

Anastácia e as práticas discursivas da MPB: gênero, memória e patrimônio

Anastácia and the Discursive Practices of MPB: Gender, Memory, and Heritage.

Christina Fuscaldo

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ)

E-mail: christinafuscaldo@yahoo.com.br



C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6239102414406071>



Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-6856-208X>

Taissa Maia

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

E-mail: taissa.mcordeiro@gmail.com



Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-6854-4989>

Recebido em: 28/02/2025

Aprovado em: 02/09/2025

RESUMO

Este artigo analisa a secundarização da cantora e compositora Anastácia, a "rainha do forró". Entendemos a MPB como uma prática discursiva (Foucault, 2008) e suas condições de possibilidade como incidências de uma sociedade patriarcal e hierárquica. Desse modo, a escrita da história da MPB (Certeau, 1982) teria contribuído para uma memória injusta acerca do legado de Anastácia. Pioneira na composição feminina, a artista foi deixada de lado para que seu parceiro, Dominginhos, pudesse representar o forró. Ao buscar uma identidade nacional, a MPB teve o poder de falar sobre as mulheres, as regiões do país etc. Portanto, este trabalho propõe a entrevista como ferramenta para resgatar memórias e corrigir essas injustiças, permitindo que artistas subalternizados reivindiquem seu lugar na história. Também abordamos desafios contemporâneos, que dificultam a visibilidade de artistas que lutam para ser lembrados no século XXI. Conclui-se que a valorização de narrativas individuais são essenciais para preservar a memória musical e garantir justiça histórica.

PALAVRAS-CHAVE

MPB; Forró; Anastácia; Memória; Patrimonialização.

ABSTRACT

This article examines the secundarization of singer and composer Anastácia, known as the "queen of forró." We approach MPB (Brazilian Popular Music) as a discursive practice (Foucault, 2008), whose rules help shape a patriarchal and hierarchical society. In this context, the historiography of MPB (Certeau, 1982) may have contributed to an unjust memory regarding Anastácia's legacy. A pioneer in female composition, the artist was marginalized so that her partner, Dominginhos, could stand as the representative figure of forró. In its pursuit of a national identity, MPB held the power to speak about women, regional cultures, and broader social issues. This study proposes interviews as a methodological tool to recover silenced memories and address historical injustices, enabling subalternized artists to reclaim their place in cultural history. We also examine contemporary challenges that continue to hinder the visibility of artists who have long struggled to be remembered in the 21st century. We conclude that valuing individual narratives is essential to preserving musical memory and promoting historical justice.

Brazilian Popular Music; Forró; Anastácia; Memory; Heritage-making.

Introdução

Este artigo pretende refletir sobre a MPB como prática discursiva (Foucault, 2008), capaz de conferir ou não relevância a um artista. Trazemos o caso da cantora e compositora Anastácia, a rainha do forró, que sofreu um forte processo de secundarização cujos resultados se veem refletidos na escrita da história da nossa música (Certeau, 1982). Pensamos desse modo, pois, na confusão entre música popular brasileira com letras minúsculas e maiúsculas, a MPB fez emergir o "povo" como objeto de um discurso estético-ideológico. A fim de construir uma identidade nacional, a MPB se valeu das chamadas manifestações "regionais", como o forró, selecionando artistas e obras que corroboravam com suas ideias. Acreditamos que, como consequência disso, Anastácia terminou por ocupar um lugar opaco e injusto na MPB.

Ao longo das próximas seções, vamos apresentar Anastácia e sua importância para o Brasil. Então, tentaremos construir o argumento de que a sua secundarização é fruto de uma prática discursiva germinada no interior dos anos de 1960. Trata-se de uma prática cujos enunciadores quiseram falar sobre o "povo". Entretanto, esses discursos foram produzidos e pensados, sobretudo nos anos 1960-70, por um grupo específico, gerando tensões entre a proposta inicial e os efeitos na prática. Focamos nas tensões de gênero e entre regiões do país.

Consideramos esta discussão relevante quando nos indagamos: é possível refletir sobre a patrimonialização de uma figura como Anastácia se não enxergarmos como ela emerge no presente? Quer dizer, a trajetória da artista chega até nós envolta por discursos de outrora. Esses discursos exprimem as condições de possibilidade de um tempo histórico; práticas que nos levam a perceber como se organizavam o saber e o poder patriarcais e de classe numa sociedade que não está mais aqui, mas que deixou vestígios acessados por meio dos arquivos discursivos (Foucault 2008, 132-3; Giacomo, Vargas, 2016, 122-3). Assim, após introduzirmos Anastácia, a segunda seção demonstra os elementos discursivos da MPB que julgamos cruciais para compreender a forma opaca com a qual a artista adentra o século XXI.

Depois, buscamos defender a entrevista como mantenedora da memória, inclusive, para ampliar a escrita da história da MPB. Acreditamos que uma historiografia mais justa

ocorre quando "escovamos a história a contrapelo"¹. Concluímos observando que essa ação se faz imprescindível diante de um cenário musical contemporâneo que negocia individualmente as canções, a partir da administração dos algoritmos.

Anastácia, a rainha do forró

Lucinete Ferreira nasceu em Pernambuco no dia 30 de maio de 1940. Aos 12 anos de idade começou a cantar por recreação em um Pastoril - manifestação popular típica do Nordeste. Com 13 anos foi aprovada na orquestra da fábrica de tecidos onde a mãe trabalhava. Não tardou para que Lucinete fosse contratada por uma emissora de rádio, além de rodar os bairros da cidade no comando de trios de forró. A descoberta do talento para a composição veio com 15 anos devido a decepções amorosas (Fuscaldo, 2020, *passim*). Lucinete, que viria a ser rebatizada pela gravadora sem seu consentimento, diz:

Não era comum as mulheres criarem canções. Dolores [Duran] era *crooner* e demorou a conseguir colocar suas canções nos seus discos. Marinês [primeira mulher a aparecer na cena do forró] não compunha, só cantava. Não lembro de ninguém fazendo forró como eu (in: Fuscaldo, 2020, 33).

Lucinete mostrou a primeira canção que compôs à amiga Déa Soares, com quem trabalhava no rádio. O maestro Clóvis Pereira fez o arranjo, Déa interpretou e a artista começou a compor uma música atrás da outra. Lucinete sofreu com o preconceito da vizinhança, apesar do incentivo de sua mãe. Em 1960, migrou com ela e os irmãos para São Paulo, com o objetivo de dar continuidade a sua profissão. Por lá, conheceu os empresários Venâncio e Corumba, que a levaram para uma turnê em churrascarias no Paraná (Fuscaldo, 2020, *passim*).

A carreira de Lucinete como cantora foi incentivada por Venâncio, empresário e companheiro, que era casado com outra mulher e mantinha com ela uma relação extraconjugal. Ele apoiou a gravadora na troca do nome para Anastácia, mas não a envolveu nesse processo. Aliás, o ofício de compositora o incomodava. Venâncio rasgava suas letras e, no primeiro disco, *Anastácia no Torrado* (1965), ele emplacou sete faixas que compôs junto a seu parceiro, Corumba. Algo parecido ocorreu nos dois álbuns que se seguiram: o segundo, *Retirada – O torrado de Anastácia n.º 2* (1966), possui apenas uma

¹ Aqui, fazemos referência à expressão de Walter Benjamin que se encontra no livro *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, publicado após sua morte, em 1940.

música sua, e o terceiro, *Canta para o nordeste* (1967), não possui nenhuma (Fuscaldo, 2020, *passim*). Anastácia procurou estratégias de resistência:

Um dia fiz um samba e mostrei para meu marido [Venâncio]. Antes de jogar na lixeira, ele disse: "Presta não, minha fia!" Fiquei quieta, mas catei o papel enquanto ele não via. Numa noite em que ele estava viajando, o sambista Noite Ilustrada passou na produtora. Falei que tinha um samba e queria que ele cantasse. Noite pegou o violão, cantei e ele gostou. Gravou "Conselho de amigo" em seu álbum [*Depois do carnaval* (1966)]. Foi a primeira vez que ganhei grana com uma composição minha. Eu fiquei quieta, Venâncio nem ficou sabendo, porque Noite era contratado dele, mas o produtor era outra pessoa. Quando o disco saiu, ele pegou a capa e o encarte, viu meu nome lá e perguntou que música era aquela. Falei: 'Não lembra, não? Foi aquela que tu jogou fora!' Ele só respondeu: 'Tá ficando danada, essa menina!' Dali eu pensei: 'Se o Noite gravou, é porque minhas coisas têm algum valor.' Aí, Waldick Soriano, que vivia lá, gravou música minha também. Aí depois, um monte de gente gravou: Claudia Barroso, Ângela Maria, Emílio Santiago, Gal Costa, Nana Caymmi, Gilberto Gil, Jane Duboc... Eu tenho setecentas e tantas músicas gravadas por vários intérpretes! Do meio regional, Luiz Gonzaga, Clemilda, Marinês, Dominginhos, Trio Nordestino, Abdias, acho que todo mundo gravou! Mas, naquela época, nem havia essa conversa de eu fazer música. As ideias vinham do Venâncio prontas (In: Fuscaldo, 2020, 41).

Em 1965, Anastácia lançou um disco com quatro composições suas. O álbum *Anastácia* (1968) fez muito sucesso no Nordeste, algo que ela só descobriu quando Luiz Gonzaga apareceu por São Paulo. As palavras de Gonzagão motivaram a jovem no processo de separação. Anastácia, enfim, emancipou-se de Venâncio e foi com as filhas para a região onde nasceu. Foi trabalhando com seu padrinho musical, Luiz Gonzaga, que a artista conheceu Dominginhos. Apaixonou-se e conta que foi a primeira pessoa a colocar letra numa música dele, iniciando, assim, uma parceria de mais de 250 composições ². No início, Dominginhos ficou conhecido como o "sanfoneiro de Anastácia" e ela, "a rainha do forró".

Anastácia o incentivou a cantar e, em pouco tempo, já dividiam o palco numa apresentação em duas vozes (Fuscaldo, 2020, *passim*). Nas palavras de Anastácia:

Dominginhos era medroso, não enfrentava os problemas.
(...) Mas também fiz músicas enaltecendo as qualidades dele,

² De acordo com levantamento junto ao Escritório de Arrecadação de Direitos Autorais (ECAD) realizado pela família de Anastácia e fornecido a esta pesquisa no dia 15 de maio de 2025.

apostando que um dia ele ia ser famoso. Ele tinha uma certa mágoa por achar que tinha um valor que ninguém reconhecia. (...) Eu dizia: "eu tenho certeza que um dia o povo vai reconhecer o seu valor. A mídia vai reconhecer. Fique firme. Tenha fé. E, quando isso acontecer, eu vou ficar muito feliz." Fiz uma música sobre isso. Ele colocou a melodia e gravou [no álbum *Domingo menino Dominginhos*, de 1976, no qual das doze faixas, apenas duas não têm Anastácia como coautora] (In: Fuscaldo, 2020, 41).

Ela estava certa sobre a carreira de Dominginhos. Em 1973, ele conheceu Guilherme Araújo, empresário dos tropicalistas da ala musical. Guilherme o convidou para acompanhar Gal Costa na turnê do disco *Índia* (1973). Naquele mesmo ano, Gilberto Gil gravou "Eu só quero um xodó", composição de Anastácia e Dominginhos, e o trouxe para ser o acordeonista de sua banda. "Eu só quero um xodó" fez sucesso no Brasil todo e, até hoje, já foi regravaada mais de 400 vezes ³. Fuscaldo afirma que essa canção, que é um marco da música brasileira, raramente é atribuída a Anastácia. A autora expõe a fala da própria compositora: "Gil cantou 'Eu só quero um xodó' e se envolveu tanto com a música que perguntavam se era dele ou dele com Dominginhos" (Fuscaldo, 2020, 50).

Até 1973, a obra de Dominginhos era essencialmente instrumental. Isso pode ser visto nos seus três primeiros discos, *Fim de Festa* (1964) *Cheinho de molhos* (1965) e *13 de dezembro* (1966). Em 1973, as escolhas do artista mudam e, somente naquele ano, os três álbuns que lançou são repletos de parcerias com Anastácia. Em *Domingo menino Dominginhos* (1976), nove das doze faixas são assinadas pela dupla, inclusive "Cheguei pra ficar", letra que Anastácia escreveu para incentivá-lo a ganhar confiança e poder dizer ao Sudeste que não estava na cena musical apenas de passagem. Com o aumento dos convites para tocar com figuras consagradas da MPB, o parceiro negava shows com Anastácia pelo Nordeste, região que a contratava aos montes. Após 12 anos de parceria profissional e amorosa, Dominginhos a largou para se juntar a outra mulher (Fuscaldo, 2020, *passim*).

Como herança, as mais de 250 composições que fizeram juntos, entre elas "Sanfona Sentida", gravada por Luiz Gonzaga. Fuscaldo (2020) defende um gradativo afastamento da figura de Anastácia da história da MPB. Pensamos que esse movimento colocou a artista

³ De acordo com levantamento junto a União Brasileira dos Compositores (UBC) e Associação brasileira de música e artes (Abramus) realizado pela família de Anastácia e fornecido a esta pesquisa no dia 15 de maio de 2025.

numa zona secundária, apreciada por um nicho "regional" e sempre vinculada a Dominginhos. Nesse sentido, Fuscaldo dá voz à Anastácia:

Depois que ficou mais conhecido, ele finalmente se separou da esposa [Dominginhos era casado no papel, mas vivia parte da semana com Anastácia. Depois, envolveu-se com outra artista]. Um dia, fui buscar um dinheiro na associação de direitos autorais e vi o carro dele estacionado lá. Descobri que Dominginhos estava em São Paulo e não tinha vindo para nossa casa. Ele chegou horas depois mentindo, dizendo que tinha acabado de chegar na cidade. Pressionei e ele veio me dizer que não queria mais ficar firme com ninguém. Mandei ele embora e, no dia seguinte, ele me ligou para dizer que não tinha tido coragem de me contar que se apaixonou por uma cantora e compositora de 20 anos. Fiquei arrasada. Foram doze anos comungando a mesma hóstia, fazendo tudo junto. (...) Eu pagava tudo para Dominginhos aqui em São Paulo, porque ele estava sempre sem dinheiro. Hoje, não me arrependo, mas passei um ano difícil, no qual ele ainda me ligou, me encontrou, mas não largava dela. Dei um basta. Peguei tudo dele que tinha em casa – e aí me dei conta de que ele já tinha levado as melhores roupas – e fui para um terreno vizinho de casa com dois litros de álcool, uma caixa de fósforos grande e uma peixeira. (...) O pôster era de um material difícil de queimar, então, rasguei ele todo com a peixeira. O fogo apagava e ficava aquela foto sorrindo para mim. Aí eu tacava peixeira, mas o negócio era duro. Eu estava enlouquecida, passei duas horas ali até acabar álcool e fósforo. No final, tive que trazer o quadro de volta e pedir ao lixeiro para levar aquela imagem dele lindo, maravilhoso. Ficamos vinte anos sem nos falarmos. Ele dava entrevistas e não falava no meu nome nem para dizer que eu era parceira nos sucessos. Isso foi o que me deixou mais mordida, porque parecia que ele queria acabar com minha carreira (In.: Fuscaldo, 2020, 51)

A MPB como prática discursiva e a secundarização de Anastácia

Em Maia (2021; 2023), a autora trabalha com o conceito de secundarização referente ao processo sofrido por Gal Costa no tropicalismo. Isso quer dizer que Gal não foi apagada da escrita da história da MPB (Certeau, 1982, 103-7), mas que foi colocada num lugar menor em relação a sua real contribuição para a música brasileira. O caso de Anastácia é ainda mais complexo, pois ela teve menos entrada no circuito midiático sudestino e esteve à sombra de seu parceiro.

Recorremos ao pensamento de Spivak (2010) para notarmos a condição de Anastácia na MPB. Spivak afirma que a opressão das mulheres deve ser lida a partir dos vieses de gênero e da divisão internacional do trabalho. Com isso, há sempre um deslocamento que diferencia a relação de opressão vivida pela mulher branca europeia, a

mulher branca periférica, a mulher negra periférica e assim por diante. Ou seja, a própria condição de subalterno é móvel quando se considera as articulações de poder (Spivak, 2010, *passim*).

Buscando outras análises, que também se fundamentam em Spivak, Fuscaldo (2020) reflete sobre o forró dentro do cenário da música brasileira nos anos de 1970. A condição de Anastácia só pode ser compreendida quando pensamos o papel da intelectualidade "nacional" diante das manifestações musicais "regionais". O campo da MPB, alinhado com a ideia de representar o "povo brasileiro", acabava por exercer o poder de falar pelo subalterno (Fuscaldo, 2020, 38).

São muitos os autores que avaliam a relação entre o compositor da MPB e os personagens representados nas suas letras produzidas nos anos 60 e 70. Galvão (1976, 95) afirma que a MPB carregava um projeto "informativo e participante". O objetivo era denunciar o sofrimento daqueles que viviam no sertão e no morro. Entretanto, criava-se uma oportunidade escapista para o público universitário, que via atendida a sua necessidade de fazer questionamentos sociais. Tal necessidade se bastava, pois não eram convocados a agir, apenas encerravam-se num ciclo de autoconsolação.

Por sua vez, Ortiz (1986, 68) percebe a influência que o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) exerceu na formação da cultura popular do período. O Centro Popular de Cultura (CPC), dando continuidade ao pensamento do ISEB no âmbito artístico-universitário, via o intelectual como a vanguarda de um processo de desenvolvimento do país. Ainda de acordo com Ortiz, os estudantes se encaravam como intelectuais que falavam ao povo sobre os problemas do povo, tornando-se, assim, também parte do povo brasileiro (Ortiz, 1986, 72).

Hollanda (2004, 22) problematiza o "lugar do intelectual postulado pelo CPC" e "sua realização ao nível da produção poética". A autora diz o seguinte sobre a prática do CPC:

Ao reivindicar para o intelectual um lugar ao lado do povo, não apenas se faz paternalista, mas termina (...) por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses (Hollanda, 2004, 23).

Mesmo com a extinção do ISEB e do CPC após o golpe militar de 1964, tais premissas perduraram ao longo dos anos de 1960 até, pelo menos, o final da década de 70. Como afirma Morelli (2008), o que une as obras musicais dessas décadas é: "a necessidade, sempre adiada e renovada, de construir uma nação moderna e democrática

no Brasil". Desse modo, o exercício intelectual-artístico da MPB foi caracterizado por "uma qualidade nacional-popular mais ou menos permanente" (Morelli, 2008, 90).

Portanto, afirmamos que esse contexto contribuiu para posicionar o forró debaixo do guarda-chuva da MPB, diluindo as suas nuances locais. Em conformidade com Hollanda (2004), acreditamos que o esforço em criar uma identidade nacional que abarcaria os gêneros regionais, ocasionou na subalternização de algumas vozes. Fuscaldo (2020) expõe o depoimento de Anastácia para corroborar com esse debate

Quando a música nordestina começou a ser propagada por Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, falava-se muito naquela imagem agressiva que o nordestino carrega, de sua ignorância, da coisa da peixeira. Eu nunca gostei desse negócio. Quando comecei a compor, pensava em falar das coisas boas do Nordeste: da alegria do povo, das belezas naturais, da religiosidade, dessa fé que as pessoas têm. (...) Como morava em São Paulo, tentei urbanizar o forró com uma roupagem poética diferente, com uma ótica diferente. A música nordestina sempre foi relegada, assim como o nordestino. A imagem de povo ignorante se perpetuou. Acho que o problema é que tem poucas rádios que tocam música nordestina. Até mesmo no Nordeste muitas pessoas não dão valor a ela. E a gente têm músicos maravilhosos, como [o multi-instrumentista alagoano] Hermeto Pascoal (...). Uma vez, eu e ele estávamos conversando sobre a evolução da música nordestina e concluímos que, em qualquer lugar do mundo, ninguém a vê como música nordestina, mas como música do Brasil. Eu acho que falta esse pensamento aqui no Brasil. Há uma batalha para que o forró seja inserido na MPB (...). Só que ainda sofre preconceito (In.: Fuscaldo, 2020, 39).

Nota-se que Anastácia menciona a disputa em torno do forró: para uns, música nordestina e regional; para outros, música brasileira. Acreditamos que a prática discursiva da MPB é um elemento central nessa disputa, pois ela remonta às ideias do CPC dos anos 60 e permanece, mesmo na década de 70, alimentando-se da música do "povo" para formar uma identidade nacional. Ou seja, o intelectual nomeava quem era o "povo" e como ele deveria se parecer. Foram as regras desse discurso que reproduziram símbolos do nordeste, excluindo ou incluindo os próprios artistas nordestinos e suas obras.

Anastácia (op.cit) fala da propagação da música nordestina realizada por Luiz Gonzaga. Ela se refere a uma circulação midiática que ocorreu, sobretudo, no Sudeste. A canção de protesto dos anos 60 é lida por Galvão como a criação de um novo imaginário

sobre o sertanejo (1976, 93-4) ⁴. O sujeito que vem do sertão é apresentado ao ouvinte pelo discurso do compositor. Esse narrador se coloca como quem deve revelar a vivência sofrida do sertanejo, do trabalhador que mora no morro etc.

Porém, as modificações que a MPB viveu nas décadas posteriores fizeram com que novos compositores fossem abraçados pela cena, como Dominginhos e Luiz Gonzaga. Trotta afirma que na obra de Gonzagão, o sertão é visto pelo olhar saudoso de quem migrou (2012, 157). Há um novo contexto: não mais somente a intelectualidade sudestina falando sobre o Nordeste, mas o nordestino, que foi para o Sudeste, criando um imaginário sobre si e sobre a sua região. Nesse imaginário, a identidade migrante é essencialmente masculina (Ibid.).

Anastácia propôs outros matizes à leitura que o Sudeste viria a ter do povo nordestino. Ela deu uma roupagem poética ao forró, sem reforçar a ideia da agressividade (In.: Fuscaldo, 2020, 39). Talvez o tipo de repertório que ela compôs, majoritariamente romântico, e sua performance menos estereotipada, tenham feito com que a artista ganhasse menos espaço. Contudo, o peso da opressão de gênero certamente desempenhou um papel decisivo nessa equação.

Evocamos Spivak (2010) novamente para lembrar que a condição de subalterno não é estanque. Sobre a mulher nordestina pode incidir uma dupla subalternidade: a primeira quando está diante de um intelectual branco do sudeste brasileiro que se pretende falar por ela; a segunda quando está diante de um homem. Sendo assim, Anastácia se deparou com muita desvantagem durante um profícuo período de sua carreira. Desvantagens que a jogaram para uma zona secundária, às sombras de Dominginhos, promovendo a subalternização de sua figura na história da MPB.

Este trabalho buscou algumas evidências que pudessem sustentar esse argumento. Trata-se de uma constatação que reverbera na mídia atual e que é corroborada pela própria Anastácia em entrevistas. Por exemplo, em matéria assinada pela jornalista Maria Fortuna e publicada n' *O Globo* em julho de 2023, a artista diz que "o Brasil é muito machista" e que ficava "horrorizada" com a crença geral de que "Eu só quero um xodó" havia sido composta por Dominginhos e Gilberto Gil (In.: Fortuna, 2023).

⁴ No texto original (1968), a autora usa a expressão Moderna Música Popular Brasileira (MMPB) para designar músicas como "Feio não é bonito", de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, e "Disparada", de Geraldo Vandré e Théo de Barros. Diante da contribuição histórica do referido ensaio-crítico de Walnice Nogueira Galvão, sabe-se que ela se refere ao que ficou conhecido como canção de protesto.

O entendimento de que o machismo influenciou a sua trajetória também foi exposto por Anastácia no mês de junho de 2021. Dessa vez, em depoimento à jornalista Ana Beatriz Moda d'O *Globo*, ela afirma que essa é a explicação para só naquele ano uma mulher ter sido homenageada pela União Brasileira dos Compositores (UBC) (In.: Moda, 2021). A matéria busca noticiar que o primeiro Troféu Tradições, iniciativa da UBC para valorizar os movimentos regionais, seria concedido à Anastácia, "a rainha do forró".

Mas não é só ela que observa o machismo como algo crucial nos rumos de sua carreira. Em entrevista para Sérgio Luz, publicada em junho de 2020 n'O *Globo*, o produtor do EP *Anastácia 80*, Zeca Baleiro, tenta entender o motivo dela não ter o mesmo reconhecimento de Dominginhos: "talvez isso se explique até por um certo machismo, quem sabe, pois o forró é um território a priori de homens, né? Não só homens, mas 'cabras machos'" (In.: Luz, 2020).

A seguir, os depoimentos acima servem de pretexto para colocarmos a entrevista em foco. Não eles em particular, mas eles como chaves para pensarmos a memória e o discurso autodefinido como fontes históricas que podem ajudar no processo de patrimonialização dos bens imateriais associados à MPB.

A entrevista como estratégia para "escovar a história a contrapelo"

A problematização da memória como fonte histórica já vem de muito tempo, principalmente, desde a constituição da história oral como técnica, disciplina e metodologia (Ferreira; Amado, 1996). Adotando uma postura cética, poderíamos dizer que, ao evocar constantemente o machismo que sofreu, Anastácia estaria relendo a sua memória com a cabeça de uma mulher do século XXI; ou seja, a artista poderia atribuir valores contemporâneos a situações antigas, operando, assim, como editora anacrônica e parcial de suas recordações.

Entretanto, é praticamente um consenso, dentro da historiografia, que a história oral auxilia no esclarecimento de um passado de difícil acesso e que foi menosprezado na escrita da história oficial (Ferreira; Amado, 1996; François, 1996). Dito isso, gostaríamos de reforçar o quanto as entrevistas são imprescindíveis para os estudos da MPB. Isso porque, como visto na seção anterior, a MPB lança mão de uma prática discursiva que se traduz numa história totalizante. Se MPB é toda música popular produzida no Brasil, então como registrar seus marcos, indagar seus documentos e construir uma cronologia de maneira satisfatória?

A entrevista pode ser um recurso do próprio artista que, ainda vivo, resiste às normas conformadoras da prática discursiva da MPB, circunscritas ao século XX. Santiago atribui à entrevista o caráter de gênero literário (Naves, 2003), permitindo-lhe ocupar o arquivo discursivo do qual falamos aqui. Ele atesta o valor da entrevista para “burlar o mercado” (In.: Bonemy; Oliveira, 2002, 169), que podemos entender como as indústrias cultural e midiática. Um exemplo disso seriam as muitas vezes que Anastácia vai a um veículo como *O Globo* e reivindica para si o lugar na história o qual acredita pertencer.

Ademais, a entrevista concede à história elementos que, num olhar ortodoxo, podem ser “menores” (Ferreira; Amado, 1996). Mas a apreciação da subjetividade e, sobretudo, das emoções deveria ser requisito básico para a história da MPB. Afinal, são os materiais com os quais os artistas trabalham na produção de sua obra. Falando de si, uma cantora e compositora como Anastácia pode engendrar um “eu” que une sua vivência e seu trabalho criativo (Arfuch, 2010, 124). Por conseguinte, Anastácia maneja um discurso munido de suas próprias regras.

Alguns podem pensar que se trata de uma performance sobre o passado, realizada no presente. Há o risco de estarmos lidando com um discurso inventivo e até imaginário, ainda mais quando se trata das artes. Mas o papel do pesquisador da MPB é, justamente, apoiar-se nos muitos métodos historiográficos. Recorremos às narrações memorialísticas, pois partimos da ideia de que o passado não termina quando começa o presente. Ou seja, o presente precisa do passado para se explicar e as recordações demonstram que o que passou está constantemente aqui (Giordano, 2006, 44).

Pautas como a patrimonialização do forró, o incessante questionamento acerca da MPB – “MPB é tudo?” – e a secundarização de personalidades como Anastácia, expõem urgências na forma como a história da nossa música é escrita. Por isso, a entrevista está sendo proposta neste artigo como desmistificadora, não o contrário.

Ao elaborar seu conceito de autodefinição, Collins (2019) está enfocando o poder da voz das mulheres negras em espaços seguros de discurso. Abordando a música afro-americana, ela diz:

O grupo dominante falhou em compreender a função social da música de modo geral e, em particular, em entender o papel central que a música teve em todos os aspectos da vida na sociedade africana ocidental. (...) Os padrões de comunicação que derivam da cultura africana mantêm a integridade individual e a voz pessoal dele ou dela, mas o fazem no contexto de atividade de grupo (Collins, 2019, 282-3).

Pensando na história da mulher nordestina na MPB, queremos dizer que a entrevista não só é uma fonte a mais, como é, muitas vezes, tudo o que temos para posicionar devidamente essa artista. É o poder de se autodefinir (Collins, 2019), concedido a essa mulher na hora de entrevistá-la, que faz com que o pesquisador ou jornalista possa reparar as injustiças perpetradas por uma prática discursiva que reflete um jogo de saber/poder.

Encontramos em Collins (2019) a medida para combatermos críticas de revisionismo, anacronismo ou parcialidade. Resguardadas as diferenças entre a música afro-americana e a brasileira e, também, entre a mulher negra e a mulher nordestina, a autora afirma que na voz individual de um artista reside uma voz plural. Gostaríamos de pensar que na história particular de uma mulher como Anastácia, encontramos a história de muitas mulheres. "Musas" passivas, "mulheres da noite", fugidas dos maridos, dos pais, objetificadas, secundarizadas e apagadas... A vida das mulheres na música brasileira é a partilha da opressão. E a historiografia da MPB não deu conta desse problema coletivo até aqui.

Finalizamos esta seção, portanto, lançando mão de uma pergunta: se a história enfrentou dificuldades para trazer uma figura como Anastácia ao século XXI, como as políticas de patrimonialização não enfrentariam? Sendo fiéis ao caráter quase ensaístico deste trabalho, vamos concluir com algumas considerações sobre o que foi dito ao longo das páginas anteriores.

Considerações finais

A partir da leitura de Sean Stroud, Napolitano (2008) pensa no declínio de público como o sintoma de uma crise da MPB. A crise seria de autoimagem da "classe média brasileira intelectualizada, forjada na oposição ideológica ao regime militar" (2008, 249). A imagem de um Brasil uno, vista no discurso da MPB, teria promovido exclusões e hierarquizações (poderíamos trazer, mais uma vez, o exemplo de Anastácia).

Contudo, Napolitano faz a seguinte reflexão: o enfraquecimento de público "também pode significar o fim de qualquer tradição possível, de qualquer ação cultural que seja o contraponto das lógicas padronizantes e imediatistas da indústria". Construindo esse raciocínio, o autor não deixa de interrogar a MPB no seu poder de dizer quem é e quem não é importante. Mas coloca em pauta o fato de que, com a crise da MPB, perdem-se noções de tradição, dando lugar à mediação da indústria como a principal balizadora de

relevância. Assim, a indústria conduz estratégias de produção de sentido, negociando o gosto dos ouvintes a partir dos algoritmos.

O receio de Napolitano também nos atinge quando lemos sobre a dinâmica da indústria hoje: durante o século XX, as grandes gravadoras estrangeiras (*majors*) foram adquirindo poder por meio de fusões e compras de centenas de selos independentes ao redor do mundo. No século XXI, o mercado continua concentrado nas mãos delas e dos serviços de *streaming*, conhecidos por serem pouco justos com os artistas, principalmente em termos de remuneração. Agora, esses dois agentes formam alianças, virando sócios ou estabelecendo estratégias em comum (Vicente, Kischinhevsky e De Marchi, 2018, 31-32).

Olhando especificamente para o *streaming*, tais empresas não são devidamente regidas pela legislação brasileira. Cria-se a ilusão de que o nacional foi substituído pelo global, quando, na verdade, há um impasse entre Estado e interesses privados. Vicente, Kischinhevsky e De Marchi perguntam: "qual é a capacidade de países periféricos de atuar em um mercado que se desenvolve nos países centrais?". Os autores consideram que a atuação das multinacionais no Brasil pode representar um risco a diversidade de nosso repertório. Diante dos enormes catálogos dos *streamings*, a competitividade fica ainda mais violenta para os artistas locais e independentes (Vicente, Kischinhevsky e De Marchi, 2018, 39).

Resenhando o mais recente livro de Leonardo De Marchi, *A indústria fonográfica digital: formação, lógica e tendências*, Ourique (2024) sintetiza alguns aspectos relevantes para pensar a preservação da memória da música brasileira. A autora afirma que enfrentamos um momento no qual a lógica da financeirização domina as empresas de tecnologia ligadas à música. Desse modo, forma-se um cenário pouco equitativo para os artistas. A ausência de políticas públicas também interfere na sustentabilidade do setor, demonstrando a necessidade de uma intervenção mais ativa por parte do Estado. Por fim, a presença dos algoritmos pode enviesar a relação entre a curadoria e a escuta do ouvinte, inclusive, refletindo o machismo e o racismo (Ourique, 2024, 177-179).

Focando ainda mais na questão dos algoritmos, trazemos as reflexões de De Marchi *et al* (2021). Os autores afirmam que a disponibilidade de milhões de arquivos musicais nas plataformas de *streaming* causa desorientação no usuário. Para reter o cliente, a Inteligência Artificial deve ajudá-lo a encontrar as músicas que deseja e, ao mesmo tempo, deve lhe apresentar músicas novas. Os dados privados desses clientes são coletados, fazendo com que a curadoria e a crítica musical (o ato de dar sentido ao que se ouve) se

tornem relações bastante particularizadas. Nessa dinâmica, a "negociação coletiva sobre o gosto" perde espaço para o consumo individual (De Marchi *et al*, 2021, 21-22).

Diante desse cenário, modificamos a pergunta de Vicente, Kischinhevsky e De Marchi (Op.cit): "qual capacidade de uma mulher periférica de atuar em um mercado que se desenvolve nos países centrais?". Anastácia é periférica em relação à escrita da história da MPB; periférica em relação ao sudeste; periférica na divisão internacional do trabalho (Spivak, 2010). Dificilmente se tornaria relevante para o ouvinte que depende dessa lógica para se relacionar com a música.

O desejo social por construir uma memória coletiva sobre a música brasileira nos parece pouco tangível. A partir dos autores citados neste breve panorama da indústria musical, vemos que a globalização e a ruptura das fronteiras nacionais caíram por terra, restando uma nova configuração da já conhecida dicotomia centro/periferia. Ourique (Op.cit) aposta na presença de políticas públicas para resolver essa questão e, uma vez que estamos falando de patrimônio, entendemos que o resgate da nossa memória comum é mais importante do que nunca.

Concluimos que a entrevista pode ajudar na formação de política pública de memória, visando ajustar as posições ocupadas por mulheres na história da MPB. Dissertamos, inicialmente, sobre as opressões corroboradas por discursos de artistas, intelectuais e críticos da MPB. Nossa intenção foi a de justificar que pensar na secundarização de Anastácia não é um exagero. Quando trouxemos a questão da relevância na era do algoritmo, nos deparamos com uma disputa ainda mais injusta. Anastácia luta para ser lembrada no século XXI, precisando afirmar constantemente sua contribuição à música brasileira do século XX. Defendemos que o poder público olhe para as práticas de hierarquização do passado e do presente. Assim, o legado das mulheres compositoras não se perderá nos restos esquecidos após a disputa pelo "povo brasileiro", ou mesmo, após adentrar no oceano de canções disponíveis a um ouvinte que não tem direito a sua memória.

Referências

- Arfuch, Leonor. *O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- Bomeny, Helena, e Lúcia Lippi Oliveira. "Entrevista com Silviano Santiago." *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.
- Certeau, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

Fuscaldo, Christina e Taissa Maia. 2025. “Anastácia e as práticas discursivas da MPB: gênero, memória e patrimônio.” *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* Volume 6, no. 1: 1-17.

Collins, Patricia Hill. “Pensamento Feminista Negro: O Poder da Autodefinição.” In *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*, organizado por Heloisa Buarque de Hollanda, Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

De Marchi, Leonardo, Marcelo Kischinhevsky, Gustavo Ferreira, e Rafael M. Saldanha. “O Gosto Algorítmico: A Lógica dos Sistemas de Recomendação Automática de Música em Serviços de Streaming.” *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos* 23, no. 3 (set-dez 2021).

Ferreira, Marieta de Moraes, e Janaína Amado, orgs. *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

Foucault, Michel. *Arqueologia do Saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

Fortuna, Maria. “Sempre enxergam o homem como estrela do negócio’, diz Anastácia, parceira de Dominginhos em 260 canções”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 07 de julho de 2023.

François, Etienne. “A Fecundidade da História Oral.” In *Usos e Abusos da História Oral*, organizado por Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado, Rio de Janeiro: FGV, 1996.

Fuscaldo, Christina. *Cantautoras: Um Ensaio sobre Sete Mulheres e sua Importância na Música Popular Brasileira*. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2020.

Galvão, Walnice Nogueira. “MMPB: Uma Análise Ideológica.” In *Saco de Gatos: Ensaios Críticos*, 95–103. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

Giacomoni, Marcello, e Anderson Vargas. “Foucault, a Arqueologia do Saber e a Formação Discursiva.” *Veredas* 14, no. 2 (2016). Acesso em fevereiro de 2025. <https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/article/view/25129>.

Giordano, Alberto. *Una Posibilidad de Vida*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Hollanda, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

Luz, Sérgio. “Anastácia celebra 80 anos com EP produzido por Zeca Baleiro: ‘virei a vovó do forró’”. *O Globo*. 05 de junho de 2020.

Maia, Taissa. *A Todo Vapor – O Tropicalismo Segundo Gal Costa*. Niterói: Garota FM Books, 2023.

Maia, Taissa. “Gal, a Fatal: O Tropicalismo Musical e o Gesto Interpretativo de Gal Costa.” *Revista Criação & Crítica* 31, no. 31 (2021): 65–80.

Moda, Ana B. “Aos 80 anos, Anastácia, a rainha do forró, recebe homenagem da UBC”. *O Globo*. 30 de junho de 2021.

Morelli, Rita de Cássia. “O Campo da MPB e o Mercado Moderno de Música no Brasil: Do Nacional-Popular à Segmentação Contemporânea.” *ArtCultura* 10, no. 16 (2008). Acesso em fevereiro de 2025. <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1499>.

Napolitano, Marcos. “A Patrimonialização da Música Brasileira: Entre a Tradição e a Ruptura.” *ArtCultura* (2008). Acesso em 28 de fevereiro de 2025. <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/3236>.

Naves, Santuza. “Silviano Santiago: Um Intelectual entre a Vanguarda e o Consumo.” *Revista O Que Nos Faz Pensar*, Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia da PUC-Rio, 2003. https://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/entrevista_um_intellectual_entre_a_vanguarda_e_o_consumo/n16entrevista.pdf.

Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

Fuscaldo, Christina e Taissa Maia. 2025. "Anastácia e as práticas discursivas da MPB: gênero, memória e patrimônio." *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* Volume 6, no. 1: 1-17.

Ourique, Julia. "Novas Perspectivas sobre a Indústria Fonográfica." *Radiofonias – Revista de Estudos em Mídia Sonora* 15, no. 1 (jan-abr 2024): 170–180.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Traduzido por Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Trotta, Felipe. "Som de Cabra-Macho: Sonoridade, Nordestinidade e Masculinidade no Forró." *Comunicação, Mídia e Consumo* 9, no. 26 (nov. 2012).

Vicente, Eduardo, Marcelo Kischinhevsky, e Leonardo De Marchi. "A Consolidação dos Serviços de Streaming e os Desafios à Diversidade Musical no Brasil." *Revista Eptic* 20, no. 1 (jan-abr 2018).

DADOS DAS AUTORAS

Christina Fuscaldo é pesquisadora musical e jornalista formada em Jornalismo e Letras, com passagens pelos jornais Extra e O Globo e colaborações para revistas como MTV, Rolling Stone e UBC. Mestre e Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, com sanduíches na Universidade Nacional de Rosário (Mestrado) e na Brown University (Doutorado), atualmente dirige a editora Garota FM Books. Escreveu os livros *Discobiografia Legionária*, *Discobiografia Mutante* e *Viver é Melhor que Sonhar - Os Últimos Caminhos de Belchior* (esse com Marcelo Bortoloti). Organizou junto a Márcio Borges "De Tudo Se Faz Canção - 50 Anos do Clube da Esquina" e assinou a curadoria do museu virtual O Ritmo De Gil, lançado pelo Google Arts & Culture em 2022. Em 2024, lançou o livro "Refazenda - O Interior Floresce na Abertura da Fase 'Re' de Gilbert Gil (Edições Sesc) e, em 2025, os infantis "Eu na Minha Terra Distante" (com Taís Salles) e "Ney Matogrosso: O Bicho do Mato (com Camilo Solano e Isabela Sultani).

Taissa Maia é escritora, professora e pesquisadora da Música Popular Brasileira. Em novembro de 2023 lançou o livro *A Todo Vapor - o tropicalismo segundo Gal Costa* (Garota FM Books), vencedor na categoria de melhor livro musical no Prêmio Profissionais da Música de 2025. A obra é um desdobramento de sua dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura pela UFRJ, indicado ao prêmio Compós de melhor dissertação do ano de 2021. Taissa possui graduação em Administração com ênfase em Entretenimento pela ESPM-RJ, pós-graduação Lato Sensu em Arte e Literatura pela PUC-RJ, Mestrado e Doutorado em andamento pela Escola de Comunicação da UFRJ. Atuou no mercado da música como produtora na extinta rádio MPB FM e na empresa de gerenciamento artístico, Música & Mídia.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.