

LARANJEIRAS DO SUL - PR

2023

ESMERALDO RIBEIRO TOCZEK

A PRESENÇA DA MULHER NA MÚSICA GAÚCHA:

UM ESTUDO A PARTIR DA BIOGRAFIA E ATUAÇÃO DE BERENICE AZAMBUJA

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado como requisito para obtenção de grau de Licenciatura em Educação do Campo: Ciências Sociais e Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul-*campus* Laranjeiras do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Marcon

LARANJEIRAS DO SUL - PR

2023

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Esmeraldo Ribeiro Toczek
A Presença da Mulher na Música Gaúcha:: Um Estudo a
Partir da Biografia e Atuação de Berenice Azambuja /
Esmeraldo Ribeiro Toczek . -- 2023.
55 f.:il.

Orientadora: Doutora Fernanda Marcon

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
Licenciatura em Educação do Campo: Ciências Sociais e
Humanas, Laranjeiras do Sul, PR, 2023.

1. Gênero. Música Gaúcha. Tradicionalismo Gaúcho.
Mulheres na Música. Biografia. Berenice Azambuja. I. ;
Fernanda Marcon, orient. II. Universidade Federal da
Fronteira Sul. III. Título.

Elaborada pelo sistema de Geração Automática de Ficha de Identificação da Obra pela UFFS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ESMERALDO RIBEIRO TOCZEK

**"A PRESENÇA DA MULHER NA MÚSICA GAÚCHA:
UM ESTUDO A PARTIR DA BIOGRAFIA E ATUAÇÃO DE BERENICE AZAMBUJA"**

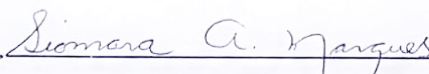
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Educação do Campo – Licenciatura, da
Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS),
como requisito para obtenção do título de
Licenciado(a).

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 04/12/2023.

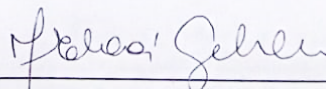
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Fernanda Marcon – UFFS
Orientadora



Profa. Dra. Siomara Aparecida Marques – UFFS
Avaliadora



Profa. Dra. Maria Eloá Gehlen – UFFS
Avaliadora

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Berenice Azambuja aos 12 anos de idade segurando nos braços seu acordeom.....	16
Figura 2 - Berenice Azambuja e o Cantor e Compositor Gildo Campos.....	17
Figura 3 - Berenice Azambuja vestida de Bombacha e Chiripá usando botas e chapéu.....	19
Figura 4 - Berenice Azambuja em uma participação no Programa “Viola Minha Viola”, do canal TV Cultura, de São Paulo, apresentado por Inezita Barroso.....	20
Figura 5 - Berenice Azambuja junto com grandes nomes da música brasileira no espetáculo “Grande Noite da Viola” em 1981.....	20
Figura 06 - Berenice tendo alta do hospital após se recuperar da Covid-19.....	21
Figura 07 - Capa do disco Fogo de Chão Berenice Azambuja e Os Açorianos.....	23
Figura 08 - Capa do disco Dose Dupla Vol.01.....	25
Figura 09 - Capa do disco De Rédeas Soltas	27
Figura 10 – Capa do disco È o Sucesso.....	28
Figura 11 – Capa do disco Canto da Terra.....	30
Figura 12 – Capa do disco Berenice Azambuja Vol. 08.....	32
Figura 13 – Capa do disco Xote Largado.....	34
Figura 14 – Capa do disco Um Pedaco do Meu Pago.....	36
Figura 15 – Capa do disco Quem ta Mandando é a Mulherada.....	37
Figura 16 – Capa do disco Mulher Quartuda	39
Figura 17 – Capa do disco Romance de Terra e Pampa.....	41
Figura 18 – Dançando num Sarava.....	44
Figura 19 – Capa do disco No Jeitinho brasileiro.....	46
Figura 20 – Capa do disco Tropeada da Vida.....	48
Figura 21– Capa do disco Chimarrão e Água de Côco.....	50
Figura 22 - Berenice Azambuja com um de seus Acordeões.....	53
Figura 24 - Berenice Azambuja em um de suas apresentações.....	54

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CD	<i>Disc Play</i>
CTG	Centro de Tradição Gaúcha
LP	<i>Long Play</i>
MTG	Movimento Tradicionalista Gaúcho

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Espedito e Salete pelo apoio e incentivo durante esta jornada acadêmica. Agradeço a todos meus familiares e amigos pelo incentivo, agradeço de forma especial a minha tia Rita pelas inúmeras ajudas durante este período. Sem esses apoios e amparos certamente este ciclo acadêmico não seria concluído, devido as grandes dificuldades e barreiras encontradas durante esses cinco anos de graduação.

Agradeço aos movimentos sociais organizados, pois através de suas lutas conquistamos a Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), desta maneira também agradeço esta tão honrosa instituição e todos os seus servidores, pois sem eles este processo não seria possível.

Deixo meu agradecimento a todos os professores da UFFS que estiveram presentes neste processo, em especial a professora-orientadora Fernanda Marcon, pelas inúmeras orientações e toda a sua dedicação. Agradeço também de forma especial a Professora Maria Eloá Gehlen por todo o incentivo e carinho que teve comigo durante essa jornada acadêmica.

Agradeço a coordenação do Curso de Licenciatura em Educação do Campo por todo o empenho, trabalho e dedicação para que esse curso seja realizado, proporcionando as populações do campo o acesso ao ensino superior de qualidade.

Agradeço a todos os meus colegas de curso e também aos amigos estudantes de outros cursos da universidade por todo o apoio, companheirismo e momentos de descontração durante este período, certamente sem isso eu não teria chegado até aqui.

Por fim, mas com grande importância, deixo meu agradecimento à musicista Berenice Azambuja (*in memoriam*), por ter feito uma carreira e uma obra artística de grande importância no cenário artístico do Sul do Brasil, carreira e obra essas que me proporcionaram realizar estudos e análises para o âmbito acadêmico e científico.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a presença feminina na música tradicionalista gaúcha a partir da obra e da atuação da cantora, compositora e instrumentista Berenice da Conceição Azambuja. A temática está interligada às discussões acerca da representatividade feminina na sociedade e na música. Portanto, o TCC tem como contexto de análise o meio artístico do sul do Brasil, marcado pela atuação do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e por representações específicas de gênero ligadas às chamadas “tradições gaúchas”. A metodologia utilizada é a qualitativa, sendo o trabalho de cunho teórico e documental. Percebeu-se que o conceito de tradicionalismo e a própria música tradicional gaúcha estão fortemente ligados à figura masculina, às representações do gaúcho. Assim, a pesquisa abordou a atuação de Berenice Azambuja neste cenário artístico, levando em conta sua obra e biografia.

Palavras-chave: Berenice Azambuja. Tradicionalismo Gaúcho. Música Tradicionalista Gaúcha. Mulheres na Música.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the female presence in traditionalist music from Rio Grande do Sul based on the work and performance of the singer, composer and instrumentalist Berenice da Conceição Azambuja. The theme is linked to the discussion about female representation in society and music. Therefore, the TCC context of analysis is the artistic milieu of southern Brazil, marked by the activities of the Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) and by specific gender representations linked to the so-called "Gaúcho traditions". The methodology used is qualitative, with the work being theoretical and documentary in nature. It was observed that the concept of traditionalism and traditional gaucho music itself are strongly linked to the male figure, to the representations of the gaucho. Thus, the research focused on Berenice Azambuja's performance in this artistic scenario, considering her work and biography.

Keywords: Berenice Azambuja. Gaucho traditionalism. Traditionalist Gaucho Music. Women in Music.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	4
2	INVENTANDO A TRADIÇÃO: O TRADICIONALISMO GAÚCHO E SUA INFLUÊNCIA SOBRE A MÚSICA GAUCHESCA.....	7
2.1	A FORMAÇÃO SOCIAL DO RIO GRANDE DO SUL E DA CHAMADA “CULTURA GAUCHESCA”	7
2.2	O MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO.....	10
2.3	A MÚSICA GAUCHESCA.....	11
3	A BIOGRAFIA E OBRA DE BERENICE AZAMBUJA NO CONTEXTO DA MÚSICA TRADICIONALISTA GAÚCHA.....	16
3.1	A TRAJETÓRIA COMO COMPOSITORA E INTÉRPRETE E A ANÁLISE DE ALGUMAS DE SUAS COMPOSIÇÕES E INTERPRETAÇÕES.....	22
3.1.1	COMPOSIÇÕES E INTERPRETAÇÕES DA ARTISTA NO CONTEXTO DO TRADICIONALISMO GAÚCHO.....	22
3.1.2	AS RELAÇÕES DE GÊNERO E O LUGAR DA MULHER NA OBRA DE BERENICE AZAMBUA.....	28
3.2.3	GÊNERO E SEXUALIDADE NA OBRA DE BERENICE AZAMBUJA.....	39
3.2.4	A PRESENÇA DE OUTROS RITMOS E ESTILOS MUSICAIS DO BRASIL PRESENTES NA OBRA DE BERENICE AZAMBUJA	45
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
	REFERÊNCIAS.....	55

1 INTRODUÇÃO

Em um universo em que a representação da tradição gaúcha historicamente foi marcada pelo gênero masculino, sendo homens brancos e cisgênero os protagonistas majoritários da chamada música gauchesca, o número de mulheres que se destacam nesse universo musical é consideravelmente pequeno. Assim, este trabalho de conclusão de curso procurou compreender de que maneira a obra e a atuação da musicista Berenice Azambuja no cenário da música tradicionalista gaúcha constituíram um contraponto e questionamento da representação dominante no universo gauchesco tradicional, ao mesmo tempo que o reforçou em certa medida, dadas as contradições que envolvem a presença das mulheres no meio musical. Os estudos a respeito do apagamento e silenciamento da presença feminina nas artes têm contribuído para a promoção de um olhar acadêmico atento às desigualdades de gênero implicadas na produção de conhecimento. Assim, esta pesquisa pretende colaborar nesse campo, jogando luz sobre a trajetória de vida e a performance de uma artista em um contexto marcadamente masculino e sexista.

Segundo Malta, Zalla e Karawejczyk (2020): “A história das mulheres surge como campo historiográfico nos anos 1960 na França, denunciando a ausência tanto de personagens e temas femininos na história, bem como na sua escrita”. Assim, abordar a biografia, obra e atuação de Berenice Azambuja também pretende contribuir na reflexão sobre o apagamento de histórias femininas.

Malta Zalla e Karawejczyk (2020) nos explicam que desde os séculos XVIII e XIV as mulheres já vinham escrevendo história, mas o apagamento desse conteúdo historiográfico se deve ao sexismo predominante que valorizou/valoriza a repercussão da história feita e escrita por homens. Mas afinal de contas, o que é ser mulher? De onde vem esse termo? E como esse sujeito foi construído? De acordo com Silva (2012):

A construção deste sujeito “mulheres”, deste nominalismo, é o resultado de uma construção social, constituída em torno deste termo, esta construção condicionou ao sexo feminino a imagem de ser meiga, delicada, casada, moralista, A busca da compreensão do termo mulher como sujeito pode ser compreendida como um elemento potente para a contribuição e fundamentação de estudos históricos sobre mulheres, diluir as questões conservadoras que ao longo da história social da humanidade excluiu as mulheres é uma dinâmica, o que a própria história colocou as margens, ou seja, a história das minorias, das excluídos, mulheres, etnias, crianças, prostituição, homossexualidade e outros contextos sociais, hoje estes

contextos não passam despercebidos pela ótica histórica, passam a serem interpretados ou reinterpretados com mais criatividade, diversificando assim as práticas históricas, uma nova reconfiguração dos objetos históricos, possibilidades das ciências humanas e sociais contemporâneas que muito vêm possibilitando as investigações de novos objetos para registros históricos, desclassificando as ideais de excluídos e de traduções históricas embasadas nas relações de poderes. (SILVA, 2012, p.05)

Sabendo que historicamente as mulheres foram postas às margens da sociedade, no universo musical essa marginalização não foi diferente, como nos explicam Freire e Portela (2013):

A presença da mulher musicista nem sempre foi valorizada pela literatura especializada, possivelmente por se tratar de uma historiografia prioritariamente escrita por homens. Ou talvez porque, dadas algumas circunstâncias sociais, a participação pública da mulher como musicista se fez muito restrita, ao longo do século XIX, e só gradativamente se ampliou ao longo do século seguinte. Ou mesmo porque, em função dessas circunstâncias, as mulheres atuaram mais fora do palco dos teatros, destacando-se como professoras de música ou como intérpretes, no espaço de suas casas. (FREIRE e PORTELA, 2013,p.01)

Assim os estudos biográficos a respeito de mulheres tornou possível tirá-las do apagamento histórico. A biografia é um estudo que se faz a partir de uma trajetória de vida, com base nas trajetórias individuais e que se inserem em um contexto histórico. Portanto, o estudo biográfico é uma importante ferramenta na luta contra a discriminação de gênero, pontuando que o pessoal é coletivo:

Acredita-se, portanto, que a biografia histórica a partir da memorização de mulheres notáveis ou não possibilita recuperar alguns fragmentos da experiência tanto pública como privada, o que permite tirá-las das sombras do teatro da memória (ZIMMERMANN e MEDEIROS, 2004, p. 42).

Estudar as trajetórias de vidas femininas por meio de biografias nos permite entender em qual universo as lutas femininas se inserem e quais foram as suas vertentes. Como explicam Zimmermann e Medeiros (2004):

[...] pois a memória feminina foi pouco aceita na historiografia machista e autoritária. Portanto, recuperar a memória feminina possibilita compreender como ela foi construída, podendo, assim, suscitar novas pesquisas e novos olhares para desconstruir a lógica da dominação masculina. Estas discussões são também uma proposta para descortinar outras relações de poder presentes no cotidiano, pois a história é dinâmica e não podemos retirar das mulheres seu papel de agentes históricos. (ZIMMERMANN e MEDEIROS, 2004, p.42).

No cenário musical, as compositoras sempre foram colocadas à margem dos holofotes, não tendo reconhecimento de suas produções, embora muitas vezes suas composições sejam conhecidas, mas não como suas, como explica Murgel (2016):

Se são tantas as compositoras, por que um desconhecimento tão profundo sobre as mesmas? Por que mesmo cantoras que admiramos jamais imaginamos que possam também ser compositoras? Várias são as explicações acerca do silêncio sobre e das mulheres na História. Na língua portuguesa, elas desaparecem com facilidade, se considerarmos que o plural é sempre masculino. Assim, quando falamos sobre os compositores brasileiros tendemos a excluir as mulheres, da mesma forma como quando falamos sobre os operários no início do século XX (MURGEL, 2016, p. 58).

Dentro do campo artístico, mulheres estão tendo suas biografias registradas, abrangendo essa discussão para além das fronteiras do sul do Brasil e suas tradições culturais e musicais. Assim, observamos essas biografias com importantes reflexões sobre a vida das mulheres e sua participação no cenário artístico. Assim sendo, analisei a trajetória de vida, a carreira e o legado de Berenice Azambuja como uma forma de luta e inserção feminina no meio artístico tradicionalista gaúcho, no qual o número de representantes do sexo feminino é consideravelmente pequeno.

O trabalho se organizou em dois capítulos. No primeiro capítulo abordo a formação social do Estado do Rio Grande do Sul e da chamada cultura gaúcha. Nesse sentido, faço reflexões acerca do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), sobre os Centros de Tradições Gaúchas (CTG's) e sobre o tradicionalismo gaúcho. Além disso, abordo a música gaúcha e seus diferentes momentos na história, ritmos e estilos.

No segundo capítulo escrevo sobre a biografia de Berenice Azambuja no contexto da música tradicional gaúcha e realizo reflexões sobre algumas de suas composições e interpretações, dividindo-as por temáticas presentes na obra da musicista, como o tradicionalismo gaúcho, as relações de gênero e sexualidade e a presença de outros ritmos e estilos musicais do Brasil em sua obra.

Nas considerações finais destaco a relevância e a importância de estudar a biografia e a obra de Berenice Azambuja no contexto da Educação do Campo e das Ciências Sociais e Humanas, além da complexidade encontrada ao estudar e analisar a carreira e a obra de esta musicista.

2. INVENTANDO A TRADIÇÃO: O TRADICIONALISMO GAÚCHO E SUA INFLUÊNCIA SOBRE A MÚSICA GAUCHESCA

2.1 A Formação Social do Rio Grande do Sul e da chamada “Cultura Gaúcha”

A formação do povo gaúcho nos remete à ocupação do território geográfico que hoje corresponde ao estado do Rio Grande do Sul. Silva (2020), com base na obra “O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil” de Darcy Ribeiro, nos explica que a formação dessa população tem três vertentes: os povos indígenas, os povos europeus (portugueses e espanhóis) e os imigrantes, que chegam em meados do século XIX (italianos, alemães, japoneses, entre outras etnias).

Antes do processo de colonização, a região que hoje corresponde ao território do Rio Grande do Sul era ocupada por povos indígenas, como nos explica Silva (2020):

Entretanto, a ocupação no Rio Grande do Sul começou muito antes da chegada dos portugueses e espanhóis àquelas terras. Essas eram povoadas por índios, criadores de gado e excelentes domadores de cavalo. Justamente a presença do gado foi o principal motivo para a ocupação e fixação dos europeus em solo gaúcho. Habitada inicialmente por índios Charrua/Minuano, Guarani e Kaingang, o território do Rio Grande do Sul passou a pertencer à Espanha com o Tratado de Tordesilhas, em 1494, que estabeleceu os limites com Portugal. A exploração econômica e a possibilidade de escravização dos indígenas atraíram a atenção dos colonizadores europeus, e, ao mesmo tempo, provocou o envio de jesuítas espanhóis para converter os nativos (SILVA, 2020, p.15).

A parcela da população gaúcha oriunda da miscigenação entre nativos e europeus (espanhóis e portugueses) passou a ter uma identidade própria. Ribeiro *apud* Silva (2020), explica que:

Originalmente, esses gaúchos não se identificavam como espanhóis nem como portugueses, do mesmo modo como já não se consideravam indígenas, constituindo uma etnia nascente, aberta à agregação de contingentes de índios destribalizados pela ação missionária ou pela escravidão, de novos mestiços de brancos e índios desgarrados pela marginalidade, e de brancos pobres segregados de suas matrizes. (RIBEIRO *apud* SILVA, 2022, p. 14).

Silva explica ainda que os indivíduos oriundos do relacionamento do homem europeu com a mulher nativa (vale lembrar que esses relacionamentos eram em sua grande maioria abusivos da parte dos europeus) foram aumentando. Esses indígenas com sangue europeu foram se espalhando lentamente pelos pampas. Com relação à terceira constituição da população gaúcha, formada pelos imigrantes, Ribeiro *apud* Silva (2020), também explica que:

Apesar de numericamente pouco ponderável, o papel do imigrante foi muito importante como formador de certos conglomerados regionais nas áreas sulinas em que mais se concentrou, criando paisagens caracteristicamente europeias e populações dominadoramente brancas. [...] Quando começou a chegar em maiores contingentes, a população nacional já era tão maciça numericamente e tão definida do ponto de vista étnico, que pôde iniciar a absorção cultural e racial do imigrante sem grandes alterações no conjunto. (RIBEIRO *apud* SILVA, 2022, p. 14).

No estado do Rio Grande do Sul, a Guerra Farroupilha (1835-1845) representou um evento político e econômico de grande influência na construção e manutenção de uma “identidade gaúcha” ou daquilo que atualmente é chamado de “cultura gauchesca”. Segundo Souza (2018):

A Guerra dos Farrapos faz parte dos movimentos liberais que abalaram o Império do Brasil no período regencial. No século XIX, durante este período, que começou logo após a abdicação de Dom Pedro I, em 1831, o Brasil passou a viver um dos momentos mais conturbados de sua história. (SOUZA, 2018: p.90)

Nesse sentido, a Guerra Farroupilha foi uma rebelião da elite agrária da época contra o poder central, motivada pelos altos impostos sobre o charque, principal produto de comércio do Rio Grande do Sul na época. De acordo com Souza (2018):

[...] o Ato Adicional de 1834 e as atitudes políticas da Regência não agradavam à elite latifundiária da Província do Rio Grande de São Pedro. O choque entre o poder centralizador da Regência e o localismo da aristocracia gaúcha provoca reclamações na Assembleia que em 1835 é tomada pela rebelião. Diferente das rebeliões regenciais, a “Revolução” Farroupilha ou Guerra dos Farrapos é a mais longa (1835-1845). Este movimento cujo objetivo principal era caprichos políticos e reveses econômicos da elite gaúcha, patrocinado pelos exaltados, conquista uma série de adeptos que movidos por uma propaganda “republicana” seguram a revolução/guerra até 1845 (SOUZA, 2018: p.91).

Com o fim da guerra, criou-se uma representação sobre a “bravura” dos farrapos que se constituiu em identidade oficial do estado do Rio Grande do Sul. Neste ponto começamos a observar de onde vem a idéia do gaúcho “desbravador dos pampas”, “provedor”, “leal à sua terra”, “corajoso” e “viril”. Destaco que ao assinar o Tratado do Poncho Verde o Rio Grande do Sul rende-se ao império brasileiro perdendo assim a Guerra Farroupilha.

A identidade cultural de um povo se manifesta por meio de vários aspectos e é transmitida com o decorrer do tempo, como afirma Silva (2020) em relação à cultura gaúcha: “A identidade de um povo e sua cultura se mostram através de

símbolos fortes de uma tradição passada por gerações e pela história. Esse passado histórico é constantemente revivido entre aqueles que cultivam a tradição gaúcha” (SILVA, 2020, p.22). Além disso, na contemporaneidade discute-se de que maneira as identidades permanentemente se constroem a partir dos fluxos culturais que ligam circunstâncias e experiências locais a contextos globais. A identidade, como a nação, são ficções comunitárias que visam organizar diferentes forças históricas, como apontou Anderson (2008). Assim, embora o Rio Grande Sul tenha sido e continue sendo um território multifacetado, houve um represamento do fluxo histórico na direção da “identidade gaúcha” que tomou a Revolta Farroupilha como modelo.

De acordo com Marcon (2009), a cultura gaúcha é um fenômeno que se desenvolve no Brasil, mas com uma forte ligação com fenômenos que ocorreram em países vizinhos (Argentina, Uruguai, Paraguai e Chile). Tais fenômenos têm a ver com a invasão do território e as relações violentas que se estabelecem com o ambiente e os povos nativos no Cone Sul latino-americano. Como analisou Lois *apud* Marcon (2009):

A Argentina, em meados do século XIX, apresentava conflitos em torno das terras pertencentes aos povos indígenas. Todo o território que pôde permanecer em poder dos índios livres foi ganhando um enorme valor potencial na medida em que se intensificava a atividade agropecuária. “*El desierto*”, como eram chamadas as terras dos índios, passaram a agregar enorme valor e seus habitantes se tornaram o inimigo número um da “civilização”. Nesse contexto, além das terras indígenas e as cidades e seus campos circundantes, havia ainda um território vagamente definido: *la frontera*. Seus habitantes, igualmente não definidos, povoaram o imaginário da poesia gauchesca e delimitaram um personagem bastante específico: *el gaucho*. (LOIS 2004, Apud MARCON, 2009: p.50).

Nesse sentido, o Rio Grande do Sul compartilhou com países vizinhos um processo de construção identitária a partir da delimitação de fronteiras, dando contornos a um gaúcho/*gaúcho* “desindianizado”, mas nativo; “deseuropeizado”, mas de modos “civilizados”. A construção desse personagem foi fundamental para a afirmação das elites locais e para a formação da República no Brasil.

2.2 O Movimento Tradicionalista Gaúcho

O MTG é uma associação civil que se institucionalizou em 1966, mas que tem raízes em movimentos literários, encontros de estudantes secundaristas, entre outros. Alguns de seus membros foram importantes intelectuais gaúchos, como é o caso de Luiz Carlos Barbosa Lessa, que definiu tradicionalismo da seguinte forma:

Tradicionalismo é o movimento popular que visa auxiliar o Estado na consecução do bem coletivo, através de ações que o povo pratica (mesmo que não se aperceba de tal finalidade) com o fim de reforçar o núcleo de sua cultura: graças ao que a sociedade adquire maior tranquilidade na vida em comum (LESSA *apud* SILVA, 2020, p.22).

O MTG se apoia fundamentalmente na atuação de núcleos locais espalhados por várias cidades da região sul, os chamados Centros de Tradições Gaúchas (CTG's) que se constituem de espaços para realização de eventos, cursos e encontros de valorização da cultura gaúcha. Reproduzindo simbolicamente o ambiente das fazendas e estâncias, os presidentes são chamados, por exemplo, de "patrões". O primeiro CTG foi fundado no final na década de quarenta, como explica Marcon (2009):

[...] no final da II Guerra Mundial, jovens integrantes do "segmento mais escolarizado" de Porto Alegre, entre eles o próprio Barbosa Lessa, decidem fundar o "35 – Centro de Tradições Gaúchas", composto de 35 membros. Tinha por finalidade, entre outras, zelar pelas tradições do Rio Grande do Sul, sua história, suas lendas, canções e costumes e divulgação dos mesmos nos estados vizinhos. A ata de fundação data de 24 de abril de 1948, e seu maior objetivo, segundo Barbosa Lessa, não ia muito além de reunir-se à beira do fogo-de-chão e o culto às tradições "galponeiras" (MARCON, 2009: p.58).

Reichelt (2019) explica quais eram os principais objetivos do CTG quando se deu a sua fundação, buscando demarcar uma diferença nacional sobre a figura do gaúcho:

O objetivo do CTG não era o de reproduzir aquilo que outros centros tradicionais de preservação da cultura gaúcha faziam no Uruguai ou na Argentina, mas o de resgatar expressões culturais que efetivamente haviam sido praticadas no Rio Grande do Sul. (REICHELT, 2019, p.26)

Os responsáveis pela fundação do primeiro CTG foram Paixão Cortes e Barbosa Lessa e com a fundação também foram "fundadas" as leis de regulamentação dos CTG's e posteriormente do MTG, como explica Reichelt (2019):

Sendo assim, os mesmos dois gurus, já com 20 e poucos anos, um estudante de Direito e o outro estudante de Agronomia, decidiram partir em uma missão folclórica para coletar os traços de uma “autêntica” cultura gaúcho-brasileira. Essa viagem resultou na publicação do Manual de Danças Gaúchas que, junto a toda uma produção editorial “tradicionalista”, sob a liderança de Paixão e Lessa, serviu de alicerce para a criação de diversos documentos de regulação das expressões culturais e para a expansão de uma imensa rede de CTG’s que viria a surgir nos anos subsequentes, a partir da centralidade do MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), fundado em 1966 (REICHELDT, 2019, p.27).

Nesse sentido, pode-se observar que para além de um movimento de valorização da cultura gaúcha, o MTG representou literalmente a criação dessa cultura, o que se expressa na construção de normas e regras para indumentárias, gêneros musicais, culinária, crenças etc. Em seguida, discuto como a música produzida no Rio Grande do Sul foi impactada pelo MTG e suas orientações em termos do que era ou não tradicionalmente gaúcho.

2.3 A Música Gauchesca

Para fins de organização, podemos dividir a música gauchesca em três grupos de música: a música tradicional gaúcha ou tradicionalista, a música nativista e a chamada “*tchêmusic*”. A música tradicionalista, como o nome já faz referência, está voltada aos bailes de CTG, executada por conjuntos e artistas individuais, além de constituir-se de gêneros musicais historicamente tomados como “tradicionalistas” pelos entusiastas da cultura gauchesca e integrantes do MTG. De acordo com Marcon e Hoffman (2014), relatos de viajantes e missionários durante o século XIX no Rio Grande do Sul fizeram menção a uma festa rural chamada “fandango”, onde uma suíte de danças era executada. No final do século XIX, um folclorista local, Cezimbra Jacques, teria coletado uma série de danças que supôs fazerem parte do fandango gaúcho, dentre as quais poucas ainda se faziam presentes nas festas das comunidades rurais, como a chimarrita, a tirana e o anu.

Durante o século XX, porém, e com o avanço do rádio e da indústria fonográfica, muitos gêneros passaram a surgir no estado e se integrar às antigas danças e gêneros musicais, que por sua vez, já faziam parte de um condicionamento colonial da música europeia por aqui. Dentre os gêneros musicais da chamada música tradicionalista gaúcha, Marcon e Hoffman afirmam que:

The Movimento Tradicionalista Gaúcho (Traditionalistic Gaucho Movement), which started in the early 1940s in Rio Grande do Sul, also undertook research on the genres that would be considered the ‘roots’ of

músicagaúcha. In 1956 Paixão Côrtes and Barbosa Lessa (members of the MTG) published Manual de Danças Gaúchas (Manual of Gaúchas Dances). In spite of the controversies concerning the authenticity of the genres they presented, the study became an important reference work and was responsible for identifying a few folkloric rhythmic and melodic patterns which were a source of inspiration for regional music and its component genres (MARCON; HOFFMAN, 2014, p.90).

Ou seja, a chamada “música tradicionalista gaúcha” pautou-se em como os folcloristas ligados ao MTG foram constituindo uma história da música no RS, seus padrões rítmicos e melódicos, além, é claro, da temática dessas composições. Esse estilo dentro da música gaúcha é marcado pela atuação de grupos como Os Monarcas, Os Bertussi, Os Serranos, além de cantores/as solo/a, como a própria Berenice Azambuja.

De acordo com Reichelt (2019), o predomínio das tradições gauchescas na representação da identidade do Rio Grande do Sul, no entanto, não deixou de levantar muitas vozes de oposição. Como relata o autor, o historiador Tau Golin fez uma denúncia à “ideologia do gaúcho”. Para esse pesquisador, a maior expressão do movimento tradicionalista se dá por meio da música, pois um grande número de pessoas através do cancionário gaúcho recebe certos padrões de valores, e esses se multiplicam através dos meios de comunicação, em espaços de convivência e nos clubes de bailes tradicionalistas, expandindo-se como formas de expressões públicas, fazendo parte do cotidiano de indivíduos das mais diversas classes sociais.

Baptista (2017), afirma que a música do Rio Grande do Sul é fortemente permeada pela visão da elite social:

As músicas regionais sul-rio-grandenses são permeadas pela visão da elite que se apropriou de uma realidade e a utilizou como referência para a definição dos traços da identidade “tradicional” gaúcha. Assim, a cultura popular (aqui entendida como as manifestações culturais transmitidas de geração em geração como integrante da chamada “tradição gaúcha”) alberga valores das classes dominantes transmitidos como “naturais” para todas as classes e etnias. (BAPTISTA, 2017, p.43).

A expansão dos CTGs pelo Brasil também proporcionou o crescimento de espaços onde as produções musicais gauchescas seriam divulgadas, como afirma Reichelt (2019):

Na medida em que a rede de CTG's se expandia pelo Brasil afora, cresciam junto com ela os espaços midiáticos através dos quais novas produções musicais seriam divulgadas. Também através dela, novas carreiras artístico-musicais seriam estruturadas. Os próprios fundadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho, Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, capitanearam este processo ao desenvolverem trajetórias profissionais que vão da música, ao jornalismo; da produção editorial a produção de festivais

folclóricos, para citar alguns dos ramos de atuação de ambos. (REICHEL, 2019, p.28)

Assim, a música tradicional gaúcha se beneficiou enormemente da expansão do mercado fonográfico nacional, ao contrário do que os folcloristas ligados ao tradicionalismo e os manuais indicavam: seguir regras de interpretação, indumentária etc.

Um segundo “momento” da música gauchesca seria o da chamada “Música Nativista”, caracterizada pela prática dos festivais competitivos de música, bastante populares no Brasil como um todo a partir dos anos 1960, como notou Marcon (2011). Além disso, esteve afastado das regras rígidas estabelecidas pelo MTG, como notou Baptista (2017):

Em sua organização, o Movimento Nativista Gaúcho não estabeleceu nenhuma norma ou regra de comportamento que estabelecesse a forma de ser e de agir de seus membros, mas, apesar disso, não contestou as regras por estes instituídas. Seguiu por outros caminhos e se constituiu como um movimento de cunho cultural cuja existência estava vinculada à identificação pessoal e a afinidade artística de seus integrantes. (BAPTISTA, 2017, p.65).

O movimento da música nativista estabeleceu relações com temáticas de cunho social, com críticas à desigualdade ou à exploração, o que novamente repete um movimento que ocorre em todo Brasil naquele momento (anos 1960-1970), onde a música de protesto tinha um espaço importante. Sobre o nativismo enquanto um estilo musical, Marcon (2009) explica que:

Trata-se de um novo estilo musical que, na década de 1980, tornou-se um dos pólos do debate entre tradicionalistas e nativistas. O debate também contou com integrantes de diferentes setores da sociedade, como jornalistas, radialistas, escritores etc. Também representa uma maneira diferenciada de produção musical, isto é, ainda que gêneros da música tradicionalista gaúcha façam parte do repertório de composições nativistas, suas intenções musicais - incluindo temática, arranjos, instrumentação e interpretação - são outras (MARCON, 2009, p.71).

Já o terceiro momento da música gaúcha, denominado “Tchê Music”, que surge mais para o final do século XX, se relaciona intimamente com a indústria da música naquele período, onde os conjuntos de baile gauchescos passam a dispensar as regras dos manuais do MTG e voltam-se a um público mais amplo que os CTGs e até mesmo ao público do sul do Brasil. A Tchê Music se manifesta através de misturas dos ritmos gauchescos com elementos de outros ritmos nacionais ou estrangeiros e tem como particularidade a industrialização dos ritmos campeiros construídos pelo tradicionalismo e pelo nativismo, assumindo claramente

a mercantilização da música do Rio Grande do Sul, conforme notou Baptista (2017). No entanto, observa-se que desde o início da indústria da fonografia já se percebia a mercantilização dos gêneros considerados tradicionais para o MTG e folcloristas do estado. Nesse sentido, a Tchê Music representou muito mais uma ampliação e mudança do público que passou a consumir essa música do que uma mercantilização que antes não aconteceria. O surgimento de conjuntos animadores de bailes ocorreu dentro da própria cultura gaúcha, como afirma Baptista (2017):

A “Tchê Music” surgiu por meio dos conjuntos animadores de bailes (muitos deles nascidos dentro dos CTGs), que aderiram características semelhantes a ritmos nacionalmente conhecidos, demonstrando uma estratégia de popularização e ampliação de mercados pela venda de discos, animação de festas, programas de televisão e grandes shows (BAPTISTA, 2017, p.78).

Uma outra característica marcante da “Tchê Music” é a despreocupação com as rígidas regras do MTG, trazendo muitas vezes em suas performances coreografias sensuais, como o chamado “maxixar” (movimentos acelerados dos quadris, executados tanto por homens, quanto por mulheres, se aproximando da coreografia das lambadas dos anos 1980 e 1990). Segundo Baptista: “Servindo a esses propósitos, a “Tchê Music” nasceu da indústria fonográfica/cultural por meio do lançamento nacional de um CD que reunia bandas gaúchas de destaque no ano de 1999” (BAPTISTA, 2017, p. 79). Os grupos musicais que fizeram parte do lançamento deste CD foram Tchê Barbaridade, Tchê Guri e Tchê Garotos.

Baptista reflete também acerca das composições do movimento “Tchê Music”, e traz também certas semelhanças desse estilo dos anos 90 com os estilos mais antigos da música do Rio Grande do Sul:

As músicas do movimento “Tchê” são escritas de maneira simples utilizando termos de fácil compreensão/memorização e, ao contrário dos movimentos anteriores, não levantam bandeiras que buscam reviver a cultura do passado do estado nem enaltecer o mito do gaúcho-herói, como modelo de identidade para ser seguido. Fazendo uso de palavras populares, muitas vezes até “grosseiras”, como, de acordo com os Tradicionalistas, fizeram Teixeira e seus seguidores, as composições do movimento Tchê, em muitos casos, assumem posições machistas e preconceituosas. (BAPTISTA, 2017, p.79).

Assim, a música gauchesca se constitui de diferentes movimentos de criação e contestação de valores culturais que seriam representativos do “povo gaúcho”. Nesse processo, diferentes identidades emergem como demandantes de representatividade dentro da cultura oficial do RS, como é o caso do movimento

negro, que recentemente pediu a revisão do Hino do Rio Grande do Sul, inspirado na Revolta Farroupilha, um movimento da elite agrária que não contribuiu para a libertação dos escravos no estado, usando-os em seus pelotões com propósitos de classe bem definidos.

No caso do Rio Grande do Sul, a comunhão, a integração e as crenças em valores estabelecidos como tradicionais promovem uma celebração do estado como o lugar da “tradição gaúcha”, o lugar onde existe uma identidade baseada em valores escolhidos como ideais para personificar o tipo social que habita seu território. A “identidade” vista assim aparece como um universo cultural que define historicamente um sujeito regional gaúcho. Nesse sentido, no imaginário sul-rio-grandense, a identidade se constrói e se reconstrói periodicamente por meio de movimentos de retomada das “tradições”, em que – entre outros expoentes da cultura regional – os letristas das músicas regionais funcionam como peças de uma engrenagem que colocam em funcionamento toda uma estrutura social e política que procura manter viva uma construção identitária que serve de esteio a interesses sociais, políticos e econômicos. (BAPTISTA, 2017, p.91).

A partir do que foi exposto até aqui, no capítulo seguinte reflito sobre a obra e performance de Berenice Azambuja no contexto da música gauchesca, procurando compreender a atuação de uma mulher lésbica, mãe, compositora, instrumentista e cantora que conseguiu adentrar esse universo, não sem enfrentar diferentes desafios e contradições, tendo em vista a invisibilidade das mulheres neste meio musical.

3. A BIOGRAFIA E A OBRA DE BERENICE AZAMBUJA NO CONTEXTO DA MÚSICA TRADICIONALISTA GAÚCHA

De acordo com Peripato (2008), Berenice da Conceição Azambuja foi uma cantora, compositora e instrumentista brasileira da música regional gaúcha, nascida em 21 de março de 1952 no bairro Partenon, em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Filha de Pedro Paulo de Azambuja e Ernestina da Conceição Azambuja, Berenice já cresceu no meio artístico, pois seu pai era músico e sua mãe artista circense. Aos sete anos de idade, ganhou seu primeiro acordeom, entrou para o conservatório de música e aos 11 anos se formou em teoria e solfejo. No mesmo ano, se apresentou no programa infantil “Clube do Guri”, de Ari Rego, acompanhando a cantora Elis Regina no acordeom, que na época também era criança. Aos 12 anos de idade se forma em acordeom e aos 15 ingressa no curso superior de música. Quando iria entrar para o curso de maestrina teve de cancelá-lo devido às viagens com os conjuntos de baile, se apresentando como “garota prodígio” que tocava e cantava.

Figura 01- Berenice Azambuja aos 12 anos de idade, segurando nos braços seu acordeom.



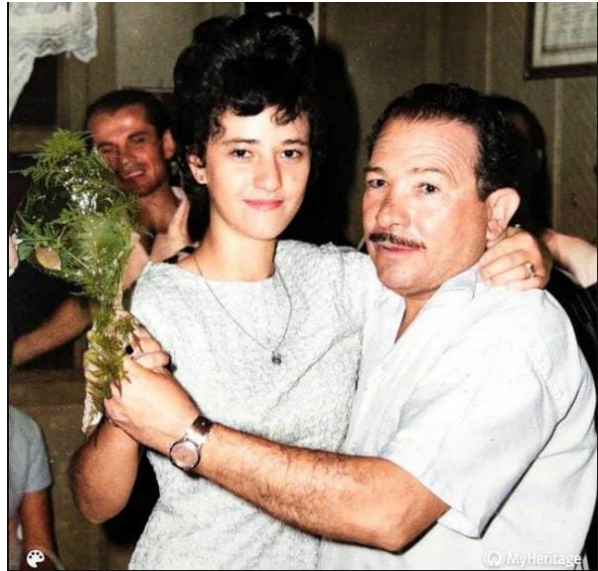
Berenice Azambuja aos 12 anos

Fonte: Recanto Caipira (2008).

Em 1980, lança pela gravadora Chantecler o disco “Romance de Terra e Pampa”, que trazia no lado B o sucesso que a projetou nacionalmente, a música “É disso que o velho gosta”, composição dela em parceria com Gildo Campos.

Posteriormente, a música foi gravada por nomes populares da música sertaneja, como Sergio Reis, Irmãs Barbosa e Chitãozinho & Xororó.

Figura 02- Berenice Azambuja e o cantor e compositor Gildo Campos.



Fonte: Recanto Caipira (2008).

Berenice adotou estilos próprios de se apresentar, tocar, cantar, e se vestir para as suas apresentações. Dispensando o “vestido de prenda” – vestimenta considerada “tradicional” para as mulheres, no contexto dos Centros de Tradição Gaúcha (CTGs) e do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG)- aderiu à bombacha¹ e ao chiripá², recebendo críticas por parte dos tradicionalistas. A atuação das mulheres na música gaúcha é cercada de ações de resistência, diante de um contexto sexista e dominado pela representação masculina. Assim, as performances de Berenice constituem uma quebra de paradigmas, na medida em que buscam ampliar o repertório comportamental e de posições sociais destinadas às mulheres no meio tradicionalista do sul do Brasil. No entanto, ao assumir uma performance

¹A bombacha é uma calça larga, abotoada no tornozelo e às vezes frisada nas pernas. É uma peça considerada “tradicional”, para uso masculino, pelos manuais do MTG.

²O chiripá compõe-se uma grande tira de pano estilizada e usada ao redor na cintura, cobrindo parte da bombacha. A peça também é tomada como “tradicional” pelo MTG e é utilizada principalmente por homens no sul do Brasil, mas também em outros países do cone-sul da América do Sul, como Argentina, Paraguai e Uruguai. Acredita-se que sua origem seja indígena, tornando-se popular entre os não-indígenas após o contato colonial.

tida como “masculina”, o significado de centralidade do masculino nessas manifestações musicais acaba permanecendo, como explica Rocha:

Poder-se-ia dizer que, em relação à tradição, ter uma mulher como compositora e intérprete de música regionalista já se configura como um avanço, uma quebra e uma inovação em um universo tão masculino (e masculinizado), contudo, a visão e a emissão permanecem inalteradas, contribuindo para a perpetuação do mito do gaúcho e que, certamente, é a intenção de quem defende a tradição. (ROCHA, 2016, p.170)

Em entrevista concedida a Nádia Elisa Meinerz no ano de 2011, Berenice relata sobre seu estilo próprio de se vestir, algo que imediatamente é lembrado quando se fala da atuação da artista:

Eu fui a primeira mulher do Rio Grande do Sul que aderiu ao Chiripá. Quando minha mãe fez um chiripá pra mim, principalmente no CTG, me disseram: “não, mulher não pode usar chiripá, é muito feio chiripá”. Mas minha mãe fez um chiripá pra mulher. O homem punha o chiripá voltado pra trás e ela fez um pra mim que era pra frente, com bordados, que parecia uma sainha. Mas eles não aceitavam. Foi muito debatido isso daí, mas eu não deixei de usar o chiripá. Então eu, como na época eu dançava chula com um colega meu e dançava a dança dos facões com os homens, teria que ser com o chiripá ou com a bombacha. O pessoal ficava sempre dizendo “não, que mulher tinha que ir de vestido de prenda e homem de bombacha”. Então isso sempre foi muito criticado, mas eu não queria nem saber! (MEINERZ, 2011, p. 94).

O conceito de prenda (reliquia, presente de valor, jóia) remete a um objeto de valor, em sentido figurado, moça gaúcha. Deste modo o MTG trata as mulheres como algo de valor a ser presenteado aos homens. As mulheres nos CTGs são relegadas as funções de secretária (cuidar das documentações), ou para a lida na cozinha em jantares e bailes tradicionais.

A forma como Berenice utilizava as vestimentas tidas como “tradicionais” para homens e mulheres mostra que a artista, embora sem expressar uma postura política declaradamente feminista ou de crítica às construções de gênero, tinha consciência do impacto que causava e das repressões que sofria. Ainda na infância, demonstrava interesse em participar do lugar socialmente delegado aos homens, enfrentando as contradições que esse posicionamento poderia render-lhe.

Figura 03- Berenice Azambuja vestida de bombacha e chiripá, usando botas e chapéu.



Berenice Azambuja

Fonte: Recanto Caipira (2008).

Embora a atuação de Berenice tenha sido marcada por polêmicas em torno de sua performance e vestuário, sua carreira também representou um marco para a música tradicionalista gaúcha, na medida em que fez sucesso em outras regiões do país, apresentando-se em programas de rádio e TV nacionalmente conhecidos. De acordo com Peripato (2008), Berenice Azambuja participou de programas televisivos como os de Jô Soares, Hebe Camargo, Faustão e Inezita Barroso, expandindo o conhecimento do público nacional sobre a música produzida no sul do país.

Figura 04- Berenice Azambuja em uma participação no Programa “Viola Minha Viola”, do canal TV Cultura, de

São Paulo, apresentado por Inezita Barroso.



**Berenice Azambuja
no Programa Viola Minha Viola
28/07/2010**

VisualLightBox.com

Fonte: Recanto Caipira (2008).

Ainda de acordo com Peripato (2008), em 1981 Berenice participou do espetáculo “Grande Noite da Viola”, no estádio do Maracanãzinho no Rio de Janeiro, junto com grandes nomes da música brasileira.

Figura 05- Berenice Azambuja junto com grandes nomes da música brasileira no espetáculo “Grande Noite da Viola” em 1981.



Carlito, Milionário, João Viola, Teixeira, Marilene Galvão, Mary Terezinha, Joanito, Mary Galvão, Geraldo Meirelles, Berenice Azambuja, Baduy, José Rico, Nhozinho, Tinoco e Tonico na Grande Noite da Viola no Maracanãzinho no Rio de Janeiro/RJ
20/06/1981

Fonte: Recanto Caipira (2008).

Segundo o portal G1 de comunicação, em abril de 2021 Berenice enfrentou a Covid-19 e chegou a ter 50% dos pulmões comprometidos pela doença. Se

recuperou e saiu do hospital em uma cadeira de rodas “fazendo o que mais gostava, tocando gaita e cantando seu maior sucesso, a canção ‘É disso que o velho gosta’”.

Figura 06- Berenice Azambuja tendo alta do hospital após se recuperar da Covid-19.



Fonte: Portal G1 de comunicação (2021).

No dia quatro de junho de 2021, o portal G1 do Rio Grande do Sul comunicou o falecimento da artista: “Berenice Azambuja morre aos 69 anos em Passo Fundo”. O jornal digital Gaúcha Zero Hora (GZH) traz a seguinte matéria: “A rainha da música rio-grandense”: personalidades gaúchas lamentam a morte de Berenice Azambuja. Segundo as informações veiculadas pelo jornal, a artista lutava contra um câncer no pâncreas e faleceu após uma parada cardíaca.

Nesta matéria do GZH do dia quatro de junho de 2021, várias personalidades gaúchas lamentaram a morte de Berenice e a carreira da artista, além de sua importância para o cenário artístico do Rio Grande do Sul. A cantora e jornalista Shana Muller falou ao GZH ressaltando que Berenice foi além de sua obra:

Berenice sempre será mais que suas canções. Seu legado para a arte brasileira está na alegria de suas músicas, claro, mas também no seu comportamento precursor e transgressor, por que não dizer. Tocar música gaúcha, depois de ter começado na música popular brasileira, foi escolha dela, mesmo consciente de que o machismo imperava para tudo (GZH, 2021)

“Mas também no seu comportamento precursor e transgressor”. A fala de Shana Muller ao GZH se refere ao estilo próprio que Berenice adotou para suas apresentações, desconstruindo conceitos de um universo tão fechado que são as tradições gaúchas.

De acordo com Ferreira (2021, p.79): “Cada pessoa é única, e consequentemente cada artista também. Suas partidas muitas vezes trazem a consciência tardia de sua importância”. A afirmação de Clarissa Ferreira justifica com relevância o objetivo deste trabalho de conclusão de curso no campo de estudos das ciências humanas e sociais, que é destacar a importância de Berenice Azambuja no cenário artístico do sul do Brasil e na sociedade brasileira como um todo, pois na atualidade a temática da questão de gênero é fortemente debatida no âmbito acadêmico. Estudar e escrever sobre uma mulher como Berenice é de certa forma trazer contribuir com este campo de estudos.

O corpo de Berenice foi sepultado no cemitério municipal de Vila Lângaro, no norte do Rio Grande do Sul, onde Berenice vivia com sua companheira e com o filho.

3.1 A trajetória como compositora e intérprete e a análise de algumas de suas composições e interpretações

Neste subitem do trabalho, utilizo como metodologia a análise de algumas composições e interpretações de Berenice Azambuja presentes ao longo de sua obra. Nesse sentido, abordo a discografia da cantora como um todo e analiso canções de alguns dos discos gravados pela musicista. Observo a sua obra e vida em diferentes momentos da história das relações de gênero e racismo no contexto tradicionalista gaúcho, subdividindo as músicas analisadas de acordo com as temáticas que abordam.

3.1.1 COMPOSIÇÕES E INTERPRETAÇÕES DA ARTISTA NO CONTEXTO DO TRADICIONALISMO GAÚCHO

Este tópico do trabalho aborda algumas músicas compostas e interpretadas por Berenice que remetem aos aspectos do tradicionalismo gaúcho, como o amor pela terra, pelo trabalho e lidas de campo, ritmos musicais típicos das músicas gauchescas e que expressam a cultura gaúcha. A primeira análise leva em conta

uma música do primeiro trabalho gravado por Azambuja, que foi o disco intitulado “Fogo de Chão”, em parceria com o grupo Os Açorianos, de 1975.

Figura 07: Capa do disco Berenice Azambuja e Os Açorianos – Fogo de Chão – 1975 – Continental – LP= 1.07.405.031



Fonte: Recanto Caipira (2008).

O LP foi lançado pela gravadora Continental e contém um total de 12 faixas. Desse álbum, analiso a faixa três, a canção “Lanceiro Negro³” de autoria de Berenice Azambuja e Hamilton Chaves. A letra aborda uma questão central para o tradicionalismo gaúcho, que foi a Revolta Farroupilha. De acordo com Rocha (2016):

[...] “Lanceiro Negro” tem como pano de fundo a recuperação temática bélica, especificamente do tradicional episódio da Revolução Farroupilha em que os lanceiros negros, grupamento do exército farroupilha, formado por escravos convocados para lutar ao lado dos revoltosos, desempenhou um importante papel durante os 10 anos da contenda militar. (ROCHA, 2016, p.164).

O primeiro verso da música fala sobre o convite ao lanceiro negro, um convite para a luta e para a guerra. O lanceiro negro é chamado de “irmão”, entusiasmando-o a guerrear. Já no segundo e terceiro versos aborda a motivação para o combate, sendo necessário “coragem” e “ação”. Nestes três versos da canção são abordadas, portanto, a guerra, a bravura, a coragem e a honra pela terra, “pedaço de chão” (ROCHA, 2016, p.164).

Vamos pro Campo da luta irmão,

³ Berenice Azambuja – Lanceiro Negro - Disponível em: <https://youtu.be/VcUjpcwzW82U>

*Vamos pro Campo da luta irmão.
 Que a luta no pampa é coragem e ação,
 Que a luta no pampa é coragem e ação.
 Que a vida e a morte é um pedaço de chão,
 Que a vida e a morte é um pedaço de chão⁴.*

No quarto verso, a compositora reforça a participação histórica dos lanceiros negros e utiliza a figura de Bento Gonçalves para retomar a fidelidade dos lanceiros negros ao ideal farroupilha (ROCHA, 2016, p.165):

*Conta a história que tem os heróis,
 Quatrocentos lanceiros de cor.
 Cavalgaram com Bento Gonçalves,
 Buscando justiça e sangue custou.*

Nos últimos versos da música é enaltecida a figura do “negro livre”, invocado como “patrício” e colocado em um posto de igualdade. Nestes versos se idealiza o massacre sofrido pelos lanceiros negros (ROCHA, 2016, p.165):

*Negros e livres qual Deus os criou,
 Negros e livres qual Deus os criou,
 Negros e livres qual Deus os criou.
 Vem patrício comigo cantar,
 Vem patrício comigo cantar.
 Agora que o pampa viveu, esqueceu,
 Agora que o pampa viveu, esqueceu.
 Este chão está lotado e agora é só teu,
 Este chão está lotado e agora é só teu.*

Como apontado no capítulo 1, o tema da Revolta Farroupilha tornou-se central para o MTG e muitas das composições da música tradicionalista gaúcha, que reforçam a narrativa de que o movimento teria marcado a independência do Rio

⁴ Optou-se por identificar as citações das letras das músicas com a formatação do texto em itálico, para diferenciá-las de outras citações.

Grande do Sul frente ao governo regencial. No entanto, como aponta a historiografia, o processo foi marcado por ambiguidades com relação à participação da população negra e escravizada no território do estado, explicitando o caráter de classe do movimento, liderado por grandes estancieiros. Nesse sentido, a composição absorve a voz masculina e branca sobre a Revolução Farroupilha, encobrindo as contradições implicadas no processo, como a relação não igualitária entre os combatentes negros e os oficiais que estavam no comando da revolta.

No ano de 1996, Berenice Azambuja lança pela gravadora Warner o CD “Dose Dupla Volume 02”, com gravações de dois LP’s anteriores, “No Jeitinho Brasileiro”, de 1989, e “Berenice Azambuja volume 09”, de 1986.

Figura 08 – Capa do disco Dose Dupla Vol. 02 – 1996 – Warner – CD= 063015571-2



Fonte: Recanto Caipira (2008).

Este CD conta com 24 faixas, dentre as quais analiso a de número vinte, a canção “ChamarritaGalponeira”, composição de Leonardo:

*Vamos dançar a Chamarrita,
que é dança galponeira.
Que nasceu no Paraguai,
e se bandeou pela fronteira.
Prima rica do Bugiu,
no compasso da Vaneira.
É dança que virou moda,*

*da moçada dançadeira.
 Não tem prenda que resista,
 no compasso desta dança.
 Seja velho, seja moço,
 Dá-lhe gás que não se cansa.
 Se o gaitero é bom de fole,
 se desdobra e se desmancha.
 E a gauchada se assanha,
 gritando e pedindo cancha.
 No balanço desta dança,
 dois por um bem compassado.
 Não tem par quem não se acerte,
 nem prenda sem namorar.
 E o salão fica pequeno,
 e as chinócas mais bonitas.
 Abram alas minha gente,
 pra dançar a Chamarrita.*

A música, em ritmo de chamarrita, traz em seus versos uma espécie de explicação da cultura gauchesca, trazendo em questão países que compartilham de muitos aspectos culturais com o Rio Grande do Sul, como o Paraguai. Nos versos “(...) Prima rica do bugiu, no compasso da vaneira, é dança que virou moda da moçada dançadeira” percebemos a grande diversidade de ritmos que compõem o cancionário gaúcho e que extrapolam as fronteiras do estado e da nação. Como analisado no capítulo 1, os ritmos considerados “tradicionais” pelo MTG muitas vezes não incluem músicas compartilhadas com países vizinhos, como é o caso da milonga e do chamamé. Este cenário foi bastante questionado pelos festivais nativistas no sul do Brasil a partir dos anos 1970, como analisado por Marcon (2009; 2014) e Berenice Azambuja não se furtou a gravar diferentes ritmos, além de misturá-los.

Em 1992 é lançado pela gravadora RGE o LP “De Rédeas Soltas”. Deste LP, que contém doze faixas, trago para análise trechos da faixa de número dois, a canção “Desgarrado”⁵, composição de Joel Marques:

⁵ Berenice Azambuja – Desgarrado- Disponível em: <https://youtu.be/8gmai2v1tT8>

Figura 09 – Capa do disco De Rédeas Soltas 1992 – RGE – LP= 308.6339.



Fonte: Recato Caipira (2008).

*Nasci lá no interior, sou simples barbaridade.
Sou feito um cavalo xucro, sem registro sem idade.
Sou filho daquela gente que não tem tempo de ser feliz,
Do pago em que fui criado trago no peito a raiz.
Por ser um pouco cigano, não tenho morada certa.
Fiz do mundo meu destino, do céu a minha coberta.
Sou livre por natureza, igual correnteza de um igarapé,
Meu coração é uma estrada que me leva aonde eu quiser.
Desde piazzito aprendi que o mundo é a melhor escola,
Tenho sina de gaudério, e um sentimento pachola.*

[...]

*Eu já fiz meu testamento, pro dia que o velho amigo,
La do céu me convidar pra tomar mate comigo.
A minha voz cancionista, eu deixo no vento pro povo escutar.
E a cordeona companheira, levo pras bandas de lá.*

“Desgarrado” traz a exaltação ao Rio Grande do Sul e da simplicidade que a compositora atribui a seu povo. Vinda de uma família pobre e tendo menos

reconhecimento que muitos homens dentro do campo musical, não enriqueceu pela música, vivenciando talvez grande parte daquilo que cantava.

3.1.2 AS RELAÇÕES DE GÊNERO E O LUGAR DA MULHER NA OBRA DE BERENICE AZAMBUJA

Neste subitem analiso músicas de álbuns de diferentes momentos da carreira da musicista. Tais análises procuram observar como são expressas as relações de gênero nas letras das canções de Azambuja, a exemplo de noções de empoderamento feminino e igualdade de condições entre homens e mulheres.

Em 1978 Berenice lança pela gravadora Continental o LP “É o Sucesso”. Este trabalho conta com um total de doze faixas que analiso a de número sete, a canção “Prenda Missioneira”⁶, composição de Berenice Azambuja e Jorge Missioneiro.

Figura 10: Capa do disco É o Sucesso – 1978 – Continental – LP =1.04.405.260



Fonte: Recanto Caipira (2008)

*Sou gaúcha do Rio Grande, sou uma prenda missioneira,
E nas lidas de mangueira eu sempre estou presente.
E não é qualquer vivente que me vença no rodeio,
Sou mansa, mas me guasqueio e ataco como a serpente.
Nasci de piadas bagualas das domas de campo fora,
Surro e risco de reio e espora qualquer cavalo aporreado.
Sem ninguém no meu costado, pois sozinha eu gineteio,*

⁶ Berenice Azambuja – Prenda Missioneira- Disponível em: <https://youtu.be/icPawGXKbsc>

*Não boto sela e freio pra ficar mais engraçado.
 Nas festas da freguesia com meu vestido de chita,
 No cabelo um nó de fita de pura seda encarnada,
 Por certo contrabandeada da Argentina ou do Uruguai,
 Ou talvez do Paraguai,
 Que pra cá foi recambiada.
 Nos bailes de domingueira em ramadas ou galpão,
 Danço xote e um vaneirão nos quatro cantos da sala.
 Meu par eu deixo na sala num rancheirão bem pulado,
 Se o peão não for educado eu surro ele de pala.
 Nestes versos nativos que eu deixo escrito aqui,
 Sou neta de um guarani, bisneta de um cacique.
 O meu grito faz repique nas canhadas do meu pago,
 Esta alegria que eu trago aqui eu quero que fique.*

Nessa música, vemos o quanto a carreira de Berenice foi marcada por um embate entre o tradicionalismo e a transgressão de gênero, tendo em vista que em outras canções ela apresenta uma defesa das “tradições gauchescas”, valorizando a figura do gaúcho e seus supostos atributos morais e comportamentais. Já em “Prenda Missioneira”, a musicista questiona o lugar de protagonista do gaúcho, trazendo uma figura feminina e missioneira⁷, que anda a cavalo e está sempre presente nas lidas de campo. Como já debatemos neste trabalho, as lidas de mangueira e de campo, bem como as carreiras de cavalo, gineteadas⁸ e rodeios, aparecem reiteradamente nas narrativas da tradição gauchesca como práticas masculinas. Às mulheres caberiam as atividades domésticas e o cuidado dos filhos, construindo assim uma figura recatada (“mansa”) da prenda gaúcha.

Ainda no primeiro verso da canção, a musicista reforça: “e não é qualquer vivente que me vença no rodeio”, valorizando assim a figura da mulher como forte e capaz de exercer qualquer atividade das lidas de campo. Na continuidade de seus

⁷ Missioneira/o: Uma pessoa originária da região dos “Sete povos das missões” no estado do Rio Grande do Sul, outro símbolo importante para a cultura gaúcha em sua relação com a fronteira física e civilizacional, isto é, com as populações indígenas reduzidas nos territórios das missões jesuíticas.

⁸Gineteadas: Prática esportiva que consiste em montar e permanecer sobre o cavalo pelo maior período de tempo possível.

versos, a canção faz certa comparação entre a figura feminina com uma serpente “sou mansa, mas me guasqueio e ataco como a serpente”. Nesta comparação, além da busca por desfazer o estereótipo da fragilidade feminina, aparece a figura da serpente, símbolo importante para a mitologia cristã, em que o paraíso se perde pela relação de conhecimento estabelecida por Eva com a serpente.

Na terceira estrofe temos os versos: “Nas festas da freguesia com meu vestido de chita, no cabelo um nó de fita de pura seda encarnada”. Assim, é possível refletir que a canção remete à relação entre os estereótipos de gênero centrados nos modos de vestir-se, procurando reforçar os múltiplos lugares e performances que a mulher gaúcha pode assumir. Pode se vestir de chita⁹ e usar uma fita nos cabelos, mas também pode participar das lidas de campo e de mangueira. Além disso, ao final da composição, nota-se a vinculação que se quer reforçar entre a identidade missioneira e as populações indígenas, sobretudo o povo Guarani, presentes na região fronteira do noroeste do Rio Grande do Sul. Como já analisado, a narrativa dominante sobre as tradições gauchescas apresenta uma voz masculina e branca como aquela que constituiu essas tradições, sendo reservado à população negra e indígena um lugar residual, ambíguo e consequência de um projeto civilizacional de formação do país e do estado do Rio Grande do Sul.

Já no ano de 1983 é lançado pela gravadora Continental o sétimo trabalho de Berenice, o LP “Canto da Terra”.

Figura 11 – Capa do disco Canto da Terra – 1983 – Continental – LP= 1.04.405.416



Fonte: Recanto Caipira (2008).

Um das músicas de maior destaque neste álbum é a canção “O Mundo é das Mulheres”¹⁰, composição de Paraíso e Lourival dos Santos.

⁹ Chita: Tecido de planta barato, e antigamente de pouca qualidade com estampas de cores fortes.

¹⁰ Berenice Azambuja – O Mundo é das Mulheres – Disponível em: <https://youtu.be/6-WKW9TDY0>

*O mundo é das mulheres,
 Pra elas tiro o chapéu.
 Homem que bate em mulher,
 Não pode ganhar o céu.
 A mulher é igual à cobra,
 Tem veneno e tem peçonha,
 Deixa o rico sem dinheiro,
 E o pobre sem vergonha.
 Minha mão pegou na sua,
 Sua mão pegou na minha.
 Esta noite meu amor,
 Você não dorme sozinha.
 Eu já dei meu cobertor,
 Você pode dar o seu.
 Se esta noite fizer frio,
 O seu cobertor sou eu.*

“O mundo é das mulheres, pra elas tiro o chapéu, homem que bate em mulher, não pode ganhar o céu”. Estes versos, cantados por Berenice, certamente trazem uma crítica social sobre a violência de gênero contra as mulheres. No entanto, o verso “não pode ganhar o céu”, reflete sobre a punição à violência contra a mulher como uma punição divina e cristã. Portanto, não se trataria de uma punição legal, realizada pelas normas sancionadas pelo Estado laico. Na sequência dos versos, outra imagem cristã: “A mulher é igual à cobra, tem veneno em tem peçonha, deixa o rico sem dinheiro e deixa o pobre sem vergonha”. Tendo como autores dois homens, a letra deixa entrever a necessidade de uma dominação masculina “civilizada”, sem violência, mas que segue sendo “necessária” para a ordem social. Ao final, o “cobertor” encarnado da proteção masculina indica a importância do amor romântico como referência para as relações afetivas entre homens e mulheres, alicerçadas nessa desigualdade estrutural de poder. Como em outras canções gravadas por Berenice, o diálogo da obra da artista com questões

mais amplas que as do regionalismo musical gaúcho, aproximam-na de temáticas igualmente sexistas presentes na música popular em geral.

Em 1984, é lançado pela Continental o LP “Berenice Azambuja Volume 08”, disco que foi o oitavo trabalho da musicista. O disco traz 12 faixas de composição de Berenice e outros compositores.

Figura 12 – Capa do disco Berenice Azambuja – Vol.08 – 1984 – Continental – LP= 1.74.405.417



Fonte: Recanto Caipira (2008).

Deste LP, a faixa de número dois, “O Velho Jura que quer”¹¹, composição de Berenice Azambuja e Leonardo, traz vários aspectos dos debates sobre relações de gênero na música tradicional do Rio Grande do Sul:

*Alô, alô meu Brasil é uma gaúcha torcendo,
Que a rapaziada de agora continuem aprendendo.
Que as coisas que o velho gosta, muitos estão esquecendo.
Meu pai está bem velhinho,
Com seus cabelos branquinhos, mas continua querendo.
Duvido alguém que não gosta,
Que não queira uma colher.
Das coisas que o velho gosta,
Das coisas que o velho quer.
Churrasco, bom chimarrão,*

¹¹ Berenice Azambuja – O Velho Jura que Quer – Disponível em: <https://youtu.be/wZM4YT3A8UU>

Fandango, trago e mulher.

Fandango é força nativa, força da vida é mulher,

Para quem anda esquecido trago logo uma colher -

Levanta a moral do homem para o que der e vier

Meu pai está bem velhinho

Com seus cabelos branquinhos, mas jura que ainda quer.

Analisando a letra desta música “O Velho Jura que Quer”, podemos fazer uma reflexão acerca da questão de gênero na sociedade, quando a objetificação das mulheres é cantada por uma mulher. Embora as construções de gênero se valham de muitos determinismos, sejam biológicos, psíquicos ou sociais, recentemente os estudos de gênero têm questionado também o binarismo naturalizado por essas construções e suas análises. A perspectiva do que é “ser mulher”, para Berenice Azambuja e sua obra, parece questionar o binarismo de gênero e ao mesmo tempo reforçá-lo. Suas performances encadeiam uma série de elementos polarizadores, como homem e mulher, gaúcho e gaúcha, prenda e peão, bombacha e vestido de chita. No entanto, por vezes canta a perspectiva da mulher como igual ao homem em direitos e desejos, incluindo a objetificação das mulheres. Colocá-la como uma artista que defende o ponto de vista das mulheres apresenta problemas que remetem ao binarismo de gênero. Para falar das mulheres e de sua perspectiva é preciso ser mulher? O que querem as mulheres, afinal? O que são as mulheres no universo gaúcho tradicional? Berenice participa dessa construção, sem dúvidas, perpetuando as tradições que notadamente se constituíram como decorrentes de uma voz masculina. Mas uma voz feminina também foi responsável pela difusão das tradições gaúchas, inclusive para fora do contexto sulista. A questão central é o seu silenciamento nesse processo. Berenice é a imagem do velho gaúcho “que quer”? Não estaria Berenice performando o que é vendável na música gauchesca? Isto é, a objetificação da mulher?

Em 1986 é lançado pela gravadora Continental o LP “Xote Largado”.

Figura 13 – Capa do disco Xote
Largado – 1986 – Continental –
LP=1.74.405.419



Fonte: Recanto Caipira (2008).

O disco conta com 12 faixas, e dele analiso a composição “Mulher Cavaleira”¹², de José Fortuna e Paraíso:

*Mulher cavaleira, eu sou.
 sempre galopando estou.
 Enfrento perigo como qualquer homem,
 Mulher cavaleira é meu nome.
 No grande rodeio cheguei sem receio,
 E pulei no meio da arena.
 Trouxeram um bragado que havia tirado,
 Peões afamados de cena.
 Montei sem demora, cortei minha espora.
 Pulou meio ar e parou.
 Peões das carreiras, deixaram a mangueira.
 Mulher cavaleira chegou.
 Mulher cavaleira, eu sou,
 sempre galopando estou.
 Enfrento perigo como qualquer homem.
 Mulher cavaleira é meu nome.
 E uma boiada que estava arribada,
 sozinha na estrada, juntei.*

¹² Berenice Azambuja – Mulher Cavaleira – Disponível em: <https://youtu.be/xjkpbd9HMOI>

*Por eu vestir saia,
Quiseram dar raia.
De guascar lacraias, cortei.
Não sinto fadiga, sou boa amiga.
Onde tem briga, estou.
E nas pagodeiras,
sou sempre a primeira.
Mulher cavaleira chegou.*

Os versos dessa música parecem se aproximar de uma personalidade que a própria Berenice Azambuja assumia para si e em suas performances e experiências como intérprete e compositora. Os versos “enfrento o perigo como qualquer homem, mulher cavaleira é meu nome” reforçam o desejo de ver a mulher em igualdade dentro de um lugar de prestígio para a cultura gaúcha: a bravura da pessoa que cavalga e domina um animal como o cavalo, ou seja, a visão da mulher como capaz de enfrentar o perigo e desenvolver qualquer atividade da lida campeira, assim como os homens. Quando relacionamos esses versos com a carreira da musicista, podemos refletir sobre a importância para Berenice em afirmar que a mulher pode tocar gaita, cantar, se apresentar com bombacha e chiripá, ou seja, ter uma carreira na música e constituir uma identidade própria nesse lugar.

No ano de 1995 é lançado pela gravadora BMG o CD “Um Pedaco do meu Pago”. Este foi o décimo segundo trabalho gravado por Berenice e contou com 12 faixas. Faço aqui a análise da faixa de número dois a canção “Faca na Bota”¹³:

¹³ Berenice Azambuja – Faca na Bota – Disponível em: <https://youtu.be/Y10Cy-nKmQE>

Figura 14 – Capa do disco Um
Pedaço do Meu Pago – 1995 –
BMG – LP= 30122180



Fonte: Recanto Caipira (2008).

*Quantas mentiras você me falou,
Disse que eu era o seu grande amor.
Hoje te vejo tão longe de mim, tão
Longe assim.
Nem uma carta você me mandou,
Nem um recado por onde passou,
Sinto saudade mas não vou morrer.
Vou te esquecer.
Sou gaúcha de faca na bota,
Ninguém me provoca que eu viro o diabo.
Se tu pensas que o meu coração,
Vai morrer de paixão tu estás enganado.
Dou um boi pra não entrar na peleia,
Mas se a coisa é feia eu topo a parada.
Se é briga o que quer entro nela,
E pra não sair dela eu te dou uma boiada.
Dou de rédeas à minha tristeza,
Eu tenho a certeza que tu não tem jeito.
Arrumaste outra china quem sabe,
Não sei como cabe outro amor no teu peito.
Tu não penses que guardo rancores,*

*Que morro de amores de lembrança nossa.
Só não voltes pra mim eu te digo,
Que encontras comigo uma encrenca da grossa.*

Como em outras músicas interpretadas e compostas por Berenice, em “Faca na bota” podemos ver a valorização da figura feminina como valente e não subordinada aos homens nas relações amorosas. A letra faz menção a uma traição, talvez tomada como socialmente legítima para os homens, mas também trata da competição feminina como objeto de desejo masculino, como no verso “arrumaste outra china quem sabe”. O termo “china” remete, no universo tradicionalista gaúcho, às profissionais do sexo, prostitutas, e até mesmo às mulheres livres de relações amorosas monogâmicas ou formais de casamento. Uma suposta “honra” feminina, em se manter fiel ao companheiro, é contraposta às chinas e aos homens que traem. Outro lugar complexo das relações de gênero abordadas pela obra de Berenice.

Em 2003 é lançado pela gravadora USA discos o CD “Quem ta mandando é a mulherada”. O próprio nome do CD já leva a perceber talvez um dos desejos de Berenice na música gaúcha.

Figura 15 – Capa do disco Quem ta Mandando é a Mulherada – 2003 – USA Discos – CD= 459.736



Fonte: Recanto Caipira (2008).

Deste CD, analiso a música “Quem Tá Mandando é a Mulherada”, de Elton Saldanha¹⁴.

*Os homes que se cuidem,
 Porque quem ta mandando é a mulherada tchê.
 Mas é uma pouca vergonha te ver chegando esta hora.
 Pé por pé pra não ouvir o barulho das esporas,
 Eu sou muito sonhadora, mas vivo no mundo da lua,
 E tu com essa cachorrada fazendo festa na rua.
 Tu ainda não me conhece, tu ainda não me viu brava,
 Com estas marcas de batom tu não entras na minha casa.
 Tu não conhece o perigo, tu ainda não me viu louca,
 Com este bafo de cachaça, não tem beijinho na boca.
 Cala boca, fica quieto, murcha as orelhas e não fala.
 E arrasta teus pelegos, eu tu vais dormir na sala.
 Cala boca, fica quieto, murcha as orelhas e não fala,
 Se não tu vai se achar que eu já arrumei tuas malas.
 Não tem nada, não tem nada, tchê, não sei de nada,
 Quem ta mandando na festa, é claro,
 É a mulherada.*

Na composição, o imbricado lugar da voz de Berenice nos leva a refletir sobre as transgressões e recuos realizados pela obra da artista quando se trata de estabelecer relações de igualdade entre homens e mulheres. A mulher “manda na festa” e no casamento, mas quando reclama esse lugar de controle, é “louca”, como no verso “tu ainda não me viu louca”, ou como alguém que se pode facilmente enganar, como no verso “eu sou muito sonhadora, mas vivo no mundo da lua”. Assim, sem que o lugar de controle seja efetivamente abalado, Berenice canta novamente uma contradição para si própria, como artista inserida em um contexto musical altamente sexista e masculinizado que “controla a festa”, embora o reitere no nível das relações amorosas, onde o homem como “cachorro que faz festa na rua” é colocado em oposição à louca sonhadora que espera em casa. Certamente o

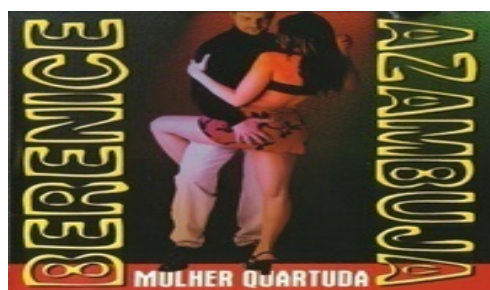
¹⁴ Berenice Azambuja – Quem ta mandando é a mulherada- Disponível em: <https://youtu.be/YpCO2HDCv40>.

lugar doméstico não é o lugar ao qual Berenice se vê confinada. A contradição esta em Berenice ela interessa controlar a festa, sua carreira, suas roupas e desejar o que arbitrariamente só os homens – “é disso que o velho gosta” - podem desejar.

3.2.3 GÊNERO E SEXUALIDADE NA OBRA DE BERENICE AZAMBUJA

Nesta parte do texto faço análises de músicas compostas e interpretadas por Berenice que abordam a temática da sexualidade. Em algumas dessas canções podemos também observar aspectos que deixam expor mais ou menos a homossexualidade da artista, um tema bastante tabu na sociedade brasileira e na música gaúcha daquele período e atualmente. Em 1998 é lançado pela gravadora ACIT o CD “Mulher Quartuda”, somando o décimo quinto trabalho gravado pela musicista.

Figura 16 – Capa do disco Mulher Quartuda – 1998 – ACIT - CD



Fonte: Recanto Caipira (2008).

Este CD conta com 12 faixas. O que é notável neste trabalho de Berenice é que muitas das gravações possuem conteúdo sexual, como é o caso das canções Mulher Quartuda, Levanta Véio e Colchãozinho Gemedor. Trago para análise a faixa de número dois, a canção “Mulher Quartuda”¹⁵, na qual a letra estabelece uma comparação entre o quadril de uma mulher e a traseira do cavalo “quarto de milha”¹⁶. Além disso, as mulheres no contexto do baile são comparadas, ainda, a outros animais, como filhotes de cabras e ao gado nelore. A objetificação das mulheres na comparação com animais bastante presentes no contexto do trabalho no campo, da avaliação de sua qualidade, incluindo qualidades de reprodução desses animais,

¹⁵ Berenice Azambuja – Mulher Quartuda – Disponível em: <https://youtu.be/6ibrJ-IT93g>

¹⁶ Quarto de Milha: Raça de cavalo originária dos Estados Unidos é fruto do cruzamento de cavalos trazidos pelos portugueses e espanhóis, tem por característica ser animais rápidos, são extremamente musculosos e pesam cerca de 500 kg.

mostra como a obra de Berenice alinha-se ao contexto tradicionalista, mas também à indústria da música popular no Brasil em um momento em que grupos de samba e axé como “É o Tcham” tornavam-se extremamente populares, investindo justamente nos corpos de bailarinas de quadris largos e com forte apelo sexual em suas performances:

*Mulher quartuda e cavalo quarto de milha,
São duas coisas porque eu sinto paixão.
Com o cavalo se derruba boi na pista,
Mulher quartuda se derruba no colchão.
Eu quando quero ir pro fandango eu chego cedo,
Não tenho medo de me agarrar com canhão.
Fico escondido num cantinho da parede,
Matando a ede com conhaque de alcatrão.
Eu bebo pouco que é pra não encher a cara,
Já to na tara, vou entrando no salão.
Vejo as quartudas requebrando em minha frente,
Fico tão quente que suor pinga no chão.
As cabritinhas vão dançando a noite inteira,
Na gafeira, no forró, no vanerão.
Mulher rabuda é quem novilha nelore.
No rabo delas também vão passar a mão.
Passar a mão, passar a mão,
No rabo delas eles vão passar a mão.
Passar a mão, passar a mão,
No rabo delas todos vão passar a mão.*

Clarissa Ferreira (2021), comentou a canção no livro “Gauchismo Líquido”:

Chegando um pouco mais para *acá*, à cavalo na linha do tempo das obras da Berê (ou melhor: a *carrálo* como ela falava, com um sotaque muito específico e ênfase no segundo “a”), chegamos ao álbum *Mulher Quartuda*, e lá está ela: a coisificação! Como uma aderência ao discurso da

masculinidade, provavelmente pela repressão da homossexualidade feminina ser tão presente nesta cultura que acaba se convertendo em masculinidade. Mas não consigo não colocar em questão que é uma mulher cantando essas coisas (FERREIRA, 2021, p. 81).

A voz de uma mulher que canta o desejo por outra mulher é aqui complexificado na medida em que formata o desejo feminino sob os símbolos e fetiches masculinos. Berenice assume o fetiche de um homem para si e acaba reificando a objetificação masculina com relação aos corpos das mulheres. Em outros gêneros musicais, sobretudo o funk, a voz feminina que fala abertamente sobre desejo e relações sexuais, quando cantada por uma mulher, também aparece como altamente recriminada, sobretudo quando o desejo da mulher é protagonista. No entanto, percebe-se que nas duas situações o protagonismo da mulher que canta sobre sexualidade é o principal foco das críticas. Se é lugar do homem falar de sexo, é lugar da mulher falar de amor, um maniqueísmo bastante explorado na indústria da música e que intersecciona gênero, classe e raça, como no contexto do funk, mas também no contexto da música gaúcha.

No ano de 1980 pela gravadora Chantecler a artista lança o LP intitulado “Romance de Terra e Pampa”. Este seria o trabalho que a projetaria nacionalmente, pois trouxe do lado B, como primeira faixa, a música “É disso que o Velho Gosta”, composição dela em parceria com Gildo Campos.

Figura 17– Capa do disco Romance de Terra e Pampa – 1980 – Chantecler – LP= 2.11.045.352



Fonte: Recanto Caipira (2008).

Este LP conta com 12 faixas, deste trabalho de 1980, analiso a faixa de número sete, a música “É Disso que o Velho Gosta”¹⁷, vaneira que foi o grande sucesso da carreira da musicista:

*Eu sou um peão de estância,
Nascida lá no galpão.
E aprendi desde criança,
A honrar a tradição.
Meu pai era um gaúcho,
Que nunca conheceu luxo.
Mas viveu folgado enfim.
E quando alguém perguntava,
Do que ele mais gostava,
O velho dizia assim.
Churrasco, bom chimarrão,
Fandango, trago e mulher.
É disso que o velho gosta,
É isso que o velho quer.
Saí da minha fazenda,
E me soltei pelo pago.
E hoje eu tenho um gaúcho,
Para me fazer afago.
E quando vier um piázinho,
Para enfeitar nosso ninho,
Mais alegria vou ter.
E se ele me perguntar,
Do que se deve gostar,
Como meu pai vou dizer.
Churrasco e bom chimarrão,
Fandango, trago e mulher.
É disso que o velho gosta,
É isso que o velho quer.
E foi assim que aprendi,
A gostar do que é bom.
A tocar minha cordeona,
Cantar sem sair do tom.*

¹⁷ Berenice Azambuja – É Disso que o Velho Gosta – Disponível em: https://youtu.be/Wqx_QzAOle8

*Ser amiga dos amigos,
Nunca fugir do perigo.
Meu velho pai me ensinou.
Eu que vivo a cantar,
Sempre aprendi a gostar,
Do que meu velho gostou.
Churrasco e bom chimarrão,
Fandango, trago e mulher.
É disso que o velho gosta,
É isso que o velho quer.*

A composição em parceria com Gildo Campos projetou Berenice a nível nacional e é interessante ressaltar que a música foi regravada por importantes nomes da música popular e sertaneja, como Sérgio Reis, Imãs Barbosa e Chitãozinho e Xororó.

Uma mulher cantando as coisas que o velho gosta, vestida de pilchas masculinas e atuando em um universo predominantemente masculino e sexista, "(...) é disso que o velho gosta, é isso que o velho quer, churrasco bom chimarrão, fandango trago e mulher". O "disso" nos versos de Berenice, compara a mulher a um objeto que seria apreciado por um homem idoso, também uma forma de se referir a um pai. Por outro lado, é importante analisar e destacar que a cantora e compositora, trajando em suas apresentações roupas consideradas "masculinas", se consagrou com esta canção falando das "coisas" que seriam apreciadas pelo homem gaúcho, mas também apreciadas por ela própria, como sinalizado no verso: "e foi assim que aprendi". A composição coloca a mulher que a canta em posição de igualdade nos gostos, no desejo sexual, na lida de campo, o que pode parecer contraditório na voz da narrativa tradicionalista gaúcha, mas não na experiência pessoal da artista.

No ano de 2008, Berenice lança pela USA discos o CD "Dançando num Saravá", seu último disco, gravado treze anos antes de sua morte.

Figura 18 – Capa do disco Dançando Num Sarava – 2008 – USA Discos – CD= 459.873



Fonte: Recanto Caipira (2008).

Deste CD, que possui 12 faixas, trago para análise a de número dez, a canção “Tudo que o velho Gosta”¹⁸, composição de Vaine Darte e Berenice Azambuja:

*Meu velho é um peão largado que nunca negou a sina,
Em ser flor de assanhado por fandango, canha e china.
Conhecedor do riscado, entrava em qualquer biboca,
Para um surungo enfezado, um retoço com a chinoca.
Eu fui seguindo no pasto o rastro das suas botas,
Por isso é que eu também gosto de tudo que o velho gosta.
Jogo de osso, entrevero, uma carpeta de truço,
Um chão batido em candeeiro pra dançar o suco-suco.
Cambicho fim de semana, rabicho de pega-pega,
O cichono quero mama e o namoro nas macegas.
Aquela paixão baguala que nunca teve sossego,
De repente nos piala corpo a corpo nos pelegos.
O velho é que tem razão bom mesmo é se encambichar,
Não há quem não queira não uma sarna pra se coçar.
Eu fui seguindo no pasto o rastro das suas botas,
Por isso é que eu também gosto de tudo que o velho gosta.*

¹⁸ Berenice Azambuja – Tudo que o Velho Gosta – Disponível em: <https://youtu.be/jKsmROH2yD4>

Uma mulher declarando em versos musicais que também gosta de “tudo que o velho gosta”. Em “É disso que o velho gosta”, de 1980, Berenice já cantava as coisas que o velho gosta, mas em “Tudo que o velho gosta” essa afirmação se concretiza como totalidade, sem distinções. Como afirma Ferreira (2021):

E essa permissividade para fazer, querer e cantar o mesmo que o velho gosta, Berê? De onde vem? Se na música “É disso que o velho gosta”, composição em parceria com Gildo Campos que foi seu grande sucesso, caiu mal colocar no mesmo balaio “fandango, trago e mulher”, a jogada discursiva em “Tudo que o velho gosta”, mais uma composição em pareceria com Vaine Darde, superou a questão: [...] E assim é declarada a homossexualidade feminina na música regional gaúcha! (FERREIRA, 2021, P. 85)

Se Berenice admite ou não um lugar legítimo para a perspectiva homoafetiva na música regional gaúcha – algo que aparece em outras composições, como “Mulher Quartuda” – ela parece instituir uma homossexualidade bastante calcada no binarismo de gênero, em que o desejo de uma mulher por outra se espelha no desejo de um homem por uma mulher. Aprendeu com “seu velho” a gostar de mulher. Alguns estereótipos atribuídos a mulheres lésbicas se reforçam nesse processo, em que são tomadas como masculinizadas, “sapatões”, “caminhoneiras”. A própria Berenice lutou para que sua performance não fosse tomada de forma pejorativa ou que fosse proibida de vestir certas roupas em suas apresentações. No entanto, o lugar que Berenice ocupava no tradicionalismo gaúcho talvez tenha a impedido de problematizar ainda mais as relações entre os papéis de gênero que ela certamente transgrediu. Compor e cantar música gaúcha de um outro lugar é possível? É o que muitas mulheres da música regional vêm refletindo, como é o caso da compositora Clarissa Ferreira, citada neste trabalho, mas de muitas outras.

3.2.4 A PRESENÇA DE OUTROS RITMOS E ESTILOS MUSICAIS DO BRASIL NA OBRA DE BERENICE AZAMBUJA

Neste subitem do texto abordaremos duas músicas de Berenice nas quais ela valoriza em seus versos aspectos culturais de outros estados do Brasil, em uma delas ela nem chega a mencionar o estado do Rio Grande do Sul e faz abordagens românticas típicas da música sertaneja.

No ano de 1989, Berenice lança pela Chantecler o disco “No jeitinho Brasileiro”. Durante a divulgação deste trabalho, a artista participou do programa Jô Soares, na rede SBT de televisão¹⁹.

Figura 19 – Capa do disco No Jeitinho Brasileiro – 1989 – Chantecler – LP= 2.04.405.288



Fonte: Recanto Caipira (2008).

A canção de maior destaque neste LP foi a faixa de número um, a música “No Jeitinho Brasileiro”²⁰, composição de Vaine Darde e Berenice Azambuja.

As composições de Berenice muitas vezes ultrapassaram os limites do tradicionalismo gaúcho, trazendo em suas letras e ritmos “partículas” da cultura de outros estados brasileiros, e transgredindo as fronteiras dentro do tradicionalismo. De acordo com Ferreira (2021):

Em meio a uma cultura que tem como característica olhar em demasia para si mesma, Berenice tinha o olhar além das fronteiras: muitas de suas composições apresentavam um certo hibridismo, em alquímica mistura de células rítmicas em voz em acordeom, complementares ao discurso poético e às parcerias de composição. Entre milonga e baião, fandango e forró, ela via mais ligações que diferenças, como é perceptível na composição “No jeitinho brasileiro” [...] (FERREIRA, 2021, p. 80)

Na continuidade do seu texto, Clarissa Ferreira continua discutindo sobre a composição da musicista:

¹⁹Participação de Berenice Azambuja no Programa do apresentador Jô Soares. Disponível em: <https://youtu.be/jKolnyYoDil>, acesso em 10 de agosto de 2022.

²⁰ Berenice Azambuja – No jeitinho brasileiro – Disponível em: <https://youtu.be/zUyUqN9IRr4>

“Quem foi que disse que não dá pra misturar Sul e Nordeste tudo n’um compasso só?” afirma em versos musicados em milonga, anunciando e preparando para um refrão híbrido de gaita vaneirada, sobreposta a um triângulo forrozeiro e um baixo na básica célula rítmica-harmônica do baião. (FERREIRA, 2021, P. 81).

Para Ferreira, as transgressões de Berenice são bastante complexas, posto que não se trata de assumir um ou outro lugar, do gaúcho tradicional ou da mulher. As duas perspectivas se hibridizariam, bem como o nacional e o regional, o Sul e o Nordeste, produzindo novos sentidos para elementos vistos como binários e irreconciliáveis.

E neste outro verso da mesma canção: “Pois não vai ter macho algum que se avexe como mexe e remexe tão bonito das mulher”, o que será que ela está querendo dizer? Quer dizer que os machos costumam se “avexar” com “as mulheres”, Berenice? “Avexar” segundo meus conhecimentos de expressões lingüísticas e com uma leve ajuda da enciclopédia digital Google, quer dizer ficar envergonhado ou tímido. [...] é necessário pensar que sua música era voltada ao baile, onde o movimento era inerente, e os machos “não podem” ter vergonha de tirar a mulher para dançar, o que não quer dizer necessariamente que os homes têm medo das mulheres. Tem aí o “mexe e remelexedas mulher” para a gente pensar em coisificação, que nas canções de baile não é novidade. Mas, se pensarmos nas limitações de movimentos das prendas nas danças tradicionais, se “remelexer” é transgredir. (FERREIRA, 2021, P. 81)

Sobre a relação entre os ritmos musicais do Sul e o do Nordeste, Berenice faz um elogio à mistura, ao “remelexo” produzido por ela. Se pensarmos que em alguns CTG’s já foram penduradas placas com a inscrição “Proibido maxixar”, o que remete à proibição de incluir na música tradicional gaúcha movimentos do corpo atrelados à outras experiências musicais, sobretudo nordestinas, a música busca transgredir os limites da expressão corporal, e até do disciplinamento dos corpos, de homens e mulheres, em contextos sociais como os bailes gaúchos:

*Quem foi que disse que não dá pra misturar,
Sul e nordeste tudo num compasso só.
É com certeza quem não souber chacoalhar,
E nunca foi num fandango e no forró.
Vai ser um tal de bole-bole,
Mexe-mexe, vaneirão, xote e baião
Bate-coxa, arrasta-pé.*

*Pois não vai ter macho algum se avexe,
 Com esse mexe remexe,
 Tão bonito das mulé.
 É só pegar a cordeona da gaúcha,
 E dá-lhe fole com baguala na ilharga.
 Depois abrir assim mesmo repuxa,
 Cabra macho que dá pulo na sanfona do Gonzaga.
 É no deboche do forró nordestinado,
 Vai ter um trote do meu xote fandangueiro,
 Pra ver o povo sacudir e chacoalhar
 É só dançar de Sul ao Norte no jeitinho brasileiro.*

Em 1981, já com reconhecimento a nível nacional devido ao grande sucesso de vendas de 1980 com “É Disso que o Velho Gosta”, Berenice Azambuja lança o álbum intitulado “Tropeada da Vida” pela gravadora Chantecler.

Figura 20 – Capa do disco
 Tropeada da Vida – 1981 –
 Chantecler – LP= 2.11.405.445



Fonte: Recanto Caipira (2008).

Neste trabalho, a musicista faz uma mixagem de ritmos gaúchos e sertanejos. Interessante destacar que algumas músicas deste álbum têm uma certa semelhança com músicas interpretadas pela dupla Milionário e José Rico e outras duplas caipiras daquele período, devido aos elementos técnicos do canto e letras voltadas à

temática dos relacionamentos amorosos e da vida caipira, como é o caso da canção “Paixão Proibida”²¹, composição de Berenice e Cecília Cassab:

*Quando me perguntam se eu tenho alguém,
que me dá amor que me dá carinho,
Simplesmente eu digo que não.
Que cansei de ilusão,
que estou sempre sozinho.
Nascemos um para o outro,
Mas o mundo não quer entender.
Que tendo um amor tão bonito,
A gente tem sempre que esconder.
E assim vou mentindo pra toda esta gente,
ninguém deve saber como é minha vida.
Ninguém vai dizer que estou sempre chorando,
e no peito abafando uma paixão proibida.
Às vezes me dá um medo tão grande,
de perder a cabeça e ao mundo gritar,
Que eu te amo tanto assim loucamente,
e que só a morte vai nos separar.*

A valsa fala dos sentimentos, dos amores, das paixões proibidas que muitas vezes fazem parte do cotidiano das pessoas. Berenice parece pretender com esse trabalho expandir sua música para além das fronteiras do sul do Brasil, deixando um pouco de lado as tradições gaúchas e dando ênfase a temáticas voltadas a um público mais amplo. Na música sertaneja e caipira temos letras voltadas aos sentimentos, às paixões, sendo notável o uso destas temáticas na música “Paixão Proibida”.

Em 1999, a cantora gaúcha lança pela gravadora ACIT o CD “Chimarrão e Água de Côco.

²¹ Berenice Azambuja – Paixão Proibida – Disponível em: <https://youtu.be/zCpec4enMfE>

Figura 21- capa do disco
Chimarrão e Água de Côco –
1999 - CD – ACIT



Fonte: Recanto Caipira (2008).

Este trabalho de Berenice contou com 12 faixas, deste CD trago para reflexão a música “Chimarrão e água de côco”²², composição de Luiz Bastos e Reneu Amaral Berni:

*Sou um cabra do Nordeste,
Mas viajo mais para o Sul.
Onde tem mulheres lindas,
Loirassas de olho azul.
Bem se diz que a gaúcha,
É a mais linda que há.
Qualquer dia me resolvo,
Me caso e fico por lá.
Já peguei até o sotaque,
Já dancei em CTG.
Misturou gente bichin,
Com barbaridade tché
Deixei a minha Bahia,
Pra me arranjar neste chão.
Gaúcha linda me ensina,*

²² Berenice Azambuja – Chimarrão e Água de Côco –Disponível em: <https://youtu.be/-jBkViFqn5g>

*A tomar teu chimarrão.
Eu sei que no sulé frio,
Mas não dápra me assustar.
Com o amor destas morochas,
No inverno vou me esquentar.
No Rio Grande andam falando,
Em fazer separação.
Por lá estarei chegando,
Pra unir meu coração.
Chimarrão, água de côco,
Cada qual tem seu sabor.
Misturando é bem melhor,
Tem um gostinho de amor.*

Embora Berenice tenha explorado o hibridismo de ritmos sulistas e nordestinos nas músicas que compôs e interpretou, nesta canção embora não seja de sua composição, as fronteiras são reafirmadas sob intensa xenofobia e racismo. A mulher gaúcha é “loirassa” e a “mais linda que há”. Ainda mais problemática é a posição de quem narra a história da canção: “deixei a minha Bahia”. Um nordestino que deixa a Bahia pelo sul do frio, do chimarrão e das mulheres loiras e bonitas. Dado que os compositores são conhecidos por sua atuação na música gaúcha, o caráter racista e xenofóbico da música se ambienta em uma relação política histórica de desprezo da elite sulista branca pelos corpos e cultura do norte e nordeste do Brasil. Berenice, uma mulher branca, talvez a cante como alguém que se identifica com a relação entre ser branca e ser bela, ou no desejo considerado justificável que se deveria sentir por mulheres brancas e do sul. Novamente, a exploração pela indústria da música popular das opressões interseccionadas de gênero, algo que bem recentemente tem sido desconstruído e capitalizado pelo neoliberalismo na música como “politicamente incorreto”.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trazer a trajetória de vida, a carreira e a obra de Berenice Azambuja como tema de estudo para a Educação do Campo e para as Ciências Humanas e Sociais nos faz compreender e refletir sobre a questão de gênero na sociedade, sobretudo dentro do universo “tradicionalista” da música do Rio Grande do Sul, historicamente constituído por homens brancos cisgênero. A musicista conseguiu entrar, permanecer e se consagrar como um dos nomes femininos mais relevantes da música do sul do Brasil, como afirma Mann (2002):

(...) Pois Berenice significa a exceção, a ruptura, o enfrentamento desta realidade. Carrega o peso desta responsabilidade, junto às poucas outras representantes de sua estirpe. Sua música de linguagem popular, não é simplória do ponto de vista técnico. Ela é uma artista de grande experiência. Começou ainda criança, sempre trabalhou muito e em áreas diversas, incorporando elementos de várias linguagens. (MANN, 2002, p.55).

A presença e atuação de Berenice significa um grande avanço contra a discriminação de gênero nesse contexto. No entanto, sua obra apresentou uma série de recuos à transgressão que representava, apontando para a estrutura sexista que não se desfaz com a entrada de uma mulher num espaço historicamente masculinizado. Segundo Ferreira (2021):

A própria Berenice, bem assim com seu “jeitinho brasileiro” de “gaúcha faceira”, cantou o verso em 1985, quando eu e muitas pessoas que devem estar lendo isso não havia nem nascido. Assim, Berenice mostrou que o feminismo desde muito esteve por estes pagos, e cabe a nós sempre garantir nossos direitos e honrar quem abriu caminhos. (FERREIRA, 2021, P. 87)

A análise da obra de Berenice apresenta uma grande complexidade, pois ao mesmo tempo que rompe com uma série de práticas e estereótipos da música regional gaúcha, reitera lugares objetificados e questiona identidades binárias de gênero. Sobre isso, Ferreira (2021) escreve:

As narrativas de Berenice sempre mostraram que as mulheres são indefiníveis, são indefiníveis, e isso transparece no fato de que as pessoas sequer ousariam defini-la ou enquadrá-la. [...] São mulheres que correm com as nossas certezas para bem longe. [...] Ah! Essas mulheres que rompem o padrão esperado. Que difícil escrever sobre elas ou descrevê-las! (FERREIRA, 2021, P. 84)

A análise da obra de Berenice Azambuja implica no reconhecimento de mulheres musicistas, historicamente excluídas e invisibilizadas nos espaços de produção artística. A mulher está presente nos meios artísticos, nos mais diversos

campos de trabalho e na política (no Brasil, em 2010, Dilma Rousseff foi eleita a primeira mulher como comandante do executivo nacional). No entanto, por que há um processo de invisibilização desses lugares ocupados, expressado nos altos índices de assédio moral e sexual, violências e feminicídios?

Berenice Azambuja certamente representa uma figura complexa e sua atuação como artista também. Entendo que um olhar analítico sobre essa complexidade já é uma tentativa de romper com a invisibilização das mulheres artistas.

Vamos terminar este texto cantando como a Berenice tanto gostava? “Churraaaaasco, bom chimarrão...” Se você leu isso cantando a melodia, podem cantar com a mesma métrica este verso: “O muuuuundo é das mulheres”. E isso não é nenhuma invenção minha para finalizar o texto. (FERREIRA, 2021, P.86).

Berenice foi gaúcha de faca na bota, e com seu jeitinho brasileiro em 1980 vestindo bombacha e com sua gaita no costado afirmou que também gostava do que seu velho gostava. Como analisou Clarissa Ferreira, Berenice foi precursora e transgressora, afirmou que poderia misturar o Sul e o Nordeste tudo “num” compasso só, e que a mulherada manda na festa. Ademais, esta gaúcha usou bombacha, tomou chimarrão, e a seu modo com sua acordeona companheira honrou a tradição do seu tão amado Rio Grande do Sul.

Figura 22: Berenice Azambuja com um de seus acordeões.



Fonte: Facebook Berenice Azambuja (2020)

Como vimos na citação acima Clarissa Ferreira terminou o seu texto cantando como Berenice tanto gostava. Vamos terminar este texto também cantando a música

Fandango da Berenice, composição de Teixeira: “Por hoje é só minha gente, foi o Teixeira quem disse, fandango bem animado só sendo tocado pela Berenice”, e isso foi o Teixeira quem disse.

Figura 23: Berenice Azambuja em uma de suas apresentações



Fonte: Facebook Berenice Azambuja (2020)

Assim, este é também um trabalho político, feito por um homem cisgênero e grande admirador da música de Berenice que se dedicou à compreendê-la em toda sua complexidade e importância.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAPTISTA, Íria Catarina Queiroz. **Um Lugar Chamado Gaúcho: Invenções da identidade Sul-Rio-Grandense por meio da Música**. Tese (Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem) Universidade do Sul de Santa Catarina. Palhoça, 2017.

COMUNICAÇÃO, Portal G1 de. **Berenice Azambuja morre aos 69 anos em passo fundo**. 04 de Junho de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/RS/rio-grande-do-sul/noticia/2021/06/04berenice-azambuja-morre-aos-69-anos-passo-fundo.ghtml>. Acesso em: 10.Mar.2022.

FERREIRA, Clarissa. **Gauchismo líquido**. Porto Alegre: Coragem, 2021.

FREIRE, Vanda Lima Bellard;PORTELA, Ângela Celis Henriques. **Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional**. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (orgs.). **Estudos de Gênero, corpo e Música: Abordagens Metodológicas**. Série Pesquisa em Música no Brasil. Volume 3. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM,2013,v.3,p.279-302.

HORA, Jornal Gaúcha zero. **“A rainha da música rio-grandense”**: personalidades gaúchas lamentam a morte de Berenice Azambuja.04 de Junho de 2021. Disponível em: <https://gauchzh.clicrbs.com.br//cultura-e-lazer/musica/noticia/2021/06/a-rainha-da-musica-rio-grandense-personalidades-gauchas-lamentam-a-morte-de-berenice-azambuja-ckpifbzic002o018mvnexpt95.html>. Acesso em: 21.Mar 2022.

MANN, Henrique. **Som do Sul, A história da música do Rio Grande do Sul no século xx**. Porto Alegre, Tchê, 2002.

MARCON, Fernanda. **Música de festival: Uma etnografia da produção de música nativista no festival sapecada da canção nativa em Lages-SC**. Dissertação de Mestrado (Centro de Filosofia e Ciências Humanas Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Mestrado) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

MARCON, Fernanda. O primeiro lugar vai para...: por uma abordagem antropológica sobre festivais de música e gêneros musicais. **Antropologia em Primeira Mão**, n.128, 2011, p. 1-18.

MARCON, Fernanda; HOFFMANN, Kaio D. Bugio. In: HORN, David *et al.* (org.) **Bloomsbury encyclopedia of Popular music of the world. Volume IX Genres: caribbean and latin America**. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2014.

MEINERZ, Nádia Elisa. **Mulheres e masculinidades**. Etnografia sobre afinidades de gênero no contexto de parcerias homoeróticas entre mulheres de grupos populares em Porto Alegre. 2011. Tese de Doutorado – (Programa de

Pós-Graduação em Antropologia Social) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX**. Revista do Centro de Pesquisa e Formação UNICAMP. Campinas, 2016.

PEREIRA, Elenita Malta. ZALLA, Jocelito. KARAWEJCZYK, Mônica. **Apresentação do dossiê temático Mulheres: biografias e trajetórias**. Revista do Corpo Discente do PPG-História da UFRG. Aedos. Porto Alegre, 2019.

PERIPATO, Sandra Cristina. **Site Recanto Caipira**. 2008. Disponível em: https://www.recantocaipira.com.br/duplas/berenice_azambuja/berenice_azambuja.html. Acesso em: 08.Mar 2022.

REICHEL, Henrique Ramos. **Xucrismo, Bagualogia e Tradição “A Grosso Modo”**: (re)configuração dos espaços de experiência musical gauchesca. Tese (Instituto de Artes e Comunicação Social) Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2019.

ROCHA, Karen Gomes. **Berenice Azambuja: Viva a Bombacha, Tchê! A perpetuação da tradição gauchesca na composição de autoria feminina**. Jangada Colatina/Chicago, n.8 jul-dez, 2016-Pág.157. Disponível em: https://www.academia.edu/23337422/BERENICE_AZAMBUJA_VIVA_A_BOMBACH_A_TCH%C3%87%C3%83O_DA_TRADI%C3%87%C3%83O_GAUCHESCA_NA_COMPOSI%C3%87%C3%83O_DE_AUTORIA_FEMININA. Acesso em: 01/03/2022

SILVA, Juliana Felipetto da. **“Eu Reconheço que sou Grosso” a Representação do Tradicionalismo Gaúcho nas Canções de Gildo de Freitas**. Dissertação (Programa de mestrado em Letras) Universidade Vale do Rio Verde. Três Corações, 2020.

SILVA, Wayne Gonçalves. **Mulheres e Música no Brasil dos anos 1950 e 1960**. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. 2012.

SOUZA, José Edimar de. **Notas de Pesquisa: A Batalha de Porongos no Contexto da Guerra dos Farrapos (1844)** Revista Expedições, Morrinhos/GO, v. 9, n. 3, mai./ago. 2018 – ISSN 2179-6386. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/recista_geth/article/view/7457. Acesso em: 03.Out.2023.

ZIMMERMANN, Tania Regina; MEDEIROS, Márcia Maria de. **Biografia e Gênero: pensando o feminino**. Revista de História Regional, Verão, 2004.