

O SAMBA SEGUNDO AS IALODÊS:

Mulheres negras e a cultura midiática

Jurema Pinto Werneck

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Orientadora: Professora Doutora Liv Rebecca Sovik

Rio de Janeiro

Março, 2007

O SAMBA SEGUNDO AS IALODÊS: Mulheres negras e a cultura midiática

Nome da Autora: Jurema Pinto Werneck

Orientadora: Professora Doutora Liv Rebecca Sovik

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Aprovada por:

Presidente, Prof^ª. Liv Rebecca Sovik

Prof. Ivana Bentes

Prof. Mohamed Elhajji

Prof. Sueli Carneiro

Prof. Júlio Tavares

Rio de Janeiro

Março de 2007

Para Dulcinéa Maria Pinto Werneck (mãe), Nilton de Souza Werneck (pai)

Maria Virgínia do Amaral (bisavó)

In memoriam

Para Elza Maria Pinto,

que me lembra das coisas importantes

Para Luciene Fortuna

Para meus irmãos Mário Nilton e Mário Luis Pinto Werneck

Para as companheiras de trabalho em Criola
e na Articulação de Organizações de Mulheres Negras Brasileiras

Agradecimentos:

Foram muitos ombros, muitos afagos. Foram amigas e amigos cuja disponibilidade e afeto tornaram mais fácil o caminho tortuoso de chegar até aqui.

Entre tantos que me deram palavras, torcidas, gentilezas, olhares, agradeço especialmente a:

Graça Maria Andrade da Silva,

Nilza Iraci,

José Marmo da Silva,

Marco Antônio Guimarães,

Wânia Cidade

France Pinkus e Ana Angélica Reis de Souza(Kika)

Leci Brandão

Prof. Dr. Samuel Araújo

À Liv Sovik, pela orientação, pelo diálogo, pela parceria

Resumo

O SAMBA SEGUNDO AS IALODÊS: Mulheres negras e a cultura midiática.

Jurema Pinto Werneck

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Comunicação.

As mulheres negras são estereotipadas e sub-valorizadas na historiografia do samba. Para fazer uma releitura da história que corrija esse viés, propõe-se a figura da ialodê, extraída da tradição afro-brasileira, como chave de leitura para deslocar os estereótipos das mulheres negras na historiografia e destacar sua ação protagonista no samba. O objetivo é compreender diferentes aspectos da participação das mulheres negras nesse campo da cultura midiática que é a música popular e o samba. Para tanto se analisam as disputas por hegemonia implícitas na historiografia da música popular e do samba; se apresenta uma biografia analítica de três sambistas negras (Leci Bandão, Alcione e Jovelina Pérola Negra); e se analisa a obra destas mulheres, a partir de aspectos de gênero e raça. Em conclusão, ao comparar o senso comum sobre o samba com uma leitura centrada na ialodê, desnaturalizam-se as versões correntes das origens do samba e de sua dinâmica na era da indústria cultural.

Palavras-chave: samba, música negra, mulher negra, Tia Ciata, Chiquinha Gonzaga, Leci Brandão, Alcione, Jovelina Pérola Negra

Rio de Janeiro

Março, 2007

Abstract

SAMBA ACCORDING TO THE *IALODÊS*: Black women and media culture

Jurema Pinto Werneck

Black women are stereotyped and undervalued in the historiography of samba. This dissertation takes the figure of the *ialodê* from the Afro-Brazilian tradition and tries to correct this bias, showing the stereotyped black women in the historiography in a new light and highlighting their action as protagonists. The objective is to understand various aspects of black women's participation in the particular field of media culture constituted by popular music and especially samba. To this end, disputes for hegemony, implicit in the historiography of popular music and of samba are analysed; the biographies of three black women *sambistas* are presented (Leci Brandão, Alcione and Jovelina Pérola Negra); and the work of the three is analysed from the perspective of race and gender. When common sense notions of samba are compared to a reading centered on the *ialodê*, current explanations of the origins of samba and its dynamics in the era of the cultural industry are seen in a critical light.

Keywords: samba, black music, black women, race, Tia Ciata, Chiquinha Gonzaga, Leci Brandão, Alcione, Jovelina Pérola Negra

Rio de Janeiro

March, 2007

Sumário:

| | |
|---|----------------|
| Introdução: As mulheres negras e a cultura brasileira | 01 |
| 1- Primeiras considerações: do objetivo | 01 |
| 2- As mulheres negras na diáspora racializada e no Brasil: | 02 |
| a - Raça e organização negra: | 09 |
| b- Raça, democracia racial e confronto: | 11 |
| c- Gênero e raça na diáspora: | 13 |
| 3 - As mulheres negras e a hegemonia na cultura popular: | 16 |
| a- Mulher negra, singularidade e diferença: | 20 |
| b - Cultura, cultura popular, cultura negra: | 23 |
| 4- Música popular negra e hegemonia cultural: | 27 |
| a - A bibliografia sobre música popular no Brasil e a música negra: | 36 |
| 5 - O percurso da tese: | 54 |
| Capítulo I: lalodês | 57 |
| 1 - Mulheres negras e (in)visibilidade: a bibliografia: | 59 |
| 2- A lalodê: | 66 |
| a - lalodê e identidade na diáspora: desafio entre o essencialismo e pluralismo: | 70 |
| b - lalodês e feminismo negro: | 79 |
| 3- Duas mulheres negras emblemáticas: | 82 |
| Capítulo II – Mulher negra e música popular: recuperando a história | 104 |
| 1- Cultura e negociação – a paisagem sonora: | 105 |
| a- O samba como disputa: | 112 |
| b- A presença feminina na roda de samba: | 123 |
| 2- Indústria cultural e exclusão feminina: | 133 |
| 3 – O samba-mercadoria, a mídia e o “retorno” das mulheres negras: | 138 |

| | |
|---|------------|
| Capítulo III – A lente das lalodês:Três mulheres negras do samba | 152 |
| 1- Elas nasceram no país do samba-canção | |
| e das vozes femininas: | 154 |
| 2- Periodização do samba e as mulheres negras: | 160 |
| 3- Três mulheres negras do samba: | 167 |
| a- Leci Brandão: | 170 |
| b- Alcione: | 183 |
| c- Jovelina Pérola Negra: | 191 |
| 4- Sambas em diálogo com a história: | 200 |
| a- Movimentos musicais e juventude negra: | 200 |
| b- Religiosidade: | 208 |
| c- Portas que se abrem: os programas | |
| de calouros, os festivais e a onda do pagode: | 211 |
| d- As Escolas de Samba: | 218 |
| Capítulo IV – lalodês e mensagens: raça, gênero, identidade | |
| através do samba | 221 |
| 1- Corpo e mensagem - a imagem como | |
| elemento de discurso racial: | 224 |
| 2- Gênero e cotidiano no samba das mulheres negras: | 239 |
| a- Leci Brandão - “Ser mulher é muito mais...”: | 243 |
| b- A mulher segundo Jovelina Pérola Negra | 250 |
| c- Alcione e “A loba” romântica: | 259 |
| 3- Nação, cidade e comunidade no samba das mulheres negras: | 264 |
| Considerações finais: | 271 |
| Bibliografia: | 283 |
| Anexos: | 301 |

Introdução: As mulheres negras e a cultura brasileira

A ordem do dia era o silêncio, emanando e rodeando o assunto. Alguns dos silêncios foram rompidos, outros mantidos por autores que viveram e conviveram com as estratégias civilizatórias. A mim, o que interessa são as estratégias para romper com isso.

Toni Morrison¹

1- Primeiras considerações: do objetivo

A tese a ser aqui desenvolvida segue na trilha indicada por Toni Morrison no texto acima: conhecer as estratégias de sujeitos subordinados para confrontar poderes em diferentes campos da vida social e abrir espaços de liberdade. No caso aqui estudado, os campos que interessam são a cultura e a produção musical.

Ao reconhecer a sociedade brasileira como permeada por práticas racistas e patriarcais, apontamos as mulheres negras como sujeito principal deste estudo, uma vez que estão expostas a diferentes demandas que podem resultar em sua subordinação. Ao mesmo tempo, a desigualdade social produzida poderia exigir deste segmento particular o desenvolvimento de estratégias também particulares de resistência, autopreservação e confronto que dialoguem ou não com outras estratégias empreendidas pelos diferentes grupos que povoam o tecido social. Ou seja, as mulheres negras seriam provocadas a produzir práticas inovadoras que podem resultar em instabilidades, ou mesmo em mudanças (se pensarmos no longo prazo e na coexistência de outras estratégias contestatórias), do *status quo*.

¹ MORRISON, Toni. **Playing in the Dark: whiteness and the literary imagination**. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1992. p. 51 : "Silence from and about the subject was the order of the day. Some of the silences were broken, and some were maintained by authors who lived with and within the policing narrative. What I am interested in are the strategies for breaking it." A tradução aqui utilizada está em SAID, W. Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo, Companhia das letras. 1995. p. 33

Daí buscar conhecer, entre as estratégias empreendidas, os recursos, os elementos que utilizam, bem como o grau de sucesso que tais elementos de contranarrativa propiciam. É uma pesquisa que assume a perspectiva de observar e analisar, para utilizar as palavras de Stuart Hall, as “estratégias culturais capazes de fazer a diferença” (2003c, p. 339).

2- As mulheres negras na diáspora racializada e no Brasil:

Ao estudarmos as mulheres negras e as contranarrativas que colocam em pauta na cultura de massa e na mídia, é importante considerar que se trata de um contingente invisibilizado ou cercado por estereótipos em todas as regiões do mundo, e não apenas no Brasil. Esta representação insuficiente ou desfavorável se dá a partir dos interesses e necessidades envolvidos nas disputas de poder entre diferentes segmentos sociais, onde têm primazia a população branca e o sexo masculino. Ou seja, a inferiorização das mulheres negras se desenvolve a partir de um contexto onde assumem relevância características biológicas como cor da pele e sexo, que vão embasar sistemas de hierarquização social definidos como racismo e sexismo.

Analizadas a partir do ponto de vista das mulheres negras, as formas correntes de pensamento relativo às relações sociais, em especial aquelas referentes às relações raciais e de gênero daí derivadas, produzem um ambiente de violenta exclusão traduzido em piores indicadores sócio-econômicos. O que pode significar também menor acesso aos mecanismos de afirmação de poder e de manejo das estruturas políticas e sociais.

É importante assinalar que raça não é um conceito biológico. Witzig (1996) em artigo publicado em periódico de saúde, assinala que apenas 0,012% das variações genéticas responsáveis por diferenças entre humanos pode ser atribuída à raça. Assim, a criação e legitimação da raça como instrumento de hierarquização social vai requerer o desenvolvimento de um conjunto variado de ferramentas materiais, políticas, sociais e simbólicas que permitam à raça sua operacionalidade na produção de diferenças, desigualdades e privilégio.

O recurso ao conceito de raça e a legitimação de seus atributos nas esferas sociais e políticas atende a interesses que transcendem ao campo da ciência. Como afirmou Maria Inês Barbosa (1998), esta legitimação abriga um histórico de constituição da dominação dos homens brancos ocidentais sobre o resto do mundo. A partir do pensamento de Edward Said, a autora afirma o viés constitutivo da identidade ocidental enquanto atributo patriarcal e classista, que está na gênese dos processos de fundamentação das idéias de supremacia branca. A definição, negatização e redução da alteridade seriam, então, parte fundamental das

circunstâncias histórico-culturais que gestaram o homem branco, a partir das generalizações amplas do Outro, através de categorias transtemporais/transindividuais, em generalidade terminal radical; e da posse do direito de falar sobre o Outro, calcada na tradição da experiência na erudição e educação, que o habilitavam a nomear o Outro como a negação de si, o objeto a ser estudado. (Barbosa, 1988, p. 5)

Tais mecanismos de afirmação identitária e de poder são apontados pela autora, em consonância com diferentes estudos e pesquisas sobre as relações raciais no Brasil, como operantes também no caso brasileiro.

Ao vincular-se de forma intrínseca à hierarquização, à injustiça e à desigualdade, o conceito de raça implica necessariamente uma conexão com o conceito de racismo e com os processos de dominação e inferiorização dele resultantes. Neste trabalho, como no cotidiano dos habitantes das sociedades racializadas, raça e racismo caminharão associados, bem como suas consequências de produção de desigualdade e inferiorização social.

São variados os mecanismos envolvidos na valorização da raça como produtora de desigualdades. Para sua compreensão, Sueli Carneiro propõe a utilização do conceito de *dispositivo* desenvolvido por Foucault e que, segundo assinalou a autora,

oferece recursos teóricos capazes de apreender a heterogeneidade de práticas que o racismo e a discriminação racial engendram na sociedade brasileira, a natureza

dessas práticas, a maneira como elas se articulam e se realimentam ou se re-alinham para cumprir um determinado objetivo estratégico (...). (Carneiro, 2005, p. 39)

Ao dispositivo cabe instaurar um modelo de ordenamento amparado na racionalidade que permitiria hierarquizar e estruturar o poder de determinação das formas de relações sociais – e conseqüentemente, a manutenção do *status quo* - como privilégio de um grupo particular de seres humanos. Permitindo também a validação da raça como atributo sociológico e político. Sueli Carneiro assinala que

para Foucault, um dispositivo é sempre um dispositivo de poder, que opera em um determinado campo e se desvela pela articulação que engendra de uma multiplicidade de elementos, pela relação de poder que entre eles se estabelece. (p. 38)

Pois trata-se, segundo Foucault, de

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não-dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (*apud* Carneiro, 2005, p. 36)

Tais aportes permitirão a Sueli Carneiro delinear o *dispositivo de racialidade* que

beneficia-se das representações construídas sobre o negro durante o período colonial no que tange aos discursos e práticas que justificaram a constituição de senhores e escravos, articulando-os e re-significando-os à luz do racismo vigente no século XIX, época em que tais representações se constituem, para Hannah Arendt, em ideologia, a qual é por ela compreendida como arma política, da política imperialista européia, que se consolida no período da “corrida para a África”. (p. 50)

Assim estruturado, o dispositivo de racialidade será capaz de abarcar padrões de sexualidade – e de gênero - oferecendo para as mulheres e homens de diferentes

grupos raciais prerrogativas de dominação (ou subordinação) compatíveis com o grau de aceitabilidade de sua afiliação racial.

O cenário produzido a partir daí reivindica também uma outra perspectiva a ser analisada. Esta se refere aos impactos da raça sobre os sujeitos negros, para além do sofrimento e do terror racial. Ou seja, trata-se de buscar explicitar as diferentes modalidades de resistência e confronto, de alternativas criadas e postas em práticas, potencializando a reconstituição de territórios adequados à sobrevivência como indivíduos e como grupo, de um vasto contingente de pessoas. Territórios que, segundo a perspectiva posta por Milton Santos, “são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado”. (Santos, 1996, p. 16). O que destaca, portanto, seus atributos físicos, culturais e simbólicos, capazes de propiciar a própria continuidade.

Estes processos de posituação racial, empreendidos por diferentes povos e grupos vitimados pelo racismo, especialmente aqueles em condição de diáspora, assumem relevância especial na perspectiva aqui apontada. Já que a definição de diáspora utilizada neste trabalho refere-se a um processo heterogêneo de dispersão e reagrupamento vivido pelos africanos escravizados e seus descendentes, nas diferentes partes do mundo, especialmente no ocidente. Processo que os expõe a diferentes graus de instabilidade, de violência e subordinação e que, segundo Stuart Hall, tem entre seus resultados a constituição de multiplicidades identitárias, ao mesmo tempo em que estabelece marcos que buscam valorizar a “terra de origem”. Na diáspora, ainda segundo Stuart Hall, a experiência do deslocamento e do contato direto com outras culturas produz sociedades que são

sociedades diaspóricas num importante sentido, que é, baseada numa relação diaspórica de disseminação na dialética centro/periferia, colônia metrópole; sociedades de “idéias fora de lugar” de acordo com a metáfora de Roberto Schwarz; sociedades de deslocamento e disjunção, temporalmente ou espacialmente separadas de tudo que pode permanecer, ou ser construído, decisivamente como seus lugares de origem; *unheimlichkeit* – literalmente “não em casa”, como diria Heidegger. (Hall, 2000, p. 2)

Ou seja, a diáspora, ao reivindicar um reordenamento do passado de origem, propõe-se principalmente a reordenar o presente a partir da coexistência contraditória com as diferentes culturas localizadas na experiência do presente. Assim, a diáspora requisita uma presença ativa da população negra, quer dizer, exige um processo contínuo de crítica e uma requalificação dos diferentes fatores presentes. O que inclui também a afirmação de que as condições adversas impostas pela desterritorialização, pelo racismo e pela xenofobia, obrigam a negras e negros a elaboração de estratégias alternativas para a reelaboração de identidades fundadas em atributos raciais, a partir de bases adequadas à restauração de seus atributos humanos atacados pelo racismo. Este movimento tem tido como um dos passos importantes a auto-afirmação – individual e grupal - como descendentes e exilados do continente africano, herdeiros e herdeiras de culturas e histórias redescobertas e redefinidas como ricas e pujantes, capazes de recuperar e originar novas tradições e histórias. Para, a partir daí, desenvolver um conjunto variado de recursos simbólicos, culturais e políticos de produção e posituação de identidades que permitam a sobrevivência e o enraizamento, significando a abertura de espaços de liberdade na sociedade racista. O que oferece, assim, uma outra perspectiva de expressão ao dispositivo de racialidade proposto por Sueli Carneiro, que volta-se para a sua operacionalidade sobre o contingente populacional negro, não apenas em suas pressões de inferiorização e aniquilamento, mas como possibilidades de negociação compatíveis com as necessidades imediatas de sobrevivência.

No Brasil, os processos de posituação racial têm início juntamente com o desenvolvimento das idéias de raça e de eugenia, ou seja, com as teorias científicas de melhoramento racial criadas em fins do século XIX. Segundo Nancy L. Stepan (1991), ancorados em tais teorias, o Brasil e a América Latina produziram fortes movimentos eugenistas, com características próprias e autônomas em relação ao que se desenvolvia nos Estados Unidos e na Europa, o que demonstra a importância atribuída às questões raciais à época entre nós.

Paulatinamente, a partir das definições ancoradas em teorias biológicas e evolucionistas, as classificações de agrupamentos étnicos (culturais, não genéticos ou fenotípicos) vão ser substituídas, e unificadas, dando lugar a conjuntos supostamente homogêneos, segundo a visão do branco, identificados e hierarquizados por características fenotípicas, físicas, visíveis: os pretos e os pardos.

Classificação onde as diferenças culturais vão perder importância. Desde então, diferentes denominações para os humanos de pele escura têm sido utilizadas, mas interessa aqui assinalar o deslocamento para padrões classificatórios onde a cor da pele assume primazia. E que vão influenciar o pensamento social, e diferentes estudos acadêmicos, sobre a população negra desde então.

Ao analisar a produção científica no campo das ciências sociais da primeira metade do século XX, José Jorge Siqueira afirma que na

República Velha (e até fins dos anos 1930) (...) predominariam, então, os estudos do negro “como expressão da raça” ou o negro como “expressão da cultura” – o que, de certa maneira, se ajustaria ao ideário da democracia racial em construção. A primeira, por ser tributária teórica do estuário evolucionista e seus desdobramentos racial-biológicos, de antropologia criminal, etc.; a segunda, por ter a limitá-la ao estudo das “sobrevivências”, dos “feitos”, das “origens”, da “aculturação”, no qual o reconhecimento – muitas vezes importante – e a valorização da “experiência” do “negro” como agente de cultura construiriam a solução do projeto. (Siqueira, 2006, p. 25)

Tais iniciativas assinalam a movimentação da elite eurocêntrica no Brasil da época para circunscrever a presença negra em um modelo explicativo adequado à preservação da branquitude e à continuidade da segregação da raça negra.

Já para a população negra, o cenário da raça e das elucubrações intelectuais que deram origem a diferentes propostas de assimilação do negro à sociedade brasileira sob condições específicas, demandava estratégias de auto-afirmação que expressassem singularidades opostas não apenas aos brancos, como principalmente aos modelos de negritude inventados por estes. Ou, retornando ao conceito proposto por Sueli Carneiro, é possível dizer que nas primeiras décadas do século vinte no Brasil estavam em desenvolvimento as articulações que vão garantir a efetividade do dispositivo de racialidade não apenas a partir das iniciativas eurocêntricas, como também através das respostas e resistências dos diferentes grupos negros, o que marcará as relações sociais no país ao longo de todo o século.

A partir desta perspectiva, os movimentos de posituação racial vão se encarregar da tradução e da reinterpretação da cultura originada no continente africano como ação fundamental, num processo que foi descrito por Hobsbawm (*apud* Araújo, 2006, p.

65) como *uso social do passado*. Esta tradução e incorporação reinterpretada da tradição permitiram um novo modo de enraizamento do grupo a ela associado, a (re)constituição de novas comunidades de origem, ao mesmo tempo que conferia validade e modernidade a características ancestrais, antigas.

Importante destacar que pesquisas desenvolvidas por autoras como Lélia González e Helena Theodoro permitem afirmar que, no caso brasileiro, grande parte das ações de produção de identidade e enraizamento da população negra, bem como de tradução cultural, está vinculada à ação das mulheres. Diz Helena Theodoro:

A mulher negra foi, na escravidão e nos primeiros tempos de liberdade, a viga mestra da família e da comunidade negras. Neste período inicial de liberdade, as mulheres foram forçadas a arcar com o sustento moral e com a subsistência dos demais. (Theodoro, 1996, p. 34)

Esta ação estendia-se não apenas sobre o contingente negro, como também aos diferentes grupos europeus e eurodescendentes aqui instalados, como apontou Lélia González (1982), recorrendo ao exemplo da participação das mulheres negras na transformação da língua falada no Brasil, através de sua africanização cotidiana no diálogo entre a ama/ mucama – a mãe preta – e o jovem branco.

Conscientemente ou não, passaram para o brasileiro “branco” as categorias das culturas africanas de que eram representantes. Mais precisamente, coube à “Mãe Preta”, enquanto sujeito-suposto-saber, a africanização do português *falado* no Brasil (o “pretuguês”, como dizem os africanos lusófonos) e, conseqüentemente, a própria africanização da cultura brasileira. (González, 1982, p. 94)

Tais atribuições, capacidades e responsabilidades também estão presentes em outras partes da diáspora africana, como atesta Bernice Johnson Reagon, ao analisar os exemplos de três lideranças contemporâneas no século XX e suas relações com o passado e o presente da chamada cultura negra - Olga de Alaketu, do Brasil; Imogene Kennedy, da Jamaica; e Bessie Jones, dos Estados Unidos:

as mulheres foram as líderes de suas comunidades, as mantenedoras da tradição. As vidas destas mulheres foram definidas por suas culturas, as necessidades de suas comunidades e as pessoas a quem serviam. Suas vidas e suas atuações estão a nossa disposição hoje porque elas aceitaram a responsabilidade quando a oportunidade lhes foi oferecida – quando elas foram escolhidas. (Reagon, 1996, pp. 264-265)

Pode-se afirmar que esta participação intensa das mulheres negras guarda continuidade com as práticas africanas apontadas pela antropóloga Ruth Landes na primeira metade do século XX:

Por toda a África à mulher se deram tradicionalmente grandes oportunidades (como propriedade e controle de hortas e pomares, mercados, negócios domésticos, sociedades secretas) e reconhecimento oficial (de sacerdotisa e médium, os paços da rainha e outras entidades que tratam de interesses femininos); por vezes a mulher as partilhava com os homens. Era assim nas complexas sociedades da África Ocidental de onde veio, ou descendia, grande parte da população escrava. (Landes, 2002, p. 349)

Tais constatações também foram feitas pela autora quando de sua presença nos anos 30 do século XX no Brasil, em Salvador, para estudos em torno das comunidades de Candomblé. E resultaram na publicação sintomaticamente denominada *Cidade das Mulheres* (2002 [1947]).

a - Raça e organização negra:

É em torno da raça que modalidades políticas e sociais de agrupamento, de luta e de resistência vão ocupar o lugar anteriormente vivido pelas associações culturais e religiosas. Estas organizações foram desenvolvidas com base em afinidades desenvolvidas ainda em território africano, baseadas e vivências comuns de localidade, de língua e de povo, e experimentaram grande fôlego, tendo sido responsáveis por ações que envolviam a compra de alforrias e outras iniciativas que permitissem a conquista da liberdade a mulheres e homens escravizados, além da realização de funerais, da constituição de fundos de financiamento de negócios, bem como de manutenção de um ambiente de afirmação étnica, cultural e religiosa.

O surgimento de grupos de afirmação racial não impediu a continuidade de muitas destas associações, especialmente as religiosas vinculadas tanto à igreja católica quanto às religiões de matriz africana, que vão persistir ao longo do século XX, estendendo suas ações ao século XXI. São exemplos atuais as diferentes Irmandades de São Benedito dos Homens Pretos, vinculadas originalmente a escravos e libertos de origem bantu, instaladas nas várias regiões do país; e a Irmandade da Boa Morte, que reúne mulheres negras da mais alta hierarquia do Candomblé, na cidade de Cachoeira, no estado da Bahia.

O deslocamento da afirmação identitária em direção à raça, ainda no início do século XX, propiciou também o surgimento de organizações como a Companhia Negra de Revistas (Rio de Janeiro, 1926), a Frente Negra Brasileira (São Paulo, 1931), A Resistência (associação profissional de estivadores do Cais do Porto, no Rio de Janeiro), da União dos Homens de Cor (Porto Alegre, 1943), o Teatro Experimental do Negro (Rio de Janeiro, 1944), a Orquestra Afrobrasileira (1942), a Associação Cultural do Negro (São Paulo, 1948), entre outras. Congressos e simpósios afro-brasileiros foram realizados em diferentes momentos da primeira metade do século XX e ainda em 1950 foi empossado o Conselho Nacional de Mulheres Negras, mesmo ano da realização do I Congresso do Negro Brasileiro. No entanto, apesar do crescente interesse da academia em torno da história da presença negra no Brasil, ainda são imprecisos os registros acerca destas iniciativas.

Tais organizações vão desdobrar-se de forma crescente, refazendo-se, incorporando novas perspectivas ao longo de todo século, vindo a constituir o que se convencionou chamar de Movimento Negro e de Movimento de Mulheres Negras. Permitindo aglutinar parcelas expressivas da sociedade brasileira em torno de ações de combate ao racismo, de afirmação identitária e de posituação da raça negra. Permitindo também, ao longo de todo o século, o diálogo (ou o confronto) com o Estado brasileiro e suas políticas.

A partir daí, vão aprofundar seu foco de debates e lutas de forma paulatina, priorizando o campo das disputas ideológicas através da explicitação da vigência do racismo na sociedade brasileira. Deslocando, em consequência, as ações de posituação da raça negra para o capítulo de estratégias de combate ao racismo, ao lado de uma série de outras frentes que incluem a documentação e denúncia das

desigualdades raciais no Brasil e suas conseqüências na vida de homens e mulheres negros.

b- Raça, democracia racial e confronto:

O deslocamento da ação política da população negra para o campo explícito de combate ao racismo vai colidir diretamente com um dos pilares mais importantes da invenção da nacionalidade do Brasil, a idéia de democracia racial, que veio a ser confrontada pelos movimentos anti-racistas, e recebeu destes a classificação (e a rejeição) como mito.

Democracia racial é um conceito criado no país a partir do pensamento em vigor na década de 30 do século XX e que tem como principal referência o pensamento do sociólogo Gilberto Freyre. Seu propósito foi oferecer um modelo explicativo (ou constitutivo) de nacionalidade capaz de incorporar as três principais (por sua expressão numérica) matrizes raciais formadoras da população brasileira, ou seja, a negra, a branca e a indígena.

A democracia racial, por afirmar a primazia da herança européia sobre as demais, pode ser vista também como iniciativa de posituação da raça, no caso, particularmente a raça branca e seus atributos patriarcais responsáveis pelo regime de terror imposto aos demais segmentos. Sob as lentes da democracia racial, o Brasil seria um modelo de convivência entre negros, brancos e indígenas, que se desenvolveria sem conflitos a partir de trocas afetivas e culturais iniciadas ainda no período escravocrata e lideradas pelos homens brancos, ancorados em seu poder de mando simbolizado pela Casa Grande.

Ao longo de todo o século passado, este conceito vai ser amplamente utilizado pelas elites nacionais eurocêtricas como parte das estratégias de manutenção do *status quo* e da produção de um conceito de nação brasileira como pátria do “homem cordial”, para usar o termo disseminado por Sérgio Buarque de Holanda. Para Sueli Carneiro

o mito da democracia racial corresponde ao desejo de uma auto-representação da sociedade e de representação positiva do país frente ao “complexo de inferioridade interiorizado e legitimado cientificamente”. (Carneiro, 2005, p. 63)

Para a autora, este mito deve ser visto também como expressão do Contrato Racial definido por Charles Mills

cuja base epistemológica estaria (...) no acordo em relação a regras de cognição que conduzem ao falseamento de uma situação de intolerância racial em relação aos negros, da qual há rastros, que se manifestam nas vítimas que vai deixando pelo caminho. (p. 63)

Assim, a democracia racial permitiria a relação entre vencedores e vencidos da dominação colonial a partir de um patamar que afasta os significados que a guerra, a conquista e a colonização carream e ainda carregam. O que pode ser exemplificado nas palavras de Gilberto Freyre:

Vencedores (...) sobre as populações indígenas; dominadores absolutos dos negros importados da África para o duro trabalho da bagaceira, os europeus e seus descendentes tiveram entretanto de transigir com índios e africanos quanto às relações genéticas e sociais. (...) Sem deixar de ser relações – as dos brancos com as mulheres de cor – de “superiores” com “inferiores” e, no maior número de casos, de senhores desabusados e sádicos com escravas passivas, adoçaram-se, entretanto, com a necessidade experimentada por muitos colonos de constituírem família dentro dessas circunstâncias e sobre essa base. (Freyre, 2001[1933], p. 43)

Um dos aspectos mais confrontados pelas organizações negras acerca da utilização do conceito de democracia racial refere-se ao seu propósito de esvaziar o sentido das afirmativas da população negra e seus movimentos sociais, quanto à vigência do racismo, da violência racial e de desigualdades nas relações sociais e raciais no país. Uma vez que pretende, através do recurso às noções de “cordialidade”, de “adoçamento” e de “trocas afetivas” nas relações sociais no Brasil, uma ocultação da violência explícita que a escravidão e o racismo, com seus estupros, torturas físicas e morais, superexploração, expropriação e muito mais, significaram e significam. Buscando também esvaziar, por conseguinte, as lutas negras (e indígenas) por

reparação e transformação social. O que significa dizer que a recusa por parte das organizações negras em co-patrocinar o principal discurso das relações raciais no Brasil, ou sua “grande narrativa”, implicava denunciar as condições que tal contrato buscava impor a nós, quais sejam, a traição ou abandono do grupo, seu passado e suas lutas de resistência, ou a rendição pura e simples, ambas significando a subordinação total.

Importante recordar a afirmação de Roland Barthes de que “o mito *não esconde nada*: tem como função deformar, não fazer desaparecer.” (Barthes, 1993, p. 143). Ao não fazer desaparecer o racismo e tampouco a coexistência de três raças no mesmo território, a idéia de democracia racial buscava conferir um grau de aceitabilidade e legitimidade à dominação branca. Esta perspectiva permite, de certo modo, uma aproximação com as razões relativas à opção das organizações negras em justapor ao conceito de democracia racial o termo/ conceito de mito. Passando a desenvolver diferentes estratégias para seu confronto e destituição.

c- Gênero e raça na diáspora:

Assume importância nas disputas em torno das formas de inserção da população negra na sociedade brasileira a produção e utilização de um conjunto expressivo de estatísticas e outras informações à disposição da sociedade, para demonstrar a operacionalidade dos conceitos de raça e de racismo no Brasil e na América Latina. Esta produção requisitou uma série de iniciativas que incluíam a mobilização e sensibilização das instâncias oficiais de produção de dados populacionais no Brasil e fora dele, como também o empreendimento de esforços das organizações negras e suas (seus) ativistas para a produção, ainda que precária, de algumas informações tanto numéricas quanto qualitativas, de modo a suprir deficiências da produção acadêmica e estatal ou mesmo dialogar com os dados produzidos.

Entre organismos estatais ou multilaterais produtores de dados e que já disponibilizam informações consistentes quanto às desigualdades raciais no país e na América Latina destacam-se IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, PNUD – Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, UNIFEM – Fundo das Nações Unidas para as

Mulheres, UNICEF – Fundo das Nações Unidas para as Crianças, Ministério da Saúde/ FUNASA – Fundação Nacional de Saúde. Já os dados produzidos no âmbito da sociedade civil têm origem em organizações negras como Geledés – Instituto da Mulher Negra, Observatório Afrobrasileiro, Criola, Articulação de Mulheres Negras Brasileiras, entre outros, além do trabalho de pesquisadoras e pesquisadores independentes ou vinculados a centros de pesquisa (que durante muito tempo deram pouco ou nenhum respaldo a suas pesquisas). A coleção e divulgação de dados numéricos e qualitativos por parte das organizações negras se mostraram uma importante ferramenta para o confronto às noções de democracia racial, estratégia mantida nos anos recentes.

Um dos aspectos mais explicitados na coleta dos dados raciais é a capacidade do racismo de impedir ou diminuir o acesso de mulheres e homens negros, e em diferentes intensidades os demais grupos raciais e étnicos não-brancos, aos direitos humanos (vistos na perspectiva dos Direitos Humanos Econômicos, Culturais e Ambientais/ DHESCA). Uma importante fonte de análises sobre o impacto do racismo refere-se aos dados relativos à incidência da pobreza no Brasil. Estes, ao serem desagregados por cor, explicitam desigualdades existentes entre negros e brancos, inclusive nas esferas de pobreza e indigência. De fato, os dados disponíveis tornam possível observar na prática a afirmação de Stuart Hall (*apud* MacRobbie, 2005, p. 44) de que “raça é o modo como a classe é vivida”. O que significa dizer que, na vigência do racismo, estruturas de classe vão ser delimitadas a partir da exploração econômica associada à hierarquização racial, atingindo diferentemente grupos e indivíduos. E mais, tendo as estruturas de exploração econômica atuando como importante ferramenta para a produção e manutenção da hierarquização e da subordinação.

Neste quadro, os diferenciais de gênero assumem relevância, uma vez que é entre as mulheres, e entre aquelas dos grupos raciais inferiorizados, que pobreza e indigência vão ocorrer de forma mais intensa e de modo sustentado ao longo de décadas. Ou seja, nós mulheres negras somos as que apresentam proporcionalmente maior incidência de pobreza e indigência, quando comparadas a outras mulheres e quando comparadas aos homens negros, em diferentes épocas.

Ao mesmo tempo, as condições de produção de inferiorização da mulher na sociedade patriarcal vão se intensificar quando associadas à raça, inclusive nas esferas simbólicas e culturais. Assim, é a partir destas condições desfavoráveis produzidas pelo racismo, que assumem diferenciais de intensidade frente à condição de gênero dos sujeitos, que se pode afirmar em continuidade com a fala de Stuart Hall, que *gênero é o modo como a raça é vivida*. Aproximação que é utilizada também por Paul Gilroy ao tratar das condições de jovens negros no *hip hop*. No caso, para analisar os impactos do racismo sobre as definições identitárias dos homens, provocando a afirmação de atributos de masculinidade exacerbada, e mesmo caricatural, apresentados por estes em consequência do racismo.

Uma masculinidade ampliada e exagerada tem se tornado a peça central da fanfarronice de uma cultura de compensação, que timidamente afaga a miséria dos destituídos e subordinados. Essa masculinidade e sua contraparte feminina tornam-se símbolos especiais da diferença que a raça faz. (Gilroy, 2001, p. 179)

Importante assinalar que, ao contrário do que se pode depreender da citação acima, o impacto do racismo não possibilita um apagamento das relações de subordinação que o patriarcado estabelece. Quer dizer, o dispositivo de racialidade em curso não oferece à “contraparte feminina” qualquer patamar de igualdade em relação aos homens negros. Assim, ainda estão à disposição de homens negros mecanismos a que estes vão recorrer na tentativa de recompor, ainda que de modo frágil e insuficiente, seus privilégios violados pelo racismo. O que significa dizer que estes mecanismos serão apropriados pelos homens negros e utilizados, em última instância, contra as mulheres negras. A este respeito, bell hooks assinala que:

Ligar sexismo e racismo de modo a relevar um como resposta ao outro na sociedade contemporânea é armadilha que coloca homens e mulheres negros uns contra os outros. (hooks, 1995, p. 88)

De todo modo, é preciso considerar também o que afirma Stuart Hall:

Etnicidades dominantes são sempre sustentadas por uma economia sexual específica, uma figuração específica de masculinidade, uma identidade específica de classe. (Hall, 2003c, p. 347)

Esta “economia sexual específica” pode ser vista também no menor acesso das mulheres negras ao ambiente público na condição protagonistas de narrativas capazes de expressar singularidades e semelhanças em relação aos demais grupos constitutivos das sociedades ocidentais, a partir de seus pontos de vista. Ao contrário, o que se verifica são baixos índices de acesso a diferentes meios de expressão e representação pública, tanto nas artes quanto na esfera política, profissional, etc. Esta “ordem de silêncio”, articulada e reiterada ao longo dos anos republicanos (pós-abolicionistas) no Brasil, aponta para o vigor e a capacidade de atualização, o que quer dizer uma certa estabilidade, que os mecanismos de exclusão racial têm tido ao longo da história. Ainda assim, é a partir deste ambiente de estabilidade dos mecanismos de inferiorização racial, especialmente daqueles que atingem de modo específico as mulheres negras, que esta tese vai questionar a operatividade deste silenciamento. Esta interrogação se volta para o espaço da cultura popular, ambiente híbrido onde as tensões decorrentes das disputas entre os diferentes interesses são encenadas, como destacou Stuart Hall (2003a):

No estudo da cultura popular, devemos sempre começar por aqui, o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa em seu interior. (Hall, 2003a, p. 249)

Esta é a perspectiva a ser buscada neste trabalho, especialmente a partir do ponto de vista das mulheres negras e suas disputas no interior da cultura midiática.

3 - As mulheres negras e a hegemonia na cultura popular:

A afirmação das mulheres negras como sujeitos subordinados não significa sua definição como vítimas inoperantes ou apáticas de sobredeterminações, despossuídas de ferramentas de contraposição e de reorganização em nome de sua sobrevivência individual e grupal. Ao contrário, o trabalho aqui desenvolvido recorre

ao pressuposto de seu reconhecimento como sujeitos sociais e políticos, o que obriga a questionar a efetividade da chamada “ordem de silêncio” na produção do completo silenciamento não apenas das mulheres negras, mas destas em particular.

Especificamente, trata-se de privilegiar as leituras dos mecanismos de afirmação identitária e das disputas culturais, analisadas através das formas como as mulheres negras ocupam espaços na cultura, especialmente a cultura popular, na atualidade. Esta indagação acompanha a reflexão de Stuart Hall acerca das possibilidades que o terreno da cultura oferece na atualidade para sujeitos que vivem a margem das esferas de poder. Para ele “a vida cultural, sobretudo no ocidente e também em outras partes, tem sido transformada em nossa época pelas vozes das margens” (Hall, 2003c, p. 338). Situação que é decorrente das transformações por que passa o ocidente, processo que tem sido definido por alguns autores como pós-modernidade, termo que, para Hall, é “um significante tão vazio e deslizando que pode ser entendido como qualquer coisa.” (p. 336). De todo modo, Hall demonstra a conjuntura favorável à ocupação de novas posições na cultura pelos marginalizados. Este momento propício, segundo Cornel West (*apud* Hall, 2003c, pp. 337-338), se caracteriza por três aspectos: o deslocamento dos modelos europeus de alta cultura; o surgimento e consolidação dos Estados Unidos como potência cultural capaz de disseminar novas definições de cultura; e a emergência de sensibilidades descolonizadas. Neste novo espaço cultural, a cultura negra da diáspora vai ter relevância na constituição do que se pode chamar de cultura popular.

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. (Hall, 2003c, p. 338)

O que significa dizer que trata-se de um momento favorável para a ocupação de espaços na cultura de massa, decorrente de disputas entre os diferentes pólos e interesses atuantes no campo da cultura, a partir de uma demanda pelo novo. Situação que poderá significar também novos posicionamentos desde a perspectiva

das mulheres negras, habitantes inferiorizadas das periferias das sociedades racistas e patriarcais. Implicando também o questionamento e o confronto com as hierarquias sociais.

Como forma de explicitar as possibilidades de ação e contraposição dos sujeitos sociais frente a estruturas de poder hierarquizadas, tanto racialmente quanto segundo o sexo das pessoas, vários modelos explicativos podem ser utilizados. Aqui, recorreremos ao conceito de hegemonia.

Stuart Hall (2003b) chama atenção para a importância do conceito gramsciano de hegemonia para a produção de análises acerca da extensão e do alcance dos mecanismos de subordinação e sua contrapartida, as articulações de resistência e confronto, especialmente no campo das relações raciais. Afirmando o caráter temporal da hegemonia, o autor assinala a possibilidade de desenvolvimento de estratégias a serem empreendidas pelos grupos subordinados, capazes de alterar o quadro de preponderância cultural, racial, de classe social, de gênero, ou qualquer característica passível de ser apontada e hierarquizada como diferença. Um outro aspecto importante de sua análise demonstra que a mobilidade e a permeabilidade da hegemonia implicaria um jogo entre forças diferentes, envolvendo inclusive a capacidade de articulação e de alianças empreendidas a partir dos sujeitos subordinados. É esta mobilidade e capacidade de articulação com diferentes segmentos sociais, capazes de permitir a maior circulação dos interesses e visões de mundo de grupos marginalizados, que torna possível dissociar o conceito de hegemonia ao de classe social. Ou seja, as visões hegemônicas no campo da cultura não são necessariamente coincidentes com as posições de classe. O principal exemplo disto é a cultura de massa, onde os produtos culturais das classes inferiorizadas têm grande importância, apesar das posições de inferioridade que os pobres ocupam nas diferentes sociedades.

A hegemonia é uma característica multifatorial, ou seja, está ancorada em múltiplos atributos, mecanismos e interesses. Segundo Stuart Hall

devemos observar o caráter multidimensional que envolve diversas arenas da hegemonia. Ela não pode ser construída ou sustentada sobre uma única frente de

luta (por exemplo, a econômica). Ela representa o grau de autoridade exercido de uma só vez sobre uma série de “posições”. (Hall, 2003b, p. 312)

Esta mesma dissociação deve ser estendida à raça, permitindo visibilizar as estratégias de protagonistas negras e negros na expansão de seus interesses na área da cultura. O que vai resultar na forte inserção que a cultura negra tem na cultura popular e na cultura de massa.

O recurso ao conceito de hegemonia oferece também a chave para a pesquisa e análise das condições de atuação das mulheres negras nas disputas empreendidas na cultura popular e midiática, permitindo considerar seu protagonismo na produção de estratégias contra-hegemônicas – e passíveis de produzirem outras hegemonias – no campo da vida cultural e política no Brasil. Esta participação necessariamente deverá ser analisada, ao menos, segundo três aspectos: a apreensão e manipulação das representações e seus mecanismos vigentes fundados no eurocentrismo; a produção de conteúdos a partir da elaboração de formas discursivas específicas compreendidas como elaborações diaspóricas negras; e, finalmente, a partir de suas capacidade de manejo, de jogo e de constituição de novas possibilidades interpretativas para os diferentes discursos à disposição. É sobretudo sobre as formas discursivas e novas possibilidades interpretativas que versa esta tese, a partir do que projeta possibilidades de atuação nos complexos mecanismos de transformação da realidade social a partir da atuação das mulheres negras. Tais questões podem ser levantadas a partir de um trecho de conversa entre duas mulheres ouvida numa *van*, veículo de transporte coletivo alternativo, no trajeto entre a cidade de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense e a estação Central do Brasil, no Centro do Rio de Janeiro. Rádio ligado e música romântica ao fundo, uma fala para a outra, segundo o relato de testemunha:

Roberto Carlos canta para nós mulheres, mas Alcione canta para eles [os homens]: “meu menino”, “meu garoto”. Fala o que a gente queria dizer para eles.”²

² Agradeço a Regina Xavier de Castro pelo registro desta conversa, captada em 07/10/2005.

Esta conversa aponta um importante elemento colocado no cotidiano das mulheres negras e que não tem sido suficientemente analisado ou analisado especialmente a partir da perspectiva deste grupo em particular: a música popular.

Interessa nesta conversa assinalar a apropriação da música como veículo discursivo, como algo que *fala*, que transmite mensagens, para além dos prazeres de ritmo e melodia. Dito de outra forma, a fala destas mulheres aponta para a constituição de singularidades interpretativas, compreendidas como audição ativa, ou seja, como diálogo e/ou reelaboração dos conteúdos disponibilizados pelos diferentes produtos culturais, a música neste caso, a partir de interesses e visões de mundo próprios.

Esta resignificação aponta também para um aspecto importante das afirmações identitárias que se refere ao campo da representação e sua capacidade de projetar o que somos, o que queremos e o que devemos ser como sujeitos e grupo:

é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos. Não há como escapar de políticas de representação (...). (Hall, 2003c, p. 346)

O que confere relevância especial à cultura e, dentro dela, à música popular.

a- Mulher negra, singularidade e diferença:

A posição expressa pelas mulheres na conversa citada acima afirma a vigência de especificidades constitutivas do tecido social complexo. Esta especificidade foi denominada por Ernesto Laclau como singularidade. Ao contrário das acepções correntes que definem singularidade como sinônimo de particularidade, ou seja, de diferenças que se expressam internamente a uma homogeneidade pré-definida; para Laclau a singularidade é resultante de um encadeamento de significantes que acontece secundariamente à sua reunião produzida a partir de um ato de nomeação.

Onde está a diferença? No simples fato de que, enquanto as diferenças constitutivas das particularidades podem seguir sendo representadas conceitualmente como expressões de uma base universal, isto não acontece no caso de uma verdadeira heterogeneidade. As demandas heterogêneas, constituídas de uma cadeia de equivalências em oposição a um poder repressivo, não tendem espontaneamente – sem uma construção política – a se juntar umas às outras; elas não são a expressão de uma base constitutiva apriorística e de significado dado para todas elas. (...) Em outros termos: um significante vazio – para usar nossa terminologia – que totaliza e confere universalidade hegemônica para uma cadeia de equivalentes, não pode consistir num conteúdo mínimo formal partilhado por todos os elos daquela cadeia, um conteúdo que, apesar de mínimo, ainda continua a ser conceitualmente representável. (Laclau, 2005, p. 44)

Para ele, o encadeamento dos diferentes elementos através de sua nomeação é o momento que estabelece a singularidade, não como uma conceituação retrospectiva, mas como modo de apontar um futuro, um horizonte neste encadeamento. E o que vai determinar a escolha deste nome, desta forma de encadear, é o afeto. Desta perspectiva, a constituição de singularidades implica uma ação política, uma articulação, que apresenta potencialidades de transformação social.

Qualquer sujeito emancipatório, sendo a combinação de uma heterogeneidade de posições antagônicas que nenhuma lógica da história pode explicar, deve resultar de uma articulação política e não de um processo objetivo apriorístico que o precede e explica. (p. 45)

Esta articulação de heterogeneidades nos leva ao reconhecimento da presença de formas diferenciadas de expressão, de elaborações, de contribuições, como também de representação e relação com as demais singularidades presentes. Implicando também a possibilidade de algum nível de protagonismo individual e grupal a que chamei de presença objetiva e que de modo algum exclui outros protagonismos. No caso particular aqui estudado, esta singularidade refere-se especificamente às possibilidades de encadeamento do real, de articulação de uma vertente política capaz de projetar novos horizontes a partir da ação das mulheres negras. Ação que é desenvolvida, no caso aqui estudado, na música popular brasileira.

Assim, o encadeamento de heterogeneidades produzido por estas mulheres negras é resultado de deslocamentos que se beneficiam das lutas empreendidas pelo grupo

por maior (ou melhor) participação social. Ao mesmo tempo, expressa o momento atual, pós-moderno, onde, segundo Laclau, a mudança se dá através de

uma transição governada por deslocamentos, não um corte abrupto no qual nos deveríamos funcionar como os coveiros da modernidade. (p. 50)

O posicionamento diante da singularidade representada pelas mulheres negras não significa dizer que perderemos de vista, conforme apontou Stuart Hall,

a profunda e ambivalente fascinação do pós-modernismo pelas diferenças sexuais, raciais, culturais e, sobretudo, étnicas. Em total oposição à cegueira e hostilidade que a alta cultura européia demonstrava, de modo geral, pela diferença étnica – sua incapacidade até de falar em etnicidade quando esta inscrevia seus efeitos de forma tão evidente –, não há nada que o pós-modernismo global mais adore do que um certo tipo de diferença: um toque de etnicidade, um “sabor” do exótico e, como dizemos em inglês, *a bit of the other* (expressão que no Reino Unido possui não só uma conotação étnica, como também sexual) (Hall, 2003c, p. 337)

bell hooks permite adicionar a esta, a perspectiva de consumo da diferença que significa principalmente um canibalismo que “não apenas desloca o Outro, mas nega o significado da história do Outro através de um processo de descontextualização.” (hooks, 1992, p. 31). O que reitera as afirmativas de Stuart Hall a respeito da valorização das diferenças e singularidades que não significa, necessariamente, transformações nas relações de poder que alijam as mulheres negras e a população negra como um todo:

Devemos indagar sobre esse silêncio contínuo no terreno movediço do pós-modernismo e questionar se as formas de autorização do olhar a que esta proliferação da diferença convida e permite, ao mesmo tempo em que rejeita, não seriam, realmente, (...) **um tipo de diferença que não faz diferença alguma**. (Idem, p.338, grifo meu)

Buscando percorrer caminhos diferenciados destes apontados por Hall e hooks, esta pesquisa busca uma aproximação com as singularidades apresentadas pelas mulheres negras em um ambiente de realização (e audição) musical, reconhecendo no âmbito da produção sonora uma esfera importante de disputas por hegemonia, de busca de afirmação de perspectivas diferenciadas, e mesmo contraditórias, àquelas postas pela cultura hegemônica.

b - Cultura, cultura popular, cultura negra:

A cultura popular é definida por Stuart Hall como um espaço de intensas disputas onde o que somos, o que desejamos ser e o que nos impõem como definição do que somos estão em constante tensão e onde não apenas o poder dos mecanismos industriais de produção e disseminação da cultura tem importância. Neste ambiente, os diferentes sujeitos, o que permite destacar os grupos subordinados, possuem capacidade de resistência e proposição. Assim, pensar a cultura implica, para o autor, reconhecer que

há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também de superação. Essa é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas. (Hall, 2003a, p. 255)

Uma das principais presenças neste ambiente de disputas que é a cultura refere-se à música popular.

Entre as razões envolvidas na opção pelo estudo do território musical ancora-se, está o fato deste ser um dos principais meios onde as disputas por representação dos grupos subordinados são empreendidas; além da música estar diretamente vinculada ao viés de oralidade das tradições populares no Brasil, decorrência direta da forte presença das tradições africanas atualizadas no campo popular entre nós.

Tem sido através da música que um importante segmento populacional subordinado, ou seja, a população de homens e mulheres negros do Brasil e de toda diáspora africana, tem buscado expressar visões de mundo, desenvolver e comunicar táticas e estratégias de liberdade. Bem como produzir territórios sonoros, divulgar e reelaborar saberes e análises acerca da realidade em que vivem e viviam. Desse modo, a música tem sido ferramenta ativa na constituição de vínculos entre pessoas, permitindo a elaboração de comunidades, particularmente em condições de privação de liberdade e violenta subordinação, como as que o racismo impõe à população negra. Estes vínculos vão integrar aquilo que pode ser chamado de cultura popular negra. Cultura que, no sentido definido por Stuart Hall:

chegou a significar a comunidade negra onde se guardam as tradições e cujas lutas sobrevivem na persistência da experiência negra (a experiência histórica do povo negro na diáspora), da estética negra (os repertórios culturais próprios a partir dos quais foram produzidas as representações populares) e das contranarrativas negras que lutamos para expressar. (Hall, 2003c, p. 344).

Não perderemos de vista, no entanto, as complexidades e ambigüidades embutidas no conceito e no terreno da cultura popular negra. O próprio Stuart Hall pontua, na abertura de um de seus artigos sobre o tema:

gostaria de lhes contar sobre as dificuldades que tenho com o termo "popular". Tenho quase tanta dificuldade com "popular" quanto tenho com "cultura". Quando colocamos os dois termos juntos, as dificuldades poder se tornar tremendas. (Hall, 2003a, p. 247)

Uma vez que um conjunto de imprecisões, de diferenças de valores, ao lado de movimentações ligadas às disputas ideológicas, cercam as suas definições. Muniz Sodré, em sua formulação acerca da cultura negra no Brasil, aponta o viés de dominação embutido na constituição do conceito de cultura:

Os vinte milhões de negros exilados da África para as Américas foram imprescindíveis à acumulação primitiva do capital europeu. E isto encontrava a sua legitimidade nos imperativos de Verdade produzida pela cultura, “invenção” exportada da Europa para as elites coloniais a partir do final do século XVIII. Desde então, essa palavra-idéia tem estado no centro de projetos, obras, ciências, tal é o poder da crença que nela se deposita. (Sodré, 1988, pp. 7-8)

Cultura seria, para o autor, palavra-idéia surgida na Europa do século XVII e que a partir daí passa a impregnar o pensamento da modernidade ocidental até os nossos dias. Dotada de características compatíveis com projetos de dominação, possui labilidade suficiente para adequar-se aos variados cenários da experiência colonial, de modo a preservar a supremacia branca.

A utilização do conceito de cultura aqui visa admitir não apenas a impregnação ocidental das formas de expressão da população negra, como também demandar, do próprio conceito, significados capazes de traduzir a experiência diaspórica moderna de negras e negros nos dois lados do Atlântico.

Em “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”, Stuart Hall (2003a) define o popular – e a cultura neste campo – como arena de disputas por hegemonia. Tal definição implica sua afirmação como produto híbrido - termo que, segundo Nestor García Canclini (1998), em embute noções de divergência e atrito - ou impuro, resultante dos diferentes processos de deslocamentos e transformação das formas de expressão vividas pela sociedade, em particular as camadas com menor capacidade de manejo das estruturas de poder político e econômico:

A cultura popular não é, num sentido “puro”, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas. (Hall, 2003a, pp. 248 – 249)

Impura, híbrida, a cultura popular deve ser vista também como produto heterogêneo e instável de muitas articulações e interações, inclusive em sua perspectiva de mercadoria, sem no entanto perder completamente seus atributos de cultura, ou seja, sua carga de identificação étnica, racial, de gênero, de classe social ou outras. Sendo também portadora de redefinições identitárias e de projeção de devires, a

partir da perspectiva crítica, muitas vezes lúdica, como é vista e apreendida por todos e por nós mesmos:

Essa cultura popular, mercantilizada e estereotipada como é freqüentemente, não constitui, como às vezes pensamos, a arena onde descobrimos quem realmente somos, a verdade de nossa experiência. Ela é a arena *profundamente* mítica. É um teatro de desejos populares, um teatro de fantasias populares. É onde descobrimos e brincamos com as identificações de nós mesmos, onde somos imaginados, representados, não somente para o público lá fora, mas também para nós mesmos pela primeira vez. (Hall, 2003c, p. 348)

O popular é assim definido como um processo que, traduzido como movimentação ao longo de diferentes pólos e visões de mundo, vai permitir formas diferentes de ocupação de espaços a modalidades de expressão diversas. E é exatamente esta sua mobilidade, sua instabilidade, que permite afirmar o caráter temporal das definições de periferia, bem como das noções de centro a ela associadas. Uma vez que periferia e centro, ou mais precisamente seu plural, serão percebidos em constante disputa, negociação, aliança e deslocamentos, resultando nos cenários diversificados, complexos e instáveis constitutivos da cultura popular.

Esta definição, ao afastar-se daquelas definições que reduzem o popular a um conceito de mercado referente a grupos passivos de consumidores e também de seu oposto, referente às definições essencialistas que advogam ser expressão de pureza e autenticidade de um grupo determinado inferiorizado pelas elites, contribui com uma abordagem interessante a esta tese, nos levando de volta ao conceito de hegemonia já assinalado. E permite também analisar a cultura popular negra, e a música popular negra produzida pelas mulheres, em seu viés de agenciamento de novos poderes e realidades, como parte dos movimentos de transformação próprios do território popular. Sem excluir, pelo contrário, os poderes da indústria cultural e sua relação com os diferentes sujeitos sociais. Diz Stuart Hall:

Escrever a história da cultura das classes populares exclusivamente a partir do interior dessas classes, sem compreender como elas constantemente são mantidas em relação às instituições da produção cultural dominante, não é viver no século vinte. (Hall, 2003a, p. 253)

Deste ponto, é preciso reconhecer que é exatamente no território de complexidades, a cultura popular afirmada por Stuart Hall como “forma dominante da cultura global” (2003c, p. 341), que se localizam as formas de expressão, as práticas cotidianas e as narrativas negras. A seguinte citação do autor nos permite estabelecer a dimensão da cultura negra e sua presença na cultura popular em geral:

Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (p. 342)

O que implica dizer também, ao compreender a conexão entre a cultura negra e o ambiente cultural ocidental, que existe uma vinculação direta entre os conceitos de cultura popular negra e de cultura da diáspora, visto como terreno de articulações de diferentes modalidades de expressão, que se desenvolve para além das fronteiras nacionais. Ou seja, o termo “negro” qualificando o conceito de cultura popular remete a formas de produção e articulação que se localizam dentro e fora de fronteiras nacionais e partilham experiências de desterritorialização e racismo, bem como trazem repertórios comuns que remetem ao passado africano. Assim, compreender a música negra a partir de uma perspectiva transnacional implica percebê-la, inclusive, em continuidade dialógica, o que não exclui as diferenças, com padrões de expressão comuns aos diferentes segmentos negros que desenvolvem suas narrativas dentro e fora das fronteiras dos Estados-nação, nos diferentes pontos do ocidente. O que traz impactos para a definição aqui utilizada de música popular brasileira.

4- Música popular negra e hegemonia cultural:

Segundo Luiz Tatit, existe uma vinculação entre a língua natural, ou seja, o modo de comunicação falada no cotidiano das pessoas e grupos, e a canção, modalidade musical onde a palavra, a língua falada, ganha importância. Ou seja:

A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral. (Tatit, 1994/1995, p. 131)

As contingências que influenciam as condições de produção da língua falada vão ter desdobramento nas formas de desenvolvimento musical. O que implica considerar que, frente a condições desfavoráveis, a produção musical estará condicionada às necessidades e possibilidades de expressão de determinado grupo. Necessidades e possibilidades que serão traduzidas em modalidades de ação e contraposição, em pleno acordo com a questão posta por Paul Gilroy acerca da cultura negra, particularmente a cultura elaborada na diáspora, de que “afirmam ao mesmo tempo em que protestam.” (Gilroy, 1991, p. 155). Sua capacidade de oposição ao *status quo* é apontada também por Stuart Hall:

Deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica da escrita (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita -, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. (Hall, 2003c, p. 342)

Quando analisamos a importância da música na cultura negra, devemos ter em mente o que Angela McRobbie encontrou no trabalho de Paul Gilroy, quanto ao reconhecimento da centralidade que esta forma de expressão assume nas vivências e relatos da população negra. Diz a autora:

Porque a música tem este status tão importante no trabalho de Gilroy? Por que ela é capaz de carrear em si a “vontade dos escravos”. Com a proibição da escrita restava apenas a estética da performance; este “dom relutante” é então capaz de tornar-se um “modo potencializado de comunicação”. (McRobbie, 2005, p. 54)

A música adquire, nesta perspectiva, o papel de meio de comunicação privilegiado diante da censura e da violência que cercam a vida daqueles que a produzem. Segundo Gilroy:

O *topos* de indizibilidade produzido a partir das experiências dos escravos com o terror racial e reiteradamente representado em avaliações feitas no século XIX sobre a música escrava tem outras importantes implicações. Ele pode ser utilizado para contestar as concepções privilegiadas tanto da língua como da literatura enquanto formas dominantes de consciência humana. O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua. (Gilroy, 2001. p. 160).

Ou seja, a música se coloca como espaço privilegiado de desenvolvimento de formas de expressão capazes de abarcar as necessidades de luta e de liberdade de mulheres e homens escravizados. Muniz Sodré afirma:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano. (Sodré, 1998, p. 12)

Transpondo estas visões para as condições de existência dos descendentes destes escravos e suas necessidades de sobrevivência e afirmação local e diaspórica no pós-escravidão, pode-se acreditar que a música manteve sua capacidade comunicativa, organizativa, de afirmação identitária e de aglutinação em torno dos mesmos pressupostos e práticas culturais. Especialmente diante da menor influência que as culturas letradas vão ter entre estes grupos, marcados por altas taxas de analfabetismo ou de escolaridade baixa, ao mesmo tempo em que compartilham heranças culturais que valorizam a formas de transmissão por processos orais, ou seja, ancorados em mecanismos corporais de comunicação.

A produção e audição musical, conforme se pode verificar na fala entre mulheres transcrita anteriormente, é capaz de assumir pontos de vista diferenciados, posições de gênero, de classe social e outras, capazes de estabelecer unidades aglutinadoras não apenas a partir da perspectiva de seus produtores e criadores, como também na perspectiva de seus e suas ouvintes.

Na perspectiva das mulheres negras, a audição, a transmissão oral, a recriação e a atualização de conteúdos têm sido prática reiterada ao longo dos séculos de existência diaspórica. É através dos processos de transmissão e aprendizagem oral

– ou fundamentalmente corporal – que as mulheres vão reorganizar territórios culturais para si e seu grupo, em diálogo com as tradições e com as necessidades apresentadas pela geografia, ou seja, pelas condições sociais e políticas adversas, marcadas pelo racismo, pelo sexismo e pela violência, do lado de cá do Atlântico. Nesta perspectiva, a música, ao reafirmar a vinculação entre voz e corpo, ao reportar-se a um passado africano de liberdade e prazer, ao recolocar as dimensões do sagrado para além das esferas da cristianidade ocidental, etc, oferecerá possibilidades ilimitadas de expressão e aglutinação.

É a música o território em que se movimenta esta tese, com ênfase na música veiculada pelos meios de comunicação. Neste universo, a principal referência é a música popular produzida por diferentes mulheres negras no Brasil do século XX. É a partir de uma aproximação com suas possibilidades discursivas, suas mensagens, suas performances, seus temas e as formas como dialogam com o contexto em que tais músicas são produzidas e veiculadas, que analisaremos suas estratégias de auto-afirmação, de articulação política e de transformação social.

É importante assinalar aqui que este trabalho reconhece a complexidade do campo comumente definido como música. Samuel Araújo, em sua tese de doutorado (1992) e em artigos publicados a seguir, apresenta uma discussão acerca dos diferentes pressupostos envolvidos na formulação do conceito de música. E assinala tratar-se de uma produção conceitual atrelada em reducionismos e mais, à produção de mecanismos de afirmação ideológica de um grupo específico. Esta, apóia-se em visões do darwinismo social capazes de inferiorizar grupos humanos que, a princípio, não compartilham dos mesmos mecanismos de organização e aferição da vida vivida, especialmente as noções de tempo que embasam a definição de música.

Este autor, apoiando-se no pensamento do filósofo Henri Bergson, assinala que a generalização do tempo como duração quantitativamente medida responde às necessidades e visões de mundo ocidentais, capazes de hierarquizar e reificar aspectos diferenciados à atividade humana. Ao apoiar-se marcadamente num tempo homogêneo, dimensão quantitativa de cada movimento, o conceito de música (ocidental, europeu, branco) necessariamente classifica e hierarquiza produções diferenciadas que não compartilham o mesmo processo de quantificação e duração. Conseqüentemente, conferiria um *status* inferior à produção de não-ocidentais, não-

européus, não-brancos – todos os que se apóiam em medidas qualitativas de duração e ritmo.

Ao classificar a produção sonora desenvolvida por diferentes povos como música estaria em curso uma operação ideológica de subordinação dos grupos não-brancos e não-ocidentais. Postula Samuel Araújo que:

O que chamamos de música e passamos a tomar como referencial para “entender” práticas que percebemos como análogas (e.g., a “música indígena”), deve ser entendida como uma formação ou conjunto de relações entre formas circunscritas no espaço e no tempo, através das quais seres humanos organizam, ou mais precisamente, trabalham (sic) acusticamente o tempo (o termo acústico é empregado neste texto em sentido restrito a seu significado mais antigo conhecido, “da audição”, a menos que indicado de outra forma). (Araújo, 1992, p. 28)

Neste sentido, o autor propôs o conceito de *trabalho acústico* para abarcar, “a noção abstrata, universal, de trabalho humano particular” (p. 28). A partir do que propôs também a denominação de *formação acústica* para as manifestações ou realizações coletivas humanas sonoras “circunscritas no tempo e no espaço e mediadas diferencialmente (das quais o samba é obviamente apenas um exemplo)”. E conclui:

Simplesmente submeter a análise de outras formações acústicas, e especialmente daquelas que mantém correlações mais imediatamente observáveis com a música (ex. o samba), aos cânones e modelos de referência desta última formação pode soar legitimado o suficiente perante parte da academia (outro termo não neutro), mas isto apenas demonstra o papel que relações de poder, a nível global, desempenham em circunscrever o espaço de reflexão humana. (Idem, p. 29)

Portanto, como justificar a utilização do termo música para descrever as formações acústicas vinculadas às manifestações diaspóricas negras desenvolvidas no Brasil, em particular as elaborações de mulheres negras, num contexto de ação contra-hegemônica na sociedade racista e patriarcal?

O trabalho acústico de negras e negros não é uma inovação diaspórica. Ao contrário, as sociedades africanas são marcadas por diferentes formas de produção sonora, desenvolvidas como vivências corporais que envolvem canto, dança e

percussão. Ou nas palavras que Muniz Sodré utilizou para descrever o samba, “música não se separa de dança, corpo não está longe da alma, a boca não está suprimida do espaço onde se acha o ouvido.” (Sodré, 1998, p. 61). Pois trata-se de

um modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos – gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos. Na técnica dessa forma musical, o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão), tanto por motivos religiosos quanto possivelmente por atestar uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irrecorrível do tempo. Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte. (Sodré, 1998, p. 23)

No entanto, é preciso reconhecer as adaptações, transformações, alterações e mesmo reduções que tais expressões vão sofrer ao longo da travessia do Atlântico e mais, em todos os processos de tradução e enraizamento no contexto diaspórico vivido em território brasileiro.

Ao buscar analisar o trabalho acústico de negras e negros no Brasil, ganha destaque a produção e veiculação do samba, “gênero matriz da música popular brasileira e sua corrente principal”, segundo Nei Lopes (2003, p. 11). Para este autor

O nome samba, de início, designava cada uma das danças derivadas do batuque africano. Hoje, o nome é mais aplicado ao gênero de música, canção e dança (em compasso binário, andamento de moderado a acelerado e acompanhamento sincopado) que se tornou um dos grandes símbolos da nacionalidade brasileira. Aí, abrindo um leque mais amplo, vamos encontrar nele vários tipos de sambas, porque a palavra teve seu sentido alargado, passando a designar qualquer baile popular. (Lopes, 2003, p. 15)

Nei Lopes assinala que um critério importante para a compreensão do samba é sua origem geográfica, particularmente sua origem urbana ou rural, que marca a forma como se desenvolve e se realiza, influenciando diretamente seu formato e andamento. Para retratar a variedade com que é moldado segundo diferenças

geográficas, o autor lista trinta e cinco variações de samba³. Listagem que, ele próprio afirma, não retrata a totalidade das formas que o samba adquiriu e adquire ao longo do tempo.

O samba, segundo Muniz Sodré, é decorrente “do processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra no Brasil” (Sodré, 1998, p. 35). É nesta afirmação que possivelmente se apóia a classificação de Hermano Vianna (1995, p 122), do samba como forma impura de expressão. Na origem da descoberta de Vianna está o fato assinalado por Stuart Hall (2003a) já citado aqui, acerca da composição complexa e híbrida de toda forma de cultura popular – e da cultura negra especificamente. Impureza essa que embute uma disputa política em torno das formas legítimas de cultura, como também acerca de quais são os agentes que devem ser legitimados no seu processo de elaboração e reprodução.

É importante trazer a perspectiva de Stuart Hall em mente, especialmente a que aponta a não coincidência entre as hierarquizações de raça (ou classe social) e hegemonia. Esta perspectiva torna inócua, para dizer o mínimo, a pergunta colocada por Hermano Vianna ao se debruçar sobre o suposto “mistério” do samba. Desvendar este “mistério” significaria, para o antropólogo, o desvelamento da razão, ou razões, que expliquem ou justifiquem a proeminência cultural de um produto originado em um grupo inferior racial e socialmente, notadamente a população negra. Nas palavras do autor:

Quando falo, talvez um tanto forçadamente, em grande mistério, não me refiro aos problemas que muitos pesquisadores da música popular brasileira gostam de debater: a origem do samba; a identidade dos primeiros sambistas; ou mesmo a lista completa dos compositores de Pelo Telefone, tido como o “primeiro” samba. Penso especificamente na transformação do samba em ritmo nacional brasileiro, em elemento central para a definição da identidade nacional, da “brasilidade”. (...). Aí está o grande mistério da história do samba: nenhum autor tenta explicar como se deu essa passagem (...), de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial. É em

³ São elas: samba-amarrado, sambalada (sambolero), sambandido, samba-batido, samba de breque, samba-canção, samba carnavalesco, samba-de-chave, samba-choro, samba-chulado, samba-corrido, samba-duro, samba de embolada, samba-enredo, samba-exaltação, samba de gafieira, samba-jazz, samba-lenço, samba-de-matuto, samba de meio de ano, samba de morro, samba de palma, samba de partido-alto, samba de primeira, samba de quadra, samba de raiz, samba-reaggae, samba-rock, samba-de-roda, samba santo-amarense, samba sincopado, samba-trançado, samba de terreiro, samba de viola.

torno desse mistério, que está no cerne do encontro da turma de Gilberto Freyre (representando aqui – problematicamente, como em toda representação, a elite) com a turma de Pixinguinha (representando o povo) (...). (Vianna, 1995, pp. 28-29)

É através das questões assinaladas por Stuart Hall, que será possível não apenas questionar aceitação pura e simples do *status quo* racista e patriarcal como pressuposto da pesquisa acadêmica, como também será possível poupar esforços de redução da hegemonia cultural do samba (e da cultura negra) a sua aceitação (ou permissão) por representantes da elite racial e econômica do Brasil recém-republicano, entre eles os “pais da pátria” brasileira: Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, além de Prudente de Moraes Neto, Villa-Lobos, entre outros. Isto, a partir do produto apresentado a eles por proeminentes figuras representativas da comunidade negra como Pixinguinha, Donga e Patrício, durante um encontro no Rio de Janeiro de 1926.

O predomínio da música negra, ou mesmo da cultura negra, na cultura popular não é um fenômeno exclusivamente brasileiro e não se constituía novidade à época do encontro citado por Vianna. Paul Griffiths destacou a importância do jazz, música negra originada nos Estados Unidos, no ambiente musical ocidental do princípio do século XX, ou seja, cerca de quatro séculos após o início do tráfico transatlântico de africanos:

os ritmos excitantes e a instrumentação de brilhante nitidez do *jazz* dos anos 1920 traziam um novo frescor e, como pensavam alguns compositores, uma série de convenções imediatamente identificáveis para substituir as regras desgastadas da harmonia diatônica. Stravinsky abria caminho com seu *Rag-Time* de 1918, composto sem que ele tivesse ouvido a música que imitava. Na década seguinte, quando chegava ao auge a coqueluche jazzística na Europa, uma torrente de obras derivadas saía da pena de compositores sérios e outros nem tão sérios. (*apud* Fenerick, 2005, pp. 21-22)

A disseminação e a hegemonia da produção acústica negra vão ser percebidas por Mário de Andrade, ao afirmar que “não é por causa do *jazz* que a fase atual é de predominância rítmica. É porque a fase atual é de predominância rítmica que o *jazz* é apreciado tanto.” (*apud* Fenerick, 2005, p. 21). Percepção que se torna mais

interessante ao adicionarmos a esta afirmação as palavras de Donga: “Toda música popular é caracterizada pelo ritmo. Não é preciso ser um sabichão para descobrir isso...” (p. 101).

A emergência do samba na cultura popular embute disputas, deslocamentos, e transformações. De acordo com Stuart Hall

A “transformação cultural” é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas. Em vez de simplesmente “caírem em desuso” através da Longa Marcha para a modernização, as coisas foram ativamente descartadas, para que outras pudessem tomar seus lugares. (Hall, 2003a, p. 248)

É o reconhecimento dos poderes de agenciamento de diferentes sujeitos políticos, em particular os sujeitos negros, que vai permitir reconhecer, no movimento de deslocamento das formas européias valorizadas na música popular brasileira de então pelo samba, uma ação deliberada por maior participação e identidade cultural, resultante de disputas bem sucedidas de diferentes interesses, onde se destaca a população negra do Rio de Janeiro no princípio do século XX. Disputa esta que será também apontada por Letícia Vidor de S. Reis e lhe permitirá endereçar uma crítica a determinadas correntes de análise da música popular que, por razões bem marcadas, passam ao largo dos interesses divergentes e das diferenças político-ideológicas presentes na cultura, particularmente na música negra brasileira:

não podemos (...) deixar de lado a discussão acerca da cultura do poder, substituindo-a por uma ênfase demasiada no poder da cultura como, me parece, faz Vianna (1995), relevando a importância do contexto sociopolítico da Primeira República e dos conflitos sociais do período. (Reis, 2003, p. 249)

O reconhecimento da hegemonia negra na cultura popular não significa, conforme destacou Stuart Hall, estabilidades ou permanências das formas negras. Ao contrário, ele afirma que

a hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele. (Hall, 2003c, p. 339)

Esta perspectiva de disputa continuada, ainda que em outros termos, entre diferentes interesses, no campo da cultura popular e na música popular em especial, permitirá dar um passo adiante na polêmica aparentemente interminável entre intelectuais, jornalistas e músicos acerca do samba e seus significados. Uma vez que, ao invés de arbitrar a questão de se o samba é o não marginalizado ou hegemônico, sob ameaça ou dominante, permite perceber as instabilidades, as fricções e as disputas por legitimidade e maior representação nela embutidas como associadas permanentemente à sua presença no campo da cultura popular. Isto, sem apagar as afirmações de discriminação, de racismo e de exploração econômica presentes nos processos de legitimação de formas musicais a ele associadas, bem como de determinados sujeitos em detrimento de outros, questões insistentemente postas em debate por músicos negros de samba.

Este aspecto de disputas também pode ser percebido ao analisarmos a bibliografia à disposição sobre a música popular no Brasil, a seguir.

a - A bibliografia sobre música popular no Brasil e a música negra:

Segundo o pesquisador Egeu Laus, em estudo patrocinado pela Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes – Sociedade Musical do Brasil/ AMAR-SOMBRAS e apresentado no 6º Encontro Nacional de Pesquisadores de Música Popular (Rio de Janeiro, 2001), os primeiros textos sobre música popular brasileira escritos por brasileiros surgem ainda no final do século XIII “quando é publicado, ainda em Portugal, o livro Viola de Lereno de Domingos Caldas Barbosa (dito Lereno Selenuntino)” (Laus, 2001, p. 1). Desde então, o ritmo da produção bibliográfica sobre o tema é crescente, o que se traduz no acervo sobre o tema coletado pela Fundação Biblioteca Nacional, que, segundo informações da própria Fundação, possui o maior acervo de música da América Latina: são 220 mil peças de “música

erudita e popular; autores nacionais e estrangeiros, músicas de diferentes estilos de época.” (www.bn.br).

O levantamento feito como suporte a esta tese tomou por base trabalhos de sistematização bibliográfica (Naves e cols., 2001; Laus, 2001), bem como nas diversas páginas disponíveis na internet sobre música popular brasileira, especialmente aquela organizada pelo professor Marcos Napolitano (<http://www.iar.unicamp.br/musicapopular/links.html>), entre outras, além de pesquisa direta no catálogo de editoras, livrarias e bibliotecas. Durante a pesquisa, foram relacionados mais de seiscentos textos, todos escritos ao longo do século XX e nos primeiros anos do século XXI⁴. Estes, foram classificados por mim em três principais formatos: textos *acadêmicos*, textos *jornalísticos* e textos *biográficos ou de memória*. Mas é importante assinalar que esta classificação breve não esgota nem exclui as hibridizações, uma vez que as análises, as vivências pessoais e o desejo de comunicar informações dificilmente podem ser isolados ou excluídos quando se trata de temas como a música. Bem como se torna difícil isolar a pesquisa de suas relações com o gosto e as sensibilidades particulares, compreendidas também em suas determinações históricas e sociais.

No conjunto de textos, a maioria expressiva tem lançamento a partir da década de 70, num movimento que se intensifica nos anos seguintes e aparentemente se mantém nestes primeiros anos 2000. A profusão de textos em circulação ajuda a demonstrar o grande interesse que os anos recentes apresentam em relação à música popular brasileira, seja através do jornalismo, da pesquisa científica ou não.

Em relação aos temas (considerados a partir dos títulos das obras), estes se referem, principalmente, a cinco grupos: teorizações e informações sobre música popular em geral; biografias ou análises de obras de autores específicos; gêneros musicais (principalmente bossa nova, tropicalismo, samba, rock, choro, *hip hop* e *funk*, havendo também poucos textos sobre música nordestina e forró); relação entre música e nacionalidade; e análise e informações sobre eventos, onde se destacam o carnaval e as escolas de samba.

⁴ Não considerando matérias publicadas em jornais, revistas e mídias deste tipo, voltadas para a informação rápida e efêmera, nem edições de produtos musicais como partituras, etc. As publicações de séculos anteriores também não fazem desta listagem.

Para compreender alguns dos aspectos envolvidos na profusão de registros e análises sobre a música popular brasileira, vale à pena recorrer ao trabalho de Paulo César Araújo (2002), que se debruça sobre as disputas envolvidas na produção da memória coletiva dos povos, da qual a música popular é parte importante. De acordo com Araújo, o registro da história seria uma prerrogativa de poder ou de privilégio dos grupos hegemônicos. Segundo o autor:

Le Goff destaca que a memória coletiva não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder, configurando-se um dos mais sólidos alicerces de dominação. (...) No campo específico da música popular brasileira (...) a memória também é um objeto de disputa e da mesma forma apresenta os seus “enquadradores” (críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos). (Araújo, 2002, pp. 338-339)

Para o autor, a preferência musical da classe média urbana de formação universitária assume importância como objeto de análise das relações de poder envolvidas, uma vez que é

deste segmento da população que saem os críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos, enfim, “enquadradores” da memória da nossa música popular. E isto ajuda a explicar por que a quase totalidade do que existe publicado sobre música popular brasileira – biografias, ensaios, estudos acadêmicos e coleções em fascículos – se refere a gêneros e compositores identificados ou com a “tradição” ou com a “modernidade” (Araújo, 2002, p. 343)

“Tradição” e “modernidade” definidas segundo critérios específicos que, para o autor, simbolizam dois campos opostos de disputas relativas ao registro e à análise da música popular, ao longo do que o grupo hegemônico se dividiu. Ou seja, os discursos dominantes sobre a música popular, ainda que antagônicos, guardam identidades e similitudes, uma vez que se originam no mesmo grupo de interesses de classe e raça, que também significam a exclusão dos demais segmentos sociais.

Esta divisão entre campos “opostos” dos discursos hegemônicos vai determinar também uma invisibilização de outros campos atuantes na música popular brasileira, outras formas de produção, que não se enquadrem no padrão definido, ainda que

em disputas, pelo grupo hegemônico. E expressam a vigência de “acordos” entre eles que se traduzem no privilegiamento de determinadas formas, de determinados sujeitos, de determinados conteúdos, entre outros. A percepção deste privilegiamento e destes acordos também é possível a partir das formas de expressão musical relegadas a categorias inferiores do popular, classificados como bregas e cafonas, bem como de variações recusadas dos gêneros aceitos e legitimados. Desse modo tornar-se-á factível a aproximação e a apropriação da produção destes segmentos excluídos, de uma forma que, mantendo as regras de classificação sob controle estrito, permitirá prescindir da presença dos autores originais ou então admitir sua participação sob determinadas e restritas condições. Estes movimentos de diferenciação e posterior reordenamento e encaixe segundo critérios da classe média masculina e branca possibilitaram que se forjasse uma “linha evolutiva da música popular brasileira” como assim expressou no ano de 1966 o cantor e compositor Caetano Veloso; termo que segue sendo utilizado desde então.

No caso da música produzida e veiculada pela população negra, o fenômeno da produção de textos acadêmicos ou não por figuras externas ao contexto de sua produção, ao menos a partir da perspectiva racial, não constitui um fato isolado. De fato, faz parte do que foi apontado por Sueli Carneiro como um fenômeno fundamental para a constituição da supremacia branca, que é a elaboração e implantação do discurso das relações raciais no Brasil. Afirma a autora que:

As práticas sociais se constituíam discursivamente e os discursos formariam sujeitos e objetos que se condicionam, se deslocam, se multiplicam ou invertem posições. O que impulsiona esta dinâmica, segundo Foucault, é a vontade de saber a verdade do sujeito, instituindo-o como lugar da verdade, ou seja, produzir para todos discursos verdadeiros. (Carneiro, 2005, p. 51)

Tecendo comparação com a constituição de discursos sobre gênero, Sueli Carneiro afirma que, ao contrário destes, os discursos sobre o negro não apresentam uma identidade entre sujeito e objeto. Ou seja, trata-se predominantemente da produção de discursos que não partem dos sujeitos negros, pois significam

o saber produzido sobre o negro, saber esse que se construiu a maior parte do tempo desconectado do negro e de suas reivindicações, ainda que seja possível identificar em muitos dos estudos a intenção de transformação das condições sociais produtoras de sua desigualdade racial. (Idem, p. 53)

E resume:

É assim que o negro sai da história para entrar nas Ciências, a passagem da escravidão para a libertação representou a passagem de objeto de trabalho para objeto de pesquisa. A invisibilização da presença negra na cena brasileira, que gradualmente vai se processando, contrasta com a vasta produção acadêmica que irá se desenvolvendo em torno dessa nova condição de objeto de estudo. (p. 57)

Pode-se afirmar, assim, que a produção discursiva sobre o negro constitui-se num dispositivo de poder que exclui, isola, reinventa e controla. O que permite dizer também que se trata, em contrapartida, de discursos do branco sobre o branco e seus poderes de determinação e dominação. Ou seja, são textos organizados a partir das visões de mundo eurocêntricas que vão permear principalmente as ações e pensamentos adequados à produção e manutenção do *status quo*. Por certo tais visões penetrarão os discursos sobre música popular e sobre a música produzida pela população negra, especialmente o samba.

Ao nos debruçarmos sobre os estudos da música popular, não será difícil verificar a extensão das impregnações do senso comum racista e patriarcal. Tais impregnações têm sido capazes de produzir modelos interpretativos que reiteram definições de um Brasil fundado pela cultura européia, tendo as contribuições africanas e indígenas papel subsidiário ou secundário à participação axial do paradigma europeu.

É a partir desta perspectiva que nos interessa ler a afirmação dos organizadores do volume 1 da série de publicações sobre música popular chamada *Decantando a República*, quando afirmam que “a história da canção popular brasileira acabou sempre inevitavelmente entrelaçada à história da nossa República.” (Cavalcante, Starling e Eisenberg, 2004, pp. 20-21). Mas de qual interpretação de República estão falando? Talvez, da República formada por contingentes de população branca

que herdaram da Abolição da escravidão profundas preocupações de definição identitária e de afirmação da nacionalidade, frente ao dilema que a presença do grande contingente de africanos e seus descendentes coloca. Entre este grupo alinha-se o escritor Silvio Romero:

É preciso ser completamente ignorante em coisas de antropologia e etnologia para desconhecer o duplo fenômeno da persistência dos caracteres fundamentais das raças, por um lado, e, por outro lado, o fenômeno do cruzamento de todas elas, sempre que se acham em contato. O desaparecimento total do índio, do negro e do mestiço poderia ocorrer, apenas, se toda a miscigenação futura incluir um parceiro extremamente claro (senão branco). (*apud* Munanga, 1999, p. 53)

Se é fato que esta preocupação vai desencadear todo um processo de importação de brancos nos primeiros anos do século XX, por outro lado vai requerer a construção de narrativas que afirmem o caráter branco, senão europeu, da identidade brasileira, pavimentando o terreno para a segregação, ou exclusão, da população negra.

Este compromisso de resguardar o paradigma europeu das insistentes influências (e disputas) negras, e também indígenas, vai impregnar não apenas a literatura sobre música. Mas, ainda assim, vai ter forte presença nos diferentes trabalhos dedicados à música negra no Brasil, principalmente sobre o samba, o *funk* e o *hip hop*.

O poder e utilidade da construção de narrativas que apóiem a afirmação de projetos identitários particulares adequados à sedimentação de hegemonias político-culturais, transpostos para as esferas nacionais ou não, foram descritos por Edward Said, ao afirmar que o “poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo constitui uma das principais conexões entre ambos.” (Said, 1995, p.13). Da mesma forma, Patrícia Hill Collins assinalou que “grupos desiguais em poder são de forma correspondente desiguais na possibilidade de fazer seus pontos de vista conhecidos por si mesmos e por outros.” (Collins, 1991, p. 26)

Tendo estes autores em mente, fica interessante lermos o cenário musical de princípios do século XX descrito por dois especialistas brasileiros dedicados à música popular, em um livro de grande aceitação pelo público geral no Brasil:

A música popular brasileira do período 1901-1916 repete basicamente as características que já predominavam no final do século XIX. São os mesmos gêneros – valsa, modinha, cançoneta, chotis, polca -, as mesmas maneiras de cantar e tocar, as mesmas formações instrumentais, a mesma predileção pela música de piano. Também continua a predominar a influência musical européia, principalmente a francesa. (Severiano e Mello, 2002a, p. 17).

É com esta afirmação que Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello introduzem seu trabalho vigoroso de compilar “85 anos de músicas brasileiras” em *A Canção no Tempo*. Interessante verificar que a definição de música com que trabalham os autores tem direta vinculação com os conceitos de raça que, desde a primeira metade do século XX, preocupam especialmente os segmentos envolvidos na produção das regras e condições de poder e hegemonia da República incipiente. Ou seja, são os padrões europeus de produção sonora que, identificados diretamente com a raça branca, vão ser descritos e considerados. Interessante notar também que tais preocupações chegam ao texto dos pesquisadores acima mencionadas ao final de uma trajetória de disputas por hegemonia de diferentes grupos raciais ao longo de quase um século, se considerarmos que a primeira edição desta publicação foi lançada somente no ano de 1997. E a 5ª edição que serve de material de consulta para esta pesquisa foi publicada em 2002, sem qualquer alteração ou mesmo observação de pé de página a este respeito e que signifiquem uma revisão de posicionamentos, o que deve significar também que os acordos que os produziram permanecem vigentes.

A música de que falam os autores é uma música que, poucos anos após os múltiplos processos que culminaram com a queda do regime (a escravidão e depois, o império), traduziriam não o triunfo do embranquecimento após sucessivas mestiçagens nos termos apontados por Silvio Romero, mas sim as formas coletivas de expressão de uma sociedade em que o negro sequer teria existido, não deixando marcas na vida, na cultura, ou na música nacionais. Ou a que outro mecanismo

produtor desta cegueira cultural se pode endereçar a faculdade de enxergar somente valsa, modinha, cançoneta, chótis, polca como a paisagem sonora de um país inundado por multiplicidades em conflito, resultante principalmente da presença negra e sua recusa à subordinação, que é o Brasil nos primeiros anos do século XX?

O Brasil – e a música popular - deste tempo é, através deste dispositivo de criação de narrativa, inventado como herança francesa principalmente, como reverberação da música européia, do piano, das valsas e etc. Um Brasil que também foi visto, definido, ou inventado, pela a historiadora Isabel Lustosa ao debruçar-se sobre a obra de Rugendas, que em sua opinião retratava o Rio de Janeiro do século XIX:

(...) onde as pessoas se encontravam para cantar, nas noites claras, modinhas de viola. Era um Brasil aparentemente mais amigo de si mesmo, mais conciliado com sua diversidade cultural, fazendo dela antes marca de superioridade do que estigma da inferioridade. (Lustosa, 2000, p. 95)

O Brasil que a autora ignora é, no século XIX, um país escravocrata que enfrentará, ao longo de todo o século, uma seqüência de eventos cujo resultado final seria a queda do regime da escravidão. Um Brasil que viverá uma seqüência de revoltas urbanas, de deserções e fugas, de assassinatos, de aquilombamentos, de rupturas. Isto em resposta ao terror indescritível produzido pelos métodos com que a população branca mantinha a ordem no regime e o cativeiro dos negros. Um Brasil que, atemorizado pela forte presença negra, vai instituir diferentes mecanismos de segregação racial que serão reforçados, no princípio do século seguinte, pela criação da Sociedade Brasileira de Eugenia, no ano de 1918.⁵

Trata-se de um processo de apagamento da presença negra na história brasileira, que se expressa de diferentes formas. A título de ilustração, cabe lembrar que em 1917 vem a público, através da incipiente tecnologia de gravações musicais, o registro fonográfico do samba “Pelo Telefone”. Este, segundo Carlos Sandroni, foi registrado na Biblioteca Nacional em fins de 1916:

⁵ A este respeito, ver Stepan, Nancy L. *op. cit.*

A composição registrada por Donga (...) foi o grande sucesso do carnaval de 1917 e tornou o termo “samba” incomparavelmente mais popular. (Sandroni, 2001, p. 118)

Cercado de polêmicas quanto a sua autoria e classificação mais correta, o lançamento de “Pelo Telefone” é recordado aqui para assinalar que possivelmente seu sucesso aconteceu em consequência de um movimento já em curso há anos na cultura popular. Ou seja, possivelmente ele fazia parte de um processo ampliado de produção musical e é possível supor que a aceitação de sua linguagem e elementos rítmicos decorre, entre outros, de sua continuidade com formas já testadas e aprovadas no ambiente sonoro da época. Não é outra a indicação dada pelo mesmo Sandroni, ao afirmar que “houve outras composições com essa indicação de gênero [samba] registradas ou gravadas em disco antes desta data.” (Ibid, p. 118). É nesta perspectiva que se coloca a afirmativa de Nei Lopes:

A história da música popular no Rio de Janeiro e em outros centros urbanos deste país se confunde com a história do racismo anti-negro e com a luta do povo brasileiro em busca de sua auto-determinação. (Lopes, 1989, p. 250)

Ou seja, no campo aparentemente restrito da música popular se vivia – e se vive – um contexto de disputas por interpretação e representação que, ao apoiar-se no racismo presente na sociedade, trazia junto as lutas pela eliminação do elemento negro, ao mesmo tempo que visibilizavam também os avanços deste grupo na ocupação de novos espaços sociais e de hegemonia.

Este apagamento da presença negra na história e na música popular do Brasil responde a um processo de produção identitária da população branca brasileira, bem como legitima suas estratégias de apropriação cultural. Ou seja, estas estratégias, que comumente têm sido definidas por estudiosos brancos como mestiçagem, antropofagia ou o que seja, permitem a este segmento a degustação, e mesmo um completo percurso criativo ao longo dos diferentes elementos da cultura negra, sem requisitar a presença de seus criadores. Pelo contrário, oferecem a vantagem de legitimar a exclusão que se realiza em diferentes níveis da vida social, o que com certeza refere-se também à esfera das artes.

Ao analisarmos a bibliografia à disposição sobre o samba, veremos que os textos referem-se principalmente às discussões (etno)musicológicas e questões históricas, com grande destaque aos enfoques que buscam definir marcos para seu surgimento, ou seja, para a produção de seu “mito de origem”. No conjunto há também textos que buscam a perspectiva jornalística, de retratar seu ambiente e seus personagens, em determinados períodos, principalmente a primeira metade do século passado. Havendo também um grupo que se dedica a análises e reportagens sobre as escolas de samba e seus processos de produção.

Um outro tema que parece fascinar pesquisadores e redatores é aquele que discute a participação do samba na produção da identidade nacional ou sua transformação em símbolo da nacionalidade. A este respeito, Adalberto Paranhos reconhece que “não constitui novidade alguma falar sobre a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais, inclusive no caso do samba.” (1997, p. 2), referindo-se à extensa bibliografia à disposição. Fenômeno que permanece ativo e crescente nos dias de hoje, segundo apontou Samuel Araújo (2005, p. 194) e esta tese foi capaz de constatar. No entanto, como adicionou Letícia Vidor de Sousa Reis:

se o samba foi, ao longo das três primeiras décadas deste século, conquistando paulatinamente o gosto musical de uma significativa parcela da população brasileira, seu significado não era o mesmo para todos. (Reis, 2003, p. 252)

Segundo Paulo César Araújo, o samba, em algumas de suas variantes, foi apropriado e classificado como símbolo da “tradição” por uma parcela de seus “enquadradores”, em contraposição à “modernidade” simbolizada em estilos como a bossa nova. E prossegue:

Como símbolos de “tradição” e “autenticidade” em nossa música, além de Nelson Cavaquinho, ficaram cristalizados nomes como os de Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Batista, Cartola, Carlos Cachça, Zé Kéti, Nelson Sargento, Clementina de Jesus e compositores que, mesmo sendo de uma outra geração, estão identificados com essa linhagem – Paulinho da Viola, Elton Medeiros, João Nogueira, Martinho da Vila e outros. (Araújo, 2002, p. 340)

Como exemplo dos mecanismos de exclusão embutidos nesta “eleição”, o autor relembra as trajetórias de dois compositores e cantores de samba de forte expressão popular:

E mesmo aqueles compositores que seguem a linha do samba, como Benito de Paula e Luiz Ayrão, têm sua produção musical tachada de “sambão-jóia”, expressão surgida em 1970 para designar um samba considerado descaracterizado, abolerado, distantes das chamadas autênticas fontes populares. Portanto, fora da “tradição” ou da “modernidade”, não há salvação. Compreende-se assim porque esta geração de cantores/compositores tem sido relegada na maioria das “memórias enquadradas” da nossa música popular e não tenha tido – até agora – nenhuma voz na historiografia. (Araújo, 2002, 344)

Assim, os textos e discursos sobre o samba exigem deste estilo musical uma espécie de estabilidade formal, quer dizer, não possuir (ou possuir poucas) variações, inexistir movimentos renovadores, e tampouco contextualizações diferentes daquelas que o vinculam à “Pequena África do Rio de Janeiro”, ou seja, à comunidade baiana na cidade no início do século XX; ou então à geografia idealizada do “morro”, designação genérica da qual o Largo do Estácio de Ismael Silva faria parte.

Estas movimentações e disputas protagonizadas pela classe média branca universitária, particularmente a disputa que se desenvolve a partir da segunda metade do século XX, tornam bastante interessante a busca dos significados da produção das mulheres negras neste campo. Uma vez que as mulheres negras e seu trabalho acústico têm estado ausentes das análises e classificações, seja no bloco da “tradição” quanto na “modernidade” da música popular. Mas, ao invés de significar uma vantagem, o desinteresse pelo trabalho acústico das mulheres negras, especialmente no samba, expressa uma das faces de seu enquadramento, que é a construção deste como produto essencialmente masculino. As exceções apresentadas, ainda assim, não escapam das classificações segundo categorias de oposição, como é o caso de Tia Ciata e Chiquinha Gonzaga e, nos períodos mais recentes, Dolores Duran e Clementina de Jesus, por exemplo. Em todos os casos, o destaque conferido a seus trabalhos não é suficiente para promover deslocamentos ou transformações nas posições de raça, classe e gênero que predominam nos

discursos sobre a música popular brasileira. Cabendo à maior parte daquelas dedicadas ao trabalho acústico a invisibilidade ou a exclusão por não se adequarem aos padrões de classificação estabelecidos.

Com a disseminação da música, e do samba, via disco, rádio e posteriormente, através da televisão, novas lutas passaram a ser empreendidas, atreladas às condições de produção bastante influenciadas pelo retorno mediático que tais produtos apresentavam. Bem como às regras capitalistas e industriais que vão penetrar cada vez mais fortemente a indústria cultural, e que terão nos meios de comunicação seus principais legitimadores.

É a partir desse contexto que o samba, principal elemento de origem negra visibilizado na constituição da nacionalidade brasileira, transitará como modelo-síntese da expressão popular brasileira, produto e expressão da identidade nacional, elaborado e veiculado a partir do Rio de Janeiro para todos os cantos do país. Ele será afirmado e disseminado como símbolo da capacidade criativa e organizativa da população brasileira como um todo, onde se destaca a população urbana do Rio de Janeiro.

Esta transição de produto negro para produto brasileiro significou, muitas vezes, a substituição de sua face negra à medida que angariava maior valor simbólico e econômico. O recurso ao mito da democracia racial e ainda, à celebração da mestiçagem constitutiva da população brasileira, vai atuar como modelo de justificação da circulação do samba e suas criatividade para além da comunidade negra. Aqui, ganhou importância a criação da figura do carioca, que foi apresentado como alternativa a africanidade representada pela população negra e seus atributos culturais, sem a necessidade de se abrir mão de suas criações sedutoras e geniais. O carioca foi, então, descrito nos moldes do que se coloca na capa do livro dedicado a este tema chamado “Entre Europa e África: a invenção do carioca”, organizado por Antônio Herculano Lopes:

A imagem do carioca com sua malemolência e musicalidade, seu humor e espírito de improvisação, foi sendo construída num espaço de diálogos e confrontos entre a cultura dominante, que procurava seguir de perto os padrões das metrópoles do hemisfério norte, e a cultura propriamente popular, de forte influência africana. (Lopes, 2000, capa)

Suas características, em muito se assemelham àqueles estereótipos atribuídos à figura do sambista ou ao malandro, com o detalhe providencial do desaparecimento de seu pertencimento ao grupo racial negro. Tornando possível desse modo sua apropriação pela população branca, como afirmou Antônio Herculano Lopes:

O fato é que só essa produção dialogizada de elementos interétnicos e interclasses foi capaz de lançar um projeto de identidade possível de ser aceito por amplos setores da população como sendo “a nossa cara”. A partir dos anos 30, interpretados em nível intelectual pelo Casa Grande e Senzala, de Gilberto Freire, esses elementos passariam a ser absorvidos e cooptados pelas classes dominantes. (Lopes, 2000, p. 28)

Mas é preciso que se perceba a afirmação desta “versão dialogizada” como um retrato da fantasia de cordialidade que participa dos dispositivos de racialidade em curso na sociedade brasileira. Tais afirmações vão permitir perceber, no terreno da cultura, um processo imaginativo, de idealização da figura do branco, que o retrata destituído da violência que a dominação racial significa. Além de promover um processo de esvaziamento do sentido das contestações negras. Esta imaginação criativa torna possível, inclusive, redescobrir, segundo comentário de Liv Sovik,

o caráter teatral da cultura, como embates sociais se desdobram em encenações na cultura de massa, que atraem nossos desejos e fantasias. (Sovik, 2003, p.266)

No caso das disputas em torno do samba, especialmente nos movimentos para seu enquadramento, encena-se a sociedade mestiça a partir de articulações e interesses de seu pólo eurocêntrico. Reformulando-se desta forma o passado, de modo a buscar novas possibilidades de atuação, liderança e de interpretações no presente e no futuro.

Quando a substituição (ou invisibilização) da presença negra não se mostra factível, a resposta ao dilema do protagonismo negro na sociedade racista vai surgir através de operações discursivas que busquem apagá-lo ou atenuá-lo. Um dos aspectos desta operação de ocultamento está na opção por uma forma gramatical específica:

em muitos casos, a produção negra vai ser retratada na voz passiva, ou seja, a partir de um recurso ideológico e gramatical que recusa o protagonismo negro. E que ancora sua mobilidade (ou ascensão) a uma concessão da população branca. Nesta modalidade de discurso, o negro e seu trabalho criativo aparecem como resultantes de uma ação que, via de regra, não é protagonizada por ele, mas sim por sujeitos brancos e seus aparatos tecnológicos, comerciais ou industriais. Ou como resultado da mestiçagem cultural propiciada pela democracia racial, ambiente no qual este grupo particular tem liderança. Assim, vão ganhar maior importância nas interpretações a mídia, a tecnologia, a cultura de massa, os governos e uma série de outros elementos que estão presentes no contexto em que o samba é produzido, mas que efetivamente não o representam, nem a seus criadores. Grande importância também vai ser conferida à presença branca no ambiente do samba, como é o caso dos visitantes da casa de Tia Ciata que, de alguma forma, confeririam legitimidade a ela e sua comunidade. É o que vemos em Roberto Moura:

o cosmopolitismo carioca se forma a partir das fissuras que a presença crescente do negro, tão freqüente quanto anônima, produziria na cultura global, momento em que **são decisivamente importantes artistas e jornalistas pequeno-burgueses que chegam até a Pequena África**, vistos como comportamentalmente dissidentes, produtores de discursos negricizantes. (...). (Moura, 2000, p. 142 . grifo meu)

Note-se que esta Pequena África e seu habitantes são vistos como elementos imóveis e, de certo modo, incapazes de produzir os discursos ou as estratégias para sua afirmação e hegemonização cultural. Isto, apesar da contradição embutida no reconhecimento da ação desestabilizadora que a população negra empreenderia ou significaria.

Esta mesma crença na “importância decisiva” dos intelectuais brancos será encontrada no trabalho do pesquisador André Gardel (*Encontro entre Bandeira e Sinhô*, 1995), referindo-se a Manuel Bandeira; ou na formulação de Hermano Vianna (*O Mistério do Samba*, 1995), com Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Villa Lobos e outros. Claro está que este não é um fenômeno atribuído apenas no samba: o *funk*, movimento musical produzido pela juventude negra no Rio de Janeiro desde

os anos 70 (ainda que apresente fases diferentes), teve sua origem, na opinião de Micael Herschmann, no trabalho do *disk jockey* branco Big Boy:

A origem do *funk* carioca remete-nos ao início dos anos 70, com os Bailes da Pesada que foram promovidos por Big Boy e Ademir Lemos, por pouco tempo, em uma das principais casas de espetáculo de música pop do Rio de Janeiro, o Canecão. (Herschmann, 2000, p.20)

Tal afirmativa não leva em consideração o fato de que o movimento *funk* desta época (como também o de hoje) ser protagonizado por jovens negros das favelas e dos subúrbios da cidade que, via de regra, não freqüentavam (e não freqüentam) lugares como o Canecão. O que por certo tornaria muito difícil sua “contaminação” pela ação de Big Boy, principalmente por esta ter sido desenvolvida, segundo o próprio Herschmann, “por pouco tempo”. Note-se que não se recorreu aqui às possíveis articulações diaspóricas da população negra, ainda mais no território da música, concomitantemente à emergência e desenvolvimento de outras trocas. Refiro-me neste caso ao território explícito da ação política, a partir dos enunciados postos por Malcom X e Martin Luther King, que desaguaram, entre outros, nas afirmativas de “*black is beautiful*”, por exemplo, além de outras trajetórias de afirmação negra, cujos impactos entre nós são pouco conhecidos por historiadores oficiais e demais “enquadradores”, para utilizar o termo de Paulo César Araújo.

A operação de alijamento da liderança negra nos produtos culturais também pode ser encontrada no reiterado processo de afirmação da marginalidade do samba (e dos demais produtos culturais negros), o que embute o desejo de proteger e afirmar uma centralidade hegemônica branca. Esta afirmação de marginalidade se coloca definitivamente em contradição com outras afirmações do samba enquanto símbolo da nacionalidade, ou seja, cuja hegemonia quer dizer também centralidade. Afirmação que traduz um movimento da camada negra da sociedade para a produção de um deslocamento cultural, onde as formas culturais negras - e o samba em particular – vão interagir com os padrões dominantes de forma a ocupar novas posições. De acordo com Stuart Hall, não se trata daquilo que Gramsci definiu como “guerra de manobras”, ou seja, “o jogo de inversão – nosso modelo substituindo o modelo deles” (Hall, 2003c, p. 339). Pois o movimento de hegemonia cultural requer,

antes, um movimento de encontro, de articulação e encaixe com formas culturais já instaladas no senso comum, a que o autor denomina de “guerra de posições”.

Um outro exemplo da operação de ocultamento da ação negra na produção da hegemonia cultural está no deslocamento do feito principal referente à cultura negra para a figura de seus “descobridores”, seus “pesquisadores”, “explicadores” ou “tradutores” que cruzaram as fronteiras da cidade negra e penetraram o mundo misterioso e sedutor representado pela comunidade negra. Assim, assumirá maior importância este “cruzamento de fronteiras” e, principalmente, seus “desbravadores”. O que nos remete à noção de consumo corajoso proposta por bell hooks em seu artigo “Eating the Other” (1992), que traz a perspectiva presente na cultura de massa contemporânea, de transformação da diferença em coisa, produto de consumo acoplado à reafirmação do *status quo*. Segundo ela,

Dentro da cultura mercantilizada, a etnicidade se torna um tempero, um condimento que apimenta o prato sem graça da cultura branca *mainstream*. (hooks, 1992, p. 21)

A partir do que é possível para grupos não negros, particularmente a população branca, acessar as elaborações culturais dos grupos subordinados sem necessariamente engajar-se em lutas de transformação social, pelo contrário. Ou seja, ao dirigir-se às necessidades de preservação do pólo eurocêntrico, reduzindo a negritude e seus derivados a modalidades de consumo, torna-se possível, como faz Antônio Herculano Lopes, colocar no primeiro plano o trabalho do branco em detrimento das posições ocupadas pelos negros. Neste exemplo, o autor refere-se ao pesquisador branco Roberto Moura, cuja importância consistiria em:

explicitar o papel de liderança do negro no desenvolvimento de uma cultura popular urbana carioca, quando em geral os analistas se contentam com a vaga noção de ‘povo’ ou ‘classes populares’ em sua composição multiétnica (...).(Lopes, 2000, p. 187, grifo meu)

Note-se que a proeminência branca se tornará possível somente após o deslocamento e inferiorização dos protagonistas da ação, a população negra. Ou seja, para Lopes, vai ter maior importância a ação do observador branco do que a liderança negra no deslocamento cultural e na produção de hegemonia.

Os elementos culturais negros postos à disposição no Brasil no início do século XX foram fundamentais para o desenvolvimento da emergente indústria cultural do país.

Segundo Roberto Moura

Na virada do século, no Rio de Janeiro, alguns dos artistas negros com seu sucesso seriam pioneiros da Indústria Cultural nacional, vivendo esses indivíduos uma situação absolutamente nova e paradoxal, sem precedentes. (Moura, 2000, pp. 141-142)

No entanto, a celebração dos aparatos controlados pela população branca em detrimento do protagonismo negro, descrito como “uma situação nova, paradoxal e sem precedentes” vai estar visível uma vez que, recorrendo ao que chamei de voz passiva, ou seja, de afirmação do negro como pólo passivo da ação, Moura vai advogar que

é a indústria cultural que vai possibilitar que esses homens, que na Colônia viveram aqui na condição de escravos e na República como párias, dessem uma contribuição que repercutiria em toda a sociedade, redefinindo-a de forma diversa do que tinha sido proposto pelos modelos europeus e depois pela civilização americana do norte. (p. 144, grifo meu)

Em contraposição a uma suposta passividade frente aos mecanismos industriais da cultura e mesmo aos processos de hegemonia, vale a pena analisar a declaração de Donga, um dos mais famosos compositores associados ao surgimento do samba no Rio de Janeiro:

Eu e o Germano..., e bem assim o não menos saudoso Didi da Gracinda, sempre procurávamos o falecido Hilário Jovino...e nos aconselhávamos entre nós dentro do

nosso repertório folclórico escolher aí qual o melhor para ser introduzido na sociedade, logo que se oferece a oportunidade, o que se deu em 1916, como começamos a apertar o cerco...Porque a hora era aquela. (.Apud Sandroni, 2001. p. 119)

Note-se que é no ano de 1916 que Donga vai registrar o conhecido “Pelo Telefone”, que logo no ano seguinte virá a ser considerado o primeiro samba gravado no Brasil.

Não interessa a este trabalho participar dos longos e infundáveis debates acerca dos mitos de origem do samba. Interessa, por outro lado, assinalar que as inúmeras tentativas de sua demarcação e a profusão de teses disseminadas a este respeito chamam atenção para uma necessidade de reordenamento do passado, buscando adaptar a proeminência do samba a um modelo de criatividade onde, de alguma forma, o branco deve ser incluído em posições de privilégio. Seja diretamente, como co-autor dos trabalhos, como se verificou na primeira metade do século passado, através do comércio dos sambas; seja através de sua inserção nos processos que o contextualizam. Ou então como a ordem racionalizante, forma de privilegiamento conceitual e ideológico, onde seu modelo explicativo de sociedade e das coisas da vida vivida vai reorganizar os acontecimentos e suas leituras— e a partir daí classificar e hierarquizar a produção e a vivência negras.

Um outro fenômeno que deve ser destacado na profusão de “registros” sobre o samba, suas origens e suas formas criativas, e que se coloca na base deste trabalho, é o desaparecimento da figura feminina como protagonista de sua produção.

Sendo real, completa ou não, a versão que aponta o surgimento do samba na casa de Tia Ciata, tendo esta como uma de suas possíveis autoras, é preciso frisar que esta marca um dos raros e últimos momentos em que a participação protagonica das mulheres vai ser referida nos textos jornalísticos ou acadêmicos. O momento seguinte também muito presente na literatura sobre o tema das origens do samba, ou seja, aquele que advoga centralidade do grupo do Estácio, especialmente de Ismael Silva, Bide, Nilton Bastos, Brancura, Alviade, entre outros, como origem do samba atual, representa a consolidação dos modelos explicativos patriarcais nas definições das formas culturais negras. Consolidação que implica um apagamento da participação das mulheres negras. O que, talvez, a partir dos textos produzidos a

este respeito, tenha contado com a participação – ou com a aliança – dos compositores negros.

5 - O percurso da tese:

A trajetória das mulheres negras na cultura negra, em particular suas ações no território sonoro – compreendido como trabalho acústico, nos termos postos por Samuel Araújo – será analisada neste trabalho. Como já vimos aqui, maior destaque será dado à participação das mulheres negras no samba, principal produto cultural negro à disposição da sociedade brasileira. Ao buscar visibilizar os conteúdos e performances apresentados, analisarei também os elementos que fundamentam esta participação, tanto aqueles elementos contextuais históricos, políticos e ideológicos, como também as persistências culturais e seus processos de atualização e enraizamento na diáspora e na sociedade como um todo. Como ferramenta de auxílio a este processo de análise, propõe-se a utilização a figura da lalodê, termo corrente em determinadas tradições afro-brasileiras e que aqui permitirá por em destaque os significados da atuação das mulheres negras na música popular, bem como a que projetos, que horizontes, eles se dirigem.

A tese está organizada em cinco capítulos, como veremos a seguir, além desta Introdução, das Considerações Finais e da Bibliografia utilizada, conforme demonstro a seguir:

Capítulo I: lalodês

1 - Mulheres negras e (in)visibilidade: a bibliografia:

2- A lalodê:

a - lalodê e identidade na diáspora: desafio entre o essencialismo e pluralismo:

b - lalodês e feminismo negro:

3- Duas mulheres negras emblemáticas:

Capítulo II – Mulher negra e música popular: recuperando a história

1- Cultura e negociação – a paisagem sonora:

c- O samba como disputa:

d- A presença feminina na roda de samba:

2- Indústria cultural e exclusão feminina:

3- O samba-mercadoria, a mídia e o “retorno” das mulheres negras:

Capítulo III – A lente das lalodês: três mulheres negras do samba

1- Elas nasceram no país do samba-canção e das vozes femininas:

2- Periodização do samba e as mulheres negras:

3- Três mulheres negras do samba:

e- Leci Brandão:

f- Alcione:

g- Jovelina Pérola Negra:

4- Sambas em diálogo com a história:

d- Movimentos musicais e juventude negra:

e- Religiosidade:

f- Portas que se abrem: os programas de calouros, os festivais e a onda do pagode:

h- As Escolas de Samba:

Capítulo IV – lalodês e mensagens: raça, gênero, identidade através do samba

1- Corpo e mensagem - a imagem como elemento de discurso racial:

2- Gênero e cotidiano no samba das mulheres negras:

d- Leci Brandão - “Ser mulher é muito mais...”:

e- A mulher segundo Jovelina Pérola Negra

f- Alcione e “A loba” romântica:

3- Nação e comunidade no samba das mulheres negras:

As considerações finais buscarão sintetizar os achados produzidos até aqui, o que significará também o desejo de abertura de diálogo em novas direções, que permitam ampliar a visão da presença e a importância das mulheres negras na sociedade brasileira e na diáspora negra.

Capítulo I: Ialodês

O principal objetivo deste capítulo é oferecer ferramentas que permitam visibilizar a atuação criativa das mulheres negras, reconhecendo-as como sujeitos ativos no tecido social, independentemente de época e do contexto em que vivem.

Como afirmado anteriormente, as condições impostas pelo ambiente diaspórico, marcadamente patriarcal e eurocêntrico, significam a imposição de limites que segregam as mulheres negras. Estes limites expressam-se em diferentes frentes mas, neste capítulo, a abordagem privilegiará os mecanismos de invisibilização social das mulheres negras particularmente através da produção historiográfica e da memória social no Brasil, com destaque para os registros sobre música popular.

Vimos anteriormente que, ao longo das diferentes épocas tem estado em curso um processo de apagamento da presença negra tanto na história do país, quanto naquela parte dedicada à música popular. Apagamento este que tem forte impacto nos registros da participação das mulheres negras em todos os aspectos da produção cultural e musical, mas especialmente no samba. Por outro lado, os anos recentes têm demonstrado esforços no sentido de reverter este quadro, esforços estes ainda incipientes e de alcance limitado.

Esta constatação torna fundamental o desenvolvimento de iniciativas de recuperação da importância da participação da população negra na vida cultural do país, em particular da atuação das mulheres negras na música. Neste percurso, serão levados em consideração o alcance e os limites experienciados pelas mulheres negras e suas possibilidades de impactar as formas de participação social, de modo a demandar deste grupo estratégias diferenciadas, inovadoras ou não, de superação de limites. São tais estratégias que este trabalho pretende visibilizar e analisar, particularmente no campo da cultura e da música veiculada através dos diferentes meios de comunicação.

O que interessa é uma abordagem das formas contra-hegemônicas de produção cultural capazes de influenciar a produção de identidades definidas em bases territoriais, de linguagem, de afinidades ou de cumplicidades entre mulheres negras.

E entre estas e os homens negros, sem desprezar suas possibilidades de articulação com diferentes campos envolvidos na contra-hegemonia e nas diferentes esferas da cultura, ou mesmo com setores hegemônicos. Uma vez que é através da elaboração cultural vista como processo dinâmico e interativo e que implica uma elaboração crítica acerca das diferentes formas de expressão disponíveis para determinadas populações, em determinadas épocas históricas, que diferentes grupos vão afirmar suas afinidades bem como suas singularidades e suas diferenças em relação aos demais grupos, afirmando assim uma identidade própria, específica.

Ao mesmo tempo, buscaremos conhecer o grau de diálogo e afinidade que estas formas culturais produzidas em contextos instáveis de segregação e disputa estabelecem com as práticas ancestrais atualizadas. Ou seja, analisar como as tradições africanas e afro-brasileiras são pensadas, (re)elaboradas e (re)inseridas no contexto de disputas por hegemonia, tanto do ponto de vista local quanto o diaspórico.

Esta tese vai buscar na tradição dinâmica elementos que possibilitem a análise do papel que as mulheres negras desenvolvem ou podem vir a desenvolver nas transformações sociais – e nos deslocamentos próprios da cultura popular, como assinalou Stuart Hall em seu ensaio “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”, onde advoga uma visão processual desta cultura:

o processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas. Em seu centro estão as relações de força mutáveis e irregulares que definem o campo da cultura – isto é, a questão da luta cultural e suas muitas formas. (Hall, 2003a, p. 248).

Esta visão permite também afirmar os poderes de agenciamento dos diferentes sujeitos envolvidos, exigindo que se busque também novos ângulos, novas leituras que permitam a ruptura ou o afastamento dos estereótipos que os cercam, no caso aqui trabalhado, particularmente aqueles dirigidos às mulheres negras. Claro está que ao afirmar os poderes de agenciamento, se evita recorrer àquilo que Hall definiu como “otimismo da vontade” em detrimento do “pessimismo da razão”: o que se busca assinalar é que potencialidades podem ser acessadas e postas em

movimento por indivíduos e grupos que estão colocados à margem das estruturas e instâncias de manejo da ordem social. A partir do que, novos caminhos e hegemonias podem ser pensados e desenvolvidos.

A ferramenta fundamental para análise será possibilitada, então, pela aproximação dialógica com a tradição afrobrasileira através da utilização da figura da lalodê como chave de análise dos papéis, das funções e das ações das mulheres negras nos processos da cultura popular. A opção por este recurso visa também valorizar os elementos e visões produzidos e desenvolvidos pelas mulheres negras, buscando formas de análise que se afastem dos padrões atuais da sociedade excludente.

1 - Mulheres negras e (in)visibilidade: a bibliografia:

As mulheres negras são parte da população brasileira desde os tempos coloniais. Data do século XVI a chegada das primeiras mulheres africanas à colônia, como efeito do regime escravocrata e do tráfico transatlântico de africanos e africanas aqui implantado. Segundo Sônia Giacomini (1988, p. 25) a população escrava no Brasil de 1872 era constituída de aproximadamente 47% de mulheres negras das mais diferentes etnias, num ambiente em que 42% dos habitantes da colônia equivaliam à população escrava (negra). Fazendo correções nestes números, Roberto Martins (IPEA, 2001) calculou que 58% dos habitantes coloniais da época pertenciam à população negra, constituída de 1.545.880 escravos e 4.326.063 libertos no mesmo período. Tais números permitem apontar que, ao se pensar que possivelmente 47% deste contingente correspondiam à presença feminina negra, estas estariam habilitadas a uma participação expressiva, a partir da grande presença numérica, ainda no período anterior à República. Tornando também possível afirmar que a constituição do Brasil como nação teve, ao menos do ponto de vista numérico, forte contribuição das mulheres negras.

Ao longo da implantação e desenvolvimento da República – o século XX – a população feminina negra ampliou-se e, segundo a Pesquisa Nacional por Amostra

de Domicílios/ PNAD 2003, totalizava 41.126.161.⁶ Mas é importante lembrar que em todas as épocas da vida colonial e republicana até os dias de hoje, a mulher negra tem ocupado posições tanto no ambiente doméstico das famílias brancas da elite, quando nos espaços públicos, posições que a tornavam principal agente da população negra no contato, tradução, disputas e trocas culturais entre brancos e negros.

Esta posição estratégica e seu grau de influência foi assinalada pelos pesquisadores Micol Seigel e Tiago de Melo Gomes, em seu artigo “Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. Neste artigo, a figura central é uma mulher negra liberta e vendedora de laranjas, Sabina, que trabalhava à frente da Faculdade de Medicina, instituição nacional de grande prestígio, localizada na parte central do Rio de Janeiro. Apesar da imprecisão das informações colhidas, sabe-se que Sabina tinha relação estreita com os estudantes e professores da faculdade e que através destas relações buscava, recorrendo ao prestígio social destes jovens e adultos homens brancos dos anos finais do Império no Brasil, não apenas garantir a venda de suas laranjas, como também a segurança e estabilidade que carecia no comércio de rua. Seu prestígio podia ser visto nas menções de seu nome na mídia – tendo sua opinião sobre determinados acontecimentos citada por jornalistas - e das relações que tais menções relatavam. E também no fato de, mesmo após sua morte, possivelmente em 1889, seu nome (e os significados deste nome) continuar sendo usado por suas sucessoras no ponto de venda de laranjas na Rua da Misericórdia:

O prestígio adquirido por Sabina ao longo dos anos muito provavelmente tenha retardado a atuação da polícia sobre seu espaço até depois de sua morte, o que não deixa de testemunhar também sua habilidade em se utilizar de suas boas relações. (Seigel e Gomes, 2002, p. 177)

O exemplo de Sabina, bem como a constatação da grande presença numérica de mulheres negras em posições privilegiadas de disputa, negociação e intercâmbio,

⁶ Somando-se pretas e pardas, recurso empreendido por diferentes centros de pesquisa como IPEA, IBGE, PNUD, UNIFEM e outros, para definir a população negra. PNAD significa Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios.

permitem apontar a aparente contradição verificada na presença ínfima com que participam da historiografia brasileira, onde os registros de cultura também se colocam.

Da mesma forma, a presença das mulheres negras na música brasileira é ainda carente de registros específicos ou de interesse de estudos entre a maioria daqueles que se dedicam aos diferentes temas da cultura. Esta lacuna é também verificada entre aquelas (pois trata-se quase na totalidade, de mulheres) que se dedicam a pesquisas e estudos sobre o feminismo e a participação social das mulheres, e os ainda poucos (pesquisadoras e pesquisadores) identificados com os temas relativos à participação social dos negros e o anti-racismo.

Esta ausência, ou presença pouco relevante, das mulheres negras nos registros da música por certo decorre não apenas deste ser um campo, a música popular, em particular a música negra, ainda não suficientemente (ou adequadamente) pesquisado pela academia ou nos diferentes registros da memória e da sociedade. Mas, principalmente, devido às diferentes visões e interesses que impregnam a sociedade como um todo, que influenciam as condições de produção de estudos e a mente dos estudiosos. Estas visões traduzem-se pela desvalorização das mulheres negras enquanto sujeitos sociais e pela naturalização do racismo e do sexismo, suas classificações e subordinações, com relevantes impactos na construção de modelos de análise.

Se somarmos a este panorama a situação de subordinação a que as mulheres, todas elas, mas as negras em particular e mais intensamente, enfrentam diante da hegemonia racista e patriarcal, desvendaremos as causas da grande limitação de fontes acadêmicas publicadas sobre as mulheres negras, principalmente quanto a sua participação na cultura e na música brasileiras. Pois o levantamento bibliográfico feito com o propósito de fundamentar esta pesquisa aponta a participação ínfima das mulheres negras nos textos acadêmicos e de outras fontes brasileiras.

Os textos referentes às mulheres negras encontrados apresentam uma maior produção dos registros nos anos finais do século XX, especialmente no período a partir de 1988, quando se marcava o centenário da decretação oficial da abolição do regime escravocrata no Brasil, evento que contou, inclusive, com subsídios estatais.

Este apoio, ao abrir espaço, ainda que pequeno, para a publicação de conteúdos relativos à população negra no Brasil, possibilitou o aparecimento das poucas publicações sobre mulheres negras. Uma das autoras nesta época, Sônia Maria Giacomini, assim colocou suas dificuldades:

Sem pretender falar em nome da mulher negra, acreditamos já ser hora de, pelo menos, começar a falar da mulher negra. E o problema metodológico aparece então em toda a sua dimensão; isto porque o material bibliográfico e as fontes disponíveis são extremamente pobres. (Giacomini, 1988, p. 20)

Quase duas décadas após estas considerações, pode-se afirmar que o quadro mudou, porém ainda muito pouco.

De qualquer forma, analisando a bibliografia atualmente à disposição, é importante assinalar que o maior conjunto bibliográfico sobre as mulheres negras refere-se a publicações não-acadêmicas produzidas por diferentes grupos da sociedade civil, especialmente aqueles vinculados aos movimentos sociais (movimento de mulheres negras, movimento negro e movimento feminista). Tais fontes, por sua amplitude e dispersão, ainda requerem um estudo mais aprofundado que, infelizmente, não foi possível desenvolver aqui. No caso do Estado do Rio de Janeiro, cabe assinalar o trabalho pioneiro de sistematização de fontes desenvolvido pelo Arquivo Nacional e pelo Arquivo Público do Estado e que deu origem no ano de 1999 ao “Guia Brasileiro de Fontes para a História do Negro na Sociedade Atual Estado do Rio de Janeiro”.

As publicações disponíveis (ou seja, publicados a partir de interesses acadêmicos e/ou comerciais) atualmente – livros particularmente - tendem a se restringir quanto à temática, não abarcando as amplas possibilidades que a presença das mulheres negras pode significar na história e na cultura do país. Ao contrário, verifica-se entre os volumes publicados, que a maioria é dedicada ao registro do papel que as mulheres negras exercem nas comunidades religiosas, especialmente no Candomblé. Note-se que boa parte dos estudos desse tipo anteriores a 1988 foi desenvolvida por pesquisadores homens, brancos na maioria, interessados em registrar tanto os perfis das lideranças religiosas, quanto às práticas rituais então visíveis e inéditas a seus olhos. Neste conjunto, destacam-se as obras de Edson

Carneiro, Nina Rodrigues, Ruth Landes e Roger Bastide. Duas exceções merecem destaque neste período: o trabalho de Lélia González na década de 80 e nos primeiros anos da década seguinte até 1994, ano de seu falecimento, que analisa aspectos políticos, sociológicos e culturais da presença da mulher negra no país, entre outros temas relativos à presença negra no Brasil e a cultura. Bem como o estudo desenvolvido por Sueli Carneiro e Thereza Santos, “Mulher Negra”, publicado em 1985 pela Editora Nobel e o Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo/ CECF.

Já os trabalhos mais recentes (a partir da década de 90) trazem, além dos perfis das religiosas e suas práticas, análises, ainda que incompletas, da contribuição da mulher negra na cultura brasileira. Destaque-se aqui os trabalhos de Sandra Almada e Helena Theodoro⁷, que se dedicam especificamente à participação das mulheres negras na cultura brasileira. Estas autoras representam uma tendência deste período que traz uma intensificação da presença de mulheres negras como protagonistas das análises e relatos historiográficos, bem como das interpretações culturais ou religiosas. Neste período destaca-se também a atuação das Iyalorixás, lideranças das religiões de matriz africana, que passam a publicar uma série de relatos e análises a partir do ponto de vista das tradições a que se vinculam. Entre elas, têm destaque as Iyalorixás Stella de Oxossi, de Salvador e Beata de Iyemonjá, do Rio de Janeiro.

Uma outra vertente importante, ainda que reduzida, é a das publicações de literatura produzida por escritoras negras. Neste tópico é interessante notar que a presença das escritoras negras na vida cultural do país está colocada desde 1859, quando a maranhense Maria Firmina publica seu romance *Úrsula*, que é definido por especialistas como o primeiro romance em língua portuguesa escrito e publicado no país. Cabe também destacar a atuação de Maria Carolina de Jesus, especialmente de sua publicação “Quarto de Despejo” (1960), que gozou e ainda goza de grande aceitação tanto no Brasil quanto no exterior.

Já neste novo século, o destaque deve ser dado aos trabalhos acadêmicos abordando temas relativos às mulheres negras, nos mais diferentes aspectos, não

⁷ Respectivamente, **Damas Negras: sucesso, lutas, discriminação – Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta** (Rio de Janeiro, Mauad, 1995) e **Mito e Espiritualidade: Mulheres Negras** (Rio de Janeiro, Pallas, 1996).

apenas sobre sua inserção no mercado de trabalho e na educação, como também análises sobre os usos do cabelo e do corpo como ferramentas de afirmação identitária.

Na música, podemos destacar biografias e estudos sobre Chiquinha Gonzaga, Araci Cortes, Elizeth Cardoso, Aracy de Almeida, Dolores Duran, Carmem Costa, Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara, a maioria destas obras não fazendo qualquer vinculação destas mulheres ao grupo racial negro. Assinalando também o estudo sobre Tia Ciata, que aborda um contexto mais amplo, relativo à comunidade baiana no Rio de Janeiro do início do século XX, do que somente a produção musical.

Nas artes e nos estudos analíticos os trabalhos sobre presença das mulheres negras como criadoras ou produtoras são limitados. Ou seja, as mulheres negras têm tido dificuldades de ver sua produção disseminada e analisada, para além de sua comunidade imediata (família, amigos, vizinhança). Literatura, teatro, cinema, música, artes plásticas apresentam poucas referências públicas de mulheres negras, se considerarmos sua participação no conjunto da população.

Com o advento da internet, uma gama maior de informações foi colocada à disposição do público, inclusive abrangendo um contingente maior de personagens. Mas neste caso, não se trata de análises e sim informações na maior parte das vezes vinculadas às suas possibilidades mercadológicas na indústria cultural. Assim, é possível obter informações sobre cantoras negras de diferentes épocas, por exemplo, ao mesmo tempo comprar diferentes produtos a elas vinculados, especialmente discos.

É importante assinalar que a limitação (e a invisibilização) da presença das mulheres negras como sujeitos de ações e criações nos relatos da vida nacional, seja cultural ou política, é produzida ativamente em decorrência da hegemonia das ideologias racistas e sexistas já apontadas aqui. Daí não ser surpreendente verificarmos lacunas tão grandes no saber acadêmico relativo à participação das mulheres negras na sociedade, o que inclui os estudos da música e das artes em geral.

Por outro lado, aquelas análises que têm como pré-condição o questionamento de visões excludentes na cultura não deixarão de notar a forte presença que as

mulheres negras têm na música popular brasileira desde os primórdios. Música popular aqui circunscrita àquela que ocupa o ambiente “oficial” da propagação midiática, ou seja, que participa dos diferentes meios de disseminação da produção como teatro, livros, discos, rádio, televisão e outras mídias.

Ao longo da pesquisa que precedeu a preparação do projeto de tese encontramos um contingente expressivo de mulheres negras com acesso à mídia em diferentes épocas, em especial no caso de cantoras e atrizes, sendo que o conjunto mais expressivo referiu-se às mulheres atuantes na música popular. Seus nomes, vistos a seguir, foram obtidos principalmente a partir de menção espontânea em breves entrevistas feitas com um pequeno grupo de pessoas, todas negras, homens e mulheres (sendo estas a maioria), o que assinala que estes nomes permanecem na memória em decorrência da importância que têm na cultura negra brasileira. São elas (em ordem alfabética): de Adyel, Alaíde Costa, Alcione, Ângela Maria, Ângela Regina, Aparecida, Araci de Almeida, Araci Cortes, Áurea Martins, Carmem Costa, Carmem Queiroz, Carmem Silva, Clara Nunes, Claudete Macedo, Clementina de Jesus, Dalva de Oliveira, D. Ivone Lara, D. Selma do Coco, Daúde, Dolores Duran, Eliane Faria, Elizeth Cardoso, Elza Soares, Evinha, Geovana, Helena de Lima, Jovelina Pérola Negra, Lady Zu, Leci Brandão, Leila Maria, Leny Andrade, Lia de Itamaracá, Luciana Melo, Margareth Menezes, Mariuza, Mart'nália, Nêga Gisa, Nilze Carvalho, Negra Li, Paula Lima. Pepê e Nenen, Sandra de Sá, Tia Surica, Tati Quebra Barraco, Tereza Cristina, Vanessa Jackson, Virgínia Rodrigues, Zezé Motta, Zilda do Zé (da dupla Zé e Zilda). Grupos musicais como As Gatas, Trio Ternura e Trio Esperança (ambos formados por 2 mulheres e 1 homem), Fat Family (grupo de 4 mulheres e 2 homens), Damas do Rap, além de Chiquinha Gonzaga, Tia Ciata. Este certamente forma um importante conjunto de mulheres negras de expressão pública atuantes ao longo do século XX, e mesmo no século anterior, de que é exemplo a atuação de Chiquinha Gonzaga. E nos obriga a dedicar atenção para a importância que a música aparentemente teve e tem como suporte para estratégias de visibilização e afirmação pública das mulheres negras em particular. Este contingente expressivo aponta também para enorme lacuna que envolve os trabalhos sobre música popular no Brasil e sobre a participação social das mulheres.

2- A Ialodê:

Neste momento assume importância a explicitação dos poderes de atuação e negociação das mulheres negras no campo da cultura brasileira. Conforme assinalado aqui, esta tarefa encontra limites na ausência ou insuficiência de fontes. No entanto, este limite pode ser transposto através da produção de novas ferramentas que permitam contrapor este apagamento da presença negra através de elementos capazes de instruir o olhar analítico a partir da experiência vivida pelas mulheres negras ao longo de sua história. Nesta tese, este deslocamento do olhar, capacitando-o a afastar-se das esferas patriarcais e sexistas que produziram falhas na historiografia será possibilitado pela utilização da figura da Ialodê.

Ialodê é a forma brasileira para a palavra em língua Iorubá *Ìyálóòde* ou *Iyálóde*, que aqui aparece grafada nas diferentes formas encontradas nas fontes consultadas. O Iorubá é a língua comum trazida ao Brasil por povos africanos escravizados que aqui chegaram somente em fins do século XVIII provenientes da “da zona do rio Níger”, como informou Edson Carneiro (1991, p. 29). Informa a lingüista Yeda Pessoa de Castro que antes da chegada ao país, o Iorubá era

uma língua distinta, constituída de vários falares regionais, pouco diferenciados, e concentrados nos territórios limítrofes entre a Nigéria ocidental (egbás, oiós, ijexás, ijebus, ifés, ondos, ibadás, oxobôs) e o Reino de Queto, no Benin oriental. Chamados de “*ànàgô*” pelos seus vizinhos, termo por que ficaram genericamente conhecidos no Brasil sob a forma nagô. (Barros, 2001, p. 41)

O Iorubá é uma língua que permanece ativa no Brasil tantos séculos depois, como a principal língua falada nas esferas rituais de algumas comunidades religiosas de matriz africana, particularmente aquelas vinculadas à religião do Candomblé. Tendo também muitas de suas palavras, expressões e acentos incorporados à forma brasileira do português.

O Candomblé pertence a um conjunto maior de religiões de matriz africana no Brasil, sendo mais conhecidas a Umbanda e o Candomblé, principalmente. Este último, cujas tradições têm origem nas “nações” de Angola, Congo, Jeje e Ijexá, “para citar as mais conhecidas”, segundo Agenor Miranda Rocha (1994, p. 27), é onde

encontramos o termo *lalodê* aqui utilizado, particularmente no Candomblé de tipo *ketu* (designação que remete ao território africano de origem, bem como delimita uma variante religiosa).

Segundo algumas das tradições afrobrasileiras do Candomblé especialmente conhecidas pela transmissão oral de lendas contadas no cotidiano das comunidades religiosas, *lalodê* é um dos títulos dados a Oxum e a Nanã. Oxum é a orixá feminina identificada com a fertilidade e a capacidade de enxergar o futuro; com as águas doces dos rios e das cachoeiras; com a riqueza, o ouro e a cor amarela. Oxum é a mulher que, através do trabalho, do respeito às tradições e da luta, foi capaz de reverter as estruturas de poder e riqueza e apropriar-se de fatias consideráveis deste poder e desta riqueza. Suas características e suas formas de atuação podem ser verificadas na história a seguir, proveniente da tradição oral religiosa e que transcrevo de memória⁸:

Oxum era o nome de uma mulher trabalhadora e obstinada que, apesar de seus muitos esforços, não conseguia melhorar de vida. Vendo que nada do que fazia era suficiente para superar suas dificuldades, resolveu procurar ajuda entre as pessoas sábias da comunidade. Fez, através do jogo de búzios, uma consulta aos Orixás, de modo a reparar os problemas que vivia. Obteve como resposta a recomendação de preparo e entrega de uma oferenda na casa de Orixalá, o rei. Esta entrega deveria vir acompanhada de pedidos, em voz alta, de tudo que fosse necessário para que pudesse finalmente progredir. A partir desta recomendação, preparou uma vistosa oferenda e foi levá-la ao palácio do rei. Chegando lá, ao invés de pedir, Oxum começou a maldizer o rei, acusando-o de injusto e opulento, enquanto ela, uma mulher trabalhadora e dedicada, não conseguia nada. Suas maldições jogadas contra Orixalá provocaram alvoroço e aos poucos foi juntando gente em volta do palácio para ver o que se passava e que começaram a apoiar seus clamores. Lá dentro, ouvindo os rumores da multidão, Orixalá convocou seus conselheiros, pedindo informações. Estes lhe contaram que se tratava de uma mulher que vigorosamente amaldiçoava o rei, acusando-o de toda sorte de desigualdades e injustiças. O rei pede, então, a seus assessores um conselho e estes lhe recomendam que dê algum presente à mulher, para fazê-la calar-se. O que é feito rapidamente. Recebendo os presentes, Oxum agradece e renova suas maldições, insistindo na injustiça da situação em que o rei acumulava riquezas enquanto ela, uma mulher lutadora, tinha muito pouco. Novos presentes lhe foram entregues. Novas maldições ela dirigiu ao palácio, na frente de toda a cidade que observava excitada as acusações contra o rei, cuja soberania estava sendo posta em questão. Dentro do palácio, os conselheiros continuavam recomendando presentes à Oxum. Finalmente, o rei a mandou buscá-la e, já dentro do palácio, mandou

⁸ Uma versão desta lenda foi publicada por Agenor Miranda Rocha (1999) a partir dos relatos de sua mãe-de-santo, a lalorixá Aninha, Eugênia Ana dos Santos, do Axé Opô Afonjá, na Bahia.

que lhe dessem tudo o que ela desejasse. Dessa forma, Oxum tornou-se a dona de todo o ouro e de toda a riqueza.

Já Nanã guarda semelhanças com Oxum, especialmente por sua vinculação com as águas, que em seu caso refere-se às águas paradas e à lama. Sua principal característica é a idade avançada e seu poder está associado ao significado da lama, matéria-prima da qual foi moldada toda a existência, o que a associa à fecundidade, à maternidade e aos processos da vida e da morte. É reconhecida como feiticeira e sua cor é o roxo ou lilás. Um relato interessante sobre Nanã está na história contada a seguir, também proveniente da tradição oral religiosa.

Estavam um dia reunidos todos os Orixás femininos e masculinos, quando passaram a debater qual, entre todos, era o mais importante. Discorreram largamente sobre a importância de cada um deles, seus talentos, seus poderes. Até que, em determinado momento declararam que, entre eles, Ogum era o mais importante. Nanã discordou veementemente. Os orixás presentes argumentaram então que é graças a Ogum, o ferreiro, o dono das ferramentas de metal que permitem o trabalho de arar, colher e comer, que todos podem garantir sua sobrevivência. Nanã mais uma vez discordou, afirmando que nenhum deles poderia ser considerado mais importante que os outros, uma vez que cada um possuía poderes e capacidades fundamentais para a sobrevivência de todos. Ogum, no entanto, contestou a visão de Nanã, insistindo que, uma vez que os demais deuses e deusas lhe rendiam homenagens, Nanã deveria fazer o mesmo. Firmemente, ela afirmou que jamais faria tal coisa. É assim que no culto a Nanã não entram metais, sendo utilizados somente instrumentos de madeira.

Ambas, Oxum e Nanã, são notáveis por suas ações de confronto ao poder masculino e pela reafirmação da igualdade e dos poderes das mulheres. Daí serem chamadas de lalodês. Ou seja, o título decorre de sua ação política em defesa da condição feminina como detentora de poder e de capacidade de luta.

lalodê, para além das esferas rituais, é também um cargo político conferido à representante das mulheres nas instâncias públicas de poder e governo. O título refere-se a mulheres emblemáticas, lideranças políticas femininas que realizam suas atividades nos grupamentos urbanos, nas cidades. Nas palavras do fotógrafo e pesquisador Pierre Verger, lalodê é o “título conferido à pessoa que ocupa o lugar mais importante entre todas as mulheres da cidade” (1997. p. 174). Juana Elbein dos Santos complementa, recorrendo às palavras de R. C. Abraham e de Pierre Verger:

De fato, Iyalóde não é apenas um dos títulos de Osun e de Nanã, é também (...) o cabeça da sociedade Iyalóde de cada comunidade (...). “A Iyalóde reúne as mulheres para discussões públicas que lhes interessam. Antigamente elas possuíam escravos. Uma rica Iyalóde costumava assegurar aos guerreiros de sua cidade os melhores fuzis produzidos em Lagos: Tinúmbu, célebre Iyalóde, mantinha o exército de Abéòkúta em sua integridade”

A Iyalóde representa todas as mulheres de sua comunidade no palácio, no conselho e nos tribunais locais. Segundo Pierre Verger (...) “ela mesma arbitra, fora do tribunal, as diferenças que surgem entre as mulheres”. (Santos, 1986, p. 116)

Teresinha Bernardo define Ialodê como uma associação de mulheres aos moldes da sociedade secreta Gueledé, em vigor no século XVIII entre os iorubás na África.

Segundo ela:

A Ialodê era uma associação feminina, cujo nome significa “senhora encarregada dos negócios públicos”. Sua dirigente tivera lugar no conselho supremo dos chefes urbanos e era considerada uma alta funcionária do Estado, responsável pelas questões femininas, representando, especialmente, os interesses das comerciantes. Enquanto a Ialodê se encarregava da troca de bens materiais, a sociedade Gueledé era uma associação mais próxima da troca de bens simbólicos. Sua visibilidade advinha dos rituais de propiciação à fecundidade, à fertilidade: aspectos importantes do poder especificamente feminino. (Bernardo, 2003. p.35)

Ou seja, para além das afirmações de liderança e ação política das mulheres negras, Ialodê afirma também sua presença nas coisas mundanas, porém não domésticas. A rua, o mercado e a cidade são seus espaços, territórios do protagonismo feminino. Espaços estes que o patriarcado buscava vedar às mulheres, confinando-as à esfera doméstica apenas. As histórias citadas acima destacam também a ação insubmissa das mulheres para resguardar o poder e a liderança diante do avanço do patriarcado.

Apesar de serem escassos os registros que informam a presença das associações femininas negras diretamente vinculadas às tradições religiosas africanas e afro-brasileiras no país - à exceção da Irmandade da Boa Morte na Cidade de Cachoeira, na Bahia, ainda atuante⁹ - é possível considerar que tais práticas, visões de mundo e

⁹ Ainda que não se possa descartar as associações desenvolvidas nas religiões de matriz cristã, onde as formas rituais se desenvolvem, em muitos casos, com uma conjunção de costumes e formas que, de certa forma, atualizam as modalidades religiosas e associativas africanas na diáspora, permitindo

possibilidades dos papéis femininos, vivências comuns a um coletivo de mulheres e homens negros nos séculos da travessia transatlântica, foram carreadas, como cultura corporificada e possivelmente transpostas e adaptadas à situação de diáspora, em particular em território brasileiro.

a - lalodê e identidade na diáspora: desafio entre o essencialismo e pluralismo:

Recorrer à figura da lalodê e seus significados no contexto do trabalho que se desenvolve aqui é uma atividade complexa. Esta complexidade está colocada especialmente em desenvolver uma posição dialogal entre tendências presentes nas ações e elaborações da diáspora negra, especialmente na construção de estratégias e teorias de resistência.

Segundo Paul Gilroy (1993) as tendências atuais na produção teórica sobre a diáspora podem ser exemplificadas em dois posicionamentos opostos. O primeiro refere-se à perspectiva essencialista, baseada num “pan-africanismo arcaico” (Gilroy, 1993, p. 122), que advoga a cultura negra como forma fixa e pura de expressão. No entanto, Gilroy afirma que a principal limitação desta posição está no fato dos defensores deste tipo de pan-africanismo, em sua imprecisão, não terem sido capazes de “especificar precisamente onde a altamente valorizada mas persistentemente evasiva essência da sensibilidade artística negra está atualmente localizada” (p. 122). Para o autor, a essência negra seria uma generalização imprecisa. Visão que é antagonizada por aqueles que advogam as particularizações excessivas através da perspectiva pluralista.

A visão pluralista afirma a cultura negra como obra aberta, expressão das muitas particularidades presentes na história e no cotidiano de diferentes sujeitos negros, compreendidos nas perspectivas de gênero, raça, sexualidade, idade e consciência política. Ou seja, na perspectiva pluralista “não há qualquer idéia unitária de comunidade negra”, e é onde

vislumbrar um grau de continuidade entre estas, apesar dos elementos ocidentais ligados às práticas do cristianismo visíveis e dominantes.

as tendências autoritárias daqueles que “policiam” a expressão cultural negra em nome de sua própria história particular ou prioridades são altamente repudiados. O essencialismo é substituído por uma alternativa libertária: a saturnália que atende “a dissolução do sujeito negro essencial”. (...) A dificuldade com esta segunda tendência é que, deixando o essencialismo racial para trás através da visão da “raça” propriamente dita como uma construção social e cultural, ela tem sido insuficientemente ativa diante do persistente poder das formas especificamente “raciais” de poder e subordinação. (Gilroy, 1993, p. 123)

Estas oposições estão presentes numa tendência contemporânea de privilegiamento de particularidades, que já foi abordada anteriormente a respeito das formas de expressão da pós-modernidade que, segundo Gilroy, não se restringem à população negra e sua cultura.

Permanecer dentro dos limites das duas tendências é o caminho desta tese, que reconhece as instabilidades das posições assumidas. Especialmente diante do posicionamento crítico de Gilroy que afirma que

intelectuais negros tem persistentemente sucumbido à tentação daquelas concepções românticas de ‘raça’, “povo” e “nação” que colocam a eles próprios, em lugar daqueles que supostamente representam, encarregados das estratégias de construção da nação, formação de estados e melhoramento racial. (pp. 127-128)

O desenvolvimento de uma perspectiva dialógica com estas duas tendências sem prender-se a elas na análise da chamada cultura negra visa escapar de essencialismos e de particularizações excessivos, buscando também evitar as armadilhas assinaladas acima e permitir a aproximação com a fala dos sujeitos. O que não significa perder de vista as diferentes linguagens e significados que as formas de expressão desenvolvidas pela população negra no continente e na diáspora podem ter na atualidade. Reconhecendo que a presença diaspórica negra significa habitar as chamadas “zona de contato”, conceito criado por Mary Louise Pratt e que define

o espaço de encontros coloniais no qual as pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato umas com as outras e estabelecem relações

contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada. (Pratt, 1999, p. 31)

Reconhecendo nesta co-presença a possibilidade de intercâmbios entre diferentes formas expressivas, sem desprezar os fatores que permitem admitir a existência de *uma* população negra a partir da vivência concreta e singular de contextos de racialização que significam violência e terror. Bem como também de iniciativas de reinterpretação e atualização do passado africano comum em favor de estratégias de produção identitária e de resistência.

Uma afirmação necessária aqui é que este passado africano deve ser compreendido também como uma construção externa ao mundo africano e que responde às tensões e instabilidades provocadas pela colonização no ambiente eurocêntrico. Estas tensões estão presentes na vivência diaspórica dos povos africanos e seus descendentes, uma vez que significam um trabalho permanente de prospecção, reelaboração e legitimação de singularidades africanas permanentemente postas em questão nas zonas de contato, a partir de seu pólo eurocêntrico de poder. Tensão esta que se expressa também nas diferenças que tais reelaborações vão significar em relação às formas vigentes no continente africano. A este respeito, afirmou Amina Mama, “não existe nenhuma palavra para ‘identidade’ em nenhuma das línguas africanas com as quais eu posso afirmar ter alguma familiaridade. Talvez haja uma boa razão para isto.” (Mama, 2001, p. 1). Ou seja, é nos ambiente de diferenciação representados pela diáspora que tais formulações vão ser necessárias e fazer sentido.

É amparada em todas estas questões que se utiliza aqui a figura da lalodê. Não se trata de descrever a lalodê como um atributo ontológico, e tampouco afirmar sua reedição em continuidade direta e sem alterações em relação às formas elaboradas na África no contexto diaspórico. Também não se pretende aqui trazer a lalodê como expressão de uma singularidade radical, que se mantém afastada e pura em relação aos diferentes elementos das demais culturas existentes nos locais onde as mulheres vivem na diáspora. Ao contrário, trata-se de buscar possíveis conexões entre perspectivas híbridas e ainda assim diversas, que permitam definir a lalodê tanto a partir das matrizes ocidentais européias, quanto daquelas de origem

africana. Assim, a *lalodê* representaria uma metáfora da liderança feminina, num contexto de hegemonia conceitual onde a perspectiva racional separa-se das esferas simbólicas e que afirma a operacionalidade dos aportes ocidentais para as mulheres negras. Sendo, ao mesmo tempo, uma realização concreta deste feminino, compreendida a partir das perspectivas holísticas, não dialéticas, oriundas nas culturas africanas.

Esta operação permitiria recorrer aos instrumentos próprios da cultura ocidental sem valorizá-los em demasia para, neste espaço impreciso onde a diáspora africana se realiza e se atualiza, afirmar a presença e operatividade de uma diferença que identifica e até certo ponto singulariza (e unifica) uma parcela expressiva da população negra.

Como afirmou Muniz Sodré:

Efetivamente, postular uma *arkhé*, um *simbólico*, como vetores da apropriação do real (cultura) leva à questão de saber se não está em jogo um conceito idealista, que faz da cultura uma essência separada do real histórico, uma abstração acima dos momentos concretos vividos no interior da organização social moderna. A “*arkhé*” poderia ser confundida com uma expressão puramente lógica – um universal abstrato – sem nenhuma correspondência com processos sociais que, historicamente, alteram as condições de relacionamento dos indivíduos com o sentido e com o real. (Sodré, 1988, p. 101)

Para o autor, uma cultura de *arkhé*, identificada como originalidade comum às diferentes culturas africanas, significa uma diferença que não se contrapõe às formas ocidentais, européias, de racionalidade científica. Originalidade que afirma um padrão de existência ritualizada e amparada na concepção de força (*ntu*, *axé*) constitutiva de todos os elementos e que significa a conexão entre tudo o que existe e se movimenta num tempo cíclico. Trata-se, isto sim, de matrizes díspares no sentido de não equivalentes, diferentes, porém passíveis de estarem presentes ao mesmo tempo e nos mesmos lugares da vivência contemporânea.

A admissibilidade da presença da *arkhé* neste estudo, ou seja, da diferença cultural da diáspora, produzida sob condições de violenta negação dos sujeitos negros e das culturas que produziram e produzem, implica uma nova perspectiva de abordagem

que não está isenta de atritos. Recorrendo a Muniz Sodré novamente, devemos considerar que:

Nessa possibilidade da oposição de outras regras, aparece a problemática da cultura negro-brasileira, como um lugar de contorno do valor universalista de verdade e do sentido finalístico. Ela recoloca o tema do senhor e do escravo não apenas como uma questão atual de pensamento da sociedade brasileira (seja sob a forma de relação entre branco e negro ou entre patrão e empregado), mas também como um *topos* filosófico que abriga questões cruciais, como a do progresso ilimitado, a da suposta superioridade da História sobre o mito, ou da Modernidade sobre a Antiguidade. O confronto ensejado pela cosmogonia dos escravos iluminará o conceito de cultura. Não constituirá prova (caução de verdade) de coisa alguma, pois nada se pretende provar. Quer-se apenas mostrar que outras perspectivas são possíveis, outras histórias podem ser contadas além daquelas que a ideologia produz sobre si mesma, a fim de que talvez se vislumbre algum termo social de paridade entre *Arkhé* e o *Logos* da atualidade. (Sodré, 1988, pp. 10-11)

Esta operação possibilitará, ainda assim, a superação das condições de deslegitimação dos aportes negros e das mulheres negras a partir da valorização de elementos trazidos por elas e sua cultura, buscando também atualizar sua utilidade para o contexto atual de demanda por diferenças “que não fazem diferença alguma”. Podendo, a partir daí, recolocar a contribuição das mulheres negras em patamares adequados a sua visibilização e afirmação como protagonistas na sociedade brasileira.

Assim, recorrer à figura da lalodê significa principalmente dirigir um olhar específico para as mulheres negras - e suas ações, seus contextos diferenciados, suas trajetórias individuais e coletivas - e, entre estas, para aquelas capazes de romper com a “ordem de silêncio” e falar. Aquelas capazes de desenvolver estratégias culturais que busquem alargar os limites impostos às mulheres negras e à população negra como um todo. Estratégias essas que podem ser vistas como contra-hegemônicas ou mais, como produtoras de novas hegemonias voltadas para atender às demandas das mulheres negras e mesmo de outras mulheres e homens.

Através do deslocamento que a lalodê propicia, torna-se possível visibilizar nas movimentações das mulheres negras na cultura popular, particularmente a cultura midiática e na música, suas possibilidades e formas de expressão de singularidades que têm permitido aglutinar um conjunto crescente de outras mulheres negras em

torno de visões de mundo, formas de atuação e de vontade de transformação social comuns, pelo recurso negociado a elementos da tradição africana e da tradição européia, atualizando-os de acordo com suas necessidades específicas e disseminando-os através das possibilidades que os meios de comunicação presentes ao longo do século XX propiciam.

A Ialodê responde, ainda que de forma provisória e instável, a uma tentativa de definição dos sujeitos negros, das mulheres negras em particular, para além daquelas formas que lhes confinam numa espécie de redução, que ignoram a multiplicidade que representam em favor somente daquelas características que as e os definem como negras e negros genéricos – sob o império da força e da violência – que são a raça (e seus supostos atributos fenotípicos) na sociedade racializada e o sexo, na sociedade patriarcal. Mas que, a partir desta redução propõem um reordenamento do mundo à sua volta para nele poder habitar em condições dignas. É uma tentativa de definição buscada a partir de termos que sinalizam para uma esfera das experiências negras que se realizam para além (ou fora) do eurocentrismo.

Não se trata, no entanto, de atribuir a mulheres negras atuantes na cultura brasileira do século XX e na música popular o papel de Ialodê. O que buscamos é, a partir da perspectiva fincada na cultura afrobrasileira, da afirmação da autonomia e da liderança femininas que a figura da Ialodê simboliza, dirigir o olhar para formas de auto-identificação que estabeleçam as bases para a ação insubordinada das mulheres negras diante das esferas de poder do patriarcado e do racismo atuantes no Brasil.

Ialodê é, portanto, um conceito que permite, de forma operativa, contrapor a invisibilização da participação das mulheres negras na cultura popular, a partir dos termos postos basicamente pelos aportes destas mesmas mulheres. Trata-se de um procedimento que necessariamente remete, como já vimos anteriormente, ao conceito de identidade. Identidade compreendida como diferença que, posta em destaque, à parte, provoca identificação, pertencimento a determinadas categorias culturais onde têm relevância a raça, a etnia, a língua, a religião e, principalmente, a nacionalidade.

Ao mesmo tempo, é possível reconhecer no conceito de identidade as ambigüidades, imprecisões e complexidades a ele vinculadas. Este reconhecimento apóia-se nas colocações de Stuart Hall a seguir:

O próprio conceito com o qual estamos lidando, “identidade”, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova. (Hall. 2002, p. 8)

Percorrendo as transformações que o conceito viveu ao longo da história ocidental, Hall aponta três momentos, três definições diferenciadas. Estas referem-se a diferentes periodizações que traduzem-se em diferentes definições dos sujeitos sociais, quais sejam: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno, vistos a seguir.

O sujeito do iluminismo seria definido como unidade estável apoiado num “núcleo interior” contínuo, idêntico; identificado como sexualidade, raça e etnia dominantes, delineando uma identidade individualista (Hall, 2002, p.10). Já o sujeito sociológico retrata “a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente” (Idem, p. 11). Desse modo, o sujeito sociológico define um aspecto relacional da identidade, que abarca tanto o mundo privado quanto o público e remete a um “nós” tanto interior quanto exterior. Neste caso,

a identidade cultural costura o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (Hall, 2002, p.12)

Já o sujeito pós-moderno seria tributário das instabilidades e alterações vividas na atualidade, fazendo com que a identidade torne-se “uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (Ibid., pp.12-13).

Stuart Hall reafirma a importância da identidade, a complexidade do conceito e sua utilização, nos dias atuais:

Como podemos conceituar identidade e diferença, poder e pertencimento, no mesmo espaço conceitual, juntos, *depois* da diáspora? A despeito de tudo o que aconteceu na teoria crítica e cultural para desconstruir esta posição, acredito que ainda estamos tentados a retornar a visão do senso comum de que identidade cultural é depois de tudo, definida por nascimento, inscrita em nosso ser racial, transmitida através parentesco e linhagem. Escravidão, colonização, pobreza e subdesenvolvimento podem forçar as pessoas a migrar, mas a cada disseminação, acreditamos em nossos corações, carrega a promessa de um retorno redentor. (p. 2)

A ineficácia ou o limite das iniciativas de desconstrução do conceito de identidade está diretamente relacionados à força que certos modelos de análise, particularmente aqueles apoiados em esquemas lógicos da racionalidade ocidental, têm nos contextos em que são utilizados. Uma vez que as tentativas de desconstrução juntamente com aquelas que buscam dar maior inteligibilidade e veracidade à identidade assentam-se nas mesmas premissas lógicas e são faces da mesma moeda que as produziu como oposições. Esta situação permite indagar se não estamos diante de um modo de atuação e análise que recorre, para utilizar as palavras de Eneida Leal Cunha, a “‘estampas originárias’, como traços que, reinvestidos, se repetem sempre diferenciados” (Cunha, 2006, p. 14). Quer dizer, o recurso à forma de pensamento desta autora possibilita destacar os traços que se repetem, ainda que em posições diferentes, para a produção de novas imagens das mesmas questões. O que significa dizer que nestes casos há sempre, por trás dos movimentos de elaboração e desconstrução de conceitos, a permanência de uma indagação que não se soluciona, a respeito do humano e seus significados. Ao mesmo tempo em que há uma tomada de decisão relativa a quais modelos explicativos serão legitimados nos processos de busca de resposta. Neste momento e nesta situação, os modelos que foram definidos por Muniz Sodré como culturas de *arkhé* não concorrem de forma igualitária a posições de legitimação e de participação nos processos provisórios de resposta a estas indagações.

É exatamente por considerar as imprecisões, as armadilhas e os diferenciais de poder por trás das discussões em torno da identidade, que a *lalodê* é colocada como

forma de reconduzir a perspectiva da *arkhé* às análises empreendidas na atualidade da diáspora. Mesmo diante do risco de sua presença nas “zonas de contato” resultar num “produto da lógica disjuntiva com a qual colonização, escravidão e Modernidade são introduzidas no mundo”, como postulou Stuart Hall (2000, p. 5). Uma vez que este processo, ainda assim, não é bem sucedido em suas tentativas de fazer desaparecer a *arkhé*.

No entanto, a reificação da identidade, ou seja, a desconsideração das múltiplas variáveis, disputas e exclusões presentes em suas definições, pode resultar na sua fixação como algo estático e imutável que resulta em afirmações totalitárias e intolerantes (Hall, 2003), bem como uma referência insuficiente para a identificação dos sujeitos. Foi a partir desta constatação que Felix Guattari usou o conceito de *devir*. Este permite agregar às singularidades dos sujeitos sociais uma perspectiva de busca de transformação, ou seja, que permite mais do que se voltar para o passado e sua reinvenção, projetar-se um desejo de futuro melhor. Uma vez que, ao utilizá-lo, Guattari propunha um distanciamento do conceito de identidade visto por ele como capaz de engendrar absolutismos identitários, isto é, fascismos e xenofobias. As vantagens embutidas neste novo conceito referem-se a sua capacidade de projetar-se para o futuro de novas diferenciações dos sujeitos e abarcar processos de produção de subjetividades e de formação social de um modo mais adequado às necessidades de transformação dos sujeitos sociais. É uma forma de organizar e produzir um campo social, contrapondo-se ao sujeito hegemônico – masculino, branco, heterossexual, ocidental, etc. Define o autor:

a idéia de “devir” está ligada à possibilidade ou não de um processo se singularizar. Singularidades femininas, poéticas, homossexuais, negras, etc., podem entrar em ruptura com as estratificações dominantes. Para mim, esta é a mola-mestra da problemática das minorias: é a problemática da multiplicidade e da pluralidade, e não uma questão de identidade cultural, de retorno ao idêntico, de retorno ao arcaico. (Guattari e Rolnik, 1986, p. 74)

O conceito de devir coloca uma perspectiva processual que busca desatrelar determinadas singularidades a sujeitos específicos, como por exemplo o devir mulher e as mulheres, o devir negro e a população negra, o devir homossexual e os

homossexuais e por aí em diante, buscando estender a problemática a que respondem a uma parcela maior das sociedades.

É esta perspectiva processual que aproxima as visões de Felix Guattari às questões inerentes à definição da identidade negra a partir da perspectiva de Stuart Hall já vista aqui e também colocada na citação a seguir, reconhecendo que identidade e cultura são conceitos em permanente transformação:

Cultura não é uma viagem de descobrimento e certamente não é um jornada de retorno. Não é uma arqueologia. É uma produção. O que o “retorno aos nossos passados” nos permitem fazer é, através da cultura, produzir a nós mesmos como novos, como novos tipos de sujeitos. Não é, desse modo, uma questão do que nossas tradições fazem de nós tanto quanto o que nós fizemos de nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais estão a nossa frente. Nós estamos sempre em processo de formação cultural. Cultura não é uma questão de ontologia, do ser, mas de tornar-se. (Hall, 2000, p. 7)

Tais acepções propõem instabilidades, e limites, à utilização do termo lalodê, afirmando uma descontinuidade entre identidade e as definições biologizantes de sexo e raça principalmente. Conseqüentemente, lalodê não deve ser entendida como algo natural, inerente ao estatuto do negro ou da mulher negra. Mas como algo que repõe a questão de como as mulheres negras são pensadas e propostas a partir de suas análises e visões de mundo nos contextos diaspóricos em que vivem.

b - lalodês e feminismo negro:

É importante salientar que na tradição afro-brasileira lalodê não é um conceito, uma vez que a dicotomia entre a idéia e sua existência concreta na vida vivida não faz parte do repertório deste sistema de pensamento. Trata-se de uma cultura em que o que existe, existe como concretude dinâmica, pulsante, material ou não, atrelada ao tempo cíclico da existência ritualizada. Assim, sua utilização aqui significa propor um deslocamento a partir da sua matriz. Trata-se de uma (re)invenção, que implica a proposição da lalodê como ferramenta de análise que a desvincula de seu contexto original e a adapta à necessidade de visibilizar e analisar as estratégias de auto-definição nas diferentes modalidades de luta empreendidas pelas mulheres negras e

nas diferentes possibilidades organizativas, em especial aquelas voltadas para o confronto ao racismo e ao patriarcado. Ao mesmo tempo, permite a prospecção em torno do devir que estas mulheres negras atuantes na música popular brasileira propõem, e de qual (ou quais) modelo(s) de mulher negra está (estão) sendo proposto(s) em determinado momento das suas elaborações culturais.

Esta operação busca amparo, de forma especial, nas bases teórico-metodológicas do feminismo negro. Este se refere a uma vertente do feminismo elaborado por ativistas e pesquisadoras negras dos Estados Unidos principalmente, mas que envolve elaborações de ativistas feministas negras em diferentes partes da diáspora e da África. Ele responde a uma necessidade de ancorar as reflexões e ações feministas nas experiências cotidianas de marginalização vividas pelas mulheres negras na diáspora, respondendo também a um princípio do feminismo como um todo, das mulheres falarem em nome próprio. Segundo Julia Sudbury:

As feministas negras há muito reivindicavam o direito de falar por si mesmas, ao invés de ter outras falando por elas. Neste sentido, elas desafiaram as falsas afirmações dos cientistas sociais tradicionais, pesquisadores progressistas (negros) e feministas (brancas) de que representavam as preocupações de toda a humanidade, comunidades negras e mulheres respectivamente e afirmaram a validade de seus pontos de vista específicos como mulheres negras. (Sudbury, 1998, p. 27)

Para Patrícia Hill Collins, o feminismo negro significa

o conhecimento especializado produzido por afro-americanas que clarifica o ponto de vista de e para as mulheres negras. Em outras palavras, o pensamento feminista negro abrange interpretações teóricas da realidade das mulheres negras por aquelas que a vivenciam. (Collins, 1991, p. 22)

Este “ponto de vista das mulheres negras” significaria, para a autora, o resultado das experiências diferenciadas de marginalidade vividas, particularmente quanto ao sexo, raça e classe social, como também as visões de mundo herdadas e reinterpretadas da tradição e história africanas:

Ser negra e mulher pode expor afro-americanas a certas experiências comuns, que em troca pode nos predispor a uma consciência grupal diferenciada, mas que não garante de forma alguma que esta consciência vai se desenvolver entre todas as mulheres ou que vai ser articulada dessa forma pelo grupo. (p. 24-25)

Ao lado de buscar visões não essencializantes para as experiências que vão embasar o feminismo negro, Collins aponta também para a operacionalidade de uma visão de mundo afrocêntrica subjacente aos impulsos e articulações que o fundamentam, bem como seu desenvolvimento apoiado em um conjunto de temas centrais vinculados diretamente à experiência prática das mulheres negras. Assim, vai propor uma definição mais abrangente do pensamento feminista negro, a seguir:

O pensamento feminista negro consiste em teorias ou pensamentos especializados produzidos por intelectuais afro-americanas, desenhados para expressar o ponto de vista das mulheres negras. As dimensões deste ponto de vista incluem a presença dos temas centrais característicos, a diversidade das experiências das mulheres negras em encontrar estes temas centrais, a variedade da consciência feminista afrocêntrica das mulheres negras em relação a estes temas centrais e suas experiências com eles, e a interdependência das experiências, consciências e ações das mulheres negras. Este pensamento especializado deve buscar infundir nas experiências e pensamentos cotidianos das mulheres negras novos significados ao rearticular a interdependência das experiências das mulheres negras e a consciência. (p. 32)

É este o trabalho que se desenvolve aqui: produzir novos significados a partir da valorização da experiência concreta das mulheres negras na diáspora, precisamente a partir da experiência cantada pelas mulheres negras atuantes na música popular brasileira.

Para Patrícia Hill Collins a elaboração teórica das mulheres negras nos espaços acadêmicos ou chancelados pelo *status quo* implica sua desvalorização e segregação. Portanto, formas alternativas devem ser buscadas de modo a permitir a autodefinição e a formulação de modelos teóricos que correspondam às experiências específicas das mulheres negras:

A supressão dos esforços das mulheres negras por autodefinição nos espaços tradicionais de produção de conhecimento levou as afro-americanas a usar espaços

alternativos como música, literatura, conversas cotidianas, e comportamentos cotidianos como locações importantes para articular os temas centrais da consciência feminista negra. (p. 202)

Na tradição afro-diaspórica, música, dança, religiões, conversas e comportamentos cotidianos são verdadeiramente esses lugares tradicionais – o que implica em longevidade, estabilidade e reconhecimento - de produção de conhecimento e, neste ponto de vista, de elaboração de singularidades e resistência. Esta constatação embasa a opção pelo estudo das mulheres negras atuantes na música popular brasileira, com o apoio das afirmativas de Paul Gilroy acerca do papel fundamental que a música tem na diáspora africana, ao mesmo tempo em que se questiona a extensão dos desafios impostos por diferenciais e desigualdades de gênero neste campo. Além de propor a análise dos limites determinados pelas múltiplas formas que o racismo incorpora e que vão requisitar estratégias diferenciadas de confronto.

A utilização da lalodê como ferramenta de análise terá sua utilidade demonstrada a seguir, através da análise da atuação de duas mulheres emblemáticas. Considerando a afirmação dos poderes de agenciamento e disputa cultural como possibilidade ao alcance das mulheres negras será possível demonstrar a magnitude da ação e influência destas mulheres na cultura brasileira, a partir da afirmação e recriação de valores e formas originados na cultura negra, que expandem a presença do coletivo que elas representam, o conjunto das mulheres negras, para além dos territórios segregados da sociedade patriarcal e racista.

3- Duas mulheres negras emblemáticas:

Como apresentado anteriormente, a lalodê é aquela que tem os atributos da representante das mulheres, aquela que leva a voz das mulheres às esferas sociais e políticas para a defesa de seus interesses e pontos de vista. Estas responsabilidades assemelham-se àquelas definidas na atualidade como feminismo negro. Não é possível atribuir a mulheres negras que viveram entre as décadas finais do século XIX e o começo do século XX no Brasil o adjetivo de feministas. Ainda assim, é possível a partir desta perspectiva apontar elementos que estiveram na gênese das teorias e práticas gestados e empreendidos por este grupo particular

ao longo deste tempo até os dias atuais e indagar o grau de expressividade que suas atuações tiveram ao romper limites e ao propor a ocupação de novos espaços, mais adequados às aspirações das mulheres negras por reconhecimento e participação social. O conceito de ialodê, ao propor uma instrução do olhar, permite buscar também outros significados para as ações e pontos de vista expressos por estas mulheres negras, para além daqueles que a sociedade racista e patriarcal patrocina, capazes de dialogar com as aspirações das diferentes mulheres negras contemporâneas ou não, de modo a provocar singularizações capazes de influir nas suas estratégias de luta e resistência.

Contemporâneas e com seus nomes inscritos em destaque na história da cultura nacional, o vigor da atuação destas duas mulheres as coloca no centro das formulações que deram origem a um dos elementos mais pujantes da cultura nacional, notadamente a música popular brasileira, bem como na gênese do processo de instalação e desenvolvimento do que veio a significar a cultura de massas no Brasil. São elas Chiquinha Gonzaga e Tia Ciata.

Chiquinha Gonzaga, Francisca Edwiges Neves Gonzaga, nasceu em 17 de outubro de 1847, ainda no período do Segundo Reinado, na cidade do Rio de Janeiro¹⁰. Era a primeira filha de um total de quatro filhos (todos reconhecidos oficialmente somente no ano de 1860, ou seja, quando Chiquinha estava com 13 anos) de uma mulher negra pobre chamada Rosa Maria de Lima e um fidalgo, ou seja, um homem branco da elite econômica e política do país, o militar José Basileu Neves Gonzaga.

Nasceu num Rio de Janeiro ainda escravocrata e às vésperas da extinção do tráfico transatlântico e, posteriormente, do regime da escravidão. Cidade que vivia transformações paisagísticas, sociais e culturais modernizadoras, ou seja, segundo a visão de seus formuladores, civilizadoras e europeizantes.

Ao contrário do que assinalam as pesquisas sobre ela, é possível supor que Chiquinha Gonzaga foi educada não apenas à moda das filhas das famílias brancas e ricas, mas também na convivência cotidiana com as formas culturais dos negros da época. Isto, devido tanto a sua condição de descendente destes e pela convivência cotidiana e constante influência de sua mãe, uma mulher negra, como

¹⁰ Para conhecer a biografia de Chiquinha Gonzaga, ver DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999.

também por habitar a cidade numa época em que o contingente africano e afrobrasileiro era considerável: 43.5% da população da cidade era formada de africanos e afrodescendentes escravos (38.2%) e libertos (5,2%) segundo Mary Karasch (2000).

Esta presença massiva negra nas ruas da cidade possibilitou, segundo Edinha Diniz (1999), o desenvolvimento de um ambiente rico em sons e música produzidos por negras e negros em seus afazeres de venda de produtos e serviços através do pregões, dos assovios, dos sons de suas ferramentas, bem como das bandas musicais nos coretos, dos grupos de “tocadores do sereno” e do canto disseminados pelas ruas e praças. Diz a autora:

Sem dúvida era o negro o elemento naquela sociedade mais familiarizado com a música; não apenas por suas necessidades rituais como também porque como escravo – e, portanto, elemento produtivo – usava sistematicamente o canto de trabalho. Na rua ele estava sempre a cantar, até mesmo aqueles já convertidos à religião do colonizador que entoavam litanias e ave-marias em frente aos oratórios públicos existentes nas maiores cidades da Colônia. Logo, era natural a sua influência e contribuição no momento do amalgamento musical. (Diniz, 1999, p. 85)

Era uma época em que a música assumia cada vez mais o *status* de produto cultural compatível com as aspirações de um grupo social em ascensão. Neste ambiente, Chiquinha Gonzaga vivenciou também a paulatina nacionalização da expressão musical, vindo a se constituir uma das figuras mais importantes na consolidação desta tendência nacionalizante, com forte aproximação das matrizes africanas às de origem européias. Esta aproximação possivelmente deveu-se tanto às necessidades políticas, vividas sob coação na maior parte das vezes, de adaptação aos parâmetros de aceitabilidade das camadas de elite sócio-econômica, como também pela longa convivência que a população negra teve com a música européia à época da escravidão, quando cabia aos escravos a execução musical. No caso de Chiquinha, são as formas musicais negras, especialmente o lundu e seus subprodutos, o maxixe e o choro, que vão oferecer as bases para suas composições, mais tarde consideradas inovadoras. Tais composições consistiam, na verdade, em estilos extremamente populares entre a população negra e pobre do século XIX e princípio do século XX. Vejamos as palavras de Luis Carlos Saroldi,

sobre a pulsação das formas culturais negras no Rio de Janeiro a partir da década de 1870 em diante:

para os lados da Cidade Nova, nuns clubes clandestinos estabelecidos em casas térreas de duas janelas e porta com rótula – os chamados “criolêus”, anteriores às gafieiras. Nesses arrasta-pés ou assustados se divertia a gente de baixa categoria social e econômica, predominando os pretos alforriados e libertos. (Saroldi, 2000, p. 35)

Nei Lopes assinala o conflito que as formas de música e dança negras significaram para a hegemonia eurocêntrica da época. Citando Renault, escreve:

“A imprensa carioca chama atenção da polícia para os sambas, fadinhos e cateretês no famoso cortiço Cabeça de Porco”. E critica muito a festa da Penha, por causa dos “capoeiras e arruaceiros” (...) Também no Rio, os negros tomam conta da festa da Penha, criada pela Igreja em 1728. (Lopes, 1989, p. 250-251)

Segundo Ricardo Cravo Albin, em seu *O Livro de Ouro da MPB*, o lundu estava, ao lado da modinha, entre as músicas mais populares no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. Prossegue o autor:

Confundido inicialmente com o batuque africano (do qual proveio), tachado de indecente e lascivo nos documentos oficiais que proibiam sua apresentação nas ruas e teatros, o lundu, em fins do século XVIII, não era ainda uma dança brasileira, mas uma dança africana no Brasil. Segundo Mozart de Araújo, é a partir de 1780 que o lundu começa a ser mencionado nos documentos históricos. (Albin, 2003, pp. 24-25)

Assim, pode-se afirmar que a novidade encerrada na música de Chiquinha Gonzaga decorre do deslocamento de suas composições e formas musicais para fora do contexto da comunidade negra e da cultura negra, vindo a atingir as diferentes camadas sociais da população branca, influenciando, inclusive, o gosto do grupo dirigente do país. É o que se depreende do protesto de Rui Barbosa no Senado da República no ano de 1914, em repúdio da execução da música de Chiquinha

Gonzaga, *Corta-Jaca*, no Palácio do Catete a pedido do presidente, o Marechal Hermes da Fonseca:

Mas o corta-jaca, de que se ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. (Citado por Saroldi, 2000., p. 42)

Um detalhe adicional, talvez igualmente escandaloso, foi a execução da música ao violão pela esposa do Marechal, a jovem Nair de Teffé.

Chiquinha Gonzaga também vai ser vista através das lentes do embranquecimento, como exercendo um papel desafiador da ordem moral e política vigente. Estas devem ser compreendidas como regras de comportamento ditadas e dirigidas à população branca, em particular às mulheres deste grupo racial. Seu pioneirismo, apontado por diferentes autores, em particular por Edinha Diniz, vai estar ancorado nos seguintes fatores:

- ao tornar-se figura pública (individualizada) numa época que tal *status* para as mulheres brancas significava degradação;
- por dedicar-se profissionalmente à música, numa época herdeira da noção de trabalho como algo inferior, atributo somente de mulheres e homens negros e a despeito dos privilégios financeiros associados ao embranquecimento;
- por romper com os limites do espaço doméstico, definido como morada das mulheres brancas ou embranquecidas pelo pertencimento às classes sociais ascendentes ou hierarquicamente superiores;
- ao aspirar independência, separar-se de seu marido oficial e depois se juntar a um homem 27 anos mais novo do que ela, o que demonstraria seu maior controle sobre o exercício de sua sexualidade, em comparação com as mulheres brancas de sua época;
- ao participar do movimento abolicionista e atuar na política, particularmente as organizações de trabalhadores, um território exclusivamente masculino.

Um outro fator de destaque, pouco considerado pelas diferentes pesquisas que descrevem a sua biografia, está no fato de Chiquinha Gonzaga visibilizar seus vínculos com a cultura negra, principalmente através de sua produção acústica, o que contrariava os esforços para seu embranquecimento.

Na maior parte dos fatores apontados acima, a afirmação do pioneirismo de Chiquinha Gonzaga exige que se aceite o apagamento de seus vínculos com a população negra e com a cultura negra da época, ou seja, o seu embranquecimento. Somente a partir daí se podia considerá-la uma exceção aos padrões de vida feminina em fins do século XIX. Dito de outra forma, é preciso que aceitemos a patrilinearidade da sua herança cultural, mesmo considerando as limitações vividas, à época, pelos filhos e filhas bastardos entre as camadas da elite nacional.

Se considerarmos, mesmo que hipoteticamente, a vinculação de Chiquinha Gonzaga à população negra, seus padrões de comportamento assumirão outros significados. Sua mobilidade social será vista então como um deslocamento das formas e comportamentos comuns às mulheres negras em direção a camadas da elite branca que reivindicava seu pertencimento a este grupo social.

Chiquinha Gonzaga era filha de uma mulher negra com características aparentemente nada incomuns para as negras livres da época, apesar de serem insuficientes as informações disponíveis sobre ela, especialmente quando contrastadas ao registro relativo ao pai de Chiquinha Gonzaga. No entanto, não é incomum na historiografia o apagamento da presença das mulheres negras, integrantes ou não de famílias brancas. Ainda assim, penso ser possível admitir que a convivência cotidiana com a mãe poderá significar que, em sua vida, Chiquinha viveu sob direta influência dos padrões de comportamento, de cultura, etc, desta mulher e do seu grupo racial e social de origem: a população negra ainda escrava ou liberta do Rio de Janeiro daquela época.

Através dos registros de época – iconografia, literatura, relatos jornalísticos ou dos viajantes - podemos afirmar não ser incomum para as mulheres negras contemporâneas da compositora, e mesmo nas épocas anteriores a ela, a vida nos espaços públicos, nos mercados, nas ruas, na maior parte das vezes vinculadas ao trabalho, às celebrações religiosas e às festas regadas a músicas produzidas e

executadas pelos próprios participantes, não havendo separações rígidas entre músicos e ouvintes. O que, por sinal, guarda continuidade com padrões africanos da época e mesmo dos dias atuais.

Por outro lado, padrões de sexualidade vividos por Chiquinha Gonzaga, para além das chancelas oficiais e cristãs do casamento, assemelham-se aos padrões vividos pelas mulheres negras e são descritos na historiografia tanto como continuidades de padrões vividos no continente africano, de valorização (e mesmo sacralização) da sexualidade; ou como resultante das circunstâncias instáveis relativas à preservação de parcerias sexuais duradouras que o regime de escravidão impunha às mulheres negras. Vivências que serão fortemente atacadas pelas regras patriarcais, bem como serão apropriadas e estereotipadas pelas visões de mundo eurocêntricas e cristãs, como atestado da inferioridade e libertinagem destas e também como modo de autorização para os abusos sexuais cometidos a partir da instauração do regime de escravidão e que, em certa medida, não cessaram até hoje. E vão, inclusive, servir de âncora para uma das mais destacadas correntes do pensamento cultural brasileiro, notadamente a mestiçagem e as formulações de autores como Gilberto Freyre. Nas vivências das mulheres negras, os padrões de maior mobilidade sexual, por razões anteriores à escravidão e por fatores a ela vinculados, vinculam-se à centralidade do corpo, em oposição à bipartição corpo e alma da cultura ocidental, ao mesmo tempo em que expressam padrões culturais onde a sexualidade é vista como uma força que, inclusive, terá representação no panteão de divindades.

A participação política das mulheres negras no Brasil não significa, também, qualquer originalidade. De fato, esta participação está em continuidade com padrões anteriores, africanos, de diferentes épocas que antecederam ou coexistiram no período da dominação colonial, como é o caso da Candaces, rainhas do império Méroe desde 500 anos a.c.; de Nzinga, a líder da Angola no século XVI, que guerreou contra o invasor português. Tampouco identifica uma exclusividade africana, uma vez que, nas histórias dos povos e dos continentes, podemos apontar a presença de mulheres que se destacaram por sua liderança.

A presença das mulheres negras na política significa também uma resposta às condições brutalmente postas pelo regime de escravidão. Esta se expressa não apenas no conceito aqui proposto – ialodê – como também nos diferentes relatos

sobre as ações de confronto direto com o regime no Brasil: há mulheres na formação de quilombos, na articulação e liderança das revoltas urbanas, nos confrontos cotidianos com os brancos, nas contestações deflagradas a partir da vivência na Casa Grande, entre outros.

E ainda, a participação das mulheres negras no mundo do trabalho não foi inaugurada com o regime de escravidão no Brasil. Relatos historiográficos e de viajantes acerca da vida nas diferentes regiões da África subsaariana apontam a presença intensa de mulheres negras em diferentes espaços, vivendo diferentes atribuições e tendo nos mercados urbanos um espaço de forte participação feminina. No entanto, a originalidade americana está na degradação que este regime imprimiu ao trabalho das mulheres negras. Padrão que se mantém, em determinada medida, até os dias atuais e a despeito das conquistas sociais no campo dos direitos.

Já antes da época de Chiquinha Gonzaga, mulheres negras notórias em suas comunidades não eram um fato incomum, em decorrência de sua liderança cultural e religiosa, bem como de sua mobilidade e capacidade de articulação e produção de riquezas, mesmo no caso de escravas. Assim, a esta época, não se tratava de algo surpreendente ou excepcional a presença das mulheres negras nos espaços públicos: no cotidiano das mulheres negras, a rua, o trabalho na rua, a celebração festiva, ritual ou política nos espaços públicos faziam parte das formas de sociabilidade de escravas e libertas. Assim, se pensarmos Chiquinha Gonzaga como herdeira dos padrões culturais vividos por sua mãe e por outras mulheres negras de sua época e antes delas, teremos com certeza outra perspectiva para a análise de seu pioneirismo. Ainda que esta análise em nada influencie a visão de seu talento artístico.

Certamente, seu pioneirismo está no seu deslocamento, e de sua música, para fora dos padrões e dos limites da comunidade negra, indo ao encontro das transformações e aspirações de outros segmentos sociais da época. Este deslocamento propiciado pelo desenvolvimento da cultura de massas através da importação da tecnologia europeia de impressão de partituras; através da facilitação da importação de instrumentos musicais, particularmente o piano, e sua disseminação pelas casas da pequena burguesia da época; pela popularidade das formas de teatro musicado utilizando histórias e músicas com características em

voga no Rio de Janeiro da época. Bem como pela criação de instâncias de proteção aos direitos autorais, que contaram com a participação ativa da própria Chiquinha Gonzaga.

A atuação de Chiquinha na música dava continuidade a iniciativas decorrentes dos deslocamentos musicais e culturais protagonizados por importantes artistas negros como Domingo Caldas Barbosa (1738/ 40 – 1800), Xisto Bahia (1841 – 1894) e João Antônio da Silva Calado (1848 – 1880), permitindo a ela imprimir, diante das regras patriarcais que organizavam a sociedade, a marca da presença feminina realizadora e talentosa, ampliando os espaços ocupados pelas mulheres negras nesta época.

É a partir destes conteúdos que afirmarmos ser a opção pela chave analítica fornecida pelo patriarcado e pela branquitude; ou pelo anti-racismo e a negritude, além do anti-sexismo (ou pelo menos que tais perspectivas sejam consideradas), que determinará a forma de olhar e avaliar muitos aspectos da trajetória pessoal de Chiquinha Gonzaga. E poderemos, na sua atuação destacada em afirmar na esfera pública um aspecto da feminilidade negra capaz de dialogar e representar não apenas as aspirações negras, como principalmente as demandas das mulheres negras por ampliação de espaços de representação e legitimação, propondo também novas formas de representação da feminilidade em geral, ou seja, cujas afirmações dialogariam também com as necessidades das mulheres brancas até os dias atuais.

Vejamos agora a figura de Tia Ciata. Nasceu Hilária Batista de Almeida no dia de Santo Hilário em Salvador, no ano de 1854, 7 anos após o nascimento de Chiquinha Gonzaga no Rio de Janeiro. Segundo Roberto Moura (1983), ela teria vindo para o Rio de Janeiro como parte de grande fluxo migratório ocorrido da Bahia em direção ao Rio iniciado no século XVIII, tornando-se a baiana mais famosa da região carioca a que Heitor dos Prazeres denominou de Pequena África. Esta região, tornada emblemática em consequência da importância atribuída ao grupo baiano na história da cidade, em particular da presença negra, está geograficamente situada entre as imediações do Cais do Porto e Saúde de um lado, até a Cidade Nova, em torno da Praça Onze, de outro. É opinião de Mônica Pimenta Velloso que a região e o grupo em torno de Tia Ciata teria sido responsável pelo surgimento do “embrião da cultura popular carioca.” (*apud* Gomes, 2003, p. 177).

Vinculada a uma comunidade religiosa de Candomblé, Ciata era filha de Oxum, Iyá Kekerê¹¹ da casa do Pai de Santo João Alabá¹² no bairro da Saúde, centro do Rio de Janeiro. Teve dezesseis filhos e foi ela que, também segundo o jornalista Roberto Moura, iniciou a tradição das baianas quituteiras na paisagem carioca. Em sua casa, o culto, o samba e a festa duravam dias, numa época em que atividades deste tipo desenvolvidas pela população negra eram reprimidas violentamente pela polícia. Para Ciata, no entanto, em decorrência de seu prestígio e da ocupação de seu marido no Gabinete do Chefe de Polícia (emprego que a própria Ciata conseguiu diretamente com o presidente Wenceslau Brás, a quem, segundo os relatos, teria curado de uma doença de pele, com a ajuda dos Orixás), tal perseguição ou era abrandada ou inexistente. Ao contrário, houve época em que os festejos eram “protegidos” por um grupo de soldados, o que causava espanto em alguns dos freqüentadores do local.

Ciata era figura essencial na disseminação dos costumes afrobrasileiros para a sociedade não negra, presença importante nas associações culturais e festas da época como os ranchos, por exemplo, um dos embriões das atuais Escolas de Samba¹³. Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres, que vieram a tornar-se figuras de destaque na cultura brasileira, foram crianças em casa de Ciata. Casa que também conheceu menina a cantora Elizeth Cardoso e de onde saiu um dos primeiros sambas gravados e o primeiro a fazer sucesso que a história registra, “Pelo Telefone”, que, segundo alguns, teria a própria Ciata entre suas autoras. A ação de Tia Ciata está na origem da cultura de massa disseminada através dos aparatos tecnológicos então à disposição, como a tecnologia de gravação fonográfica, que vai possibilitar o registro de “Pelo telefone” em 1917, posteriormente substituída pela gravação elétrica inventada na década de 20, e que permitia a

¹¹ Segundo posto da hierarquia da casa de santo, é a Mãe Pequena. Substituta da Mãe de Santo que assume provisoriamente a direção da casa quando do seu falecimento. A este respeito ver ROCHA, Agenor M., **Os candomblés antigos do Rio de Janeiro: a nação Ketu: origens, ritos e crenças**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994. p. 129

¹² Pai de Santo importante para a comunidade afro-baiana da Pequena África, “talvez o mais famoso, morava na Rua Barão de São Félix, no centro da cidade.”, informa Agenor Miranda Rocha, “João Alabá, de Omulu, abriu uma das primeiras casas de santo da cidade. Iniciou muitas filhas de santo, dentre elas Deolinda, a mãe pequena da casa, tia Ciata e Carmem do Xibuca. Faleceu sem deixar sucessor e, após algum tempo, a casa foi fechada.” (Idem, p. 31-32).

¹³ O jornalista e pesquisador Jota Efegê assim escreve a dedicatória de seu livro **Ameno Resedá – o rancho que foi escola. Documentário do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1965: “A Tia Bebiana, Tia Aciata, Hilário Jovino Pereira, e aos que com eles colaboraram no lançamento do rancho no Carnaval carioca, homenagem.”

feitura de discos em 78 rotações, a ampliação da disponibilização de produtos no mercado crescente; e posteriormente das formas de transmissão radiofônica. Ou seja, sua participação está incorporada à raiz do poder midiático no Brasil.

O historiador Tiago de Melo Gomes, através de um ensaio em torno da comunidade da Pequena África no Rio de Janeiro e seus intérpretes, traz novas informações sobre Tia Ciata e sua comunidade que, em grande parte, contradizem as diferentes versões até então publicadas.

Segundo este autor, foram muitos os autores que se dedicaram à figura de Ciata: Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Roberto Moura, José Murilo de Carvalho, Francisco Guimarães (o cronista Vagalume), Jota Efegê, Henrique L. Alves, Mônica Pimenta Velloso, Rachel Soihet e Maria Clementina Pereira Cunha estão, segundo ele

entre os mais ilustres autores a render homenagens à comunidade baiana da Capital, em um processo que começou ainda em vida da quituteira e foi, ao longo das décadas, alimentado por diversos grupos, em especial os cronistas carnavalescos e historiadores da música popular. (Gomes, 2003, pp. 175-176)

São estes cronistas e historiadores que vão propagar informações que, segundo ele, vão carecer de suporte documental. Através de pesquisa aprofundada, Tiago de Melo Gomes dialoga com os argumentos que fundamentam as afirmações de centralidade da comunidade baiana de Tia Ciata na cultura do Rio de Janeiro. Esta centralidade estaria ancorada em três fatos particulares: a criação, em sua casa, do primeiro samba; a criação do primeiro rancho carnavalesco por Hilário Jovino e a importância das “tias” como esteio da comunidade.

Um primeiro ponto que considera importante discutir é a constituição da comunidade baiana no Rio de Janeiro a partir de um suposto fluxo migratório massivo da Bahia para a cidade, na década de 1870, época em que Ciata e Hilário Jovino teriam migrado. O autor demonstra que a imprecisão desta afirmação decorre de que, entre os anos de 1872 e 1890 a Bahia perdeu somente sete mil habitantes. Estes, possivelmente deslocaram-se para diferentes estados e não apenas para o Rio de

Janeiro. Já a década seguinte teria saldo migratório positivo, ou seja, a Bahia teria recebido um contingente migrante, em quarenta mil habitantes. Por outro lado, o tráfico interprovincial da década de 1870 teria, ao contrário do que se pensa, o Rio de Janeiro como fornecedor de escravos para a lavoura cafeeira e não receptor dos escravos retirados da Bahia a esta época.

O pesquisador vai também questionar a versão do surgimento do chamado “primeiro samba” na comunidade baiana de Tia Ciata. Partindo da constatação de que a canção, ao narrar fatos acontecidos na cidade em 1913, a própria música pode indicar a possibilidade de ser esta a data de sua criação. E contra-argumenta que, ao longo dos três anos que o separam do registro na Biblioteca Nacional em 1916, a música pode ter sido cantada em diferentes espaços e comunidades e recebido versões diferentes. Especialmente se levamos em conta que trechos seus vêm de canções tradicionais. Ao mesmo tempo em que o rastro de sua autoria teria se perdido em consequência de padrões culturais que não conferiam valor a individualizações deste tipo. Estes fatos, somados à falta de indícios que certifiquem sua composição no interior da Pequena África, podem indicar a imprecisão das conclusões que apontam a criação da música em quintais de Tia Ciata.

O mesmo em relação à versão de Hilário Jovino quanto ao surgimento do primeiro rancho carnavalesco da cidade. Apesar das argumentações deste, de ter introduzido os ranchos na paisagem cultural carioca e defender seu ineditismo, no que, diga-se de passagem, é acompanhado pelos pesquisadores já citados. No entanto, a revisão documental (inclusive em registros policiais) aponta que festas deste tipo ¹⁴ já eram parte disseminada da cultura negra do Rio de Janeiro do século XIX¹⁵. Não havendo evidências que confirmem o que dizia Jovino:

¹⁴ Folias de Reis. Citando a pesquisadora Martha Campos Abreu, Gomes vai afirmar que “a folia de Reis era um evento extremamente popular na Corte do século XIX, sendo, no entanto, não mais que uma parte importante de um extenso calendário de festividades religiosas, algumas tradicionais, sendo a principal a de Santana, além de outras especificamente voltadas para os africanos e seus descendentes, como as coroações dos reis do Congo.” GOMES, Tiago de Melo, *op. cit.*, p. 183.

¹⁵ Segundo Nei Lopes : “...os Ranchos Carnavalescos e depois as Escolas de Samba – frutos híbridos das tradições africanas com as procissões católicas do Brasil colonial – por suas apresentações em cortejo, por seu primitivo sentido de ‘embaixadas’, pelas figuras do balisa ou mestre-sala e da porta-estandarte ou porta-bandeira, nos remetem também aos séqüitos dos reis bantos na África.” In: LOPES, Nei. **Bantos, Malês e Identidade Negra**. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 155

Em 1872, quando cheguei da Bahia a 17 de junho, já encontrei um rancho formado. Era o Dois de Ouro que estava instalado no Beco João Inácio nº 17.(...) Fundei o Rei de Ouro, que deixou de sair no dia apropriado, isto é, a 6 de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isso. Resolvi então transferir a saída para o Carnaval.(apud Moura, 2000, pp. 58 – 59)¹⁶

De todo modo, Eneida de Moraes, em sua História do Carnaval Carioca, assinalava a mistura e tradições presentes no carnaval carioca:

Em 1891, desceram dos subúrbios para a cidade 30.000 pessoas durante os dias gordos, e nesse ano o carnaval de rua foi tão intenso que até um bumba-meu-boi apareceu, recordando as festas tradicionais do Natal e Reis nos estados do Norte e Nordeste. (Moraes, 1987, pp. 91-92)

Ao mesmo tempo, Gomes vai corroborar afirmações já presentes no universo da cultura negra carioca, de que o surgimento do samba no Rio de Janeiro, e das Escolas de Samba em particular, deve-se a múltiplos fatores e influências afro-brasileiras, que incluem além da contribuição baianas, as tradições rurais, do Rio de Janeiro e Minas Gerais, além das tradições religiosas negras

Segundo Sandroni, a presença da palavra samba, para designar dança ou música produzida por negros é encontrada em diferentes pontos da diáspora americana, como em Cuba (século XIX), na Região do Rio da Prata, no Haiti e na Argentina, estando sua origem vinculada a palavra *semba*, do idioma quimbundo, que significaria umbigada (Sandroni, 2001, p. 84). Tais informações podem indicar formas anteriores ao registro de “Pelo Telefone” vigentes nas Américas e não apenas no Brasil.

Uma outra questão polêmica refere-se ao ineditismo da liderança feminina, vivenciado pelas “tias” baianas. Gomes, em seu trabalho, reconhece que a participação e a liderança de mulheres foi um fato presente em diferentes comunidades do Rio de Janeiro, inclusive na formação das diferentes associações culturais e carnavalescas. Citando depoimento de Cartola, assinala que o

¹⁶Entrevista ao Jornal do Brasil, em 18 de janeiro de 1913. Um detalhe interessante é a informação dada por Carlos Sandroni, de que Hilário Jovino era pernambucano.

surgimento da Estação Primeira de Mangueira associa-se diferentes agremiações locais vinculadas a mulheres conhecidas como Maria Coador, Tia Tomásia, Maria Rainha, algumas delas vinculadas a religiões negras (Ibid., p. 194). O mesmo acontecendo na Portela, com sua vinculação às mães-de-santo dona Martinha, dona Neném e dona Ester.

Registros ainda não totalmente analisados sobre a presença das mulheres negras no Brasil apontam que estas “constituíam o grupo majoritário entre os forros da colônia e do império” (Paiva, 2001, p. 509), apesar de serem minoria entre os escravos no Brasil. Eduardo França Paiva assim define o papel da mulher negra daquela época:

Guardiã de tradições ancestrais, sacerdotisa e exemplo inequívoco de autonomia, mobilidade e poder femininos influenciado por experiências anteriores e inspirador de novos casos. (Ibid., p. 509)

Apontando não apenas a persistência de formas culturais africanas entre nós, como também sua utilidade e operacionalidade na definição de padrões identitários no Brasil. Padrões estes também já anteriormente apontados pela pesquisadora Helena Theodoro, em uma das poucas publicações dedicadas à importância da mulher negra na cultura do Brasil.

Não será coincidência verificar que a experiência dos Estados Unidos, segundo Angela Y. Davis, guarda semelhança com aquela assinalada acima:

as experiências acumuladas de todas aquelas mulheres que labutaram sob o chicote de seus senhores, que trabalharam para e protegeram suas famílias, lutaram contra a escravidão, e que foram maltratadas e estupradas, mas nunca subjugadas. Foram aquelas mulheres que transmitiram para suas descendentes mulheres livres um legado de trabalho duro, perseverança e autoconfiança e insistência em igualdade sexual – em resumo, um legado disseminando padrões para uma nova mulher. (Davis, 1983, p. 29)

Tais afirmações permitem visibilizar uma continuidade nos padrões de sociabilidade de mulheres negras na escravidão e na diáspora, continuidade esta que recoloca e inclui as práticas desenvolvidas na casa de Tia Ciata. E que nos levam a reconhecer formas criadas e conquistadas por um coletivo maior de mulheres negras em sua busca de enraizamento no Brasil e na diáspora, de forma mais justa e capaz de contrapor o racismo e o patriarcado da nação incipiente:

A casa de Tia Ciata se torna a capital da Pequena África no Rio de Janeiro (...) Lá se podiam reforçar os valores do grupo, afirmar o seu passado cultural e sua vitalidade criadora recusados pela sociedade. Lá começariam a ser elaboradas novas possibilidades para esse grupo excluído (...). Da Pequena África no Rio de Janeiro surgiram alternativas concretas de vizinhança, vida religiosa, lazer, trabalho, solidariedade e consciência (...). (Moura, 1983, p. 69).

Não se trata de discordar, nesta tese, da liderança e importância de Tia Ciata. Ao contrário, interessa assinalar a capacidade desta mulher negra – e das demais mulheres de sua comunidade, como Perpétua, Veridiana, Calú Boneca, Maria Amélia, Rosa Olé, Sadata, Mônica e sua filha Carmem do Xibuca, Gracinda, Perciliana, Lili Jumbeba, Josefa, Davina -, para o diálogo e a abertura para diferentes segmentos da sociedade, para além de sua comunidade imediata. Capacidade esta que não conhece limites na sociedade patriarcal e racista. E que supera barreiras temporais, continuando a influenciar interpretações e pesquisas cerca de 100 anos depois de sua morte, ocorrida no Rio de Janeiro no ano de 1924, quando estava com a idade de 70 anos.

Um aspecto deve ser assinalado em torno do debate sobre as imprecisões que cercam a participação de Tia Ciata e da comunidade baiana na história cultural do Rio de Janeiro. Trata-se de discutir o processo pelo qual Tia Ciata e seu grupo foram

adotados praticamente sem restrições por grande parte da historiografia posterior, como universo particular a partir do qual se constituiria toda a cultura urbana do Rio de Janeiro. (Gomes, 2003, p. 178)

Trata-se de indagar a utilidade da produção reiterada destas versões, e destas particularizações, que expõem o processo de invenção de tradições, bem como de modelos explicativos e de formas de organização cultural e etc, alheias. Ou seja, de invenção, no sentido apontado por Hobsbawm e Ranger (2002), de tradições da população negra carioca ou brasileira, por segmentos externos. O que quer dizer que são os estratos da população branca, da classe média, do Rio de Janeiro e de fora dele, que buscam definir a versão aceitável da historiografia – e mesmo da música – negra do Rio de Janeiro e do país.

Por certo estamos diante das utilidades do poder de narrar apontadas por Edward Said e já citadas aqui. Mas também é possível verificar outras necessidades em curso, mais específicas, que serão analisadas a seguir.

Hobsbawm e Ranger, em trabalho bastante disseminado entre nós, apontaram aspectos sócio-políticos e históricos na definição daquilo que se chama tradição. Ao utilizar o termo “tradição inventada”, os autores referem-se àquelas

realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. (Hobsbawm e Ranger, 2002, p. 9)

Constituindo-se naquilo que o próprio Hobsbawm, em outro trabalho também citado aqui, denominou de uso social do passado. Benedict Anderson, mostrou, em seu trabalho *Imagined Communities* (1983), a pertinência desta “invenção” ou “imaginação”, para a constituição de unidades identitárias no interior de grupos e povos. Para os autores citados, estes processos criativos estabelecem as condições de possibilidade para que se venha a forjar o Estado-nação.

Na história do Brasil, um dos dilemas mais agudos vividos ao longo de todo século, referindo-se à formação do Estado-nação brasileiro, consiste na definição das formas de participação dos grupos não-brancos, notadamente negros e indígenas. Preocupação esta que se intensifica quando se pensa no grau de ameaça que

presença negra representava, na visão da população branca. Nas palavras de Oswald de Andrade

Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino. (Andrade, 1996, p. 11)

Este dilema tem recebido ao longo de pouco mais de um século diferentes respostas por parte da classe dirigente branca, entre elas já destacamos as iniciativas de eugenia e de segregação.

Diferentes autores dedicaram-se a buscar soluções para o chamado “problema negro” na sociedade brasileira, o que demonstra sua magnitude para a população branca da nação incipiente. Kabengele Munanga, em seu estudo sobre a mestiçagem no Brasil, lista um conjunto expressivo de autores dedicados a tema na primeira metade do século XX. Entre eles estão Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manuel Bonfim, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Edgar Roquette Pinto, Oliveira Vianna, Gilberto Freyre, “para citar apenas os mais destacados.” (Munanga, 1999, p. 52)

No entanto, maior penetração tiveram, a partir da década de 30, as teses elaboradas por um conjunto de autores e pesquisadores, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, chegando até Darcy Ribeiro e o escritor João Ubaldo Ribeiro. Estes autores, alinhando-se com as teorias que afirmavam a mestiçagem inevitável no país, vão propor uma perspectiva de análise do “problema racial” brasileiro, e mais, vão elaborar modelos de intercâmbio capazes de produzir sua aceitação pela elite, a partir de um apagamento, ou suavização, do viés de dominação racial e de seus vestígios de terror puro. Tal dispositivo coloca-se bem explicitamente nas palavras de Gilberto Freyre, já citadas e aqui recolocadas:

Vencedores (...) sobre as populações indígenas; dominadores absolutos dos negros importados da África para o duro trabalho da bagaceira, os europeus e seus descendentes tiveram entretanto de transigir com índios e africanos quanto às relações genéticas e sociais. (...) Sem deixar de ser relações – as dos brancos com as mulheres de cor – de “superiores” com “inferiores” e, no maior número de casos,

de senhores desabusados e sádicos com escravas passivas, adoçaram-se, entretanto, com a necessidade experimentada por muitos colonos de constituírem família dentro dessas circunstâncias e sobre essa base. (Freyre, 2001 [1933], p. 46)

Este pensamento possibilitou também a posituação da mestiçagem brasileira, conferindo a esta uma capacidade de melhoria da condição racial do branco, a partir das necessidades impostas pelo ambiente tropical através da incorporação de características presentes na constituição do índio e do negro para, a partir daí, dar origem à população brasileira e ao Brasil enquanto nação. Nas palavras de Darcy Ribeiro:

Nessa confluência, que se dá sob a regência dos portugueses, matrizes raciais díspares, tradições culturais distintas, formações sociais defasadas se enfrentam e se fundem para dar lugar a um povo novo (Ribeiro 1970), num novo modelo de estruturação societária. Novo porque surge como etnia nacional diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais dela oriundos. Também novo porque vê a si mesmo e é visto como uma gente nova, um gênero humano diferente de quantos existem. Povo novo, ainda, porque é um novo modelo de estruturação societária, que inaugura uma forma singular de organização sócio-econômica, fundada num tipo renovado de escravismo e numa servidão continuada ao mercado mundial. Novo, inclusive, pela inverossímil alegria e espantosa vontade de felicidade, num povo tão sacrificado, que alenta e comove a todos os brasileiros. (Ribeiro, 1998, p. 19)

Não se pode perder de vista que esta mestiçagem afirmou o poder do branco, a “regência dos portugueses” citada acima, propondo um lugar subordinado às presenças africana e indígena. Esta afirmação de mestiçagem, ao incorporar na esfera cultural as contribuições dos povos subordinados, era também, na visão do branco, uma forma de permitir uma “compensação” pela crueldade do regime colonial, escravista e racista.

Retornando ao movimento de recriação e interpretação dos significados de Tia Ciata por uma parte expressiva de pesquisadores brancos no Brasil, um outro fenômeno vai requerer análise, ainda que breve, neste trabalho. Trata-se do reiterado privilegiamento, por pesquisadores brancos, das formas de negritude baiana, presentes, porém minoritárias, no Rio de Janeiro de fins do século XIX e início do século XX. Neste “formato” de negritude, vai ganhar importância características

culturais que reinterpretem tradições e formas de vida mais explicitamente vinculadas às tradições iorubás, como modelo de definição do que é negro no Brasil. Particularmente as características religiosas vinculadas à tradição dos Orixás.

Esta dificuldade dos pesquisadores em perceber – ou explicitar - a multiplicidade cultural que compõe a população negra no Brasil já vem de longa data, dos primórdios dos estudos sobre o negro no país, conforme podemos verificar nas palavras de Edison Carneiro:

Negro na Bahia, para Nina Rodrigues, era, apesar de tudo, negro sudanês. Os demais não tinham existência legal no quadro étnico, social e religioso da Bahia.(...) Pior do que Nina foi Manuel Querino, que nem sabia dessas divisões dos negros da África. Ele foi noticiando o que via em torno de si, com a falta de inteligência que sempre o caracterizou, sem indagar nada, mas tentando explicações pueris para os casos observados.(Carneiro, 1991, p. 128)

Tais dificuldades, por um lado, e o privilegiamento das tradições sudanesas em seu conjunto, e posteriormente especificamente nagôs, em detrimento de outras, guarda relação com aquilo que Saussure afirmou como significação enquanto processo relacional e de contraste. Ou seja, representando o último grupo africano a chegar no Brasil antes da extinção do tráfico transatlântico, por um lado, e por outro, poupados durante três séculos dos processos de hibridizações com a cultura européia, ou portuguesa, no Brasil colônia, este grupo cultural colocava-se estrategicamente numa posição de alteridade absoluta capaz de resguardar os modelos de branquitude presentes no país.

Assim, Tia Ciata e sua comunidade negra baiana, prestava-se às necessidades dos brancos de afirmação do negro e da cultura negra como alteridade, como diferença, através dos seguintes aspectos :

- A afirmação da presença negra no Rio de Janeiro como produto importado, de fora. O que fica visível ao contrastarmos a escolha desta comunidade para uma posição emblemática, frente ao contingente local, com formas religiosas, musicais e de festa influenciados por tradições bantas, rurais ou de uma urbanidade local, já explicitamente hibridizadas;

- A necessidade de reconhecimento, imposta pelo contingente negro da população do Rio de Janeiro, que demandava respostas da elite branca. Assim, a eleição da comunidade de Tia Ciata será resultante da pressão e do processo de afirmação de presença da população negra, bastante agudizados a esta época. Processo do qual esta comunidade foi participante ativa;
- A eleição de Tia Ciata e seu grupo também responde a um posicionamento estratégico da comunidade negra da Pequena África, em relação à elite branca;
- A condição “estrangeira” da comunidade baiana vai possibilitar sua diferenciação em relação à população negra carioca. É esta diferença que vai possibilitar sua incorporação ao país que a elite branca buscava definir, como nação imaginada.

Interessa recorrer a Stuart Hall, em seu trabalho “The Spectacle of the ‘Other’”, sobre representação e diferença. Citando Saussure, o autor assinala que

A “diferença” importa porque ela é essencial para significação; sem ela, a significação não pode existir. (...) Nós sabemos o que *negro* significa, Saussure argumentou, não porque existe alguma essência de “negritude” mas porque nós podemos contrastá-la com o oposto – branco. Significação, ele coloca, é relacional. É na ‘diferença’ entre *branco* e *negro* que a significação está, que carrega significação. (Hall, 1997, p. 234)

O que permite apontar a utilidade de Tia Ciata e sua comunidade negra baiana como estratégias para a significação da branquitude eurocêntrica no Rio de Janeiro ao longo dos anos até os dias atuais, quando estudos continuam sendo feitos apoiando-se nas mesmas imprecisões e versões já assinaladas.

Por outro lado permite também apontar, no alto grau de visibilidade que as ações de Tia Ciata propiciou a sua comunidade, um importante passo de visibilização da importância e participação da população negra como um todo, não apenas na vida cultural do país, mas em diferentes aspectos da sociedade.

Esta mesma diferença vai possibilitar o apagamento das características de negritude na obra e na vida de Chiquinha Gonzaga. Uma vez que seus padrões de negritude mais antiga, carioca, mais hibridizada com as formas culturais européias, e por isso mais veementemente negadas por sua proximidade ameaçadora, vão ser recusados em prol de uma suposta branquitude que, por sinal, não se registrou que ela própria reivindicasse.

Mas ao mesmo tempo, ao ser incorporada e disseminada através da cultura de massas, a diferença expressa por Chiquinha, como também por Tia Ciata, vai permitir à negritude, especialmente as formas definidas e vividas pelas mulheres negras, penetrar mais fundo e mais longe na cultura nacional.

De todo modo, desde a perspectiva das mulheres negras, a figura de Tia Ciata, ao ocupar uma fatia da historiografia brasileira, especialmente da história do Rio de Janeiro e da cultura popular, permite visualizar, valorizar e resguardar modelos de atuação compatíveis com diferentes grupos, especialmente com as demandas das mulheres negras, destacando-se a atuação a partir de esferas religiosas; a ocupação de espaços mundanos, o comércio, o mercado, à moda das ialodês africanas; e a valorização de sua liderança nas festas e articulações que reafirmam a organicidade do grupo. E mais, permite apontar também possibilidades e caminhos de influência na sociedade mais abrangente, transversalizando raças e classes sociais e épocas.

As figuras emblemáticas de Tia Ciata e Chiquinha Gonzaga permitem ainda apontar os desafios que as mulheres negras devem enfrentar nas suas estratégias de afirmação cultural e identitária. Bem como visibilizar a contribuição destas mulheres negras na constituição de um ambiente, disseminado através da cultura de massa, onde a participação feminina negra é afirmada e celebrada em posições de contradição aos estereótipos correntes. Disponibilizando também às mulheres negras (e as demais mulheres) de sua época e das épocas subseqüentes formas de representação capazes de valorizar novos comportamentos e atitudes que permitam a elaboração de novas estratégias de negociação, confronto e participação no ambiente híbrido da diáspora.

Capítulo II – Mulher negra e música popular: recuperando a história

As mulheres negras ocupam posições de marginalidade social nas diferentes partes da diáspora africana, e no Brasil, conforme buscamos demonstrar até aqui. É a partir destas posições que são levadas a elaborar e implementar estratégias de ampliação de sua participação no tecido social. Ou seja, a partir dos elementos postos em circulação pela sociedade racista e sexista responsáveis por sua segregação social, as mulheres negras buscaram empreender ações e demarcar novas articulações capazes de alterar o quadro em que vivem.

Da mesma forma, se buscou assinalar que estas ações são influenciadas pelas formas culturais produzidas e disseminadas pelos povos africanos e atualizadas no contexto diaspórico, em grande parte através das iniciativas e responsabilidades das próprias mulheres negras. Estas formas culturais possibilitaram a estas mulheres atuações que as colocava em oposição ao regime racista e patriarcal e permitiram a elas mobilidade suficiente para que pudessem criar maiores espaços de afirmação cultural e de enraizamento grupal. Possibilitando também agenciamentos e articulações que resultaram, para a população negra como um todo, em uma maior participação social e cultural no ambiente adverso que veio a se constituir a sociedade brasileira.

A atuação das mulheres negras no campo da cultura significou a sua participação nas diferentes articulações e formulações no campo da música negra, garantindo a inserção protagônica também nos espaços e ações que deram origem ao samba. No entanto, nas articulações e ações que determinaram ao samba a ocupação de espaços privilegiados na indústria cultural, e na cultura como um todo, do país, diferentes fatores concorreram para a destituição das mulheres negras de seu papel central, pelo menos naqueles espaços que implicavam a circulação do samba como produto dotado de valor de venda e capaz de conferir prestígio social. Esta destituição não foi suficiente para a sua exclusão completa deste ambiente, mas determinaram uma invisibilização que requisitou mudanças na sua forma de inserção e participação.

A seguir serão abordados alguns dos fatores envolvidos nesta destituição, bem como as estratégias que as mulheres negras desenvolveram para a sua reinserção no mundo do samba, e para visibilização de seu trabalho.

1- Cultura e negociação – a paisagem sonora:

A principal forma de música popular identificada com a população negra no Brasil é o samba. Trata-se de um universo onde o que é negro e o que é popular se misturam nos espaços da cultura, permitindo afirmar que é no território do popular que as manifestações negras se colocam, se realizam e se expandem para além das fronteiras da negritude propriamente dita.

Cosme Elias (2005), em seu livro dedicado à obra do cantor, compositor e pesquisador Nei Lopes considera que

o samba é muito mais do que um gênero brasileiro com referências negras e africanas; é um instrumento que as camadas populares utilizaram durante um período da história brasileira como meio legítimo de negociação em busca de seu reconhecimento junto ao Estado. Por isso, ao se falar em samba, estamos discutindo um universo com o qual o mundo popular se faz presente e se faz reconhecer. (Elias, 2005, p. 20).

Este movimento de negociação assinalado por Elias envolveu – e ainda envolve - uma série de iniciativas, disputas, atuações incisivas, recuos, em que as formas de expressão negras abrem o caminho para a brasilidade. Este caminho, não custa repetir, traz marcas de violência, do racismo, da necessidade de sobrevivência material num ambiente de profunda deprivação, que se desenvolvem ao lado de experiências efetivas de recriação cultural e afirmação identitária.

Por não se tratar de comportamentos ou negociações envolvendo dois pólos em iguais condições de legitimação e força, Muniz Sodré argumenta que o termo mais adequado para estas relações deve ser “acerto”:

O que sempre houve, na verdade, foi um diálogo eventual entre negros e brancos – a que poderíamos chamar de “acerto” (termo baiano, habitual entre os “antigos”), concertamento ou ainda pacto simbólico – em que pontificavam figuras exponenciais da comunidade litúrgica (...) (Sodré, 1999, p. 226)

Trata-se de um percurso que teve como pano de fundo principal, como cenário exposto às sensibilidades gerais, as manifestações religiosas negras vividas nos espaços públicos principalmente através de superposições às manifestações religiosas cristãs. Ou desenvolvidas em espaços privados mas abertos aos de fora pela acolhida (ou a eles vulneráveis, pela violência), nas casas de poucos cômodos e nos quintais. Nestes locais, uma série de elementos como canto, dança, comida e transcendência estavam à disposição de olhares, ouvidos e corpos “estrangeiros”. Ou seja, estavam ao alcance daqueles não pertencentes à comunidade onde se originaram, mas que podiam acessá-los com pouca ou nenhuma limitação, em determinados momentos das celebrações rituais.

Tais manifestações, que apresentavam diferentes aspectos atrativos a uma camada da população, notadamente os europeus e seus descendentes pouco familiarizados com as manifestações culturais afro-brasileiras, se colocavam como instrumentos não apenas dos “acertos” necessários a sua estabilidade ainda que precária no ambiente racista e cristão, mas fundamentalmente como elemento atrativo o suficiente para conseguir a adesão destes sujeitos. Para Muniz Sodré (1988), este movimento de atração deve ser descrito como sedução, como um deslocamento de posições que abrange as motivações e as sensações e que permite a adesão de sujeitos à outra perspectiva, diferenciada de sua perspectiva original, aproximando-se da perspectiva que está sendo descortinada a sua frente.

Desse modo, elementos da população branca foram atraídos (de forma crescente) pelo exotismo e pelos aspectos marcadamente performáticos das manifestações religiosas afro-brasileiras. Sem desprezar suas razões pessoais de atendimento a necessidades de cura e alívio de males diferenciados em contatos com este mundo mágico-religioso. Como afirmou Muniz Sodré:

A cultura negra é um lugar forte de diferença e de sedução na formação social brasileira. No ritual – essa estratégia das aparências -, os gestos, os cantos, o ritmo,

a dança, as comidas, todos os elementos simbólicos, se encadeiam sem relação de causa e efeito (não há um signo determinante), mas por contigüidade, por contato concreto e instantâneo. A magia e a música partilham a mesma linguagem, a mesma ausência de significação, a mesma pluralidade de espaços. A linearidade da escrita, a abstração racionalista, o isolamento hedonista do indivíduo (que desemboca numa alucinada “liberação” sem fronteiras), a obsessão do sentido último, encontram na cultura negra o seu limite. (Sodré, 1988, pp. 180 –181)

Entre os fatores envolvidos neste poder de sedução estavam os sons que produziam e que disseminavam a partir dos quintais, das ruas e dos ambientes abertos. Estes, somavam-se a outros sons que povoavam os ambientes urbanos ou rurais como os cantos de trabalho, os pregões dos vendedores de diferentes produtos e serviços, os assovios, os cantos e as danças recreativos, as vozes e os diferentes sotaques, o movimento das ferramentas e dos demais objetos, além dos cantos e das danças européias desenvolvidas nos lares e nos salões – todos esses sons ocupavam espaços e ouvidos dos residentes. Segundo descreveu Edinha Diniz

A música dos negros chegava aos meados do século passado com notável vitalidade. A rala densidade demográfica determinada pela predominância de vida rural do Brasil Colônia havia contribuído no sentido da preservação de práticas culturais. Agora a vida urbana alterava esse quadro pondo em contato mais direto elementos culturais diferenciados. A intensificação da vida urbana dá uma nova dimensão à rua, espaço rico em possibilidades de contatos interétnicos. Dela vêm sons variados: pregões de vendedores, irmãos das Almas ou do Santíssimo, cantores do “sereno”, cegos da sanfona ou da rabeca, matracas dos mascates, realejos, bandas, amoladores de tesoura, sambas de escravos, assobios anônimos. Esses seriam os ruídos profanos porque, a propósito de qualquer santo, insurgia a “barulhópolis”, sem contar os sinos das igrejas que badalavam, de propósito, a toda hora. (Diniz, 1999, pp. 84-85)

Interessante destacar que, segundo a autora, o principal meio de difusão musical, o principal elemento constitutivo da paisagem sonora em fins do século XIX no Rio de Janeiro, era o assobio:

Mas o veículo que mais se encarregou da difusão da música antes do advento do fonógrafo foi o assobio. Era tão freqüente nas ruas do Rio de Janeiro que chamava atenção dos visitantes estrangeiros. Foi o principal “instrumento” da intercomunicação entre a música culta dos salões e teatros líricos e a música popular. Uma vez ouvida, mesmo da rua, pela gente simples, ela encarregava-se de a disseminar e a adulterar. (p. 85)

Segundo Schafer (1994), a paisagem sonora (*the soundscape*) consiste no conjunto de sonoridades naturais ou produzidas pela ação humana que povoam os ambientes onde habitamos. Ou seja:

Nós podemos falar de uma composição musical como paisagem sonora, ou um programa de rádio como uma paisagem sonora ou um ambiente acústico como uma paisagem sonora. (...) Uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos. (Schafer, 1994, pp. 7-8)

Este ambiente acústico é múltiplo e variável, mutante, à medida que novos sujeitos e novos artefatos alteram sua constituição, disponibilizando novas texturas que reconfiguram a paisagem sonora coletiva.

Os momentos de sedução e encontro no campo religioso e ritualístico, com sua multiplicidade crescente, estabeleceram as bases para um contato mais estreito dos grupos raciais dominantes com as linguagens próprias ao universo negro, ampliando assim o repertório comum da sociedade como um todo. O que possibilitou conferir novos traços e contornos ao seu próprio meio sonoro, alterando e influenciando os diferentes elementos que vão conferir autenticidade e particularidade aos residentes.

A exemplo do que aconteceu nos primeiros tempos da colonização, anteriormente à presença de africanos, quando a definição de uma língua comum a diferentes povos, incluindo os colonizadores, no caso o *nheengatu*¹⁷, foi fundamental para a ampliação da rede de relações, a cultura brasileira forjada nestes encontros vai incorporando as múltiplas expressões africanas e afro-brasileiras. E, a partir daí, estabelece as bases dos intercâmbios que precisaram acontecer para o enraizamento dos diferentes povos, e dos africanos em particular. Foram processos de hibridização que envolveram também a constituição de repertórios não apenas de sons, mas também de imagens e de formas de relações sociais, compartilháveis entre todos e que permitissem um ambiente de familiaridade tanto a brancos como a negros nas cidades. E onde se destacavam, por suas possibilidades de circulação entre os

¹⁷ Língua que misturava diferentes línguas indígenas e que aos poucos assimilou o português e que acabou sendo expulsa violentamente em favor da última.

diferentes espaços, diferentes comunidades, tanto negras quanto brancas, as mulheres negras e suas formas de expressão cultural e de empoderamento.

Os diferentes aportes introduzidos no ambiente da colônia e da república incipiente pelos africanos e afrodescendentes e que ajudaram a produzir um grau de familiaridade aos diferentes residentes se deram, este é o argumento aqui colocado, a partir da esfera auditiva. Esta trazia elementos que a tornavam, possivelmente, mais permeável à presença e contribuição negras do que aquelas de privilegiamento visual.

No mundo das imagens, os aportes da população negra mobilizaram via de regra a repulsa fundada no senso comum racista, que se estendia a tudo que a imagem do negro significava. Nesta repulsa ganhava especial atenção a conexão que mulheres e homens brancos faziam entre a imagem das mulheres negras e uma suposta sexualidade exacerbada e corruptora que colocava em risco a população branca e seus valores morais. Tais atributos, acreditavam os brancos, emanavam muito mais das próprias negras do que de seus preconceitos e estereótipos e os colocava à mercê da suposta sedução, como assim relatou o viajante Schlichthorst, no Brasil escravocrata:

Doze anos é a idade em flor das africanas, nelas há de quando em quando, um encanto tão grande que a gente esquece a cor...Lábios vermelhos-escuros e dentes alvos convidam ao beijo. Dos olhos se irradia um foco tão peculiar e o seio arfa em tão ansioso desejo que é difícil resistir a tais seduções. (*apud* Giacomini, 1988, p. 67)

Nesta situação, como em tantas outras, não se considerava que, entre as razões para um movimento respiratório mais intenso estivesse, aos doze anos de uma menina escrava, não o desejo, mas possivelmente o medo.

Segundo Sônia Giacomini, a utilização sexual da escrava constituía um dos elementos fundamentais que marcavam os modos de relação entre a mulher negra escrava e a família branca. E era vista como fator de risco para a estabilidade destas últimas, o que era alvo de campanhas públicas de reprovação, que incluíam os

meios de comunicação da época. É o que se vê no exemplo da nota publicada no jornal *O Americano*, em 12/01/1848:

Que educação podem ter as famílias, que se servem destes entes infelizes, sem honra, sem religião? (*apud* Giacomini, 1988, p. 68)

Mas foi principalmente através da administração do olhar, ou seja, através da escolha de quais aproximações seriam ou não toleradas, que a sociedade absorveu a prática corrente dos abusos sexuais contra mulheres e meninas negras. Não devem ser vistas como casuais, portanto, as referências ao olhar presente na citação de Antônio da Silva Melo a seguir:

É provável que as mães fechassem os olhos no caso dos filhos, embora conservando-os bem abertos para o caso do marido, um velho discípulo da mesma velha escola (*apud* Giacomini, 1988., p. 70)

Os diferentes elementos carregados pela visão, principalmente os estereótipos e preconceitos que a conformavam, provocavam reações muitas vezes extremas dos brancos, homens e mulheres. E requisitavam, por parte de suas instituições e poderes, iniciativas de controle das imagens frente à forte reatividade que a visão dos corpos negros expostos e em movimento, brutalizados ou não, provocava sobre os corpos revestidos de várias camadas de panos e submetidos ao estrito controle da moral cristã e que detinham o privilégio do uso e abuso dos corpos dos outros, dos corpos negros.

É para as diferentes necessidades de controle que se dirige o crescente grau de criminalização da presença negra na sociedade escravocrata. Criminalização essa que, segundo Vera Malagutti Batista (2003), foi uma das respostas da sociedade branca senhorial ao medo que a presença da maioria negra mantida sob regime de terror suscitava desde período escravocrata, e particularmente em seus estertores, onde assumiram relevância crescente as ações de ruptura empreendidas por negras e negros:

na primeira metade do século XIX, as reações pessoais como fugas, crimes contra feitores, suicídios, vão sendo superadas pelas reações coletivas, visando à tomada do poder, como a Revolta dos Malês na Bahia, a de Manuel Balaio no Maranhão ou a de Manuel Congo em Pati do Alferes. Durante as décadas seguintes a memória dos proprietários da região estaria assombrada por aquelas imagens que punham em perigo as fantasias de inviolabilidade da vontade senhorial descrita por Chalhoub. (Batista, 2003, pp. 128 – 129)

Mas possivelmente, não apenas as instabilidades políticas, mas também aquelas no campo da moral sexual e cultural poderiam ver dirigidas contra si o poder repressor do Estado.

A importância que o ambiente sonoro adquiria neste contexto requer que consideremos este espaço como portador de uma relevância especial por sua capacidade de articular elementos simbólicos para além das esferas da rejeição que as imagens provocavam. Isto, tanto no que se refere às práticas e sons desenvolvidos nos espaços públicos, como também às manifestações empreendidas em datas específicas precariamente autorizadas (o que significa dizer conquistadas), vinculadas ao calendário religioso cristão, que inclui homenagens aos santos católicos e o carnaval. Nestas ocasiões, onde as imagens negras eram mediadas pelo grau de importância que se conferia às manifestações rituais em exposição, havia a possibilidade de um incremento dos aportes culturais dos negros, uma expansão de seus limites, bem como de suas possibilidades de produção de familiarização dos brancos com as modalidades populares afro-brasileiras.

Por outro lado, a sonoridade percutida destas manifestações remetia diretamente à relevância da vivência corporal, que é a forma como os sons são experienciados, e à centralidade do corpo nas diferentes visões de mundo trazidas pelos africanos e reeditadas em suas práticas litúrgicas e festivas. Centralidade esta que se estende para as práticas de ensino e aprendizagem, possibilitando não apenas uma experiência sensorial auditiva a todos, mas também a mobilização e aquiescência do corpo (branco) na sua integralidade, para a assimilação de novos conteúdos e formas de ação e relacionamento. Entre aqueles que foram mobilizados pela experiência sonora e corporal destes momentos certamente estiveram, e estão, os chamados formadores de opinião e as autoridades.

Neste movimento de sensibilização e mobilização daqueles elementos com capacidade de manejo das estruturas de poder e controle da sociedade tem destaque a figura de Tia Ciata. Ela, por seus atributos religiosos, teria curado o presidente Venceslau Brás de uma enfermidade definida pelos médicos da época como incurável através dos preceitos do Candomblé, angariando, além de maior estabilidade financeira (conseguiu um emprego de seu marido na Guarda Nacional), a proteção do Estado para as celebrações em sua casa, numa época marcada pela exclusão social da população negra (Moura, 1983). Isto decorrente do grau de legitimidade e aceitação que as práticas desenvolvidas em sua casa angariaram entre seus freqüentadores, particularmente entre aqueles sujeitos que não partilhavam um ambiente cultural original em comum.

De fato, é extremamente emblemática a mobilidade de Tia Ciata, situação que assinalamos no capítulo anterior e que permite atestar a familiaridade da sociedade geral (não negra) com as práticas afro-brasileiras. Esta mobilidade estende-se para além das esferas ditas populares, a ponto de atingir a elite dominante representada pelo presidente da república, numa época de criminalização não apenas das formas de expressão negras, como também e especialmente, de seus formuladores. Permitindo, para além das respostas de medo e de violência, que outras articulações fossem empreendidas, outras negociações, onde o samba aparece já no princípio do XX como o principal elemento.

a- O samba como disputa:

Apesar de ter se disseminado como gênero musical na segunda década do século XX, no ano de 1916 especificamente, data do registro da música “Pelo Telefone” (que seria gravado em 1917), o samba aparece na historiografia desde a primeira metade do século XIX (Sandroni, 2001; Elias, 2005). Carlos Sandroni assinala, em sua pesquisa sobre seu desenvolvimento nos primeiros anos do século XX, que a palavra samba era um termo presente em diferentes partes das Américas à época, como Argentina, Cuba e Brasil, particularizando modalidades diferentes de produção sonora e de dança que tinham em comum a origem africana e o ritmo marcado. O

que, segundo Nei Lopes, era também uma característica presente no samba africano, uma vez que a palavra significava

o nome genérico de várias danças – do quioco *samba*, cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito; ou do quicongo *sâmba*, espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro. (Lopes, 1996, p. 224).

Ao longo do tempo, samba passou a designar modalidades diferentes de ritmos e danças, como as mais de trinta expressões listadas por Nei Lopes apontadas anteriormente. Formas estas em permanente transformação e matéria de disputas de diferentes segmentos sociais e econômicos, seja entre brancos e negros, seja no interior da própria comunidade negra.

As disputas envolvendo o samba têm se desenvolvido desde o princípio da sua definição como gênero musical específico e podem ser verificadas em diferentes exemplos, simbolizadas na polêmica entre Donga e Ismael Silva nos anos 30; entre Wilson Batista e Noel Rosa no mesmo período; ou no fim dos anos 50 e início dos 60 entre os defensores do samba tradicional e aqueles ligados à bossa nova. Além dos debates atuais entre o chamado “samba de raiz” e aqueles que pregam sua renovação ou maior inserção no universo pop, simbolizados pelos defensores do chamado “pagode mauricinho”¹⁸. Estes momentos de polêmica retratam disputas pela definição do samba como gênero musical, como expressão cultural de um determinado segmento populacional, como símbolo da tradição ou da modernidade, e como produto da indústria, como mercadoria.

¹⁸ O termo “pagode mauricinho” é um termo de uso corrente e de carga pejorativa, que identifica um estilo protagonizado por diferentes grupos de jovens sambistas, a maioria de negros, cujo maior exemplo é o Grupo Raça Negra. Formado no ano de 1983 (lançando o primeiro CD em 1991) em São Paulo este se tornou modelo de diversos grupos surgidos a partir daí tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro e em outras partes do país, cujo estilo de samba e de performance se tornou grande sucesso de vendas. No rastro do Grupo Raça Negra, diversos novos conjuntos foram lançados pela indústria cultural, com a maior ou menor sucesso, tendo em comum uma forma de tocar samba, com formação instrumental semelhante à criada pelo Grupo Fundo de Quintal, mas com uma aproximação com a música pop e a sertaneja da época. E ainda, representava a liderança de São Paulo na produção de uma forma bem disseminada de samba. Todas estas características, de certo modo, contribuíram para seu alto grau de rejeição em determinadas camadas da população, onde se coloca, por exemplo, o jornalista e crítico musical João Pimentel que, em matéria recente no jornal O Globo referiu-se a grupos como Sem Compromisso e Art Popular como “dois grupos ícones do pagode para lá de duvidoso que se fazia nos anos 1990” (O Globo, 05/01/2007)

A diferença entre Donga e Ismael Silva foi citada por Sérgio Cabral (*apud* Sandroni, p. 132), onde o jornalista, ao perguntar a ambos o que é samba, teria recebido como resposta do primeiro o exemplo de “Pelo Telefone”, a que o segundo teria classificado como maxixe, assinalando ser samba a composição “Se Você Jurar”; no que Donga classificaria: “Isso não é samba, é marcha!”. Aqui, desenrola-se a disputa entre o grupo baiano e o grupo carioca do princípio do século passado acerca das formas de composição deste gênero musical. Ao mesmo tempo, verifica-se também o início da disputa quanto ao local de nascimento do samba, polarizada entre Bahia (reivindicada pelo grupo de Donga) e Rio de Janeiro (a que se vinculava Ismael), tema que até os dias de hoje mobiliza alguns pesquisadores, jornalistas e compositores.

Já as diferenças entre Wilson Batista e Noel Rosa se desenvolveram em torno de quais são seus legítimos protagonistas. Para Wilson Batista (segundo Sandroni, *op.cit.*, p. 169), o samba seria uma expressão da malandragem, do mundo marginal habitado pela população negra e que carregaria, a partir daí, símbolos que afirmam esta identidade: tamanco, lenço no pescoço, navalha e ginga, comuns ao figurino do malandro, conforme descrito na letra do samba “Lenço no Pescoço” composta no ano de 1933. Já a discordância de Noel Rosa se publicizaria principalmente através do samba “Feitiço da Vila” (ver Sandroni, p. 170), onde, através da negação dos símbolos da negritude, será negada também a exclusividade negra na formulação do estilo musical:

A Vila tem
um feitiço sem farofa
sem vela e sem vintém
que nos faz bem
Tendo nome de princesa
transformou o samba
num feitiço decente,
que prende a gente.

Nesta letra, como destacou Sandroni (2001, p. 170), farofa e vela simbolizariam as práticas religiosas afro-brasileiras, o feitiço que atemoriza e repulsa. Elementos que Noel recusa, abrindo espaço para a fidalguia (“nome de princesa”) e a decência,

atributos que, supõe, se adequariam à branquitude. O posicionamento de Noel Rosa simboliza a defesa do direito da população branca integrar-se ao samba, o direito de produzi-lo, sem deixar de reconhecer a existência de outros protagonistas, os negros: “A Vila não quer abafar ninguém/ só quer mostrar que faz samba também” , como diz na letra de “Palpite Infeliz”, composta em 1936.

Já a disputa envolvendo a bossa nova aprofunda o posicionamento expresso em “Feitiço da Vila”, onde a recusa aos símbolos da negritude do samba vai provocar a criação de um contexto totalmente desvinculado a estes: a festa, o grupo, o terreiro, a percussão, a dança, o suor, o contato corporal serão substituídos pelo banquinho, pelo violão, pelo mar, pela retidão da linguagem, pela juventude branca e burguesa da zona sul do Rio de Janeiro isolada nos apartamentos. Onde a modernidade substituirá o passado que remete à escravidão e ao negro e poderá ser celebrada através do brado: “chega de saudade!”. Ipanema substituirá o morro como morada de uma nova identidade carioca, que se orgulha de sua branquitude, de seus valores burgueses e de seu cosmopolitismo, sendo assim descrita por Ruy Castro:

Porque tudo isso aconteceu ali? Bem, para começar, desde meados dos anos 30 Ipanema recebeu uma imigração européia de alto nível cultural: alemães, franceses, italianos, ingleses e judeus de toda parte – gente com facilidade para línguas, habituada a museus, monumentos e a conviver com a história. Os que vieram fugindo do nazismo traziam com eles o amor à liberdade. Muitos eram amigos de artistas em seus países e estavam impregnados das idéias da vanguarda européia dos anos 10 e 20. (Castro, 2000, pp. 11-12)

Este “enclave” cosmopolita e europeu em pleno Rio de Janeiro, mas “quase tão ‘distante’ do resto do Rio quanto hoje, a Restinga de Marambaia” (p. 12) dialoga com as modalidades negras de expressão somente a partir do centro do capitalismo mundial, ou seja, através do *jazz* produzido nos Estados Unidos. Desse modo, mais do que um jeito novo (uma bossa nova) de tocar samba, o que estava em questão era, efetivamente, um sujeito novo – jovens homens brancos - e seu “novo” mundo em disputa pela brasilidade popular.

Já o debate entre os defensores do chamado “samba de raiz” e do “pagode mauricinho” desenvolve-se em torno das formas legítimas de realização e

modernização do samba. Para os disseminadores do chamado samba de raiz, esta modernização deve ser rigidamente controlada ou mesmo rejeitada, uma vez que partem de uma definição de samba como estilo acabado e estático, onde somente as formas chanceladas por setores dominantes da sociedade, onde se destacam os grupos denominados por Paulo César Araújo de “enquadradores” e, entre eles, aqueles que se alinham no grupo defensor da “tradição”, podem ser admitidos. Posição que é partilhada por alguns grupos de sambistas. Assim, somente os sambas de determinados compositores, grande parte deles antigos (e somente aqueles chancelados por estes segmentos) poderão inspirar sua “modernidade”. Mas é interessante notar que nestas esferas preservacionistas, em alguns casos, compositores como Chico Buarque são integrados ao repertório “tradicional”. Bem como as formas de tocar samba legitimadas por estes grupos, também em alguns casos recorram às inovações produzidas por sambistas que se reuniam no Cacique de Ramos a partir do final da década de 70 e que deram origem ao que foi denominado pela indústria cultural como um estilo particular de samba chamado pagode¹⁹.

Importante considerar também que a designação “samba de raiz”, mais do que uma celebração da matriz negra do samba ou um alinhamento à corrente “tradicionalista” de intelectuais e jornalistas, tem significado, nos últimos anos, uma estratégia mercadológica. Esta permite contrapor jovens grupos musicais e empresários brancos que atuam em espaços distantes das comunidades negras aos espaços e personagens vinculados ao chamado “mundo do samba”, ou seja, bares, quintais, quadras do subúrbio principalmente, onde se reúnem sambistas antigos e novos, negros em sua maioria. Contrapondo-se também aos aportes dos jovens negros da periferia de São Paulo, a partir de onde desenvolvem o seu pagode. No momento, os lugares de desenvolvimento desta modalidade de “samba de raiz” tem como principal exemplo a Lapa, bairro do centro da cidade do Rio de Janeiro de forte simbologia vinculada à malandragem e à boemia da primeira metade do século XX, região atualmente dominada por diferentes casas de shows e bares dedicados ao samba e voltados para um público de classe média e alta, além de turistas, fundamentalmente brancos..

¹⁹ Acerca das inovações introduzidas no samba na década de 90, são interessantes os depoimentos contidos no documentário “Isto É Fundo de Quintal”, dirigido por Karla Sabbah em 2005, onde os integrantes do grupo musical explicam as inovações daquele momento.

Uma outra preocupação recorrente em torno do samba tem sido a questão de sua vulnerabilidade frente a diferentes fatores que o agridem e podem provocar seu desaparecimento. Este debate tem envolvido não apenas segmentos externos à sua produção, os chamados “tradicionalistas”, mas também os próprios compositores e sambistas.

Esta preocupação pode ser vista no primeiro grande sucesso comercial da cantora Alcione, sintomaticamente intitulado por seus compositores Edson Gomes da Conceição e Aluísio Silva, “Não Deixe o Samba Morrer”. Seu refrão enfático diz:

Não deixe o samba morrer
Não deixe o samba acabar
O morro foi feito de samba
De samba pra gente sambar.

Interessante assinalar que a vulnerabilidade aí delineada implica afirmar também a vulnerabilidade da comunidade negra, articulada à sobrevivência de suas formas de expressão cultural, simbolizada nos versos “o morro foi feito de samba”.

Tal preocupação, expressa nas diferentes fases da história, foi abordada também por Paulinho da Viola, em depoimento a Eduardo Granja Coutinho (2002):

Eu já vi tantas vezes pessoas dizendo que o samba acabou, que tudo na vida tem um ciclo, que o samba já teve o seu. (...) Há o descaso e a falta de respeito, essa coisa do mercado, essa loucura desenfreada que está aí. Mas tem sempre uma resposta, tem sempre alguém que fuja ali e descubra Jackson do Pandeiro. (Coutinho, 2002, p. 137)

Neste depoimento o compositor, além de negar a vulnerabilidade do samba, apontava como um dos seus marcos tradicionais um compositor nascido fora da polaridade expressa entre Bahia e Rio de Janeiro, uma vez que Jackson do Pandeiro era paraibano e caracterizava-se por desenvolver formas de samba muito vinculadas a outras formas musicais nordestinas como o coco, por exemplo.

A afirmação da resistência do samba frente aos diferentes fatores que o agredem é vista também na composição do músico, escritor e artista plástico Nelson Sargento, que tem o sugestivo título de “Agoniza Mas Não Morre”, lançado em 1978:

Samba, agoniza mas não morre
alguém sempre te socorre
antes do suspiro derradeiro.
Samba, negro forte destemido
foi duramente reprimido
nas esquinas, nos botequins e no terreiro.

Nesta passagem, o autor aponta explicitamente sua vinculação direta com a negritude e as agressões que os símbolos negros envolvidos em sua realização sofriam. E mais ainda, aponta, na passagem seguinte, o efeito deletério que a modernização, por ele compreendida como seu embranquecimento, trazem:

Samba, inocente pé não chão
a fildaguia do salão
te abraçou, te envolveu.
Mudaram toda sua estrutura
te impuseram outra cultura
e você nem percebeu.

Incluindo também a defesa de certa continuidade vista como tradicional, ou seja, uma recusa seletiva a determinadas inovações. Tal posição foi mais explicitamente exposta por Paulinho da Viola, na letra do samba intitulado “Argumento”:

Tá legal, eu aceito o argumento
mas não me altere o samba tanto assim.
Olha que a rapaziada está sentindo a falta
do cavaco, do pandeiro e do tamborim.

A respeito dos significados do samba e de suas possibilidades de modernização, uma interessante divergência aconteceu entre a cantora, compositora e

percussionista Mart'nália e os músicos atuantes nos bares da Lapa do Rio de Janeiro. Na ocasião havia uma discordância acerca das formas legítimas de se tocar, situação assinalada pelo jornalista e crítico musical Arthur Dapieve em sua crônica no jornal "O Globo", narrativa em que também toma partido contra a vertente "tradicionalista". Segundo este autor,

o conservadorismo é, por sinal, outra faceta da "resistência do samba". Dois anos atrás, no *site* "NoMinínimo", o jornalista Paulo Roberto Pires, ao defender Marcelo D2 numa discussão com os xiitas do gênero, criou um termo feliz: *talibambas*. Foram eles que pediram para Mart'nália tocar mais baixo seu pandeiro numa roda de samba na Lapa, como ela se queixou aqui no segundo caderno, também há dois anos, ao repórter João Pimentel. (Dapieve, O Globo, 24/02/2006).

A divergência entre Mart'nália e os tais "talibambas" adquire novas cores quando consideramos que seus protagonistas eram, de um lado, uma mulher negra nascida de uma família diretamente vinculada ao que é aceito pela sociedade geral, e não apenas pela população negra ou pelas camadas populares, como samba autêntico e de qualidade e, de outro lado, jovens de classe média, brancos em sua maioria, integrantes de um movimento de "revitalização" do samba, também identificado como "samba de raiz". Em entrevista concedida a João Pimentel, Mart'nália argumentava:

Tem coisa que vira moda, como o samba, e as pessoas ficam arrogantes, como se fossem donas de alguma coisa. Pode um carioca não gostar de Lulu Santos, de Fernanda Abreu? Como pode alguém torcer o nariz para o Fundo de Quintal? Ficam cantando com um sentimento que eu não sei de onde tiraram. Eu digo logo: "Vim aqui pra beber, não para chorar". E não pergunte se eu gostei ou não porque eu respondo. As pessoas ficam pesquisando no bar coisas que, se já estão ali, já foram pesquisadas. Para que? Tanta informação por aí... (O Globo, 14/02/2006).

Entre os diferentes aspectos embutidos nas disputas descritas acima, o que quero destacar é que está em jogo o poder de definição do que é samba, uma proposta deslocamento deste poder de um grupo negro para outro, exemplificado inicialmente pelas disputas entre os baianos da Praça Onze e os cariocas do Estácio. Situação que também pode ser vista nos tempos recentes nas disputas entre o "samba de

raiz” e o “pagode mauricinho”, que reeditam a velha polêmica, agora entre o samba carioca e o paulista. Que, neste caso, embute também a polêmica acerca da legitimidade e do poder da indústria cultural em definir formas mais adequadas de produção e veiculação do samba, polêmica esta que acontece dentro do mercado, ou seja, entre tendências diferentes da própria indústria cultural.

Grande parte das disputas entre grupos sociais envolvidos com o samba se deram e se dão, principalmente, no terreno da interpretação. Ou seja, entre aqueles que têm o poder de narrar sua história, especialmente através do registro escrito, seja acadêmico ou jornalístico. O que não exclui as movimentações mercadológicas, econômicas e industriais. Poder que inclui também o de chancela pública das formas consideradas mais adequadas ou legítimas para expressar a cultura popular e nacional. Neste terreno, a população negra esteve – e ainda está - ausente ou inserida em condição minoritária, seja a partir de um ponto de vista numérico, seja relativo à possibilidade de manejo das estruturas envolvidas segundo seus próprios termos.

O ineditismo da disputa envolvendo a cantora Mart'nália e os músicos atuantes na Lapa se refere a algo que não acontece – ou não acontecia - no território do samba propriamente dito. Ou seja, o que está em jogo é principalmente o privilégio de tocar (e de definir formas de tocar) a percussão do samba, privilégio que assentava-se, numa espécie de consenso social, nas mãos de negros, principalmente dos homens negros. Originalmente o lugar dos homens negros na percussão do samba apoiava-se em razões que remetem às práticas religiosas e às funções masculinas nas religiões afro-brasileiras e que foram perpetuadas fora do ambiente ritual até os anos recentes, graças aos interditos impostos pelo patriarcado às mulheres negras. Na situação apontada, a forma de percussão de Mart'nália foi vista como transgressora, o que indica que sua forma rompia com algum cânone (local) da percussão do samba, em que as formas menos ruidosas seriam privilegiadas, como acontecia nos tempos da bossa nova.

Mas também cabe destacar a disputa entre uma mulher negra e um grupo de homens brancos, situação que não costuma aparecer nos diferentes relatos públicos e sobre as polêmicas envolvidas no samba, onde os “contendores” legitimados comumente são homens. Uma exceção tem sido a fala pública da cantora e

compositora Leci Brandão. Que, diga-se de passagem, já abordava as transformações deletérias por que passava o mundo do samba, desde seu primeiro disco (LP) lançado em 1975. Nele, apontava sua excessiva mercantilização e a exclusão dos negros em composições suas como “Cadê Mariza?” e “G.R.E. de Samba”, por exemplo. Nesta última advogava um retorno às formas originais de produção das escolas de samba, onde se poderia valorizar a contribuição negra:

Vou fundar uma escola de samba
De pouca riqueza e muita verdade
Com gente valente e força de vontade
Será muito mais do que simples diversão.
Vou fundar uma escola de samba
Que faça um desfile, mas sem passarela
Pra que a gente nobre e o povo da favela
No meu Carnaval façam sua união.
E o destaque da escola de samba
Eu vou exigir que seja um sambista
Pra ver sua foto em capa de revista
Por direito e por tudo que ele sempre fez.

Enquanto que no samba “Cadê Mariza”, apontava diretamente a vulnerabilidade que atingia particularmente as mulheres e que atualmente classifica-se como uma faceta do tráfico internacional de seres humanos. Esta, refere-se à sua “exportação” para Europa como dançarinas, sendo muitas vezes obrigadas também a atuar na prostituição:

Mariza era uma morena
Dava gosto de se ver
Empregada em Ipanema
Prá poder melhor viver
O salário ela juntava
Prá fazer a fantasia
Ser rainha da escola
Era a sua alegria
Cadê Mariza
Ninguém sabe informar
Samba não se realiza
Se Mariza não voltar
Madrugada deu partida
Batucada acabou
Novo dia, nova lida,
E Mariza não voltou
O que houve ninguém soube

Ninguém pode imaginar
A verdade é que a morena
Não precisa mais sambar.

Cabe assinalar que as posições expressas por Leci Brandão muitas vezes não encontram resposta direta e individualizada de algum partidário das posições opostas a que defende. Neste caso, destaca-se a situação emblemática que a cantora vivenciou no ano de 1995, em polêmica entre ela e a modelo da época Monique Evans. Polêmica essa que, segundo a própria Leci Brandão (em entrevista concedida a esta pesquisa em junho de 2006) teria sido forjada pela revista em que foi publicada (Veja, em seu suplemento Veja Rio).

Nesta, sua crítica à descaracterização do samba e à perda de espaço e poder da população negra nas estruturas das escolas de samba foi transformada pela revista em matéria de capa com a seguinte manchete: “‘Abaixo as Moniques’ – A comunidade do samba chama as louras para a briga na avenida”. E os dizeres: “Leci Brandão quer um Carnaval com samba no pé e sem papas na língua: ‘basta de oportunismo’ dessas moniques, marinaras, angélicas, mônicas, luízas...”. Ou seja, um debate acerca das formas legítimas de samba, da estrutura das escolas e de seus legítimos participantes foi reduzido a uma questão “entre mulheres”. E ainda, na matéria propriamente dita intitulada “Bumbum X Paticumbum”, o texto começa não com a fala de Leci Brandão, mas com a reação irada de Monique Evans havendo ainda espaço para os colunistas afirmarem:

Se não sair tabefe, vai ser um desfile e tanto o deste ano, em que uma Nega chamada Pelé, 50 anos, passista que aprendeu a sambar batendo em lata de marmelada, tomou de volta de uma Luiza chamada Brunet o posto de madrinha da bateria da Portela. “Haverá um confronto entre a tradição e a badalação na avenida”, prevê Leci Brandão, que, de tanto perturbar a paciência de todo mundo com esse papo de comunidade pra lá, comunidade pra cá, se sente meio responsável pela reviravolta que recolocou a escola de Madureira nos trilhos da tradição. (Ribeiro e Alvarenga, p. 8)

A importância das posições públicas e da obra de Leci Brandão será abordada de forma mais extensa no capítulo a seguir. Aqui, cabe destacar o viés preconceituoso

explícito no texto e na organização da matéria que se traduz não apenas no linguajar supostamente identificado com a comunidade negra que os autores pensaram imprimir, comum nas matérias de carnaval e de samba na mídia comercial. Mas principalmente na desvalorização da temática política reduzida a mais uma querela entre mulheres, de acordo com o pensamento patriarcal. O que desvaloriza também suas autoras, particularmente Leci Brandão e Monique Evans.

Um outro aspecto importante nos debates em torno do samba é o que implica nas definições de negritude, ou melhor, de quais elementos da negritude serão valorizados ou resguardados no contexto do samba. O que significa também dizer, no limite, que o debate se dá em torno de quais sujeitos serão aceitos pela sociedade geral não apenas no contexto onde a música é produzida, mas principalmente fora dele.

Todas as disputas expostas acima permitem dar uma conotação mais adequada e aprofundada ao termo negociação colocado por Cosme Elias, citado no início deste capítulo, referente ao uso do samba como “meio legítimo de negociação em busca de seu reconhecimento junto ao Estado”.

b - A presença feminina na roda de samba:

Não existem referências que afirmem o samba como manifestação exclusiva e restrita à participação masculina, seja no caso de seus precursores africanos, seja de suas formas nos primeiros anos brasileiros. Ao contrário, os diferentes registros das danças, cantos e percussões envolvidos no samba referem-se à participação de mulheres e homens, em roda, igualmente atuantes como instrumentistas, principalmente a partir da palma das mãos percutidas em cadências determinadas; como cantores, em que os cânticos eram desenvolvidos em coro, a partir da chamada de um dos participantes; e como dançarinas e dançarinos, muitas das vezes em pares no centro da roda.

E são os significados que a roda tem nas diferentes manifestações culturais negras que oferecem elementos para a compreensão das formas de inserção dos sujeitos nestas manifestações, no samba inclusive.

A roda indica um padrão de participação hierárquica onde o modo de pertencimento implica um movimento ascendente, ou seja, onde cada integrante se insere segundo seu grau de domínio das regras da participação comunitária. Nela, cada um está posicionado ao lado de seu mais velho e de seu mais novo e vive a possibilidade da ascensão hierárquica que se traduz em mudança de posição na própria roda, em direção aos postos de maior responsabilidade. Esta ascensão é vivida no círculo que se move no sentido anti-horário e retrata um tempo compreendido como o grau de aprofundamento do compromisso de cada participante com as regras tradicionais, decorrente de seu grau de conhecimento adquirido. A roda retrata também a aceitação da morte e da renovação como processos vitais, do fim e do começo como processos permanentes e em permanente renovação e articulação, simbolizada pelo encontro entre o mais antigo e o mais novo que evoluem lado a lado mas não se confundem. Nestas posições mulheres e homens são admitidos e, mesmo no caso onde houve restrições de participação segundo o sexo dos indivíduos²⁰, estes não restringiam a obrigação do canto e da dança, do aprendizado e do compromisso, vividos com a mesma intensidade para ambos. A roda, esta movimentação interativa, relacional, pode ser vista também nas formas públicas de dança e canto, com ou sem umbigada, onde havia a participação de mulheres e homens.

Aparentemente, foi ao longo do movimento de negociação das formas de expressão negras com a sociedade branca e do processo de hibridização que esta negociação requisitou, que a modernização cultural implicou também num movimento de destituição dos poderes das mulheres negras e seu afastamento das possibilidades de manejo das diferentes técnicas envolvidas na realização do samba.

É importante destacar que a afirmativa acima não pretende significar que o patriarcado era um fenômeno ausente das diferentes sociedades africanas à época do tráfico transatlântico de escravos ou mesmo nos anos de enraizamento da população negra na diáspora. Em diferentes épocas da história da humanidade, diferentes sociedades buscaram subjugar mulheres e estabelecer regimes de poder concentrados em mãos masculinas. Mas, nas diferentes tradições africanas transplantadas para o Brasil à época colonial, o que se desenvolve é um modelo de patriarcado ainda vivido como disputa intensa e aguda entre seres humanos iguais

²⁰ Ver a esse respeito Landes, 2002; Carneiro, s/d e 1991; e Birman, 1995.

em capacidade e poder, como se verificou nas histórias tradicionais narradas no Capítulo I. Ou seja, as tentativas de subjugação das mulheres eram desenvolvidas a partir dos padrões que reconheciam seu poder e capacidade como sujeitos na disputa.

Este pressuposto de igualdade entre os sexos era também visto ao longo do regime de escravidão, mas com sentido oposto, ou seja, negras e negros eram iguais na destituição e na subjugação ao trabalho forçado, uma vez que o regime não fazia distinções importantes entre a força de trabalho masculina e a feminina. A este respeito, afirmou Sônia Maria Giacomini:

Ao reduzir o escravo à condição de “coisa” e negar-lhe toda e qualquer subjetividade, a escravidão constrói-se sobre a base da indiferenciação dos indivíduos a ela submetidos. A disposição fisiológica que capacita a mulher a desempenhar o papel central na procriação, por sua vez, vistas as características de um regime que não reproduzia sua população escrava, não parece ter-se transformado, como em outras sociedades, em base material de funções sociais particulares. Em outras palavras, tudo indicaria a inexistência de uma “condição da mulher escrava”, particularizada seja à frente à “condição do escravo em geral”, em um nível, seja frente à “condição da mulher em geral”, em outro nível. (Giacomini, 1988, p. 87)

A mesma indiferenciação estava presente na não-restrição das práticas correntes de torturas desenvolvidas por mulheres e homens brancos contra a população escrava.

Ainda nas primeiras décadas do século XX, quando o samba galgou novos espaços na sociedade geral no Rio de Janeiro, figuras femininas como Tia Ciata estiveram envolvidas em sua formulação, segundo demonstramos no capítulo anterior. O que aconteceu paulatinamente a seguir não foi o afastamento radical das mulheres negras do mundo do samba, e sim, basicamente, o apagamento proposital de suas marcas, de sua presença protagônica.

Este apagamento não é um fenômeno único ou inaugural, nem mesmo trata-se de uma originalidade brasileira. Na verdade, segundo apontou Rosalind Miles,

quando um marco de pedra foi esculpido no cais de Plymouth para comemorar os “Pais Fundadores” que fizeram a viagem no Mayflower em 1620, não foi feita menção

às dezessete mulheres que com eles cruzaram o mar para construir o novo mundo. De modo geral, os historiadores de todas as épocas têm mostrado pouco interesse pelo sexo feminino, mesmo que em 1238 só uma criada “acordada de noite, cantando salmos” tenha visto o assassino que conseguiu penetrar no quarto de dormir do rei da Inglaterra com uma faca na mão. Ela mudou o curso da história – e o cronista, Matthew de Paris, nem sequer anotou-lhe o nome. (Miles, 1989, p. 9)

A mesma “distração” e o mesmo desvio no registro da memória, serão vistos no mundo da música, em particular da música negra e do samba, como assinalou Mônica Pimenta Velloso em seu trabalho sobre a comunidade negra baiana do centro do Rio de Janeiro no início do século XX:

Quem não conhece os nomes de João da Baiana, Donga e Heitor dos Prazeres? Na história da música popular brasileira eles são referência obrigatória. No entanto, suas respectivas mães – Perciliana, Amélia do Aragão e Celeste – foram figuras que passaram despercebidas em termos de registro. Quando seus nomes são citados é sempre em referência aos filhos: recupera-se apenas o papel de mãe. Entretanto, essas mulheres foram elementos que se destacaram na comunidade baiana, fortalecendo seus elos, preservando e divulgando os valores culturais do grupo. (Velloso, 1990, p. 17)

Ao analisar a literatura à disposição nos Estados Unidos sobre *jazz* e *blues*, Angela Y. Davis afirmou:

Porque muitos dos estudos sobre o *blues* tinham a tendência de definição implícita de gênero masculino, aqueles que se dedicaram às implicações sociais desta música não repararam ou marginalizaram as mulheres. (Davis, 1998, p. xiv)

Da mesma forma, no Brasil, a literatura sobre samba de modo algum corresponde à importância que a participação feminina têm desde seus primórdios. Importância que se dá não apenas em relação a um modo de expressão cultural, mas como já assinalei, nas diferentes ações e articulações para recriação cultural e enraizamento diaspórico da comunidade negra.

Levantamento feito neste trabalho acerca da literatura sobre as mulheres na música em geral apontou um número ainda insuficiente de publicações à disposição, que

retratam a participação feminina. As publicações disponíveis retratam principalmente cantoras e se dedicam a relatos biográficos. São elas: Araci Cortes, Aracy de Almeida, Carmen Costa, Carmem Miranda, Cássia Eller, Chiquinha Gonzaga, Clementina de Jesus, Dalva de Oliveira, Dolores Duran, Dona Ivone Lara, Elis Regina, Elisete Cardoso, Nara Leão e Rita Lee. Entre estas o destaque, com o maior número de publicações, é Chiquinha Gonzaga, que tem seis livros dedicados à sua vida e obra, sendo dois deles voltados para crianças e adolescentes.

Como se pode notar neste pequeno universo de publicações, as mulheres negras (incluindo certamente as chamadas mulatas ou mestiças) são maioria, o que deve refletir o forte apelo que sua participação tem na sociedade geral. Apelo este não incorporado nas análises e textos acadêmicos produzidos ao longo do tempo, uma vez que estes, a exemplo do que acontece nos Estados Unidos com a literatura do *blues*, pressupõem o samba e seu universo como masculinos, produzindo a invisibilização das mulheres.

Em uma consulta ao “Dicionário de Mulheres de Brasil – de 1500 até a atualidade”, principalmente em sua versão disponível na internet (www.mulher500.org.br) onde estão registrados aproximadamente 900 verbetes sobre mulheres que marcaram a história do país, somente 193 deles voltam-se para mulheres dedicadas à arte e à cultura. Entre estas, 49 verbetes identificam mulheres atuantes no campo da música. São elas cantoras, compositoras, instrumentistas e regentes de diferentes origens e etnias. Neste conjunto, somente 12 verbetes identificam mulheres negras, ou seja, aquelas que as organizadoras do dicionário classificaram sob a etnia afro, classificação que inclui cantoras como Maria Bethânia e Clara Nunes, mas deixa de fora Araci Cortes, Dalva de Oliveira e Dolores Duran. Ainda que não esteja disponível a metodologia adotada para tal classificação, importa assinalar que as dificuldades para o registro da participação das mulheres na música de todos os períodos da história do Brasil estende-se às diferentes matrizes ideológicas, uma vez que no caso das organizadoras do dicionário, trata-se de uma publicação explicitamente feminista que busca “resgatar e divulgar a participação das mulheres na formação e desenvolvimento do Brasil”. (Schumacher e Brazil, 2000, p. 5).

Já no campo da produção acadêmica, a profusão de textos voltados para o samba não apresenta uma dedicação significativa à participação das mulheres. Neste

universo, merece destaque o trabalho de Lúcia Maria Martins em sua Dissertação de Mestrado intitulada “Irmãs do Samba: o papel da mulher no universo da escola de samba”, apresentada na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano de 1998, assim resumida pela autora:

Desde as primeiras décadas deste século as mulheres tiveram uma atuação significativa na história do samba no Rio de Janeiro. Esta pesquisa traz, como tema central, os papéis femininos historicamente relevantes no universo da Escola de Samba. A condição feminina neste contexto cultural revela funções e representações que permitem a releitura do processo histórico de formação e transformação dessas agremiações carnavalescas. Relações importantes entre o mundo cotidiano e o das festas, o mundo do trabalho e o desfile das escolas, a rotina e o ritual, a vida e o sonho, que apontam para espaços constituídos de significação como "a casa das tias" e o "barracão de carnaval" e que preparam para o grande cenário do desfile. Através de seu trabalho a mulher multiplica e transforma seus papéis: formar, sustentar, executar, idealizar e administrar uma Escola de Samba. Nessa gramática de diferentes espaços e atores conjuga-se o popular e o erudito permeados pela música, dança, religiosidade, teatro e plasticidade. Após quase um século de história a Escola de Samba se tornou um veículo de permanência e mudança, uma manifestação que alia tradição, mediação e transformação. (Martins, 1998, p.vii)

Se formos recuperar, ainda que de modo precário, a participação das mulheres negras no mundo do samba, veremos que os vestígios disponíveis na historiografia indicam formas intensas de participação. Estas incluem diferentes etapas e níveis do trabalho acústico e da formação acústica, onde se agregam também as ações fora dos ambientes do samba propriamente ditos para garantir um nível de segurança e “autorização” dos setores sociais dominantes ao que está sendo realizado.

Estas ações que as mulheres negras desenvolvem, ou desenvolviam, no mundo do samba, são: a produção de acordos de aceitação social, que implicavam o desenvolvimento de aproximações com segmentos externos ao mundo do samba; a disponibilização de infra-estrutura para sua realização, que inclui a culinária e o artesanato a ele vinculados; as iniciativas de aglutinação comunitária e de vínculo às tradições, onde têm importância os vínculos religiosos; bem como a atuação nas rodas de samba, percutindo instrumentos musicais (que incluem pratos, copos, garrafas, frigideiras e caixas-de-fósforo) ou as palmas das mãos, nas diferentes danças de samba, na composição, no canto e no improviso dos partidos-altos.

Todas estas etapas podem e devem ser vistas como esferas da atuação capitaneadas por mulheres negras.

Assim, torna-se possível afirmar que a presença feminina no mundo do samba traduz um conceito mais amplo, para além de um gênero musical, que inclui as diferentes esferas de sua realização e que remete às definições anteriores ao advento do “Pelo Telefone” e ao movimento por ele simbolizado.

Este conceito de samba se diferencia da concepção moderna gestada a partir do princípio do século XX, de uma produção de forte cunho autoral, individualizado, adequado às tecnologias de comunicação e aos privilégios masculinos.

Nos tempos de Donga, Heitor dos Prazeres, João da Baiana e outros, era em torno de mulheres negras como Tia Davina, Perpétua, Veridiana, Calú Boneca, Maria Amélia, Rosa Olé, Sadata, Mônica, Carmem do Xibuca, Gracinda, Perciliana, Lili Jumbaba, Josefa e principalmente Tia Ciata, que se desenvolviam e se estabeleciam as condições para o desenvolvimento de agremiações culturais e posteriormente carnavalescas como os ranchos e o samba propriamente dito, em todas as suas esferas, especialmente os aportes financeiros, políticos e religiosos (Moura, 1983; Velloso, 1990). Ainda que não conste dos registros, é possível afirmar que a mesma presença de mulheres (e sua importância) aconteceria em torno dos chamados “bambas do Estácio”, como Ismael Silva e seu grupo. Bem como pode ser verificada na história das diferentes agremiações carnavalescas atualmente em funcionamento, especialmente as escolas de samba dos diferentes grupos e os blocos suburbanos.

Esta atuação das mulheres negras se estendeu à mídia, simbolizada na importante contribuição da jornalista Lena Frias que, a partir dos anos 70 até sua morte em 2004, foi a principal divulgadora da cultura e da música negras na mídia comercial, especialmente através do seu trabalho no Jornal do Brasil, iniciado em, 1973. E que em 1975 participou da fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, que tinha como objetivo manter o espaço dos artistas negros e a forma negra de produção de escola de samba e se contrapor às “influências externas” que descaracterizariam “a cultura de nosso povo”, como consta de um de seus documentos de fundação (*apud* Vargens, 1987, p.67). A partir de sua

dedicação à música e a cultura negra, Lena Frias foi importante também para a disseminação do movimento *funk* dos anos 70, publicando matérias de grande repercussão, conforme afirma matéria sobre sua morte publicada no Jornal do Brasil:

Tornou-se especialmente conhecida em 1976, quando publicou, também no **JB**, uma série de reportagens sobre o movimento negro - intitulado Black Rio - nos morros e no subúrbio da ex-capital. (Jornal do Brasil, 13/05/2004)

É preciso buscar nas regras patriarcais as origens dos diferentes elementos envolvidos na redução do samba a um gênero musical produzido por homens. Mas esta busca deve dirigir-se também a fatores e elementos presentes nas formas culturais afrobrasileiras. Neste caso, devemos considerar a influência das funções masculinas nas diferentes modalidades religiosas afro-brasileiras. Refiro-me especialmente atribuições relativas à figura do Ogã.

Edison Carneiro, antropólogo baiano atuante nas primeiras décadas do século XX assim definiu o termo:

Ogã, s.m. – Protetor civil do candomblé, escolhido pelos orixás e confirmado por meio de festa pública, com a função de prestigiar e fornecer dinheiro para as festas sagradas. (Carneiro, sem data, pp. 139 – 140).

Para Vagner Gonçalves Silva, o termo Ogã refere-se a um “cargo reservado aos homens ‘não-rodantes’ (que não entram em transe) e cuja função é auxiliar o pai ou a mãe-de-santo” (Silva, 1994, p. 139), apontando diferentes modalidades de exercício da função. Entre as diferentes atribuições dos Ogãs, estão as de Alabê, responsável pela percussão dos atabaques, do Pejigã, responsável pelo cuidado dos assentamentos dos Orixás e o Axogum, encarregado dos sacrifícios rituais. Trata-se de um alto posto na hierarquia religiosa, porém nunca superior à mãe ou pai-de-santo.

Ao longo das transformações que viveram e vivem as religiões negras no Brasil, o termo Ogã, que anteriormente designava um dos papéis rituais masculinos, passou

a designar todas as funções políticas e rituais exercidas por homens não-rodantes, sem distinção quanto às diferentes responsabilidades²¹.

É no exercício de funções como as de articulador civil, de tocador de atabaques e, em alguns casos mais recentes, de responsável pela iniciativa das cantigas ao longo dos rituais, que estão os elementos que propiciaram aos homens negros destacarem-se no mundo não-religioso. Suas responsabilidades com os instrumentos de percussão na religião foram transpostas para as agremiações “profanas” e daí para o samba, sem qualquer descontinuidade.

Assinale-se que a função de “puxador” de cantigas não era até a metade do século XX uma função masculina. Ao contrário, verificava-se ser esta uma atribuição exclusivamente feminina, através da função de Iyá Tebexê. A participação crescente dos homens nas diferentes religiões de matriz africana seria fenômeno moderno, sendo ainda vedada em algumas posições como a preparação da comida dos Orixás, por exemplo, e em determinados espaços rituais de iniciação da laô (noviça). Assim, somente ao longo do século XX é que o homem passa a ocupar maior espaço e prestígio dentro das religiões negras, isto à medida que se ampliava o impacto das regras patriarcais ocidentais sobre a comunidade negra, particularmente no caso da comunidade ritual.

No caso do samba, é à medida que este se moderniza, ou seja, que abre-se para maiores influências dos aportes da sociedade geral não negra, que as agremiações vão afastar as mulheres das funções de “puxadoras”.

Segundo Helena Theodoro, em trabalho apresentado durante o IV COPENE – Congresso Nacional de Pesquisadores Negros (Salvador, setembro de 2006), é devido à vinculação religiosa das agremiações carnavalescas, em particular das escolas de samba, que muitas de suas características foram definidas. Este é o caso, por exemplo, da escolha de suas cores e de alguns personagens que são levados aos desfiles²², como também e principalmente seus modos de tocar.

²¹ Agradeço a José Marmo da Silva, pesquisador, coordenador da Rede Nacional Religiões Afro-Brasileiras e Saúde e Pejigã, a confirmação das informações aqui expostas.

²² Um outro exemplo é o de um destaque vestido e identificado como Xangô que anualmente desfila na Escola de Samba Salgueiro. Esta presença está representada também nas cores da escola.

O vínculo de blocos e escolas à determinados orixás e santos de umbanda e candomblé fez com que coubesse aos Ogãs a definição das formas de percussão características de cada agremiação. Ou seja, nos seus primórdios, a vinculação com orixás fez com que os Ogãs percutissem os instrumentos para a relatar, de forma sonora, a identidade de seu orixá patrono. Isto de acordo com o que se desenvolvia nos rituais, onde a percussão - além da dança e dos cânticos - representa uma forma de narrativa onde os atributos particulares a cada orixá são apresentados e sua presença atualizada.

Estas vinculações, especialmente as batidas características da bateria das agremiações carnavalescas, lentamente vão desaparecendo com o afastamento daquelas e daqueles sujeitos ligados às tradições religiosas destas agremiações. Bem como com a ampliação da participação de pessoas que ignoram ou que não dão importância a tais vinculações nas esferas de poder e controle das escolas.

Assim, se até há alguns anos era possível identificar a escola somente pela audição de sua bateria, tal possibilidade tem desaparecido diante dos apelos midiáticos por novas performances da percussão e da escola como um todo.

O que quero assinalar é que, até um determinado momento do desenvolvimento das formas culturais afro-brasileiras, a existência de funções sob responsabilidade exclusiva de homens não era um elemento estranho às práticas da população negra. Isto permitiu que esta segmentação fosse aceita e legitimada no incipiente mundo do samba. A novidade aqui é a sua individualização e desvinculação às regras da coexistência na comunidade, regras que foram consideradas inaceitáveis para os padrões modernos. E principalmente por esta forma moderna significar uma destituição ou invisibilização das responsabilidades e participações femininas, uma vez que obrigariam o reconhecimento da importância das mulheres negras, especialmente de sua liderança, atributos conflitantes com os padrões da sociedade patriarcal e racista.

2- Indústria cultural e exclusão feminina:

Um outro elemento a ser considerado nos processos de invisibilização da atuação das mulheres negras no mundo do samba diz respeito às regras e padrões da indústria cultural, tanto em seus primórdios no Brasil quanto em tempos atuais.

Segundo Roberto Moura (2000) o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil está diretamente vinculado às necessidades de maior disseminação e, conseqüentemente, maior obtenção de lucros, das formas de expressão negras, principais componentes da cultura popular em desenvolvimento no Rio de Janeiro, desde o princípio do século XX. Para o autor, é o alto grau de aceitação das produções negras que vai permitir a implantação de uma indústria cultural no Brasil:

Na virada do século, no Rio de Janeiro, alguns artistas negros com seu sucesso seriam pioneiros da Indústria Cultural nacional, vivendo esses indivíduos uma situação absolutamente nova e paradoxal, sem precedentes (Moura, 2000, pp. 141-142)

É possível afirmar, então, que foram as regras capitalistas de comercialização e de industrialização dos produtos culturais, apoiadas no racismo e no sexismo, em que os elementos de expressão particulares passam a assumir um valor de venda, que determinaram a exclusão das mulheres negras. Ainda que a participação na indústria cultural signifique a abertura de um espaço considerável para o popular – e para o negro, particularmente – como valor coletivo ampliado, ou seja, permitindo sua disseminação para além da comunidade de vizinhança ou afinidade.

Esta abertura social à cultura negra permitiu também e em determinada medida a abertura de espaços para o sujeito negro na sociedade mais ampla. Mas é importante assinalar aqui que esta assimilação não se deu sem o estabelecimento de condições bem marcadas, de contrapartidas que atendessem ao máximo à preservação do *status quo*. Entre elas, tiveram grande importância as condições que requisitavam uma adesão às regras do patriarcado dominantes no Brasil da época.

Para a imposição – ou negociação – de tais regras deve-se considerar o papel exercido por elementos da sociedade não negra, entre eles os jornalistas e os

artistas brancos, que atuavam como elementos de ligação, e uma espécie de porta-vozes ambivalentes, entre os dois pólos. Estes, ao assumirem a tarefa de disseminar informações sobre as expressões culturais negras, possivelmente o fizeram sem abrir mão dos privilégios e dos padrões sociais hegemônicos na sociedade. No caso das escolas de samba, foram os jornalistas e os jornais em que trabalhavam, que produziram modificações importantes, por exemplo, ao estabeleceram competições entre agremiações no centro da cidade e ao darem destaque aos personagens, geralmente homens, envolvidos com tais agremiações.

Desde a perspectiva da população negra, as possibilidades de prestígio social, ainda que não necessariamente acompanhadas de melhorias financeiras, eram atrativas o suficiente para mobilizar uma parcela cada vez maior de sujeitos, especialmente de homens negros, para a adesão aos seus meios e suas regras. É dessa forma que se pode ler a afirmativa de Roberto Moura, relativa aos tempos anteriores ao surgimento do samba, de que

O entretenimento regular, mesmo na cidade pré-industrial, é quase sempre profissional. Cantores, músicos, palhaços, atores e dançarinos, como as prostitutas, obtêm seu sustento, pelo menos parcialmente, dessas atividades que progressivamente vão sendo dirigidas para a multidão indiferenciada que se acumula nas ruas. São ambíguas as vantagens que se oferecem para esses homens nesse mercado irregular de trabalho que surge ao longo do século XIX no Rio de Janeiro, semi-profissionalizados, tendo que se adaptar às expectativas externas dos empresários e dos novos espectadores, popularizados mas estigmatizados por sua exposição nos palcos e na vida noturna. (Moura, 2000, p. 143)

E prossegue o autor:

Um mundo de trabalho eventual, solto, anárquico, que permitia a transcendência dos limites impostos pela sociedade, garante para alguns um sucesso pessoal sem precedentes, e eventualmente o triunfo da cultura popular negra veiculada pelas empresas de entretenimento. (Ibid)

É neste contexto que veremos, na produção de sambas de diferentes épocas, especialmente aqueles que chegaram à indústria de entretenimento, uma série de

composições de exaltação das regras patriarcais e do machismo, incluindo a afirmação da submissão forçada e até violenta das mulheres. Isto se deu principalmente através de discursos que afirmavam e exageravam na representação da masculinidade do malandro e do sambista e, ao mesmo tempo, desvalorizavam e agrediam a mulher. Um exemplo está em Heitor dos Prazeres que, num samba denominado “Mulher de Malandro”, diz:

Mulher de malandro sabe ser carinhosa de verdade
ela vive com tanto prazer
quanto mais apanha a ele tem amizade
longe dele tem saudade.

Já Ismael Silva, representante da corrente modernizadora do samba da época, tinha entre suas canções o samba “Amor de Malandro”:

Amor é o de malandro, oh meu bem
Melhor do que ele ninguém
Se ele te bate é porque gosta de ti
Bater em quem não se gosta eu nunca vi.

Um detalhe na composição deste samba é que consta como um dos seus autores o cantor Francisco Alves, que foi notório por exigir como pré-condição para gravar músicas da época, por ele compradas, a inclusão do seu nome na autoria, muitas vezes com a exclusão do nome de seu real autor.

Tais sambas têm como contrapartida canções que apresentam o homem como um “mártir do amor” segundo definiu Cláudia Matos (1982), vitimados por uma mulher descrita como:

geralmente falsa e cruel, portanto ingrata, traidora, tudo isso porque não sabe amar. Ela trai o amor e a verdade do homem, abandonando o lar que ele construíra como testemunho da solidez desse amor e desta verdade. (Matos, 1982, p. 140).

Cláudia Matos assinala que, com a crescente repressão e desautorização social da figura do malandro paralelamente à repressão empreendida pelo governo autoritário de Getúlio Vargas, o discurso do samba passou a exaltar valores pequeno-burgueses do casamento e da família. É o tempo de composições que prescreviam de papéis femininos submissos, como é o caso da Amélia, da Emília.

Samba de grande sucesso e bastante conhecido até os dias de hoje, “Ai Que Saudades da Amélia” é de autoria de Ataulfo Alves e Mário Lago, lançada no carnaval de 1942. E afirma a figura da mulher ligada ao lar e submissa às necessidades e possibilidade de vida oferecidas pelo homem, num grau de passividade que chega a ponto de achar “bonito não ter o que comer”. A mesma adequação às regras patriarcais pode ser vista no samba “Emília”, composto em 1941 por Wilson Batista e Haroldo Lobo, que retrata a mulher desejável como aquela “que saiba lavar e cozinhar/ e de manhã cedo me acorde na hora de ir trabalhar”.

Qualquer que seja a figura de mulher expressa nos sambas, é preciso destacar que seus compositores mantém-se vinculados às regras patriarcas que opõem às mulheres do lar, desejáveis e submissas mesmo que a custa da violência, àquelas da rua, indignas de seu amor, cruéis, condenáveis.

Nas palavras de Cláudia Matos, estes sambas, com

suas personagens femininas geralmente maléficas e irresistíveis, não entram em conflito com o louvor da esposa dedicada que se encontra em outras criações. As duas concepções de mulher e de relação amorosa são antes complementares, e ambas tendem simultaneamente, em certo sentido, para a idealização e reificação da figura feminina. (Matos, op. cit., p. 145).

Esta reificação permanece presente na música negra não apenas do Brasil e tampouco é exclusiva do samba, conforme se pode observar da fala de bell hooks acerca do *gangsta rap*:

Os modos sexistas, misóginos, patriarcais de pensamento e comportamento que são glorificados no *gangsta rap* são um reflexo dos valores prevalentes em nossa sociedade, valores criados e sustentados pelo patriarcado capitalista supremacista

branco. Como a mais cruel e mais brutal expressão do sexismo, atitudes misóginas tendem a ser retratadas pela cultura dominante sempre como uma expressão dos desvios masculinos. Na realidade, elas são parte do *continuum* sexista, necessário para a ordem social patriarcal. (hooks, 1994, p. 116)

Para a autora, no entanto, a vinculação de modalidades da música popular negra à ordem dominante não deve implicar em isenção da crítica:

Sem dúvida os homens negros, jovens e velhos, devem ser considerados politicamente responsáveis por seu sexismo. Ainda que esta crítica deva sempre ser contextualizada, ou correremos o risco de fazer parecer que os problemas de misoginia, sexismo, e todo o comportamento que estes pensamentos apóiam e relevam, incluindo o estupro, violência masculina contra a mulher, é uma coisa de homens negros. (Ibid)

No caso do samba, se é fato que em seus primeiros tempos a teoria e a crítica feminista ainda não tinham sido desenvolvidas e disseminadas, também é fato que os compositores não desconheciam a presença cotidiana de mulheres negras em atitudes e padrões de comportamentos que visivelmente contrariavam as prescrições da época ou as imagens retratadas em seus sambas. Já nos tempos recentes a crítica feminista tem oferecido, inclusive a partir do feminismo negro, elementos suficientes para o questionamento das opções patriarcais no campo da música e da cultura negras.

A vinculação entre o samba e a indústria cultural espelharia, então, uma resposta em diferentes níveis, para as aspirações de ascensão e prestígio sociais, traduzidas segundo interesses e padrões dominantes, a que parte da população negra vai se filiar, principalmente os homens negros. Segundo Alejandra Cragnolini

A música se torna esse “objeto” que completa a imagem do sujeito ideal, a partir de uma trama simbólica em que se entrecruzam modalidades de consumo de classe, grupal e geracional. É nesse cruzamento que a indústria discográfica gera e posiciona seus produtos musicais, construindo uma imagem de produto e uma estética em relação a demandas grupais e sociais vinculadas ao âmbito do desejo; a imaginários imperantes de época; e, em muitas ocasiões, a sintomas sociais – exclusão, falta de projetos. Assim, contribuem, a nível simbólico, para a construção de representações ancoradas no sintoma, conformando ideais de identificação circunscritos ao mesmo. (Cragnolini, 2005, pp. 53 – 54)

Ou seja, a partir da legitimação da idéia do homem ideal como um ser misógino, estes sambas e seus autores, em associação com a indústria, e principalmente com os interesses hegemônicos na sociedade patriarcal e racista brasileira, concorreram para a invisibilização da participação da mulher negra no mundo do samba, como uma face da sua ação de subordinação.

Ao estabelecer-se a vinculação entre o samba e a indústria cultural, particularmente com a indústria fonográfica, esteve em curso também uma série de respostas às mais diversificadas demandas referentes à integração e inclusão social, a liberação corporal e simbólica, ao lado de reivindicações de maior participação nos benefícios econômicos à disposição da sociedade, tanto por parte da população negra, os homens negros principalmente, quanto da sociedade em geral.

3 – O samba-mercadoria, a mídia e o “retorno” das mulheres negras:

Segundo Márcia Tosta Dias (2000) a música compreendida como produto, como mercadoria, coloca-se como uma categoria especial entre os produtos presentes no mercado cultural, por sua extrema labilidade em relação aos diferentes *mídia* e por seu impacto sobre indivíduos e grupos, desde os primórdios da indústria em fins do século XIX até os dias de hoje. Afirma a autora que

as mercadorias musicais estão no rádio, na televisão, no cinema, no teatro, na publicidade, nos computadores, nos ambientes, nas ruas, nas rodas de amigos, no cantarolar, no assoviar, na alma das pessoas. As altas cifras conquistadas por sua indústria deixam, no entanto, de contabilizar o consumo aleatório, e muitas vezes compulsório, a que o cidadão do mundo está exposto, como simples transeunte. (Dias, 2000, p. 32)

Esta onipresença significa, na perspectiva da música negra e do samba, uma conquista de novos espaços e novos posicionamentos por parte de uma camada da população que participa das esferas sociais desde a marginalidade. Mas trata-se de uma conquista que implica também em submissão desta mesma população, e da sociedade geral, a mecanismos industriais pouco afeitos a outras influências que não aquelas capazes de retroalimentarem seus mecanismos de propagação e de

lucro. Assim, inverte-se o fluxo da hegemonia e o principal pólo irradiador passa a localizar-se nos interesses de lucro, estabelecendo um nível de subordinação das formas populares às formas capitalistas industriais. Possibilitando à indústria um papel central nas definições das formas de expressão populares e do gosto das pessoas. Como afirmou Othon Jambeiro:

Claro está, portanto, que a “canção de massa” é parte integrante, hoje, de um sistema industrial-comercial, desde que **se trata de uma forma de arte que depende da indústria**. Sua realização como fenômeno social se dá através de um produto material da indústria cultural, o disco, que é o ponto inicial do processo de comunicação da canção com o público. (Jambeiro, 1975, p. 145, grifo meu)

E é esta dependência, que resulta numa subordinação, que vai estabelecer lugares e graus de participação pré-determinados às mulheres, a partir dos elementos patriarcais legitimados pelo capitalismo como um dos seus eficientes mecanismos de dominação e exploração, onde ocupa posição privilegiada o racismo.

Este capitalismo patriarcal e racista vai demandar das mulheres negras o desenvolvimento de estratégias que propiciem a sua inserção e vinculação aos mecanismos lucrativos e de disseminação de produtos da indústria cultural, a partir das regras postas pela própria indústria. E ao mesmo tempo mantendo seus vínculos com os interesses do grupo social a que se vinculam. Exigindo também delas ações que possibilitem a ampliação de seus espaços de atuação, de liberdade e de inovação.

Cabe considerar, então, até que ponto os modelos comportamentais desenvolvidos pelas mulheres negras, que guardavam forte relação com os elementos culturais que influenciaram a própria criação e disseminação do samba, influenciaram sua participação na indústria cultural nas diferentes épocas da história brasileira. Isto a despeito destes comportamentos serem identificados pela ordem social vigente como negativos e como símbolos da inferioridade das negras. De que forma tais comportamentos puderam concorrer para a ocupação dos espaços de trabalho na indústria cultural? Uma vez que estes mesmos padrões comportamentais foram – e

têm sido – fundamentais para a ampliação da presença negra na sociedade brasileira, a partir da atuação nas esferas simbólicas, políticas e sociais.

Desde os primórdios da indústria do entretenimento, em especial aquela vinculada à música, as mulheres negras têm tido uma atuação de destaque. Atuação que pode ser encontrada nos principais meios de apresentação da época, como os circos e teatros musicais do século XIX e princípio do século XX, passando a atuar também no rádio e permanecendo com forte atuação nos tempos de consolidação da indústria fonográfica e do surgimento da televisão.

Esta presença pode estar vinculada não apenas à maior legitimação da cultura negra na sociedade geral, conquista para a qual a ação das mulheres negras teve papel fundamental, mas também por ser o trabalho acústico uma atividade presente no cotidiano de cada uma delas. Some-se a isto a constatação de que no final do século XIX e início do século XX, quando da abertura de novos espaços na indústria cultural, o trabalho e a atuação em ambientes públicos permaneciam interditados para as mulheres de “boa família”, ou seja, para as brancas da pequena e alta burguesias. Desse modo, serão as mulheres negras as que estavam melhor posicionadas para a ocupação dos espaços disponíveis, inclusive por sua presença no mercado de trabalho estar naturalizada em decorrência de seu passado de escravidão.

Após a atuação de mulheres como Tia Ciata e Chiquinha Gonzaga, as capacidades das mulheres negras no campo cultural ganharam maior visibilidade e, a partir daí, novas oportunidades foram abertas num ambiente artístico antes dominado pelas profissionais européias, principalmente atrizes e cantoras portuguesas e francesas.

Em todas estas épocas, é importante destacar que, entre as mulheres negras, aquelas que apresentavam características fenotípicas mais aceitáveis aos padrões raciais das diferentes épocas, ou seja, aquelas de pele mais clara, tiveram a acolhida facilitada. Uma vez que, como apontou Muniz Sodré:

Numa sociedade esteticamente regida por um paradigma branco – por mais difícil que seja hoje manejar a idéia de uma identidade cultural fundada em critérios de raça -, a clareza ou a brancura da pele, mesmo sem as barreiras guetificantes do multiculturalismo primeiro-mundista, persiste como marca simbólica de uma

superioridade imaginária atuante em estratégias de distinção social ou de defesa contra as perspectivas “colonizadoras” da miscigenação, da coexistência com imigrantes cada vez mais numerosos nos fluxos da globalização. (Sodré, 1999, p. 234)

A maior mobilidade dos afrodescendentes de pele clara, particularmente dos bacharéis formados pelos jesuítas nas cidades coloniais, segundo Gilberto Freyre, antecipou, nos séculos XVII e XVIII, “a decadência do patriarcado rural, fenômeno que se tornaria tão evidente no século XIX” (Freyre, 1968, p. 576). Já no caso das mulheres, a definição de uma identidade mulata não seria suficiente para impedir a incidência das desvalorizações originadas do patriarcado e do racismo, como também imporia sobre elas uma carga de estereótipos e desvalorizações que, de todo modo, seriam menos incisivos que aqueles dirigidos às mulheres de pele mais escura e traços negros mais marcados. Citando Teófilo de Queiroz Júnior e sua análise sobre a literatura, Munanga (1999) aponta a forte presença da mulata no imaginário da sociedade brasileira:

Para sintetizar os dois pólos da avaliação corrente sobre a mulata, podemos dizer que, de positivo, são reconhecidas suas habilidades culinárias, via de regra, sua higiene, sua resistência física ao trabalho, sua sensualidade irresistível, seus artifícios de sedução, a que sabe recorrer, quando canta, dança e se enfeita. (*apud* Munanga, 1999, p. 92)

Aparentemente tais atributos foram pouco considerados no caso da maestrina Chiquinha Gonzaga, cuja importância já foi debatida neste trabalho. Mas podem ter estado em jogo no caso de cantoras e atrizes como Araci Cortes, por exemplo, a pioneira cantora e atriz do teatro musicado. Segundo Severiano e Mello:

É na década de 1920 que o Brasil ganha, afinal, sua primeira grande cantora popular, a carioca Araci Cortes (...). Possuidora de voz aguda, cheia de musicalidade, mas de extensão reduzida, Araci sabia tirar partido de sua sensualidade e encanto pessoal para reinar no palco (principalmente) e no disco (...) (Severiano e Mello, 2000a, p. 51)

Araci Cortes (Zilda de Carvalho Espíndola) nasceu em 31 de março de 1904 e pode ser definida como a primeira estrela da música brasileira. Iniciou sua carreira ainda na adolescência, trabalhando em circos, passando ao teatro e ao disco ao longo de seus 74 anos de atuação descontínua. Sua trajetória marca o momento em que a indústria cultural incipiente passa a destacar de modo mais profundo os elementos negros na música e no teatro da Praça Tiradentes, tendo atuado inclusive na Europa, como estrela da primeira companhia brasileira de Teatro de Revista a viajar para lá. Foi responsável pelo lançamento de jovens compositores como Ary Barroso, Zé da Zilda e Benedito Lacerda. É Araci Cortes que vai representar o início do modo brasileiro (ou seja, que incorpora as contribuições negras) de canto no teatro, inclusive destacando sua ascendência negra e sua condição de mulata ou mestiça. Suas músicas faziam referência direta à linguagem e ao modo de vida da população negra, o que resultou num estrondoso sucesso. Gravou diversos discos, desde 78 rotações até os *long plays*, além de participar, já no fim de sua carreira, do espetáculo dedicado à cultura negra e ao samba produzido por Hermínio Belo de Carvalho, “Rosa de Ouro”, ao lado de Clementina de Jesus e do jovem Paulinho da Viola.

Ao manejar as possibilidades e ambigüidades que a sua pele clara e sua negritude favoreciam, Araci Cortes soube dialogar com as aspirações negras, populares, por mais expressão no ambiente de destaque na indústria cultural. Como também pode manter certa distância da violência racista e as restrições à ocupação de espaços de destaque que esta mesma indústria, de acordo com o pensamento hegemônico, dirigia às mulheres negras.

Outras cantoras negras de pele clara fizeram e fazem grande sucesso na música brasileira. Mas sua identificação como mestiças ou mulatas assume um caráter instável, onde nem sempre os atributos valorizados, no sentido de lucrativos, de sua negritude serão vistos como vantajosos. Esta outra forma de ambigüidade pode ser vista nos exemplos de Aracy de Almeida e Ângela Maria.

Aracy de Almeida (Aracy Telles D’Almeida) nasceu pobre no bairro do Encantado. Máximo e Didier, em seu estudo sobre a obra de Noel Rosa, assim descrevem o bairro na primeira metade do século XX e a cantora:

A linha do trem divide o Encantado em dois, o lado melhorzinho, e assim mesmo de ruas sem calçamento, casas muito pobres, vidas modestas, e o outro ainda pior, no qual, pés no chão, foi criada Aracy, mulata miúda, cabelo encarapinhado, jeito de molequinho de esquina, mas muito autêntica, de uma autenticidade que nada, nem o tempo, nem a fama, lhe vai roubar. (Máximo e Didier, 1990, p. 322)

Começou a cantar na igreja evangélica onde seu irmão era pastor, mas foi no estúdio PRB-7 da Sociedade Rádio Educadora do Brasil, no ano de 1934, ocasião em que conheceu Noel Rosa no Programa do Casé, que sua carreira teve início. Foi considerada a melhor intérprete dos sambas de Noel Rosa, inclusive pelo próprio autor: "Aracy de Almeida é, na minha opinião, a pessoa que interpreta com exatidão o que eu produzo" (*apud* Máximo e Didier, 1990, p. 323). Gravou também outros autores como Assis Valente, Ataulfo Alves, Wilson Batista, Haroldo Lobo, Lamartine Babo, entre outros, e sua obra foi registrada em 181 discos nas diferentes tecnologias de gravação desenvolvidas no Brasil. Seu sucesso a levou ao cinema, mas recusou-se, no ano de 1936, a gravar uma cena em que deveria cantar o samba "Palpite Infeliz" no filme "Alô, Alô Carnaval". Esta cena, sugerida pelo próprio Noel Rosa, traria Aracy de Almeida estendendo roupa num varal. Ou seja, seria a cena de uma mulher negra lavando roupa e entoando o samba em que afirma a importância de Vila Isabel, reduto do compositor, como área de produção de samba, para além dos redutos reconhecidamente a ele vinculados como "Estácio, Salgueiro, Mangueira, Oswaldo Cruz e Matriz", como diz a letra. Esta recusa teria provocado um estremecimento (não duradouro) em sua relação com o compositor. Já nos anos 80 retorna à mídia depois de alguns anos afastada, agora no papel de jurada dos programas de calouros do Chacrinha e de Silvio Santos. Nestas participações, sempre será vista interpretando um papel: a jurada irritadiça e rigorosa que, segundo consta, era um personagem criado por ela própria. Sua atuação na televisão fez com que recuperasse sua popularidade, até sua morte no ano de 1988.

As duas participações na indústria áudio-visual, tanto no cinema quanto na televisão, demonstram a forma que Aracy de Almeida lidava com os usos que esta indústria fazia de sua identidade racial (ou mesmo de sua orientação sexual). Ao recusar aparecer representando um papel que via como "depreciativo" no cinema, recusava não apenas seu próprio "rebaixamento", como também a vinculação à estereotipia do "lugar" da mulher negra. Já ao atuar na televisão no papel de uma jurada

irascível, acreditava tirar partido das possibilidades jocosas que os estereótipos ofereciam a uma mulher negra idosa e masculinizada, como está posto em suas próprias palavras:

Uns e outros aí já disseram que eu sou uma mulher sem modos, que eu já morri e não-sei-quê, e se queixam até dos meus palavrões. Acontece que eu não estou a fim de fazer média com ninguém. O Hermínio Bello de Carvalho fica puto da vida quando eu digo que **agora eu sou mais comediante**. Aí ele me esculhamba dizendo que eu faço humor negro. (*apud* Carvalho, 2004, p. 9, grifo meu)

Ângela Maria (Abelim Maria da Cunha) nasceu pobre no interior do Rio de Janeiro no ano de 1928, tendo começado a cantar no coro da igreja batista onde seu pai era pastor, no bairro do Estácio, na cidade do Rio de Janeiro²³. Apesar da oposição da família, decidiu-se por seguir carreira e saiu da casa para trabalhar no Dancing Avenida no ano de 1948. Recebeu o apelido de sapoti, a partir da observação do então presidente da república Getúlio Vargas: “menina, você tem a voz doce e a cor de sapoti”. Sua discografia é ampla, com mais de 150 discos gravados nas diferentes tecnologias. Foi a Rainha do Rádio do ano 1954, sucedendo a Emilinha Borba, consagrada pelo voto popular. Sua popularidade, por sinal, se manteve mesmo após os anos de Rainha do Rádio, como se vê na crônica de Arthur Laranjeiras:

Um dia, passei na Rua Major Sertório, em São Paulo. Ouvi uma voz cantando Babalú. Era Angela Maria. Essa música ela é obrigada a cantar porque para alguns é um teste. Querem ver se a voz de Angela mudou. Entrei na boate. Perguntei para Angela por que estava cantando ali. E ela: - Por que? Não canto pra bacana. Bacana não compra disco. No Brasil quem compra disco é o povo. Talvez este seja o segredo de sua popularidade. Uma pesquisa mostrou que Angela é a cantora mais popular do Brasil. E Angela está aí, com todo o poder de sua voz. Agora os bacanas é que procuram para ouvi-la. Apesar de ser chamada de cafona. Mas Angela não liga para isso. Ela sabe que tem voz. E não é mais a da Dalva ou de qualquer outra cantora. É de Angela Maria. E essa voz influenciou muita gente. Uma das vozes mais bonitas do Brasil. (Folha de São Paulo, 1997, disponível em <http://br.geocities.com/angelamariasapoti>)

²³ Experiência comum a várias cantoras negras norte-americanas, como também a brasileiras como Carmem Costa e Aracy de Almeida.

Sua identificação direta com o povo brasileiro não a impediu de tentar apagar de si mesma alguns traços de sua aparência negra: cirurgia plástica e clareamento da pele. Para Liv Sovik:

Ângela Maria e sua música existiam no limiar entre ser negro, ou "sapoti", e a suspensão dessa identidade – algo como Blecaute, outro cantor da época, cujo nome indica simultaneamente negritude e a ausência de cor. Ângela Maria fez cirurgia plástica para afinar o nariz, clareou a pele, pelo menos para as fotos de publicidade, e começou a tingir seu cabelo. (Sovik, 2006, p. 9)

A auto-identificação de Aracy Cortes como mulata, seu uso da sensualidade, seus lundus e seus maxixes demonstravam a importância que a afirmação da identidade negra teve na carreira da cantora e atriz, nos primeiros anos do século XX.

Demonstrando também que ela soube fazer uso dos anseios populares de forma inteligente e bem sucedida. Este uso demonstra a importância que estes atributos tinham para seu público e que, nesta aliança, fizeram com que fosse alçada à condição de primeira estrela do país.

Já no caso de Aracy de Almeida, o que se pretendeu demonstrar era o apelo que o estereótipo tinha nos anos 30 e a que Noel Rosa buscou lançar mão durante as gravações do filme “Alô, Alô Carnaval” em 1936, como também a veemente recusa da cantora em filmá-lo, pois considerou a cena depreciativa, sendo suprimida do filme. Ainda assim, o samba “Palpite Infeliz” foi grande sucesso no carnaval deste ano.

No caso de Angela Maria, ao longo de sua carreira ela vai apagando alguns dos sinais que a identificavam como negra: além das transformações estéticas, desaparece o uso do apelido que fazia referência ao tom de sua pele, numa época em que tais características serão desvalorizadas pela indústria cultural. Situação que vai radicalizar-se no momento seguinte, como apontou Liv Sovik, que é o do surgimento da bossa nova e sua proposta de ruptura com o Brasil visto como arcaico e negro. Ainda assim, cantoras e compositoras de pele escura como Carmem Costa, Elza Soares, Alaíde Costa, Clementina de Jesus, Dona Ivone Lara, Leci Brandão e Alcione, entre outras, ocuparam e ainda ocupam espaços de destaque e de apelo

popular na música brasileira. Nas últimas décadas do século XX a classificação como mulata, portadora do conjunto de estereótipos e inferiorização que a caracterizam, foi estendida a mulheres negras de pele escura participantes do samba, especialmente aquelas especializadas nas diferentes danças envolvidas, passando, inclusive a ser associada à profissão de dançarina de samba.

A trajetória de Elza Soares, uma negra de pele escura e traços bem marcados, aponta outros sinais emblemáticos das questões que as mulheres negras precisam enfrentar ao longo de sua trajetória na música popular brasileira, especialmente a música de massa. Nascida no ano de 1935, no bairro pobre de Padre Miguel, na zona oeste do Rio de Janeiro, ainda pequena no colo de seu pai, operário e violonista, afirmava seu desejo de ser cantora. Aos 16 anos, casada e mãe de vários filhos, participa do programa de calouros de Ary Barroso na Rádio Tupy denominado “Calouros em desfile”, cantando a música “Lama”. Sua figura provoca estranhamento e o radialista lhe indaga, através dos microfones da rádio, de que planeta teria vindo: Responde veementemente: “Do planeta fome!”. Sua interpretação fez com que ganhasse o primeiro lugar. Apesar do talento, gravou seu primeiro disco somente em 1960, com seu primeiro grande sucesso “Se Acaso Você Chegasse”, samba de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins. No período antes de gravar, trabalhou como cantora de orquestra até engravidar novamente. Numa das apresentações, a direção do clube tentou impedir que cantasse por ser negra. Integrou a Companhia de Mercedes Batista e em 1958 contracenou com Grande Otelo, viajando até a Argentina. Na volta, passou a trabalhar no rádio (Rádio Mauá e a seguir, Rádio Tupy). Sua relação com o jogador e ídolo Garrincha, que se inicia em 1962, provocou um escândalo explorado pela mídia. Foi perseguida e maltratada e acabou tendo que sair do país. Seus filhos, ainda no Brasil, foram expulsos da casa em que moravam, na zona sul da cidade. Viveu uma seqüência de tragédias, mas sua vida resultou num livro (a biografia, escrita por José Louzeiro, “Elza Soares: cantando para não enlouquecer”) lançado em 1997, uma peça de teatro (“Crioula”, de Estela Miranda, onde seu papel foi representado por uma atriz branca, Zezé Polessa e outra negra, Elisa Lucinda). Sua discografia inclui mais de 100 discos lançados, tendo sua obra entre 1960 e 1988 remasterizada e lançada numa caixa com o título “Negra” em 2003. Gravou com representantes de diferentes tendências da música popular, do samba ao rap e ao rock. Substituiu Ella Fitzgerald num show, quando

esta estava impossibilitada pela doença e compôs e gravou uma música com a atriz Letícia Sabatella. Cantou com Louis Armstrong e com Milton, com Afro Reggae e Titãs. Cantou bossa nova e samba-enredo, tendo sido a primeira artista consagrada a visitar o Bloco Cacique de Ramos para conhecer as inovações do samba que seus freqüentadores estavam criando na década de 80. Esse encontro resultou na gravação de um outro grande sucesso, o samba “Malandro”, de autoria do então desconhecido Jorge Aragão em parceria com Jotabê. No ano 2000 foi eleita pela BBC a cantora do milênio. Em 2002 lança um disco dirigido pelo intelectual e músico José Miguel Wisnik, reaparece com um visual *black power* e é capa da revista Bravo!, voltada para o público intelectualizado e amante da arte. A crítica a seu disco publicada na revista, apesar de poucas linhas, está repleta de expressões que fazem referência a sua negritude, como “hipnóticos batuques”, “ascese sonora dos terreiros de candomblé”, “consciência racial”, “temática negra”, “surdos virados como mensagem tribal”, “espírito *gangsta*”, “dimensão negro-espiritual”, “retrato espiritual da parte preta de nosso povo”, “cantora negra”, “voz curtida em blues”. Nela, o jornalista e crítico Marco Frenette conclui:

Com Do Cócix até o Pescoço, fruto jovial de um talento maduro, fica patente que chamar Elza apenas de grande sambista é reduzir sua real estatura. Instintivamente, a artista, com seu cantar rascante e seus timbres de voz peculiaríssimos, chegou a uma síntese da música negra norte-americana com a brasileira. Seu suíngue, seu senso de improvisação inigualáveis a colocam entre as grandes *ladies* norte-americanas do *jazz* e do *blues*, de quem é irmã espiritual por traçar em sua voz uma vida que tinha tudo para afogar-se em fel, mas que, milagrosamente, transformou-se num canto generoso e inimitável. (Frenette, 2003, p.64)

A trajetória de Elza Soares, tanto na carreira quanto na mídia, traduz de forma explícita os impactos que sua negritude teve e tem sobre a indústria cultural. Partindo da rejeição aos atributos e estereótipos associados a ela – miséria, feiúra, sexualidade exacerbada, passa a ser vista, nos anos após o movimento *black is beautiful* e da ação do movimento negro dos anos 80 e 90 no Brasil, como a expressão de um talento singular. Talento que não encontra, para alguns de seus analistas, explicação, referência ou parâmetros entre os seus que a justifiquem. Uma guerreira que “milagrosamente” superou as vicissitudes, sem que as causas destas tenham sido atacadas, bem como sem ameaçar a estabilidade daqueles que gozam

dos privilégios que a injustiça produz. Uma vez que o que a feriu “transformou-se num canto generoso e inimitável”. Sua genialidade só pode ser explicada com valores da negritude estrangeira, aquela que, como mostraram os criadores da bossa nova, é a única aceitável para aqueles que se acreditam cosmopolitas. No meio de tantas ambigüidades, Elza Soares constrói várias versões de si mesma, narrando sua trajetória com pequenas alterações, quase como ao “gosto do freguês”. Mas, a partir deste jogo, exige reconhecimento de seu talento, sem reificar a dor que viveu e ainda assim tendo que narrá-la mais e mais, sempre mais uma vez. Sempre como mulher e negra e feia e miserável e gostosa e moderna e americanizada e etc. Porém genial.

As mulheres negras, cantoras e compositoras, ingressaram na cultura de massa e suas atuações transcenderam os limites da comunidade e da cultura negras de um modo que não encontra termo de comparação com a atuação dos homens em geral, e, principalmente, dos homens negros. Da mesma forma, apesar de haver outras mulheres com igual ou maior repercussão em sua carreira, dadas as condições com que foram incorporadas pela indústria, suas trajetórias permanecem como exemplares, excepcionais.

No entanto, sua participação no mercado da música vai retirando, nos anos recentes pós-feministas, as condições de se colocarem como grandes estrelas da música popular de modo sustentado. Passam, na maior parte dos casos, a serem descritas como intérpretes, como cantoras restritas a determinados nichos, aonde o termo popular vai ganhando um valor depreciativo e o samba passa a ser arena de disputa cada vez mais intensa com brasileiros e brasileiras de pele clara, os brancos principalmente.

Esta depreciação esteve de acordo com as iniciativas de “modernização” do país, de recuperar em “cinco anos” o “atraso” vivido ao longo da primeira metade do século XX. Este impulso é simbolizado pelo governo de Juscelino Kubitschek, o presidente “bossa nova”, que responde ao desejo de penetrar no mundo desenvolvido da parte da população que ganha nova importância com a urbanização do país. Como observou Lúcia Lippi Oliveira:

Foi nos anos 50 que, pela primeira vez na história do Brasil, o mundo urbano sobrepujou o rural em termos de imaginário da sociedade brasileira. Nessa época foi construído um discurso no qual o mundo rural era identificado como atrasado, velho, passado, enquanto o mundo urbano passaria a ser visto como adiantado, novo, moderno. (Oliveira, 2003, p. 68)

A idéia de moderno, ao exigir uma ruptura com o passado rural, trazia também uma afirmação da elite urbana, suas aspirações cosmopolitas e sua cultura internacionalista, como medida de qualidade dos diferentes produtos disponibilizados pela indústria cultural da época. Neste momento, a modernização e a valorização da juventude burguesa do momento, principalmente os seus varões, significou também a necessidade de ruptura inclusive no campo da música popular. Esta perspectiva foi assim resumida nas palavras do compositor e instrumentista Roberto Menescal:

Você imagina a gente com 15 anos, com 16, 17 anos, começando a tocar violão, e a música que se tocava nas rádios nessa época era o samba-canção, cuja letra não tinha nada a ver com a nossa geração que vivia em Copacabana, a primeira geração de praia. Não é a primeira geração que foi à praia, claro, mas foi a geração de praia que jogava futebol, jogava vôlei, namorava, tocava violão de noite na praia. Então você imagina a gente tocando clássicos assim como havia na época de Antônio Maria por exemplo: "Ninguém me ama, ninguém me quer, ninguém me chama de meu amor." (...) Nós éramos o contrário disso. Nós achávamos que todo mundo nos amava, que todo mundo queria a gente. (Menescal, 2003, p. 57)

Trata-se de uma época e de uma parte da sociedade que, no intuito de romper com o mundo arcaico, conservava dele a noção de trabalho como algo indigno, de negro como algo inferior e das formas de expressão do passado como algo carente de qualidade. E sua música refletia este desejo de se afirmar acima das necessidades cotidianas, celebrando uma juventude alienada. Em determinado momento, esta alienação precisou ser rompida diante dos imperativos que a própria classe média urbana impunha, de reagir frente às mudanças no campo da política e da cultura de massas. Esta insatisfação deu origem às atividades do Centro Popular de Cultura ligado à União Nacional dos Estudantes (universitários) e sua movimentação no sentido de redescobrir o país popular, e arcaico, numa aventura semelhante à de alguns modernistas, tanto na sua concepção mítica do popular, quanto na atitude

messiânica da juventude que, separada (e em posição superior) das camadas constitutivas do povo, acredita possuir os atributos capazes de salvá-lo de sua ignorância, de sua pobreza, de sua subserviência.

Com a crescente polarização da sociedade, o moderno cosmopolita vai entrar em conflito com o nacionalista; a valorização da burguesia vai divergir das idéias de “reformas de base” e de um projeto de inclusão social para o país. A radicalidade discursiva vai demandar a radicalidade nas ações. Alguns estudantes vão pegar em armas, mas a maioria dos artistas não.

O desenvolvimentismo atrairá a tecnocracia, a valorização da Universidade e de sua juventude, a ponto de delegar-se a esta camada o poder de definição do bom, do belo e do ruim, do velho e do novo, do artístico, do cafona e da vanguarda. Esta valorização não se dará sem atrito, inclusive entre a mesma juventude universitária: Caetano Veloso foi vaiado duas vezes. A primeira, durante o III Festival Internacional da Canção em 1968, quando cantou sua música “É Proibido Proibir”, que foi repudiada por uma juventude que queria a tomada de posições políticas mais explícitas, ataques mais diretos às estruturas de poder, como fazia à época Geraldo Vandré. A segunda vez foi quando cantou “Vou Tirar Você desse Lugar”, música de Odair José, que o acompanhava no violão no festival Phono 72, promovido pela gravadora de ambos no Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo, em 1973. Nesta vez, a juventude universitária criticava a intromissão em seu meio de um cantor e compositor identificado com o popular, o antigo, o mau gosto. Mais ainda criticava Caetano por introduzir, no meio de todos, um representante do povo. Segundo relatou Odair José:

Eu toquei a música no violão e o Caetano me acompanhou no vocal. Mas com aquilo tudo que aconteceu, ele cantava nervoso, porque o Caetano é muito sensível, né? (...) Eu não me preocupei com isso, quem se preocupou foi o Caetano. Acho que ele sentiu que o público vaiando a minha presença ali era uma ofensa a ele, porque aquele ali não era o meu público, era o dele. E Caetano ficou realmente muito zangado. Ele esbravejou algumas coisas lá para a platéia, não me lembro bem que palavras ele usou, jogou o microfone no chão e saiu do palco. (*apud* Araújo, 2002, p. 204)

A perspicácia de Odair José nos permite verificar que se tratava, de fato, de uma disputa dentro do mesmo grupo. Naquele momento, a juventude universitária ditava os limites da “revolução” de esquerda que estava disposta a suportar. Assim, a vaia era decididamente para as extrapolações de Caetano Veloso, uma vez que aqueles jovens não conferiam maior importância a Odair José e sua música.

Esta valorização da juventude burguesa que se dá a partir dos anos 50, vai impactar o campo da música em diferentes aspectos, que incluem a organização de movimentos musicais de ruptura com as tendências em voga; e uma música de contestação política de forma mais explícita, ou mais “séria”, do que aquela produzida pelos artistas populares durante a ditadura de Getúlio Vargas, quando as críticas eram feitas muitas vezes através de músicas de carnaval, ou seja, utilizando as formas jocosas das músicas produzidas por e voltadas para as camadas sociais inferiores (enquanto muitos dos jovens artistas burgueses ganharam empregos no Ministério da Educação e Cultura da ditadura Vargas). Mas principalmente, conferiu a este grupo o poder de chancela, de certificação das obras segundo seus critérios de bom gosto, de sofisticação e de modernidade, com forte repercussão na mídia. Tal poder não foi suficiente para determinar aceitação popular, que, diga-se de passagem, enriquecia artistas como o próprio Odair José citado anteriormente, e outros classificados por este segmento como cafonas, tristes e de mau gosto.

Paralelamente a isto, artistas negros e aqueles e aquelas ligados ao mundo do samba, vão seguir sua trajetória, na maior parte dos casos atuando ainda dentro das comunidades, nas casas de show ou em épocas de carnaval. A alguns serão abertas oportunidades no mercado fonográfico, como aconteceu em 1951 com a cantora Elizeth Cardoso, contratada pela recém-lançada Todamérica e que tornou-se popular já em seu primeiro disco, onde gravou o samba “Canção de Amor”. Outras cantoras negras de destaque entre os anos 50 e 70, como Angela Maria, Aracy de Almeida e Carmen Costa vão alcançar grande sucesso, mas em breve desaparecerão da mídia de “bom gosto”.

A maior parte dos artistas ligados ao samba vai desenvolver, a partir daí, suas carreiras internamente, junto às agremiações de samba que estarão, em breve, também vivendo sua fase de “modernização”. Entre eles, alguns poucos artistas negros aproveitarão, nos anos 70, a onda de festivais de música como trampolim

para sua inserção na cultura de massas. Entre estes estão Gonzaguinha, Martinho da Vila e Leci Brandão. Mas, o maior contingente de mulheres e homens negros, integrados no cotidiano da produção do samba, especialmente no trabalho acústico, permanecerão à margens das grandes ondas midiáticas, com breves momentos de alternância com momentos de maior apelo mercadológico, como foi o caso da onda do pagode, a partir do final da década de 80 e principalmente nos anos 90.

Capítulo III – A lente das ialodês: três mulheres negras do samba

Foi em meados dos anos 40 que nasceram as três mulheres negras cujo trabalho na música popular brasileira, e no samba, será analisado a partir de agora. Neste período, a mídia desenvolveu um importante papel na disseminação – e na determinação – de qual ou quais produtos culturais terão circulação nas diferentes camadas que compõem a sociedade brasileira, especialmente a partir do rádio. Este será sucedido, em importância, pela televisão alguns anos depois, à mesma época em que Leci Brandão e Alcione se definiram pela carreira artística.

Na década de 40, o desenvolvimento de políticas culturais estatais, deflagradas tanto a partir do estado nacional brasileiro sob a liderança do Governo ditatorial de Getúlio Vargas, quanto a partir dos Estados Unidos, buscaram ocupar novas posições na geopolítica ocidental, passando a influenciar de forma crescente a música popular brasileira. Foi a época de grande penetração midiática das formas culturais negras brasileiras e estadunidenses, o que conferia ao espectro midiático fortes características de representação da diáspora africana.

A complexidade deste momento incluía também a negociação entre o estado brasileiro e a população a respeito das formas de inclusão da população negra, que vão marcar todo o período subsequente. Pactuação que não excluía variadas formas de dissidência, mas que vigorou até a década de 70, quando novas propostas de inclusão social da população negra foram elaboradas e apresentadas pelas organizações negras recém criadas.

É a partir destas perspectivas que a análise breve do contexto em que nasceram e cresceram, especialmente em relação ao samba e à indústria cultural, será vista a seguir. Dado este passo, será o momento de apresentar as três mulheres que ocupam posições centrais nesta tese recorrendo inicialmente a informações biográficas. Ainda neste capítulo serão apresentados alguns elementos comuns na vivência da população negra e que estão também presentes em seu trabalho, como veremos a seguir.

1- Elas nasceram no país do samba-canção e das vozes femininas:

O Brasil dos anos 40 era um país que, do ponto de vista da indústria cultural e musical, começava a delinear aquilo que se tornaria expressão corrente alguns anos depois: um país dominado pelas vozes femininas, o país das cantoras. Este percurso foi potencializado pelo posicionamento estratégico que as mulheres tinham, em particular mulheres negras, no desenvolvimento das expressões culturais que viriam a ser definidas mais tarde como marcas da nacionalidade brasileira. E também por sua inserção estratégica e bem sucedida nos primeiros anos da indústria cultural no Brasil, tanto na criação de gêneros musicais que se tornaram populares, como também como cantoras, atrizes e dançarinas nos teatros musicados e nos primeiros anos da indústria fonográfica.

A passagem das formas comunitárias, locais, de difusão cultural, de músicas e danças, para as formas mediadas pela tecnologia mecânica de gravação no princípio do século XX, significou um descompasso entre a importância das mulheres negras na cultura e sua inserção neste novo momento da indústria. O número reduzido de mulheres que produziram gravações a esta época poderia estar vinculado às limitações da tecnologia aplicada para o caso da gravação de vozes. Enquanto esteve limitada ao registro de músicas instrumentais, foi possível para Chiquinha Gonzaga ter acesso a esta tecnologia e manter sua participação destacada. Já quando se passou ao registro de canções, as limitações dos equipamentos, que requisitavam uma forte projeção de vozes, um modo grave e operístico de cantar, gritado, por tenores e barítonos, para que o equipamento pudesse ser alcançado e o registro feito, as mulheres não tiveram participação correspondente. Nas palavras de Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo:

não mais do que seis, é o número de cantores que fizeram sucesso no início do século: Baiano, Cadete, Eduardo das Neves, Mário Pinheiro, Nozinho e Geraldo Magalhães. (...). Mas, se os cantores eram escassos, inexistente era o naipe das cantoras. A rigor, não há no Brasil uma só cantora popular de sucesso antes da década de 1920. (Severiano e Melo, 2002a, p. 18)

Ainda que esta afirmativa refira-se especificamente a atuação de mulheres e homens na indústria fonográfica, não considerando as outras formas de veiculação musical, ela aponta uma lacuna importante no reconhecimento e incorporação do trabalho feminino neste campo. Certamente, é necessário buscar nas regras patriarcais da sociedade de então as razões para a falta de registro da presença das mulheres. Mas também, e principalmente, deve-se assinalar as dificuldades que tais mulheres enfrentaram que as impedia de acessar a tecnologia de gravação da época.

De qualquer modo, o panorama desenvolvido ao longo do século XX tornava claro que o sexismo, em sua aliança com a modernidade tecnológica do capitalismo, foi ineficaz em suas proposições de confinamento das mulheres ao ambiente doméstico que até então incluíam a imposição de limites quanto às possibilidades de acesso às novidades tecnológicas da indústria cultural. Sem perder de vista seu impacto no reconhecimento e visibilização da participação e da importância das mulheres:

O que havia eram atrizes do teatro musicado que às vezes gravavam. As exceções seriam talvez as duas moças que, no suplemento inicial de discos da Casa Edison, apareceram cerimoniosamente tratadas como Srta. Odete e Srta. Consuelo. Sobre essas moças, as primeiras brasileiras a gravarem, tem-se apenas uma informação biográfica: eram senhoritas. (Severiano e Melo, 2000a, p. 18)

Esta mesma escassez de informações atingia as parceiras daquele que foi um dos cantores mais populares da época que, entre os anos de 1917 e 1924 se destacaria com duas gravações, o cantor Baiano. Este, em pelo menos duas gravações de destaque nos primeiros anos do século XX, dividiu o canto com mulheres: em “Quem Vem Atrás Fecha a Porta”, gravada pela Odeon, teve a companhia de Izaltina; e na música “O Casaco da Mulata”, pela mesma gravadora, sua parceira foi Maria Marzulo. Mas a parceria feminina não estava restrita somente a este artista: a gravação em 1902 do “Corta Jaca” de Chiquinha Gonzaga, com letra do ator Machado Careca, foi feita por outra mulher, a atriz e cantora Pepa Delgado, então com 15 anos de idade, juntamente com o cantor Mário Pinheiro.

Araci Cortes, a primeira grande estrela brasileira, também teve canções registradas durante a fase mecânica de gravações. Através da Odeon ela gravou, em 1925, as músicas “Serenata de Toselli”, “A Casinha”, “Petropolitana”, “Tô te espiando” e “Mulher do regimento”.

Com a transformação tecnológica no campo musical aportou no Brasil em 1927, a tecnologia eletromagnética de gravação de discos. Inaugurava-se, a partir daí, um novo tempo na história do canto popular. A nova tecnologia deixou de exigir potência vocal e permitiu sutilezas, floreios, brejeirices, permitindo a cantoras e cantores uma aproximação maior com o canto e as vozes das ruas. E são as ruas que consagrarão Araci Cortes, através de sua gravação de 1928, da canção “Ai, loiô” (gravada com o nome de “Iaiá”). Mas esta época teve seu maior destaque numa jovem cantora que inicia carreira em 1929: Carmem Miranda, cujo primeiro sucesso, a marchinha de carnaval “Iaiá loiô”, foi lançado no carnaval de 1930 e neste mesmo ano atingiu vendagem recorde (36 mil cópias) de sua gravação “Taí – pra você gostar de mim”. A carreira de Carmen Miranda, apoiada em discos e no cinema, teve repercussão ainda sem precedentes na história brasileira, ganhando dimensão internacional a partir de sua inserção em Hollywood, centro da indústria cinematográfica internacional que se estruturava na época.

Com o advento do rádio, novas possibilidades e um novo campo de ação (e disputa) se abriu para as mulheres e para a população negra. O rádio chegou ao país no ano de 1922, mas foi no Governo de Getúlio Vargas, quando é estatizado, que adquiriu uma nova dimensão e expansão, uma vez que era visto pelo governo como ferramenta de contato direto com a população e de afirmação dos ideais governamentais. Segundo Cravo Albin:

Getúlio usou o rádio para se comunicar com as massas desfavorecidas, e o fez com enorme eficiência e repercussão. Além disso, o Governo Vargas enxergou no rádio um oportuno fator de integração nacional. Era a primeira *mídia* na cultura ocidental a ter acesso direto e imediato aos lares das pessoas, acompanhando-as em vários momentos ao longo do dia e da noite. (Albin, 2003, p. 81)

A necessidade de expansão nacional das mensagens governamentais provocou a produção de uma política cultural nacional, bem como uma ampliação do espectro radiofônico, com a criação de novas emissoras. O que significou também um aumento de espaços de expressão e de trabalho para artistas, jornalistas, locutores, entre outros profissionais. Neste contexto, abriram-se novas oportunidades também para as mulheres na música. A chamada Época de Ouro da música popular brasileira que, segundo Severiano e Melo (p. 85), se desenvolveu entre os anos de 1929 e 1945, foi um momento em que a música do país, especialmente aquela produzida nos grandes centros urbanos e no Rio de Janeiro em particular, tomou grande impulso com o rádio e, particularmente, com o *status* que o rádio assumiu a partir de Vargas. É a época em que a música “se profissionaliza, vive uma de suas etapas mais férteis e estabelece padrões que vigorarão pelo resto do século.” (Severiano e Melo, 2000a, p. 85):

A Época de Ouro originou-se da conjunção de três fatores: a renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente, a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração. Foi a necessidade de preenchimento dos quadros das diversas rádios e gravadoras surgidas na ocasião que propiciou o aproveitamento desses talentos. (Severiano e Melo, 2000, p. 85)

As vozes das mulheres, transmitidas através das ondas de rádio, foram se consolidando como referência na canção brasileira, ao mesmo tempo em que o samba produzido na cidade adquire dimensão nacional. A Era do Rádio, época do apogeu deste veículo, se transformou na Era das Cantoras do Rádio, que tiveram sua importância também atestada pela massiva participação popular nos concursos da Rainha do Rádio, que aconteceram entre 1937 e 1958. Uma profusão de cantoras teve seu trabalho disseminado, como também suas vidas, suas histórias, suas imagens, em uma profusão de outros veículos, em especial as revistas e as colunas de jornal. É a época em que a música popular brasileira, com sua valorização econômica crescente, vai impulsionar também o valor de venda de outros produtos e serviços: propaganda, variados produtos supérfluos para o consumo de homens e mulheres ouvintes, revistas, jornais, entre outros.

Foi ao longo deste período que diversas mulheres negras, cantoras principalmente, ocuparam espaço na mídia nacional através de suas vozes – situação em que os programas de calouros tiveram importância fundamental, por sua abertura aos talentos oriundos das classes sociais mais baixas. Interessante assinalar que o fim da era do rádio aconteceu junto com o fim do Governo Vargas, o que parece indicar a importância de uma política cultural estatal no desenvolvimento de diferentes mídias e das formas culturais veiculadas por elas. Este ciclo de expansão do rádio vai sofrer fortes alterações com o lançamento da televisão no Brasil e principalmente com a transposição e adaptação para esse novo veículo de grande parte da grade de programas, especialmente os bem sucedidos, ou seja, aquelas formas já experimentadas e aprovadas pelo gosto popular.

A primeira emissora de televisão começou a operar no país no ano de 1950 (a TV Tupy), de São Paulo e em quatro anos o país passa a ter 120 mil aparelhos de televisão. Nos anos que se seguiram, verificou-se sua multiplicação acelerada pelo país e em 1960 as capitais brasileiras já contavam com 20 emissoras instaladas e 1,8 milhão de aparelhos disponíveis para receber sua programação.

Apesar da modernização tecnológica que a televisão representava, sua programação trazia as formas desenvolvidas e aprovadas nas rádios brasileiras, em continuidade com os modelos antigos, consagrados no rádio. Assim, folhetins (novelas), programas jornalísticos, programas de auditório e de calouros tiveram, paulatinamente, seu formato adaptado à sua estética e ao seu modelo comercial. A música popular passou a fazer parte da grade de programação das televisões, principalmente através de programas de auditório e de calouros, modelos reunidos num só em programas de apresentadores de grande sucesso como Flávio Cavalcante e Chacrinha. Estes foram a porta de entrada na indústria musical para uma importante geração de cantoras e cantores.

A produção de programas especialmente dedicados às novidades da música permitiu à televisão uma articulação imediata não apenas com as correntes tradicionais da música popular provenientes da Era do Rádio, mas também com as novidades de gêneros musicais e de artistas emergentes, como é o caso de programas como “O Fino da Bossa”, de 1965 na TV Record de São Paulo, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues; “Jovem Guarda”, liderado por Roberto

Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia na TV Record a partir de 1965, dando nome ao movimento musical liderado por eles; tendência que incluiu também “Alerta Geral”, produzido pela TV Globo nos anos 1978 e 1979, que significou um espaço para o samba na televisão, que tinha Alcione como apresentadora.

Se nos programas de auditório e de calouros os interesses da indústria fonográfica dividiam espaço com a vontade popular, com o tempo a produção de programas musicais para a televisão vai cada vez mais funcionar como vitrine dos produtos industriais, segundo critérios das gravadoras principalmente. Nos anos recentes, o que se verifica é o fortalecimento de outros produtos televisivos, como as novelas e os telejornais, com a perda de espaço para programas dedicados exclusivamente à música.

Um capítulo à parte na relação entre mídia e música é os Festivais de Música Popular produzidos por diferentes emissoras, tanto em nível nacional quanto internacional. Com grande semelhança, na maior parte dos casos, com os programas de auditório e de calouros dedicados à música popular no rádio e na televisão, estes festivais permitiram, da mesma forma que os programas de calouros, a abertura de espaços para uma nova geração de artistas. O que, neste caso, refere-se especialmente compositores e compositoras cujas contribuições influenciaram grande parte da música popular até os dias de hoje. A particularidade destes festivais refere-se principalmente à maior aproximação das concepções de modernidade a este veículo, dedicando maior espaços às preferências da juventude urbana de classe média e alta, como forte repercussão sobre os projetos da indústria fonográfica daí em diante. O que significou também o aprofundamento da cisão entre o que é popular, tido como antigo, de forte influência negra, e de baixa qualidade e o que é jovem, moderno, aos gostos da burguesia branca que se projetava como cosmopolita.

Nestes diferentes momentos da cultura midiática no Brasil, o samba, principal forma de expressão negra na cultura popular nacional, teve diferentes formas de inserção, alternando momentos de prestígio com outros em que é desvalorizado como expressão ultrapassada ou pejorativamente popular (e negra). Nos períodos de maior prestígio, as condições de participação do samba vão ser resultantes de intensa negociação com as camadas da elite, implicando uma alteração ou

afastamento de suas características mais fortemente identificadas por estes setores como símbolos da negritude que rejeitam. O mesmo acontecendo com seus temas e muitos de seus autores, que não serão admitidos na cena midiática das diferentes épocas. Sendo substituídos por temas e intérpretes mais afinados ou identificados com os interesses hegemônicos. No caso das mulheres, abriu-se cada vez mais espaços para aquelas capazes de disseminar imagens compatíveis com as idéias de integração social e de democracia racial que se buscava disseminar, havendo inclusive o privilegiamento das cantoras de traços raciais próximos aos da raça branca, cuja familiaridade com a cultura negra poderia ser atenuada por seu fenótipo quase branco. O que deveria conferir maior legitimidade à disseminação do “novo” samba, permeado por alterações no formato e na temática, adequando-se aos gostos hegemônicos. É a partir desta abertura de espaços que cantoras passíveis de serem definidas como mulatas ocuparam maiores espaços, como exemplificam Araci Cortes e depois dela, Dalva de Oliveira e de Ângela Maria. Permitindo principalmente a abertura de grandes espaços para cantoras brancas como Carmem Miranda e as Rainhas do Rádio Marlene e Emilinha Borba.

Este processo, que se iniciou no rádio, atingiu paulatinamente tanto mulheres quanto homens dedicados à música popular brasileira e ao samba, tornando-se um dos principais critérios não explícitos de participação midiática, principalmente nos programas dedicados às classes média e alta, notadamente brancas, nos principais centros urbanos do país.

2- Periodização do samba e as mulheres negras:

Ao longo de sua história o samba não foi o mesmo nem foi único, não apenas entre a população negra, mas nos diferentes espaços ocupados e nos diferentes projetos a que respondia. Variações formais, ciclos de transformação, esgotamentos e renovações foram vividos segundo diferentes movimentações que tiveram como foco principal a pressão feita por segmentos da população negra por maior inclusão e participação social. Mas que perpassavam articulações e pressões de outros segmentos, inclusive nos diferentes estágios da indústria cultural e da cultura de massa no país. Nos diferentes momentos, a participação das mulheres negras

também sofreu alterações segundo os diferentes interesses em jogo e suas possibilidades de negociação com os interesses dos demais segmentos, inclusive no interior da própria comunidade negra.

Uma breve proposta de sistematização destes diferentes momentos do samba e da participação das mulheres será desenvolvida a seguir. Importante salientar que cada momento da vida cultural e deste gênero musical não deve ser considerado como estanque, livre de quaisquer fatores que não contribuam para sua individualização. Ao contrário, o que segue é somente um modo de destacar tendências mais expressivas dentro de um conjunto dinâmico de interações, pressões, características e expressões que foram desenvolvidas por diferentes grupos ao longo de toda a história da música negra no Brasil, especialmente durante todo o século XX. E que permitam a visualização, ainda que tênue, dos contextos e dos processos onde o trabalho das três mulheres negras analisado nesta tese se inseriu.

Esta sistematização apóia-se numa visão de samba como produto negro disseminado como elemento fundamental de ocupação e expansão das “zonas de contato” definidas por Mary Louise Pratt. Para a autora, estas zonas correspondem àquelas regiões à margem das estruturas dominantes onde grupos não hegemônicos existem e se articulam entre si e com os grupos hegemônicos a partir das condições desiguais em que vivem. O que significa assinalar também a presença de desigualdades e injustiças permeando cada iniciativa de articulação e agenciamento dos diferentes sujeitos vinculados ao samba, especialmente mulheres e homens negros que buscavam ocupar espaços na cultura midiática no Brasil. O que aponta também para a existência de outros intercâmbios e articulações vividos fora de tais “zonas”, que implicam esquemas diferenciados de interlocução e diálogo não atingidos (ou do lado de fora) pela mídia.

Todo o período que antecedeu a definição do samba como gênero musical é parte fundamental para sua história e pode ser considerado como integrante de seu primeiro momento. Neste, o samba ainda é uma profusão de formas de dança restritas à participação negra, sem qualquer proposta de incorporação dos demais segmentos sociais, particularmente a elite branca. Ele foi, ao longo de toda esta época, uma exclusividade negra a favor de seu enraizamento como sujeitos particularizados, africanos de diferentes povos. O que ocorreu nos anos que

antecederam a implantação de uma indústria cultural no Brasil, durante a maior parte do regime escravocrata que se estendeu desde o início do tráfico transatlântico (1549)²⁴ até a primeira metade do século XIX. Período em que a cultura negra expressava-se como um conjunto de expressões culturais africanas, cujos movimentos de expansão e propagação se desenvolveram sob forte oposição (e vigilância) dos setores dominantes. Veremos neste momento cantos e danças em espaços abertos, nos campos, nas matas ou em ruas e largos das capitais principalmente, em consonância com a profunda destituição do escravo e sua impossibilidade de expressar-se em espaços privados e também com o modo de celebração pública e de vida anteriores à captura e ao tráfico. Nesta etapa inicial, as mulheres participavam intensamente da formulação e disseminação das formas culturais, graças à grande mobilidade que a escrava de ganho tinha em seu trabalho nas ruas, aliada à sua liderança em espaços rituais.

O segundo momento esteve diretamente vinculado à maior presença urbana de negras e negros nos anos correspondentes ao período de transição entre o regime de escravidão e a oficialização da queda do regime. Esta transição se desenvolveu ao longo de, pelo menos, os 61 anos compreendidos entre 1827, ano em que o Brasil assinou um acordo comprometendo-se com o fim do tráfico transatlântico de escravos, e a promulgação da Lei Áurea em 1888. Para as cidades acorreram negras e negros de diferentes partes do país, como forma de viver a liberdade conquistada com as fugas, as alforrias e a liberdade oficializada de crianças e idosos (legitimadas pelas leis do ventre-livre e dos sexagenários), situação que potencializou os processos de hibridização entre as diferentes culturas africanas presentes. Foi no intercâmbio das ruas que negras e negros atraíram, através de suas elaborações culturais (especialmente percussão, canto e dança) cada vez mais representantes das camadas intermediárias, a baixa classe de brancos e, a partir destes, a burguesia. Seus principais elementos foram o lundu e o maxixe, em fase de definição como gêneros musicais, ou seja, como forma de expressão sonora singularizada e identificada com um grupo social (racial) determinado. Em relação ao samba, a diferença que se instaura neste período é sua maior circulação e visibilidade para fora dos limites da comunidade negra. Neste momento, as mulheres

²⁴ Este ano marca o desembarque de Tomé de Souza na Bahia, data em que teriam chegado, junto com ele, os primeiros africanos no Brasil.

negras permaneceram ocupando postos estratégicos de expressão e intercâmbio, a despeito das fortes pressões do patriarcado racista urbano, mas cujas ações não tiveram a visibilidade equivalente à importância das posições ocupadas nos processos de negociação.

Já o terceiro momento, que se instalou a partir da década de 1910 e se estendeu até a década de 1930, foi marcado pela intensa negociação entre diferentes segmentos sociais. Os acordos daí resultantes permitiram ao samba sua primeira individualização. Um dado importante foi o fato da negociação - ou seja, os movimentos de aproximação e interação mediados, inclusive, pela violência - ser o principal instrumento desenvolvido para a circulação do samba, o que veio a marcar toda a trajetória deste gênero musical, bem como estabeleceu limites e possibilidades à participação das mulheres especialmente em suas vertentes midiáticas. Neste momento, quando surge o “primeiro” samba, a individualização em curso não se referia à criação de um gênero musical propriamente dito, o que, neste momento, não é a questão central. Ou seja, este foi um momento onde o samba compreendido como música específica, conceito que compreende o trabalho acústico singular, como definiu Samuel Araújo, e também sua adesão a modelos ocidentais de aferição do tempo e da produção sonora, ainda não existia. A principal característica deste período foi precisamente o fato de marcar o momento em que acontece sua nomeação, conforme movimento apontado por Laclau e assinalado anteriormente. Foi quando se realizaram e finalizaram, ainda que de modo temporário, as articulações que resultaram no destaque de determinados elementos culturais a partir do conjunto aparentemente homogêneo dos batuques negros, que permitiram, à medida que recebeu um nome próprio, sua singularização. Singularização esta que destacava principalmente não a expressão sonora, mas sim alguns de seus produtores e seus interesses de melhor inserção sócio-econômica. Neste momento, o acordo estabelecido incluía principalmente homens negros e brancos, representantes do “mundo do samba” e da indústria cultural respectivamente. E que resultou no surgimento da figura do compositor de samba, que pôde acessar algum prestígio social e, no caso de poucos, compensações financeiras. Ainda que as formas musicais reunidas sob este nome não possuísem qualquer especificidade em relação às formas anteriores, principalmente em relação ao maxixe e à marcha. Este acordo, celebrado sob regras patriarcais, resultou em

perdas de espaço para as mulheres negras atuantes intensas e visíveis nas etapas anteriores.

O quarto momento ocorreu ao longo dos anos 30 do século XX. Neste, o samba como gênero musical começa a existir, sendo objeto de fortes disputas entre diferentes segmentos, inclusive entre os diferentes grupos raciais. Foi quando o samba surgiu também como função racionalizante, para além da “desordem” da festa, com a finalidade de permitir a melhor progressão dos desfiles das agremiações (carnavalescas) pelas ruas. Neste momento, a roda, cuja importância e significado foram apontados no capítulo anterior, deixou de ser um elemento fundamental para sua realização. Mas ao mesmo tempo, esta concepção permitiu a recolocação das perspectivas coletivas simbolizadas pelo coletivo de indivíduos reunidos sob propósitos comuns de vivência e propagação de uma forma cultural específica. A retomada desta perspectiva teve importância inclusive para a valorização dos demais sujeitos participantes e não apenas para compositores e cantores, o que abriu espaço para uma revalorização do papel das mulheres negras dentro destas agremiações.

O quinto momento identifica o fenômeno das escolas de samba como expressão maior das qualidades dos sujeitos negros na sociedade brasileira, nos anos 60 e 70 principalmente. Ou seja, como mecanismos de afirmação das potencialidades da democracia racial entre nós. Neste período, outros significados foram expressos e reforçados, principalmente aqueles que conferiam um valor de venda às expressões culturais negras, num aprofundamento das possibilidades de lucro que o samba conferia. Foi o momento em que fortes conflitos expuseram publicamente os interesses antagônicos no ambiente do samba: de um lado os interesses de expressão identitária, como elemento fortemente negro e comunitário e, de outro, como ferramenta de ascensão social e econômica de seus produtores, que incluía a necessidade de alianças estratégicas com segmentos sociais controladores das regras capitalistas dos lucros. Esta aliança teoricamente possibilitaria ao samba multiplicar de forma exponencial suas possibilidades de gerar rendimentos e prestígio. A crescente polarização entre “tradição” e “modernidade” dentro do samba, ou seja, entre a população negra, possibilitou às mulheres negras a constituição de “trincheiras”, ou seja, de espaços que foram definidos por elas e pelo conjunto como lugares de resistência à modernização, de acordo com os interesses de um grupo;

ao mesmo tempo em que, para outros grupos de mulheres, outros espaços também foram afirmados como atestado do compromisso com a modernidade lucrativa em confronto com a “tradição” do samba. Assim, posições fundamentais como porta-bandeiras, madrinhas de bateria, passistas e baianas, além de alguns cargos administrativos foram, durante algum tempo, reservados às mulheres negras. Neste mesmo período se verificou um deslocamento crescente de homens negros das posições de liderança das agremiações, sendo substituídos por homens brancos.

No sexto momento, o atual, que se desenvolve a partir da década de 80, verifica-se um reforço a correntes que advogam a defesa e preservação de elementos identificados com a tradição do samba, que simbolizariam sua afirmação como produto negro. Esta afirmação se desenvolveu num período em que as mulheres negras perderam algumas de suas posições “tradicionais” nas escolas de samba, sendo substituídas por mulheres brancas até então afastadas deste ambiente: são atrizes, modelos celebridades midiáticas e esposas dos “patronos” que ocuparam as funções de passistas e rainhas de bateria principalmente, além de sua participação como destaques e de integrarem diretorias de escolas, visando atender também interesses da audiência crescente angariada por sua disseminação como produto cultural midiático. Este afastamento foi vivido também pelos homens negros, especialmente os compositores da velha geração. Deslocada das práticas cotidianas das agremiações, uma nova geração de homens e mulheres negros, compositores, instrumentistas e ocupantes de variadas funções na sua produção, intensificaram a realização de pagodes, ou seja, das reuniões de samba, dança e comida, como forma de continuidade dos processos de intercâmbios entre sambistas, prática corrente e fundamental para o desenvolvimento do samba. Nestes pagodes, as formas musicais privilegiadas eram o partido-alto, o calango, o jongo, entre outros ritmos de origem rural ou urbana que participaram da constituição do samba no Rio de Janeiro. Foi a época em que diferentes espaços afastados do centro e da zona sul da cidade, nos subúrbios e na zona norte, clubes, bares e blocos desenvolveram um movimento intenso de revitalização desta vertente de samba, onde se destacaram clubes como o Sambola (no bairro da Abolição) e o Helênico (Rio Comprido); quintais e calçadas de casas e bares, como os de Tia Doca (pastora e integrante da Velha Guarda da Portela), além do Pagode do Arlindo (liderado pelo compositor e cantor Arlindo Cruz), pagode da Beira do Rio, em Oswaldo Cruz e o

Pagode do Cláudio Camunguelo, um dos raros flautistas do samba contemporâneo. Entre estes, um grupo em especial teve maior destaque neste movimento de renovação da matriz musical: o pagode na quadra do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos, também na zona norte da cidade, cuja notoriedade se expandiu para além das fronteiras da comunidade do samba e que rapidamente chamou atenção da indústria cultural.

A experiência vivida nos pagodes do Cacique de Ramos significou uma renovação que trouxe, antes de tudo, uma proposta de retorno às formas tradicionais de samba: a roda e o improviso do partido-alto que remetiam às práticas da casa de Tia Ciata e aos grupos reunidos no Largo do Estácio, bem como a muitas outras casas, terreiros e bares ao longo de todo o século. No entanto, diferentemente daquelas, as rodas de pagode atuais permitiram muito poucas posições às mulheres negras, com raras exceções.

Uma outra novidade envolveu as formas de percussão do samba, que teve como pré-requisito a adaptação de instrumentos antigos não vinculados a este tipo de música e festa para que produzissem sons adequados a suas rodas, como o banjo modificado com afinação de cavaquinho utilizado por Almir Guineto, um dos principais compositores deste tempo; ou a criação (adaptação) de instrumentos como o repique de mão e o tantã. Estas modificações responderam a necessidades de produzir um som amplificado sem o recurso de aparelhos eletrônicos, dado o crescimento dos participantes e da audiência. Houve também modificações percussivas traduzidas no modo diferenciado de percutir o repique, o tantã, o pandeiro e a bateria (esta, no caso dos shows). Havendo, em anos recentes, a inclusão de orquestras nas gravações em estúdio deste tipo de samba.

A intensificação da penetração do samba deste momento na indústria cultural acabou alterando a definição de pagode, que passou a exprimir um gênero musical ou de performance de palco, que pôde ser verificada nas apresentações do Fundo de Quintal. Grupo surgido dos pagodes do Cacique de Ramos, ele serviu e ainda serve de exemplo para uma profusão de novos grupos, influenciando inclusive o que se denominou de “pagode mauricinho”. Após intensa multiplicação destes modelos, onde os mecanismos da indústria cultural tiveram importante contribuição, vivenciamos neste princípio de século XXI um desinteresse da indústria cultural.

Tornando ainda mais difícil para as mulheres negras identificadas e produtoras desta modalidade de samba ocupar espaços, estando atualmente quase completamente alijadas.

3- Três mulheres negras do samba:

Nascidas na mesma década da história brasileira, os anos de 1940, cada uma das três personagens fundamentais na cultura negra do Brasil que são destacadas nesta tese desenvolveu (e desenvolve) trajetórias paralelas dentro da diversidade que compreende o samba. São elas: Leci Brandão, Jovelina Pérola Negra e Alcione. Para melhor aproximação com o universo de trabalho destas mulheres e com suas carreiras, alguns de seus dados biográficos serão apresentados a seguir.

Cada uma delas apresenta em comum não apenas o traço geracional, mas também o pertencimento a um grupo social marginalizado, o que marca o desenvolvimento de suas trajetórias na música popular brasileira a partir do samba. Ao longo desta trajetória, construíram identidades singularizadas que permitem sua diferenciação do conjunto de artistas, mulheres e homens, identificado com o samba nos últimos 40 anos. Como também das demais cantoras e compositoras em ação na música popular brasileira neste período. Sua capacidade de expressão e diálogo dirigidos prioritariamente às mulheres negras e à população negra é o principal traço que as singulariza. E faz com que estabeleçam níveis de proximidade e identificação com estes segmentos traduzidos não apenas em vendagem de discos, uma vez que esta está sujeita a diferentes fatores que escapam ao controle da artista e seu público, mas principalmente influenciando suas escolhas em relação à imagem, canções e performances.

A presença destas três mulheres negras ao longo das próximas páginas visa ampliar um pouco mais a perspectiva de análise da cultura de massas no Brasil, especialmente através da atuação das mulheres negras. Esta análise será feita a partir da utilização da figura da lalodê, apresentada no capítulo I, como chave para visibilizar as potencialidades de expressão e agenciamento vividas pelas mulheres negras. E, ao romperem a chamada “ordem do silêncio”, visibilizar a extensão e os

possíveis significados veiculados em sua atuação midiática, em suas composições, canções, performances.

O samba é um produto extremamente rico de significados, que tem sido utilizado ao longo de todo o século XX até o momento como um dos principais meios de articulação da sociedade brasileira, graças não apenas aos esforços da população negra para a superação das barreiras da sociedade racista, mas também pela ação dos segmentos brancos da população, integrantes da pequena e da alta burguesia. Recorrendo aos exemplos de Chiquinha Gonzaga e de Tia Ciata, foi possível destacar o papel central que as mulheres negras tiveram neste movimento, por se colocarem em posição estratégica de maior contato com os segmentos brancos, como também por sua liderança no interior da comunidade negra e as responsabilidades assumidas na preservação da tradição. Estas articulações permitiram não apenas a penetração da cultura negra na cultura de massa no Brasil, mas fundamentalmente a constituição da própria indústria cultural brasileira.

Da mesma forma, as insuficiências da bibliografia e dos estudos acadêmicos em apresentar os aspectos referentes à participação das mulheres negras em todo este processo foram apresentadas de forma breve. Limitações que respondem aos interesses do racismo patriarcal em curso no país, mas que invisibilizam todo um conjunto de iniciativas, de avanços e articulações realizadas pela população negra e que têm nas mulheres seu elo principal.

Através da rica trajetória das três mulheres negras apresentadas, alguns elementos presentes em seu discurso serão destacados, de modo a visibilizar as formas com que participam do debate de temas fundamentais não apenas para a população marginalizada, como também para a continuidade das articulações em desenvolvimento na sociedade.

O desenvolvimento de pesquisa envolvendo a participação das mulheres negras na música popular, especialmente das três cantoras aqui destacadas, encontrou níveis diferentes de dificuldades, onde se destacam as limitações bibliográficas sobre mulheres negras em geral e sua participação no samba. Mas também a falta de informações consistentes acerca da história e da carreira de cada uma das artistas

aqui destacadas e do contexto específico a partir do que suas carreiras se desenvolvem.

A tentativa de superação desta limitação implicou na leitura das poucas informações disponíveis em jornais, revistas, na internet e nos textos dos encartes dos discos, como também requisitou a realização de entrevistas com estas mulheres. No entanto, quando a realização destas entrevistas não foi possível – por falecimento, como no caso de Jovelina Pérola Negra; ou por não haver espaço na agenda da cantora, como no caso de Alcione – a alternativa encontrada foi a realização de conversas com diferentes mulheres negras, de diferentes gerações, classes sociais e estados do país (tendo incluído também homens negros e mulheres não negras, ambos em minoria).

Estas diferentes fontes de informação permitiram a apreensão de perspectivas diferenciadas, quais sejam: as visões da artista sobre sua carreira expressas tanto nas entrevistas diretas como naquelas disponíveis na mídia; a visão da própria mídia vista na forma de produzir as matérias e também em sua intensidade e periodicidade. Através do que foi possível realizar uma leitura acerca das formas de articulação que estão sendo negociadas entre estas mulheres negras e a indústria cultural, permitindo especialmente visibilizar quais as condições impostas pelo racismo e pelo patriarcado foram aceitas e quais foram recusadas. Podendo verificar também de que forma estas mulheres puderam contornar obstáculos e responder aos interesses dos grupos sociais marginalizados, em especial as demais mulheres negras.

A outra perspectiva considerada, as visões do público, não pode ser vista como isolada do contexto onde foram geradas, pois decorrem não apenas da influência das visões das artistas e da mídia, mas principalmente a partir da articulação entre estes e os diferentes fatores presentes em sua vivência individual e coletiva. Nas conversas realizadas, a principal fonte de informação consistia na observação das respostas gestuais e emocionais dadas, onde se verificava não apenas as palavras e a forma como estas eram organizadas ou pronunciadas, mas também os movimentos de corpo. Esta observação visava permitir uma abordagem onde as diferentes influências fossem expressas, podendo inclusive superar os enquadramentos racionalizantes. Apesar das limitações e parcialidades deste

método, através dele foi possível realizar um dos pressupostos do feminismo negro que se refere ao privilegiamento do ponto de vista e das experiências cotidianas das mulheres negras como fundamental para a compreensão dos elementos vinculados à sua vivência particular de iniquidade frente ao racismo, o patriarcado, a pobreza, entre outros, como assinalou Patrícia Hill Collins (1991).

Por outro lado, para além das informações biográficas, os principais esforços desta tese dirigem-se para sua obra, sua linguagem, sua capacidade de mobilização de diferentes elementos no interior da cultura de massa e as formas como, a partir daí, torna-se possível a sua expressão como mulheres negras e, através delas, de outras mulheres negras.

a- Leci Brandão:

Eu sou a filha da dona Lecy
Mulher que mora no meu coração
É tudo aquilo que já construí
Foi resultado dessa criação
Se dei amor, o ensino foi seu
Se fiz sofrer, ela não tem culpa
Esse meu jeito ela sempre entendeu
Eu sou assim e não tenho desculpa
(“A Filha da Dona Lecy”, de Leci Brandão)

A filha de Dona Lecy, como muitas vezes se apresenta, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 12 de setembro de 1944. À época, o então Distrito Federal viu, poucos dias antes de seu nascimento, a inauguração pelo presidente da república da Avenida Presidente Vargas, que veio a se tornar uma das principais avenidas da cidade, símbolo da nova etapa de modernização do país. Filha de Lecy de Assunção Brandão e de Antônio Francisco da Silva, ganhou de seu pai o mesmo nome de sua mãe como uma forma de homenagem: “se fosse menino não ia se chamar Antônio?”²⁵, justificou seu pai. Passou a infância no centro antigo da cidade, vivendo numa casa de cômodos localizada à Rua Senador Pompeu. Esta rua localiza-se nas

²⁵ Depoimento de Dona Lecy de Assunção Brandão, em 22/06/2006, que informou também que “seu” Antônio teria ficado aborrecido quando se deu conta do erro de ter registrado o nome da filha sem a letra Y presente no nome da mãe.

imediações do Morro da Conceição e do Livramento, integrantes da região que Heitor dos Prazeres definiu como “uma África em miniatura” (*apud* Lopes, 2001, p. 13), termo que foi adaptado e divulgado por Roberto Moura como a “Pequena África do Rio de Janeiro”. A Rua Senador Pompeu, cujo nome homenageia um integrante do senado imperial especializado em problemas do nordeste, é, segundo Brasil Gerson,

tão comprida que começa na Conceição, ao pé do Morro do Valongo, e só termina nas imediações do Morro do Pinto. Era a Príncipe dos Cajueiros de antigamente, já habitada também por figuras da nobreza (...) antes de abrigar, na passagem do século XIX para o XX, um tipo de residências coletivas para trabalhadores já fora de uso entre nós e das quais as últimas existentes são, talvez, as que nela subsistem, tão mal conservadas, algumas prestes a caírem aos pedaços – conjuntos à semelhança de quartéis, com a sua parte assobradada dispondo de varanda de madeira, dispostos em forma de um quadrilátero, como um amplo pátio, este dotado também de tanques para lavadeiras, e alguns construídos provavelmente em lugares antes ocupados por cocheiras de empresas de tálburis e carroças, tão freqüentes no bairro antes dos progressos do transporte motorizado, que se foi verificando à medida que a indústria se desenvolvia e o número de operários aumentava e era preciso que casas fossem sendo erguidas para a sua moradia. (Gerson, 2000 [1955], pp.209-210)

Habitar nestas condições não era incomum para casais como seus pais, que trabalhavam como funcionários públicos das categorias mais baixas: o pai integrava a equipe administrativa na área da saúde e a mãe, na educação. Mas assinale-se que a ocupação de seus pais conferia, no âmbito da população negra, uma certa diferenciação, pois se tratava de empregos estáveis e que permitiam a certeza de rendimentos ao final de cada mês. Assim, apesar de pobres, podiam oferecer à filha única uma boa condição:

Eu sabia que eu era pobre. Eu tinha noção de que nós éramos pobres, mas com dignidade. Minha mãe sempre procurou, no meu aniversário, fazer um bolinho, tinha que ter a festinha, minha madrinha sempre me dava uma pulseirinha ou me dava um anelzinho. Nós éramos pobres mas nós tínhamos essas coisas. Nós comíamos nossa galinha dia de domingo, agente tinha vitrola, quando tinha festa eu botava vestido novo de tafetá com lacinho de fita, tirava foto de aniversário. (Depoimento em 07/06/2006)

Ao longo do dia era cuidada pela vizinha Dona Ester, portuguesa que lhe passou a pronúncia europeia do português e o gosto pela comida daquela terra. A partir dos 13 anos de idade passa a residir em escolas da zona norte e zona oeste do Rio de Janeiro, já que a ocupação de sua mãe como zeladora dava direito à moradia e possibilitava uma economia dos baixos rendimentos de seus pais. Os domingos em sua casa eram de música e dança, comida e festa:

Pagode era a gente dia de domingo fazer galinha com macarrão, botava disco na vitrola e todo mundo dançava dentro de casa, as pessoas, os parentes, os amigos. Iam lá pra casa da gente comer uma galinha com macarrão, que era comida de pobre dia de domingo e sempre tinha música. Lá sempre eu ouvi música, sempre eu ouvi. (Depoimento em 07/06/2006)

Situação que não foi alterada nos tempos em que residiam nas escolas, pelo contrário, havia mais espaço para as festas:

E na casa da gente, como a gente morava em escola, época de Natal, essas coisas assim, a escola estava vazia, então, todo mundo ia lá pra casa, os parentes todos, cada um ficava numa sala, levava o seu cobertor, levava suas coisas, forrava no chão, botava aquela mesa no meio do pátio, de comida. Então era uma delícia. Era eu, meu pai e minha mãe. Mas nós tínhamos os parentes, os amigos, os que não eram necessariamente parentes consanguíneos, eram conhecidos (...). Meu pai gostava muito de fatura, meu pai gostava muito de feijoada, fazer comida, juntar o pessoal lá. Era uma delícia. Comprava aquela tina, tinha aquela tina de madeira de botar cerveja, botava ali, comprava gelo. Meu pai sempre gostou muito de festa. (Depoimento em 07/06/2006)

Este cotidiano povoado de festa reproduzia o ambiente semelhante ao vivido pelas demais famílias negras no Rio de Janeiro e fora dele, de diferentes gerações, de reunião de grupo, de comida, de música. A presença da música no cotidiano das mulheres negras é vista também na história de Clementina de Jesus:

Nas lembranças de Clementina a música vinha desde a infância. Ouvindo a mãe cantar enquanto trabalhava e tendo, ao lado, o pai na viola. (...) Vive-se a música trabalhando, cozinhando, passando roupa (...) A música é vivida com os amigos nos bares, nas casas dos companheiros do samba. (Bevilacqua e cols., 1988, p. 15)

Desde a escola Leci Brandão começou a mostrar os sinais de sua inclinação para a música e para a composição: fazia *jingles* de campanhas para o Grêmio Estudantil do Colégio Pedro II onde estudava, bem como músicas satirizando professores. O desenvolvimento de seu gosto musical se fez também sob influência de seu pai:

Meu pai, Antônio Francisco da Silva, gostava muito de disco de 78 rotações. Lá em casa sempre teve vitrola. Então eu tive várias informações sobre artistas. Lá em casa tinha disco de Jamelão, Carmem Costa, Ademilde Fonseca, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Elizete Cardoso, Julio Reys e sua Orquestra, Bienvenido Granda, Doris Day, Peter York, Louis Armstrong. Eu ouvi Luis Gonzaga, eu escutava tudo! Até disco de ópera, Caruso, não-sei-quê, tudo isso eu ouvia. Dia de domingo lá em casa só botava disco. (Depoimento em 07/06/2006)

Na adolescência, novas influências: é o tempo do *rock'n'roll*, das vozes e ritmos dos primeiros anos do rock e demais gêneros de música negra. A música americana nos anos 50 e 60 ganhava cada vez mais espaço no Brasil e eram os jovens seus principais consumidores através de programas de rádio como “Hoje É Dia de Rock”, grande sucesso da época. As preferências de Leci Brandão vão ser conquistadas por um ícone da música negra norte-americana:

Eu morava no subúrbio [em Realengo, e estudava na Tijuca] (...) Aí eu corria pra chegar em casa, fazer tudo certinho, que era pra eu seis horas da tarde ligar na Rádio Tamoio pra escutar o tal do Ray Charles. E eu fiquei apaixonada pela voz do Ray Charles. Aí eu comecei a comprar LP do Ray Charles. (Depoimento em 07/06/2006)

Participante intensa das festas e reuniões musicais dos clubes do subúrbio onde morava, seus interesses musicais se dirigiam para as apresentações de mímica, moda nos bailes da época, onde grupos de jovens bem ensaiados e produzidos segundo a moda entre a juventude norte-americana dublavam grupos musicais americanos, especialmente os cantores e grupos negros. Estas dublagens incluíam figurinos e performances especiais teatralizadas, inspiradas nos grupos negros norte-americanos, envolvendo, segundo a cantora,

vários colegas meus de Realengo, porque eu já morava na Escola Nicarágua, tinham um grupo de mímica, a mímica estava no auge. Eram não sei quantos mil grupos fazendo mímica. O pessoal se arrumava todo, botava uniforme, ia pra Rádio Mayrink Veiga, concurso. [Para fazer] mímica [a pessoa] bota música e o pessoal ficava dublando ali em cima. Mas o pessoal fazia verdadeiras revoluções. Ray Charles estava estourado também na época, os caras iam de luva branca, bengala, óculos escuros, fazer mímica do Ray Charles. Tinha um grupo em Padre Miguel que fazia muito sucesso: *One King and the Five Crazies*, Um Rei e Cinco Malucos, esses caras eram bonitinhos, todo mundo de roupinha de não-sei-quê, era o auge do *rock*. (Depoimento em 07/06/2006)

Interessante assinalar que este movimento musical envolvendo milhares de jovens negros no subúrbio do Rio de Janeiro não recebeu, por parte da academia, atenção suficiente até os dias de hoje. Desinteresse que atinge diversos movimentos como estes, realizados nas periferias das cidades e que estão fora de alcance imediato da visão dos grupos hegemônicos, para quem não oferecem a estes, segundo sua percepção, qualquer ameaça ao *status quo*. Trata-se do final dos 50 e início dos anos 60, época que, do ponto de vista do interesse dos estudos, foi monopolizada pelo surgimento da bossa nova²⁶, mas em que se verificou o início de diferentes movimentos musicais negros de características urbanas e cosmopolitas.

Além das diferentes influências apontadas anteriormente, havia também no cotidiano de Leci Brandão, as formas musicais das religiões de matriz africana:

Tinha a coisa do Centro de Umbanda que mamãe freqüentava. Centro de Umbanda naquela época eu ia, eu gostava de ficar perto dos tocadores de tambor, eu gostava de ficar perto dos Ogãs. Eu sempre gostei de ficar perto da batucada. Sempre gostei de ouvir os pontos (...) Ih, tem pontos que eu sei até hoje, antigos. (...) Mamãe começou a freqüentar um Centro lá em Belford Roxo, a gente morava na Nossa Senhora da Pavuna, bem no centro de Pavuna, pegava o trem "maria fumaça" e ia até São Matheus [São João de Meriti] e depois ia até Belford Roxo, lá para o Centro. Eu adorava ir pro Centro, gostava de ficar batendo palma bem alto (Depoimento em 07/06/2006).

²⁶ "A fase de maior evidência da bossa nova esgota-se nos últimos meses de 1962, quando acontecem o espetáculo 'Encontro', o único a reunir num palco o trio Jobim – Vinícius – Gilberto, e o lendário show do Carnegie Hall, em Nova York. A partir do ano seguinte, seus personagens procuram novos caminhos. Tom e Vinícius deixam de compor juntos, com o primeiro iniciando uma carreira internacional e o segundo passando a trabalhar com outros parceiros, João Gilberto fixa-se nos Estados Unidos, enquanto Carlos Lira prefere imprimir às suas composições um sentido mais político." (Severiano e Melo, 2005b, p. 15)

Influência que, diga-se de passagem, está diretamente vinculada ao samba e suas origens como gênero musical, como performance de dança e percussão, bem como na forma organizativa de suas agremiações, conforme assinalado anteriormente. No caso de Leci Brandão, o vínculo entre sua música e a religião vai ser retomado de forma mais intensa anos mais tarde, quando retoma a sua carreira interrompida por discordâncias em relação a linha que a gravadora queria imprimir ao seu trabalho. Este episódio, ocorrido em 1980, fez com que Leci Brandão passasse um período de cinco anos sem conseguir gravar qualquer disco e sem vínculo com qualquer gravadora. Sua volta aos shows e aos discos aconteceu, segundo sua visão, como resultado da ação dos Orixás, a quem atribui sua volta à carreira artística e a quem decidiu homenagear publicamente do ano de sua volta, 1985, em diante:

Pra encurtar a história, no dia 15 de outubro de 85 eu tava lançando o meu disco “Leci Brandão” com [os sambas] “Papai Vadiou”, “Isso é Fundo de Quintal”, “Zé do Caroço”, tinha tudo. E eu resolvi, por minha conta, botar o ponto do Seu Rei das Ervas, que cantavam lá [no terreiro que freqüentava]. Eu escutei o ponto e falei, vou botar esse ponto na última faixa desse disco. Me deu vontade. Sem falar com Mãe Alice, com Seu Rei, com nada. Botei lá. Quando o disco ficou pronto eu levei lá pra mostrar pra ele: “aqui Seu Rei”. Mãe Alice ficou super emocionada. Depois Seu Rei falou assim pra mim: “a partir de agora passe a fazer a saudação pro Orixá. O próximo agora faça pra lansã, porque lansã é quem toma conta dessa sua parte musical. É ela que é essa sua parte serena, é ela quem cuida. Ogum é da sua luta, da sua bravura. Você é uma mulher guerreira, você nasceu pra isso”. (Depoimento em 07/06/2006)

A cada disco desde então, a última faixa é dedicada a cada um dos Orixás do candomblé. Presença que se verifica também no show registrado em seu DVD, que abre com Leci Brandão cantando a “Saudação ao Rei das Ervas”. Além disso, Leci Brandão carrega, sempre que está em espaços públicos, sinais de sua filiação religiosa como o fio de contas (colar ritual) que identificam sua ligação com o orixá Ogum, entre outros sinais e gestuais capazes de serem reconhecidos pelos praticantes das religiões de matriz africana e por todos os demais que conhecem suas tradições.

Leci Brandão designa como o começo de sua trajetória na música o momento em que, buscando uma forma de expressão de sentimentos e experiências tristes que vivenciava, compõe o primeiro samba, no ano de 1964. A inclinação para a carreira

artística, ou seja, para a vivência da música como atribuição individualizada (mas ainda não profissional), como algo além das formas de sociabilidade de seu cotidiano, surge ainda em sua temporada em Realengo. Atuante nos movimentos musicais locais, é convencida a cantar num programa de calouros na televisão, em fins dos anos 60:

As pessoas incentivaram: “ah, vai no Chacrinha cantar, você canta legal...”. Eu sempre gostei de cantar (...), cantava em sala de aula, cantava quando tinha festa lá no Grêmio de Realengo. E foi engraçado porque você via aí a coisa da música comigo, sem ser a parte de compositora. The Platters fazia muito sucesso. Tinha uma música chamada “Smoke Gets in Your Eyes” e eu me lembro que eu fui no Grêmio [de Realengo, clube do bairro], teve uma festa no Grêmio, eu fui lá e cantei em inglês. Porque naquele tempo a gente, estudante, tinha caderninho com letra, “Only you”, “Smoke Gets...”. Aí eu fui lá cantar [e canta] “They ask me how are you, my true love was true” e foi um show. Tremia! (Depoimento em 07/06/2006)

Foi a vencedora da noite no Programa do Chacrinha, conquistando o direito de ir para o “trono”, ou seja, de ocupar o lugar no palco dedicado aos melhores calouros da noite.

Esta passagem por um programa de calouros não foi a única. Em 1968, ano que considera decisivo na sua história artística, Leci Brandão participou do Programa “A Grande Chance” de Flávio Cavalcante na TV Tupy, onde venceu na categoria de melhor compositora.

Esta participação bem sucedida de Leci Brandão na televisão deflagrou uma série de acontecimentos que vão resultar em sua decisão de seguir na carreira artística. A vitória de uma jovem negra suburbana e pobre que “surpreendentemente” mostrava grande talento – “Teve pessoas que perguntavam: mas a letra também é sua? Perguntavam muito”, relatou em seu depoimento em 22/06/2006 - fez com que recebesse promessas de vida melhor: empregada da Companhia Telefônica do Rio de Janeiro recebeu desta, via TV, a promessa de promoção no emprego, além de ganhar uma bolsa de estudos para a Universidade Gama Filho, no bairro da Piedade, zona norte da cidade. Promessas que não foram realizadas, uma vez que a telefônica não lhe deu qualquer promoção e fazendo com que, decepcionada, pedisse demissão do emprego, indo trabalhar como operária numa fábrica de

cartuchos em Realengo. Sua difícil condição financeira devido aos baixos salários de operária impediu que utilizasse a bolsa de estudos. No entanto, neste mesmo ano de 1968, um novo contato com os donos da Universidade mudou significativamente o rumo de sua vida, contato feito a partir do trabalho de sua mãe:

E aí a coisa da magia de Deus: a minha mãe foi levar um expediente pra escola dela lá na cidade, na Secretaria de Educação ali no Castelo (...). Quando ela foi assinar o protocolo - Leci de Assunção Brandão - a moça falou assim: "Ih, a senhora tem o nome igual o daquela menina da Grande Chance". (...). "É minha filha". "Oh, parabéns, ela tava na Grande Chance, está bem na telefônica, não é? A telefônica prometeu". Então ela disse: "Não, ela está trabalhando como operária de fábrica lá em Realengo". (Depoimento em 07/06/2006)

Conversa que resultou num encontro entre Leci Brandão e o Ministro do Tribunal de Contas Gama Filho, proprietário da Universidade Gama Filho:

Ele falou assim: "quanto é que você ganha lá nesse lugar?" Eu falei: "quando eu faço serão, tem que fazer serão pra ganhar mais um pouquinho, eu ganho oitenta reais [cruzeiros]" (...) "Então você vai fazer assim, você vai chegar lá no seu capitão – porque eram só militares que mandavam [na fábrica], que esse mês, que a partir de dezembro você vai trabalhar na Universidade Gama Filho lá na Piedade. De Realengo pra Piedade não fica tão longe, tem condução, e eu vou dar pra você iniciar trezentos cruzeiros pra começar". Quando ele falou, eu comecei a chorar lá na sala, eu comecei a tremer, comecei a chorar lá no sofá da mulher (...). Seria outro horário, outra coisa, outro serviço. Falou que ia arranjar uma secretária, mandou eu escrever : "você tem uma caligrafia boa". (Depoimento em 07/06/2006)

Esta interlocução retrata um dos principais mecanismos de manutenção da hegemonia racial branca, revelando o seu controle sobre os diferentes mecanismos capazes de alterar as condições de vida da população negra, cujo acesso será facilitado ou restringido, como forma de preservar seu poder de mando. Revelando também as formas como este segmento racial administra as pressões das camadas inferiorizadas a partir de perspectivas que separaram as injustiças e sua reparação de suas causas estruturais. Ao individualizar seus efeitos e soluções, permitem também a separação entre a condição hegemônica da branquitude e a violência que esta hegemonia requisita e produz.

A partir do novo trabalho e do novo ambiente Leci Brandão entrou em contato com um mundo diferente daquele que vivia em Realengo. Apesar de pouco familiarizada com os temas da política nacional daquela época, na Universidade tomou conhecimento dos efeitos da ditadura militar sobre setores da classe média e sobre o ambiente universitário:

Paulina Gama [uma das donas da universidade] disse assim pra mim: “não faz nunca nada de político (...) nem toque nesse assunto, por favor” (...) Só que eu trabalhava no departamento pessoal e em 1969 eu começo a ver um monte de professor ser demitido da Universidade, que eram professores que falavam contra a revolução (...). Eles botavam, acho, espiões nas salas pra poder ver quem tava falando contra ou a favor. Aí eu comecei entender isso aí melhor, dentro da Gama Filho. (Depoimento em 22/06/2006)

Também neste momento conheceu as formas de vida e lazer da classe média, fez amizade com alguns dos alunos e passou a freqüentar diferentes lugares em companhia deles. Ao mesmo tempo, começou a participar dos festivais de música na Universidade com sambas de sua autoria, tendo uma atuação de destaque. Em 1971 foi a uma reunião da Ala dos Compositores da Mangueira, escola a que sua mãe e sua avó eram ligadas com o propósito de solicitar o ingresso na Ala:

Eu disse que eu queria aprender mais com eles, que aquilo ali pra mim era a universidade do samba, e que eu teria muito prazer em...Eu já fazia música quando eu cheguei lá, eu já tinha uma carreira. E aí foi aceito. Aí falaram: você vai fazer uns sambas aí e vamos ver como vai ser sua conduta. Gostaram dos meus sambas e aí recebi a carteira. Em 72 eu já entrei pra ala mesmo, a primeira vez que eu botei uma roupa da Mangueira foi na ala dos compositores. (Depoimento em 07/06/2006)

A partir daí Leci Brandão passou a ser identificada como a primeira mulher a participar da Ala de Compositores da Mangueira. Mas, segundo ela própria, na mesma ala havia uma mulher que ingressou antes dela:

Tinha a Verinha também, que era do morro. A Verinha era uma outra compositora da escola, que inclusive ganhou samba-enredo, a Verinha da Mangueira. E aí, na ala só tinha eu e depois a Verinha. A Verinha já era lá do negócio, mas não era oficial na

ala, ela freqüentava, inclusive morava lá no morro, lá no Chale. (...) José Brogogério falava muito disso, ele é vivo ainda, eu acho que ele está na Velha Guarda, não sei, ele era o presidente da ala na época. Falou: não, Leci foi a pessoa que chegou aqui, cumpriu todas as normas, fez a carta, explicou, passou pelo estágio, foi aprovada. (Depoimento em 22/06/2006)

Passando a ocupar um espaço onde raras mulheres foram admitidas. Além dela mesma e de Verinha, integrantes a Ala de Compositores da Mangueira, houve ainda a inserção de Dona Ivone Lara, ainda jovem em 1965, na Ala dos Compositores da escola de Samba Império Serrano.

Sua participação cantando e compondo na Mangueira permitiu maior visibilidade a Leci Brandão, que vai ser vista por alguns produtores culturais da época, entre eles o jornalista Sérgio Cabral e a pesquisadora Lygia Santos. O posicionamento estratégico da escola, tanto do ponto de vista geográfico, estando mais próxima da zona sul da cidade do que a maior parte das agremiações da época, como também pelo fato de ser uma das escolas de samba com maior articulação com os segmentos sociais hegemônicos, tiveram grande importância nesta visibilização.

Nesta época, além dos sambas românticos, já produzia também alguns com letra politizada como, por exemplo “Deixa pra Lá”, que chama atenção do grupo ligado ao show Opinião. Este foi parte de uma série de shows apresentados na zona sul do Rio de Janeiro com o mesmo nome, retratando a visão de parte da classe média da época identificada com os princípios da esquerda política de então, que tinham na figura do “povo”, na valorização e na educação deste, um dos seus meios para a transformação social²⁷. Leci Brandão foi incorporada ao elenco do show em 1973, conforme relatou:

Era assim: “tem uma menina magrinha da Mangueira, pretinha da Mangueira, magrinha, que tá cantando umas músicas legais pra caramba”. Eu só mandava música política. No Opinião eu começo a cantar em 73/74. (Depoimento em 07/06/2006)

²⁷ Ver este respeito Coutinho, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2002

Na letra de seu samba aparece a denúncia das injustiças e limitações enfrentadas pela população que foi colocada à margem da sociedade, especialmente a população negra, mas que permitia também retratar as insatisfações daqueles envolvidos diretamente no confronto ao regime de ditadura:

Se o seu amor falou que não vai mais voltar, deixa pra lá
Mas se você ficou em último lugar, deixa pra lá
Se tudo começou na hora de acabar, deixa pra lá
Se você não passou neste vestibular, deixa pra lá
Deixa, que essa vida um dia muda
Você tem que se assumir
E se o próprio amigo o acusa
Você deve resistir
Senão tem viola pra lhe acompanhar, deixa pra lá
Se esse ano a escola não vai desfilar, deixa pra lá
Se você pediu tanto e ninguém quis te dar, deixa pra lá
Se também fez um canto pra ninguém tocar, deixa pra lá
Deixa que esta fase é passageira
Amanhã será melhor
E você vai ver que a cidade inteira
Seu samba sabe de cor
Se você quer seresta e já não tem luar, deixa pra lá
Se você foi à festa e não pôde dançar, deixa pra lá
Se a sua companheira não fez o jantar, deixa pra lá
Porque foi pra Mangueira saracotear, deixa pra lá
Deixa, não perturbe a sua vida
Carnaval já vem aí
Vou brincar com meu povo na avenida
Descobrimo o que não vi
Se você tem idéia e não pode falar, deixa pra lá
Se cantou pra platéia e ninguém quis ligar, deixa pra lá
Se você foi à feira e não pode comprar, deixa pra lá
Porque o dinheiro é pouco pra poder gastar, deixa pra lá

Este samba de cadência bem marcada já traz em sua forma e letra vários elementos que anos mais tarde serão identificados como a marca do trabalho de Leci Brandão. Nele destaca-se a afirmação da necessidade de resistir às contingências e o caráter passageiro destas; da visão que não permite separar (ou hierarquizar) as diferentes situações: censura, pobreza, fracasso e desigualdade. Estando presente também a valorização da ação popular, como mecanismo capaz de realizar a superação das diferenças de se aprender uma nova visão do mundo, que deve incluir também novas formas de luta: “vou brincar com meu povo na avenida/descobrimo o que não vi”.

O ano de 1973 marcou o início efetivo da sua profissionalização, com o convite feito pelo jornalista Sérgio Cabral para integrar o elenco fixo dos shows do Teatro Opinião. A partir daí, as portas da indústria cultural e fonográfica lhe serão abertas, gravou até o ano de 2006 vinte discos de carreira, entre compactos, LPs e CDs, além de nove discos (CD) de coletâneas que incluíam muitos de seus sucessos lançados em LP e que foram remasterizados. Em 2006 lança seu primeiro DVD denominado “Canções Afirmativas” onde, além de apresentar um panorama de sua carreira, inclui imagens extras que dão destaque ao conteúdo político e ativista de sua carreira.

Para além dos discos e dos shows, Leci Brandão construiu uma imagem de cantora politizada, mas que, por sua temática vinculada aos interesses da população negra, não foi incluída no grupo classificado por setores dedicados à análise musical dos cantores de protesto. Esta designação identifica a geração de compositores e cantores, principalmente homens jovens e brancos, popularizados a partir dos festivais produzidos pelos canais de televisão e que ao longo da ditadura militar implantada em 1964 ganharam notoriedade não apenas pela qualidade de seu trabalho, mas também por seus embates com a censura e pelo exílio a que foram forçados. Neste grupo, o maior destaque refere-se ao cantor, compositor e escritor Chico Buarque.

Não apenas através das canções que compõe e canta, mas desde o título dos seus discos, Leci Brandão reafirma seu pertencimento político. Entre os nomes mais característicos estão: “Dignidade” (1987), “Cidadã Brasileira” (1990), “Atitude” (1993), “A Cara do Povo” (2003), além da tomada de posição explícita no título de seu DVD lançado em 2006, “Canções Afirmativas”, em meio ao debate nacional sobre a adoção de ações afirmativas em favor da população negra. Este DVD inclusive traz depoimentos de ativistas do movimento negro e do movimento de mulheres negras do Rio de Janeiro e de São Paulo, que desenvolvem pequenas análises sobre a importância da obra de Leci Brandão a partir da perspectiva do ativismo político.

Suas posições políticas explicitamente assumidas a identificam diretamente com a população negra, especialmente com os mais pobres e os moradores das favelas. Identificação transmitida a partir da denúncia das condições injustas em que vivem,

bem como pela reafirmação de sua capacidade de luta deste segmento social. A conexão com a comunidade tem se expressado ao longo dos anos na defesa do samba e das agremiações do samba como patrimônio desta comunidade, em contraposição aos diferentes aspectos da modernização das escolas que resultaram especialmente na exclusão de seus antigos integrantes em favor de novos personagens, mulheres e homens brancos provenientes da elite. E, ao lado das posições anti-racistas também publicamente assumidas, vai se notabilizar por afirmações de defesa dos direitos das mulheres, dos homossexuais e da democracia, tendo participado, inclusive das mobilizações conhecidas como Diretas Já e do I Seminário Nacional de Mulheres Negras “Lélia Gonzáles”. Seminário organizado em 1996 pela Fundação Cultural Palmares no estado do Maranhão, dirigido a mulheres negras ativistas de todo o país, que teve como convidada especial a ativista norte-americana Angela Y. Davis.

Um aspecto interessante em sua carreira é sua capacidade de alavancar outras inserções na mídia não apenas como cantora e compositora. De fato, ao longo destes anos, atuou e atua em programas de rádio e televisão, onde tem destaque seu trabalho como comentarista de carnaval na TV Globo. Onde nos anos de 1984 a 1993 comentou o desfile do Grupo Especial das Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro e desde 2002 atua como comentarista do desfile das maiores Escolas de Samba da cidade de São Paulo. Esta participação teve grande repercussão e, também controvérsia - em show promovido pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro em fins de 2006, Leci Brandão denunciou:

Fui rifada da emissora porque falava das comunidades durante os desfiles. (...).De 1984 a 1993, fiz comentários para o carnaval do Rio. Depois de um período afastada, estou indo para o meu 5º ano atuando em São Paulo. Quem introduziu a palavra comunidade na TV fui eu. Tenho a frustração de fazer shows no Brasil inteiro e não ser solicitada na minha cidade (O Dia, 05/12/2006)

Além da televisão, trabalhou também no rádio, veículo onde atuou em programas ligados ao samba e ao carnaval nas Rádios Cidade, de São Paulo e Mania, do Rio de Janeiro, comentando também o carnaval de São Paulo através da Rádio Transcontinental.

Na televisão Leci Brandão atuou também como atriz, na novela *Xica da Silva* realizada no ano de 1996 - 1997 pela TV Manchete com grande audiência. Novela que buscava retratar o período escravocrata no Brasil, especialmente a fase ligada a uma das principais figuras femininas negras da historiografia brasileira, Xica da Silva. Nela, Leci Brandão vivia o papel de uma líder quilombola, Severina, papel que apesar de inicialmente estar previsto com curta duração, foi estendido em decorrência da forte repercussão no público. Atuação que resultou em novos convites para integrar novelas, a que recusou por considerar incompatível com sua agenda de trabalho na música. Um outro destaque desta novela foi a atriz estreante Thaís Araújo, à época com dezessete anos, vivendo o papel da protagonista Xica da Silva.

Leci Brandão participou e participa de mobilizações políticas, na maior parte das vezes vinculadas à agenda do Movimento Negro e do Movimento de Mulheres Negras. Disponibilizou sua carreira aos movimentos, não apenas através de suas composições e canções, mas também nas mensagens que endereçava ao seu público e à sociedade em geral. Além da realização de shows sem cobrar cachê em diferentes atividades produzidas pelo movimento social, em todas as regiões do país. Foi também uma das fundadoras, em 2001, do PPPomar – Partido Popular Para Maioria, que tinha entre seus impulsores, o rapper MV Bill e seu empresário Celso Athayde, sócios em diferentes iniciativas ligadas ao mundo do *hip hop* e à Cidade de Deus, favela de grande notoriedade e que foi tema de livros e filmes de circulação internacional. No ano de 2003 passou a integrar o Conselho Nacional de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. E em 2005 teve a incumbência de discursar em nome da sociedade civil para o presidente da república e mais de dois mil participantes, na I Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial, realizada em Brasília.

b – Alcione:

“Eu vi Louis Armstrong e queria fazer igual”²⁸, foi a decisão tomada ainda durante a infância nos anos 50, por Alcione Nazareth, em relação à escolha de um instrumento

²⁸ Entrevista à Revista Raça Brasil, ano 10, nº 94, p. 28,

para tocar, o trompete, expressando de forma decidida sua inclinação musical. Assim, começava a relação direta com a música desta menina nascida em 21 de novembro de 1947, filha de Felipa e João Carlos Dias Nazareth. Inclinação que surgiu em um cotidiano povoado por sons: em sua casa, seu pai, músico e compositor, era maestro da Banda da Polícia Militar em São Luís do Maranhão. Com ele Alcione aprendeu a tocar vários instrumentos de sopro, entre eles clarinete e trompete.

Além das influências presentes dentro de casa, São Luís do Maranhão oferecia em toda cidade diferentes influências, grande parte delas provenientes da cultura negra: o Bumba Meu Boi, inundando com seus tambores, seus pandeiros gigantes e suas matracas a paisagem das festas de São João; o Tambor de Criola, com sua percussão e suas danças reservadas somente às mulheres; as vozes e as batidas das caixeiros da festa do Divino Espírito Santo; os tambores rituais da Casa das Minas, da Casa de Nagô e suas festas; além de agremiações de samba como a Turma do Quinto, uma das mais tradicionais escolas de samba da cidade. Todos próximos de sua casa no Desterro ou em São Pantaleão, no principal reduto festeiro da cidade, a Madre Deus, aonde as tradições afro-brasileiras vão se apresentar ao longo do ano, o boi, o tambor, o samba, até os dias de hoje. Havia as vozes, os cânticos, a percussão de pés e palmas em cada uma destas festas.

E havia no seu cotidiano as grandes vozes no rádio, principalmente as vozes femininas. Entre elas, a que foi considerada a maior em sua época: Dalva de Oliveira e suas imitadoras, que terminaram por se consolidar também como grandes vozes singulares: Ângela Maria e Núbia Lafayette, esta uma cantora residente no Rio de Janeiro e cuja carreira se iniciou em fins da década de 50 e que, a exemplo de suas antecessoras, alcançou grande sucesso com canções românticas e boleros. Estas três cantoras vão ser as principais influências na formação de Alcione.

Começou a cantar ainda na infância: aos 12 anos de idade, diante da impossibilidade do cantor da orquestra em que seu pai tocava, que estava rouco. Assim cantou, na Orquestra Jazz Guarani, a música “Palma Branca” e o fado “Ai, Mouraria”. A infância se dividiu entre uma infância comum, numa família pobre e de muitos filhos, estudou até se formar professora, mantendo paralelamente sua ligação

com a música. Mas, influenciada pelas vozes de Angela Maria, Dalva de Oliveira e Núbia Lafayette, cada vez mais se decide pelo canto.

Ainda no Maranhão a jovem Alcione cantou num canal de televisão local, nos anos de 1965 e 1966, mas ainda não havia se decidido pela dedicação exclusiva à carreira. O que vai acontecer em 1967, quando sai do Maranhão para vir tentar a carreira de cantora no Rio de Janeiro. Chega na cidade numa época transformações na música popular, especialmente a música de alcance midiático que, segundo Severiano e Melo,

É uma fase de renovação e modernização, que introduz novos estilos de composição, harmonização e interpretação, determinando uma apreciável mudança na linha evolutiva de nossa canção. (Severiano e Melo, 2006b, p. 15).

Mas o caminho de Alcione não estava diretamente ligado a tal “linha evolutiva”. Cantora de voz grave, potente, voltava-se para o samba-canção e a música romântica cuja validade estava sendo questionada naquele momento pelas correntes emergentes na indústria cultural. Estes segmentos endereçavam à música romântica e popular da época uma crítica contundente, identificando-as como representação de um passado que se quer abandonar em favor da modernização do país, especialmente das mentes e da música. Num cenário em que têm destaque primeiro a bossa nova e depois a geração dos festivais e as expressões do rock nacional - estas denominadas por setores nacionalistas, pejorativamente, de “iê iê iê” - que teve seu destaque na Jovem Guarda, do tropicalismo e da música de protesto.

Os interesses musicais de Alcione tampouco se enquadraram nas perspectivas modernas do samba da época, ou seja, de maior contato com a classe média branca da cidade. Estes incluíam a movimentação em torno do Zicartola, do “sambalanço” de Dóris Monteiro e Miltinho, e o samba de “denúncia” divulgado nos espetáculos do Teatro Opinião e a ação do Centro Popular de Cultura/CPC da União Nacional dos Estudantes/ UNE; ou ainda da valorização de suas formas mais antigas, como no espetáculo Rosa de Ouro.

Seu descolamento das novas tendências pode ser visto quando, já cantora profissional, teve oportunidade de assistir uma apresentação da cantora Janis Joplin, numa boate de Copacabana. Seu desconhecimento das novas tendências do rock, como também suas preferências musicais é demonstrada no depoimento a seguir:

Pouca gente sabe, mas o Serguei [cantor de rock] cantava na mesma boate que eu. Não gostei muito, disse que ela gritava demais. Então ele retrucou: “Mas essa é Janis Joplin, a rainha do *underground*!”. Respondi: “Sei lá o que é *underground*.” Depois entendi a importância dela. Hoje percebo que não soube aproveitar bem o passeio que fizemos naquela madrugada, do Posto Seis ao Um. (O Globo, 16/11/2006)

Após certo tempo trabalhando numa loja de disco, Alcione conseguiu contrato para cantar em boates de Copacabana. Vem desta época seu aprimoramento do uso da voz e a ampliação de suas possibilidades de canto, frente à pluralidade que o trabalho na noite requiritava. Assim, suas interpretações envolveram diferentes gêneros musicais, bem como incluíram músicas estrangeiras que cantava em suas línguas originais, o que podemos verificar no depoimento de Leci Brandão, com quem partilhava o mesmo ambiente de trabalho, a mesma boate:

eu chegava cedo no Pujol [boate a zona sul do Rio de Janeiro] pra ver Alcione cantar. Gostava de chegar mais cedo só pra ver a interpretação dela, que ela tocava piston e cantava, não só em português, cantava também em francês, cantava às vezes em outras línguas também. (Leci Brandão, depoimento em 07/06/2006)

Ao longo do tempo, Alcione se firmou como um nome importante entre cantores da noite da zona sul da cidade, cantando em diferentes casas. No entanto, além da qualidade de sua voz e de seu canto, sua entrada neste mercado esteve ligada ao exotismo de ser uma mulher negra tocando trompete:

No começo da minha carreira só arrumei emprego por causa do trompete. Quando toquei, o dono da boate onde eu queria cantar, lá no Beco das Garrafas [reduto carioca onde se popularizou a bossa nova], gostou; quando cantei, gostou mais ainda. Aí fiquei empregada logo. Tinha noite que eu cantava em quatro ou cinco boates; o táxi eu pagava por mês. Mas depois começaram a me chamar para fazer

algumas televisões só se eu levasse o trompete. Aí comecei a tirá-lo, porque eu queria me firmar como cantora. (www.universomusical.com.br, s/ data)

Em busca de outras oportunidades, se apresentou em programas de televisão, como A Grande Chance de Flávio Cavalcante, onde venceu duas eliminatórias. A qualidade de sua apresentação possibilitou que fosse contratada pela TV Excelsior para integrar o programa “Sendas do Sucesso”, onde permaneceu por seis meses. A passagem pela televisão neste período, permitirá que fique conhecida rapidamente. A partir daí, iniciou uma turnê internacional, passando por países da América Latina, como Chile e Argentina, e pela Europa, lugares onde voltará a cantar mais tarde.

De volta ao país em 1972, com o apoio do cantor Jair Rodrigues que a apresenta aos diretores da gravadora a que estava vinculado, a Philips, grava seu primeiro disco, um compacto simples com os sambas “Figa de Guiné”, de Nei Lopes e Reginaldo Bessa, e “O Sonho Acabou” de Gilberto Gil. Gravando também, no ano seguinte, novo compacto simples com as músicas “Pinta de Sabido” e “Tem Dendê”. Apesar de sua entrada na indústria fonográfica não ter tido a repercussão desejada, a gravação destes dois compactos marca o início de uma parceria duradoura com o compositor Nei Lopes, que até os dias atuais é o compositor de quem gravou o maior número de músicas. É da autoria de Nei Lopes um dos maiores sucessos da carreira da cantora, o samba “Gostoso Veneno”, em parceria com Wilson Moreira, que dá título ao seu LP de 1979. Esta parceria permitirá que se afirme no mercado fonográfico como cantora vinculada a vertente tradicional do samba.

É como cantora de samba que em 1975 lançou seu primeiro LP, “A Voz Do Samba”. Nele estão incluídos seus dois primeiros grandes sucessos, “Não Deixe o Samba Morrer”, que ficou vinte e duas semanas em primeiro lugar nas paradas de sucesso, e “O Surdo”. Com este LP, Alcione ganhou seu primeiro Disco de Ouro, que representava à época uma vendagem de 100 mil exemplares. A partir daí segue se destacando como cantora de samba, gravando discos anuais até 1983 quando muda de gravadora – sai da Philips/Polygram e vai para a RCA/BMG - e inicia sua fase de destaque como cantora romântica. Mudança que não é vista como ruptura pela cantora, uma vez que as intenções românticas sempre estiveram presentes na sua carreira:

Quem começou com o samba romântico foi o Gilson de Souza. Mas, antes dos pagodeiros dos anos 90, Agepê, eu e outros já fazíamos músicas assim.
(www.universomusical.com.br, s/ data)

A partir de então, aos 10 anos de carreira fonográfica, Alcione daria maior ênfase a este estilo de músicas. Este movimento, de certa forma, a levou de volta aos seus antigos ídolos da música romântica e do samba-canção, cujas trajetórias musicais tanto a influenciaram. E o faz no momento da carreira em que já tinha conquistado um grande público e extraordinária vendagem com seus discos:

Gravo qualquer música romântica, desde que me arrepie. Minhas músicas têm que ser diretas; não podem ser como aquelas piadas que a pessoa só vai rir três dias depois. Nesse sentido, não tenho pudor nem medo. Sou brega desde que nasci.
(www.universomusical.com.br, 25/07/2005)

Aqui, Alcione assinala – e responde – às múltiplas críticas que sua “mudança” de estilo tem suscitado desde então. Um exemplo está na crítica do Hugo Sukman, intitulada “Uma cantora que na verdade é duas”, cujo subtítulo expressa a rejeição que alguns setores têm às opções românticas de Alcione:

Com grande sambas e canções dispensáveis, Alcione celebra mais uma vez sua dupla personalidade artística” (O Globo, 26/06/2005).

Referindo-se ao disco recém-lançado à época, “Uma Nova Paixão”, o crítico busca retratar o que define como “esquizofrenia artística” da cantora, opondo adjetivos como “convencionalismo” e “inventivo”, “tintas dramáticas” e “contido e irônico”, entre outros. Para Sukman

é uma dupla personalidade na qual convivem um prestígio artístico que se mantém intocável mesmo com todas as músicas ditas românticas e em série que grava, com uma popularidade que resiste mesmo à sofisticação de parte de seu repertório e de muitas de suas interpretações cheias de suingue e improvisos. (O Globo, 26/07/2005)

Chama atenção o fato do crítico colocar em campos opostos “popularidade” e “sofisticação”. A iniciativa de elencar tais oposições permite verificar neste debate uma reedição visões correntes nos diferentes períodos da música popular brasileira, que opunham gêneros de grande aceitação popular e grande massificação midiática e que muitas vezes resultavam em grandes vendagens de discos, a uma suposta sofisticação e cosmopolitismo representados, incluindo-se aqueles que se propõem a preservar (sic) a tradição nos diferentes aspectos da cultura popular.

O exemplo de Alcione revela também o deslocamento do samba, anteriormente definido como um integrante do pólo popular e de qualidade inferior: na crítica de 2005 ele é colocado na mesma posição que os diferentes gêneros legitimados pela elite tinham, equivalente à sofisticação, inovação e mesmo, para utilizar palavras do próprio crítico, da vanguarda. Permitindo também explicitar que as opções lucrativas e massificantes dentro da música popular, de repetição insistente de fórmulas que deram certo do ponto de vista mercadológico, puderam ser acessadas pela cantora, com o que mantém uma vinculação estreita até hoje. Ainda que esta vinculação tenha deslocado o samba da posição que ocupou anteriormente em sua carreira, mas que permanece gravando e cantando em seus discos e shows.

Entre as possíveis interpretações vinculadas a tais debates está o fato de Alcione, assumir nesta fase de sua carreira a paridade entre o samba “de raiz”, o samba moderno e a música romântica, muitas vezes significando uma reedição de estilos antigos como samba-canção, sambas abolerados e outros formatos. Seu posicionamento aponta para o caráter híbrido da cultura negra e do gosto popular, que é capaz de assimilar diferentes produtos e formas de expressão, o que é permeado, ou permitido, inclusive, pelas imposições da indústria. E auxilia também ao desvelamento de uma tendência não superada na cultura brasileira, que é a desqualificação deste gosto popular, apesar deste estar diretamente vinculado aos interesses extremamente lucrativos da indústria cultural como um todo.

Entre os compositores da fase romântica gravados por Alcione está um representante da juventude cosmopolita de Ipanema do final dos anos 50: Paulo Sérgio Valle, de quem gravará diversas músicas, entre elas, o grande sucesso “Você Me Vira a Cabeça”, cujo refrão é um legítimo representante daquilo que Hugo Sukman classificou de “tintas dramáticas”:

Mas tem que me prender
Tem que seduzir
Só pra me deixar louca por você
Só pra ter alguém
Que vive sempre ao seu dispor
Por um segundo de amor

A sintonia de Alcione com o gosto popular e com os interesses da indústria fonográfica baseia-se, segundo ela, numa introspecção, que significa seguir seus próprios gostos musicais: “Gosto de ir aonde minha intuição me leva” (www.universomusical.com.br, 20/07/2006). Mas que também resulta de sua larga experiência de contado direto com os gostos das diferentes platéias, desde seu começo de carreira ainda menina, e sua disponibilidade para negociar novos limites que comportem suas ambições de qualidade e de canto. Além de materializar suas ambições mercadológicas, conforme declarou em entrevista durante o lançamento de seu CD “Ao Vivo 2”: “quero vender um milhão” (www.universomusical.com.br, s/ data). A articulação de todos estes interesses faz com que, para a cantora, a crítica tenha importância relativa, além de ser vista como preconceituosa:

Às vezes, no início de nossa carreira, as pessoas nos falam assim: “não vai passar do segundo disco”. E eu passei do segundo disco. Quando chegava um movimento qualquer, como lambada e os grupos de pagode, tinha gente que me ligava pra dizer que eu estava acabada, que estava gordinha. A gordinha está aí, arrasando, com mais de 250 mil discos vendidos e saindo ouro neste²⁹. A gordinha quer dar uma satisfação para o Brasil, mas para essas pessoas que sempre me respeitaram e me amaram. (www.universomusical.com.br, s/ data).

Alcione está entre as principais cantoras que, nas últimas décadas, tem se destacado na indústria cultural brasileira, retomando uma larga trajetória da participação das mulheres, e das mulheres negras, na música popular. Suas ambigüidades, sua filiação à cultura de massas, fizeram com que, até o ano de 2006, conquistasse uma série de premiações na indústria fonográfica, que incluem até o momento, dezenove discos de ouro, dois discos de platina e um disco duplo de

²⁹ Refere-se respectivamente aos CDs “Alcione Ao Vivo 1” e “Alcione Ao vivo 2”, o primeiro pela gravadora Universal Music e o segundo pela Indie Records, lançados em 2002 e 2003

platina. Além da expansão de sua carreira para diferentes países de todos os continentes.

c- Jovelina Pérola Negra:

Jovelina Farias Delford³⁰, nascida em Botafogo, bairro da zona sul do Rio de Janeiro. Quem ouve essa descrição, no mínimo vai imaginar que se trata de mais uma dama da alta sociedade, freqüentadora assídua das pomposas festas e das badalações da tradicional noite carioca. Porém, o erro do apressado analista foi em parte. Na verdade, Jovelina é uma dama da alta sociedade de nossos pagodes, baiana do Império Serrano, da Ala da Cidade Alta, compositora, versadora e em suas badalações noturnas, ao invés de copos de cristal e inúmeros talheres, delicia-se com uma succulenta sopa de ervilhas e com a geladinha cerveja.

Desse modo a cantora e compositora Jovelina Pérola Negra foi apresentada ao público no texto que acompanha sua primeira gravação, o LP “Raça Brasileira”, uma produção coletiva lançada pela gravadora RGE em 1985. Este disco foi uma ação conjunta dos vários artistas atuantes nas rodas de samba da zona norte e subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, com a intenção de mostrar às gravadoras o seu trabalho. Assim, o próprio grupo foi responsável por sua produção em formato “demo” (para demonstração), a que deram o nome pelo qual ele ficou conhecido:

o trabalho não era só meu. Tinha também Zeca Pagodinho, Mauro Diniz, Elaine Machado e Pedrinho da Flor. Eram 12 músicas num demo vinil, que chamamos de Raça Brasileira. O pessoal da RGE não gostou. Só conseguimos gravar porque um diretor da gravadora, o seu Bruno, decidiu bancar sozinho o disco. (Revista Raça Brasil, disponível em www.samba-choro.com.br/artistas/jovelinaperolanegra)

A estréia significou a chegada ao disco deste grupo de artistas já conhecidos nos circuitos de samba da cidade, especialmente dedicados a suas formas ditas tradicionais e que acabou disseminada pela indústria sob o nome de pagode.

Segundo Nei Lopes:

³⁰ Na maior parte das referências, diferentemente da forma que consta no LP que marcou seu lançamento, seu nome aparece grafado como Jovelina Faria **B**elford.

O termo “pagode” está presente na linguagem musical brasileira desde, pelo menos, o século XIX. Mas nos anos de 1980 tomou corpo, no Rio de Janeiro, uma forma moderna e inovadora de fazer samba que, por surgir espontaneamente nos pagodes, ou seja, nas festas do samba, ganhou metonimicamente esse nome, o continente batizando o conteúdo. (Lopes, 2005 ,p. 9)

Este “novo” gênero musical significou o recurso a formas antigas de samba que, a partir de inovações quanto à forma e ao uso de seus instrumentos, foi divulgado como um novo gênero musical. Mas que para seus autores, na verdade, referia-se às formas usuais de partido-alto. Segundo Nei Lopes

O que hoje se conhece como partido-alto é uma modalidade de cantoria. E cantoria é a arte de criar versos, em geral de improviso, e cantá-los sobre uma linha melódica preexistente ou também improvisada, praticada em diversas modalidades, por poetas cantadores populares, em todo o Brasil. (Lopes, 2005, pp. 17-18)

A cantoria adaptada ao samba requeria, como as demais modalidades, domínio técnico, agilidade, inventividade, ritmo e, em muitos casos, o recurso ao humor, desenvolvidos sob a forma de duelos verbais. De acordo com Lopes, no partido-alto, a cantoria admitia a importação de diferentes formas musicais negras de ritmo e canto, como sambas rurais, chulas, sambas corridos, samba duro, entre outros. Seus requisitos técnicos faziam com que fosse definido, pelos integrantes do mundo do samba e ao longo de diferentes gerações, como uma prova do alto nível de qualificação de seus participantes. Ou seja,

transcendendo qualquer aspecto formal, partido-alto é, sobretudo, o samba da elite dos sambistas, bem-humorado, encantador e espontâneo. Como disse, em 1932, a letra de uma conhecida composição de Pixinguinha e Cícero de Almeida, “samba de partido-alto (...) é samba de fato”. (p. 27)

E é a partir desta elite de sambistas que Jovelina Pérola Negra se destacou pela qualidade e agilidade de seus improvisos. Estes, se tornaram conhecidos inicialmente entre sambistas - cantores, compositores, músicos e seu público - como, por exemplo, aqueles que se reuniam no Botequim do Império, ligado à

Escola de Samba Império Serrano, escola a que era ligada e desfilava na Ala das Baianas (que tem como integrante e madrinha Dona Ivone Lara) ou na Ala da Cidade Alta. No Botequim, cantava mesmo antes de se profissionalizar, ao lado de outros sambistas como Jorginho do Império e Roberto Ribeiro. Mas, em grande parte de sua trajetória, a música era um desafio que acreditava não poder transpor:

Na minha família ninguém cantava e eu não achava que tinha uma boa voz. Quem dizia que eu cantava bem não me dava força para tentar uma carreira. Antigamente, era "brabo" para entrar numa gravadora. Quando me separei do meu marido, comecei a cantar na noite por todo o Rio e participava das rodas de samba com o Zeca Pagodinho, na Galeria do Samba. (Revista Raça Brasil, disponível em www.samba-choro.com.br/artistas/jovelina-perolaneira)

A profissionalização se colocou como uma possibilidade e uma necessidade após o fim do casamento, vindo a substituir a profissão de empregada doméstica a que se dedicou durante muito tempo.

A profissão de empregada doméstica exercida por Jovelina Pérola Negra e que também foi exercida por Clementina de Jesus não consiste em exceção no contexto das mulheres negras. Ao contrário, esta tem sido a principal ocupação das mulheres negras que participam do mercado de trabalho ao longo de todas as décadas que se seguiram à abolição da escravidão, o que inclui grande parte do público do samba. Profissão que é vivida longe dos direitos trabalhistas conquistados pelo restante da força de trabalho do país, o que expõe estas mulheres a situações extremamente desfavoráveis de exercício profissional. Permitindo também a perpetuação das condições desiguais e injustas de sobrevivência a este segmento social e o grupo a elas vinculado. Como informou a própria Jovelina Pérola Negra: “Eu vivia na maior dureza num barraco em Belford Roxo e tinha dois filhos para criar.” (Revista Raça Brasil, disponível em www.samba-choro.com.br/artistas/jovelina-perolaneira).

Vivendo dificuldades financeiras e cantando na noite, Jovelina Pérola Negra conseguiu, à época, acessar uma das principais mídias envolvidas na divulgação de novos talentos, ou seja, a televisão:

Depois de me apresentar na noite, durante oito anos, fui cantar na televisão, no programa Som Brasil³¹. O Milton Manhães [produtor dos discos de Jovelina] gostou e me convidou para gravar um disco. (Revista Raça Brasil, disponível em www.samba-choro.com.br/artistas/jovelina-perolaneira)

Mas as dificuldades materiais que enfrentava retardaram a sua participação de forma mais intensa na indústria fonográfica. Apesar do sucesso do disco “Raça Brasileira” e do movimento musical a ele vinculado, relutou em seguir gravando discos:

O disco estourou de tal maneira que a gravadora entrou em desespero. Com o sucesso, chamou cada um de nós para gravar um disco-solo. O Zeca [Pagodinho] foi. Eu fiquei com medo do fracasso e não fui. Só gravei um ano depois porque Dagmar da Fonseca me disse: “Você já assinou contrato, tem que ir, senão paga multa”. Tive que ir. (Revista Raça Brasil, disponível em www.samba-choro.com.br/artistas/jovelina-perolaneira)

A partir de então foram nove discos gravados, incluindo o disco “Raça Brasileira” e também o disco gravado em parceria com Dona Ivone Lara em 1986, “A Arte do Encontro”. Após sua morte, a obra de Jovelina Pérola Negra foi relançada em CD no ano 2000 pela gravadora Som Livre, na coleção “Bambas do Samba”, o que demonstra que o interesse do público permaneceu ativo mesmo depois de sua morte.

Seu primeiro disco solo lançado em 1986 traz uma amostragem ampla das formas musicais por onde se deslocava, em que participam compositores diretamente ligados aos pagodes da cidade e, em muitos casos, da elite especializada em partido-alto. Estão entre estes Nei Lopes, Wilson Moreira, Serginho Meriti, Mauro Diniz, Beto Sem Braço, Arlindo Cruz e outros, onde se destacam também composições suas.

Mas, a despeito da qualidade dos sambas incluídos neste disco, merece destaque aqui sua capa. Esta, apresentada em anexo (figura 1), consiste somente de uma

³¹ Programa dedicado aos diferentes ritmos nacionais e regionais do Brasil, com maior ênfase às músicas rurais, e que foi apresentado pelo ator, músico e cantor Rolando Boldrin, entre os anos de 1981 e 1984 na TV Globo aos domingos pela manhã.

grande fotografia colorida do rosto da sambista, aparentemente sem qualquer retoque, onde estão bastante visíveis a pele escura e a cabeça protegida por um torço branco, que destacam o rosto registrado em diagonal, com o olhar distante. Um leve sorriso encerra a composição do rosto de uma mulher negra de modo a afirmar a sua não excepcionalidade. De fato, a imagem remete às mulheres negras comuns, aquelas que se pode encontrar nas ruas do subúrbio, a caminho de seus muitos afazeres. O que difere esta imagem daquelas referentes às demais mulheres negras está no seu contexto, a capa de um disco, e no fato de ter, sobre a fotografia, palavras escritas na cor azul para o nome “Jovelina” e, mais abaixo, em branco e em destaque, o título do disco, “Pérola Negra”.

A partir desta fotografia, da imagem de mulher negra que ela traduz, duas perspectivas diferentes - e opostas - podem ser assinaladas. A primeira refere-se à vigência, nas sociedades racistas, de uma esfera de representação do negro, mulheres e homens de formas diferentes, mas que os reitera na posição do “outro”. Esta posição implica, sobretudo, no recurso à produção de estereótipos que aprisionem a negritude que representam numa categoria de alteridade inferiorizada. Segundo Stuart Hall, o estereótipo é central para a representação da diferença nas sociedades racializadas:

Dentro do estereótipo, (...), nós estabelecemos uma conexão entre representação, diferença e poder. (...) Poder que, aparentemente, deve ser entendido aqui, não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos culturais ou simbólicos mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira – dentro de um certo “regime de representação”. O que inclui o exercício do poder simbólico através de práticas de representação. O estereótipo é um elemento chave neste exercício da violência simbólica. (Hall, 1997, p. 259)

O autor, apoiando-se em pensadores como Michel Foucault e Edward Said, aponta o lugar do poder não apenas como a possibilidade de vigiar e punir, mas também de criar, de produzir, a partir de posições de privilégio,

novos discursos, novos tipos de conhecimento (p.ex. Orientalismo), novos objetos de conhecimento (o Oriente), formata novas práticas (colonização) e instituições

(governo colonial). Opera no nível micro – a microfísica do poder de Foucault – tanto quanto em termos de estratégias mais amplas. (p. 261)

O que vai requerer também o que Foucault definiu como circularidade do poder, fenômeno que se desenvolve no campo da representação, onde ambos os pólos do poder, seus agentes e suas vítimas estão presos, ainda que de forma desigual. Ou seja, nos esquemas de representação da negritude na sociedade racializada – racista – ninguém “pode permanecer completamente fora de seus campos de operação” (p. 261).

E é exatamente a esta ambigüidade que recorreremos ao analisar a imagem de Jovelina Pérola Negra na capa de seu primeiro disco. Quais as implicações presentes na imagem do rosto de uma mulher negra de pano na cabeça e sem qualquer maquiagem, estampado na capa de um disco, o seu o primeiro disco? Situação que, diga-se de passagem, não será repetida: nos demais, apareceu sempre maquiada, usando jóias, produzida como é comum entre as artistas.

A primeira resposta nos remete ao episódio do ano de 1936, durante a gravação do filme “Alô, Alô, Carnaval”, já citado aqui, em que a cantora Aracy de Almeida se recusou a gravar as cenas em que apareceria lavando roupa numa favela, cantando a música “Palpite Infeliz” de Noel Rosa, cena criada por recomendação deste. Na ocasião, ao considerar a cena degradante, Aracy de Almeida denunciava a vigência de um estereótipo inaceitável.

A inaceitabilidade do estereótipo refere-se, entre outros, ao fato de produzir uma redução e coisificação da condição do sujeito que busca representar, além de impedir a veiculação de um repertório mais adequado de outras imagens, capazes de recolocar ou afirmar uma outra condição para seus retratados. No caso de Aracy de Almeida no episódio citado, o que se propunha, a representação de mulher negra em posições de inferioridade social representada pelo ofício de lavadeira, aparentemente foi considerada por ela incompatível com a realidade da cantora de sucesso.

No caso de Jovelina Pérola Negra, trata-se da reprodução da mesma imagem, reeditada cinqüenta anos depois: a mulher negra aparentemente dedicada a

afazeres “comuns” a todas as mulheres negras, o trabalho doméstico. Novamente, esta imagem não retratava, de forma condizente, a imagem de uma cantora e compositora cujo talento havia sido disseminado pela indústria cultural no ano anterior. Mas reiterava a imagem da mulher negra empregada doméstica que ela foi, mas já não era; a mulher dedicada a um trabalho ainda desenvolvido segundo os resquícios das visões escravocratas presentes na sociedade de forma degradante. E que, através das operações de representação em curso, resultou numa imagem de mulher negra que se funde com a degradação que esta ocupação significa.

As semelhanças entre as situações vividas por Aracy de Almeida e por Jovelina Pérola Negra estendem-se também para o plano político e social mais geral: tanto em 1936 quanto em 1986 a sociedade brasileira vivia pressões intensas da população negra por integração, simbolizadas no lançamento e atuação de organizações negras como, por exemplo, a Frente Negra Brasileira criada em 1931, quanto do Movimento Negro brasileiro como instância nacional aglutinadora das ações negras e anti-racistas no Brasil, ao longo da década de 1980. O destaque dado a tais momentos permite assinalar não a mobilização política pontual, mas sim uma continuidade de ações que em determinados momentos da história brasileira adquirem singularidade, mas que não excluem os outros momentos mais “subterrâneos” porque integrados ao cotidiano de pessoas e grupos. Assim, nos episódios vividos por Aracy de Almeida e Jovelina Pérola Negra, estamos diante da atuação do dispositivo de racialidade em recolocar estereótipos frente a demandas negras por justiça, numa sociedade em que, apesar das transformações operadas ao longo de meio século, ainda não atingiu o grau de justiça social demandado.

Esta produção reiterada de estereótipos pode ser vista, inclusive, nas críticas que a mídia lhe dirigia, como no exemplo a seguir, endereçada ao relançamento de sua obra em CD através da coletânea “Pérolas”, da empresa Som Livre:

A voz amarfanhada da pagodeira Jovelina Pérola Negra (1944-1998) tem estirpe e a coloca entre as grandes damas do samba, de Clementina de Jesus a D. Ivone Lara. Ex-empregada doméstica como Clementina, Jovelina Faria Belfort [sic] desfilava na ala das baianas do Império Serrano e ficou conhecida como partideira animando o Botequim da escola da Serrinha ao lado de Roberto Ribeiro e Jorginho do Império. Em 1985 escalou o pau-de-sebo (disco de diversos intérpretes iniciantes que serve como teste de popularidade) que projetou Zeca Pagodinho, entre outros. Embora em menor proporção que o colega, ela também estourou no mercado. Essa antologia

empilha os melhores momentos (registrados no selo RGE) de uma carreira cortada subitamente por um enfarte dois anos atrás. No repertório de raiz, centrado no partido alto dos fundos de quintal movido a banjo e tantã, há desde outro sambista precocemente falecido, o Guarã de *Sorriso Aberto* e *Sonho Juvenil* ao Nei Lopes de *Camarão com Chuchu*, o Mauro Diniz (filho de Monarco) de *Malandro Também Chora* e *Passarinheiro Fanfarrão* (com Monarco e Ratinho). Outros especialistas no estilo desalinhado do pagode (que punkiou o samba dos 80) entram na divisão esperta e bem humorada da autora de *Feirinha da Pavuna* e *Peruca de Touro* (com Carlito Cavalcanti) como Adilson Bispo (*Confusão na Horta*, com Zé Roberto e Simões PQD) e o Beto Sem Braço de *Menina Você Bebeu*, com Acyr Marques e o mesmo Arlindo Cruz (cuja mãe na época comandava um fundo de quintal básico em Cascadura) do clássico *Bagaço da Laranja*, que a cantora divide no gogó com o co-autor Zeca Pagodinho. O suprasumo do pagode na voz de sua diva sem pedestal. (Souza, Tarik. Disponível em http://cliquemusic.uol.com.br/br/lancamentos/lancamentos.asp?nu_critica=221)

Nela, o crítico e jornalista Tárík de Souza, recorre a palavras e termos que parece acreditar serem coloquiais no mundo do samba, especialmente termos como “amarfanhada” ou “estilo desalinhado do pagode”, “divisão esperta”. Este tipo de linguagem não corresponde nem aquela usualmente utilizada nas críticas sobre música popular ou no jornalismo em geral. Tampouco é utilizada pelo próprio crítico em relação a outros artistas que cantam samba, como vemos no exemplo a seguir, onde analisa o trabalho de Tom Zé, à época do lançamento de seu CD e DVD “Jogos de Armar (Faça você mesmo)” lançados pela gravadora Trama em 2000:

O disco abre numa releitura à capela e com sentido político do samba-canção *Dona divergência* (“Oh Deus que tens poderes sobre a terra/ debes dar fim a essa guerra/ e aos desgostos que ela traz”), de Lupicínio Rodrigues. A censura volta a ser anti-musa em *Sem saia*, sem cera, censura, com tratamento eletrônico e participação vocal de Jair Oliveira. A música está entre as inéditas e foi escrita a propósito de reações moralistas contra as faixas *O PIB da PIB* (*prostituir*) e *Chamegá*, do anterior *Jogos de armar*.

Neste texto, a linguagem utilizada busca visibilizar os conteúdos do trabalho do artista, sem recorrer a qualquer artifício verbal ou a qualquer inovação no texto jornalístico, apesar da inovação, da diferença e do inusitado povoarem o trabalho de Tom Zé e ser uma de suas marcas.

Através da linguagem diferenciada que utiliza em sua crítica aos sambas de Jovelina Pérola Negra, expediente recorrente na crítica à música popular já relatado

anteriormente em relação ao trabalho de cantoras negras como Elza Soares e Alcione, ele permite que se reedite através da linguagem outros estereótipos que cristalizam a diferença negra no samba e fora dele. Isto, porque ao recorrer à forma de linguagem que considera identificada com o linguajar negro, ou seja, com a linguagem do outro, da diferença, ele termina por reiterar afirmativas de alteridade radical que o negro representa na sociedade racista. Ainda que demonstre, ao mesmo tempo, reconhecer e explicitar também a qualidade do trabalho analisado e as vinculações deste com o contexto maior da população negra presente no mundo do samba.

O segundo aspecto presente na capa do primeiro disco de Jovelina Pérola Negra é o que retrata a movimentação da imagem das mulheres negras. Apesar dos estereótipos que a cercam insistir na produção e disseminação de imagens suas como a mulata-objeto-sexual, ou como a primitiva mãe-preta (presente também no estereótipo da doméstica), a imagem retratada na capa do disco não é suficiente para que tais reiterações aconteçam de modo definitivo. Ao contrário, apesar das muitas associações entre a imagem e o racismo patriarcal poderem ser aventadas, como assinalado acima, é possível verificar também uma maior possibilidade de circulação das imagens de mulheres negras, expressa pelo retrato de uma mulher negra comum, composta da forma que as mulheres negras comuns são encontradas nas ruas da cidade, grupo populacional a que a própria cantora e compositora pertencia e, desse modo, representava. Assim, se pode verificar um aspecto de celebração desta maior mobilidade representada pela chegada de uma mulher negra comum e de grande talento a instâncias de reconhecimento social através da indústria cultural.

No curto período de sua carreira iniciada nos redutos noturnos de samba por volta do ano de 1977 ainda de forma relutante e amadora, com sua chegada ao disco em 1985 e sua morte em 1998, Jovelina Pérola Negra cantou, como veremos mais adiante, o cotidiano das comunidades pobres do Rio de Janeiro, sendo seus sambas uma crônica da vida comum da população negra, mulheres e homens. Conferindo dimensão midiática, para além das páginas policiais e dos relatos da miséria humana, a uma população que, em reconhecimento, segue cantando seus sambas até os dias de hoje.

4- Sambas em diálogo com a história:

O samba desenvolvido por Leci Brandão, Alcione e Jovelina Pérola Negra não pode ser visto como produto isolado de seu contexto, inclusive musical, da mesma forma que qualquer outro produto cultural. Uma vez que a cultura significa um modo de expressão e de afirmação identitária determinado historicamente, ou seja, que foi gestado em diálogo com o passado dos grupos que a elaboram e a que representa, com as condições do momento em que surgem, como também com os projetos de futuro que propõem. É a partir desta perspectiva que alguns elementos que estiveram e estão presentes nos diferentes contextos onde o trabalho das três mulheres negras é gestado e veiculado, especialmente buscando destacar elementos comuns em suas trajetórias e em suas canções, serão apresentados. O objetivo é demonstrar práticas culturais que as influenciaram, ou que as identificaram, sem delegar a estas práticas o papel de determinante final dos resultados, as canções e as carreiras, que apresentam. É o que veremos a seguir:

a- Movimentos musicais e juventude negra:

Um importante aspecto da cultura brasileira a ser assinalado, uma vez que é parte da formação de diferentes personalidades artísticas, refere-se à cultura jovem, especialmente a cultura negra jovem, que se desenvolveu e desenvolve no Brasil. Aqui analisaremos a cultura negra jovem atuante entre as décadas de 1950 e 1980, contemporâneas da juventude das três artistas, com possibilidade de ter tido influência sobre suas visões e opções musicais. O que pode ser identificado em algumas das escolhas musicais destas cantoras, inclusive em sua relação com a juventude negra atual, como é o caso dos grupos de pagode e de cantores de *hip hop* e do samba com que Leci Brandão, Alcione e Jovelina gravaram ou se relacionaram³². Um enfoque maior deverá ser dado àquelas formas desenvolvidas

³² Até o momento, Leci Brandão gravou com Mano Brown, um dos principais representantes do hip hop da periferia de São Paulo, integrante do grupo Racionais MC, o primeiro grupo de hip hop a fazer grande sucesso neste gênero musical no Brasil; e com Rappin Hood. Para o primeiro Leci Brandão compôs, inclusive, uma música em parceria com José Maurício, “Pro Mano Brown”, gravada no CD Auto-Estima, de 1999^A cantora e compositora apoiou também iniciativas do rapper MV Bill, como a criação do PPPomar. As três artistas gravaram em diferentes oportunidades músicas de e com jovens sambistas, como forma de incentivar os grupos de jovens pagodeiros. Alcione gravou também em parceria com a dupla Os Gênesis, de Angola, no CD e DVD “Uma Nova Paixão – Ao Vivo”, de 2005.

no Rio de Janeiro, por suas possibilidades de disseminação midiática para o restante do país através do rádio e da televisão, que tiveram durante o período.

Trata-se de um período em que os veículos de comunicação estavam em franco desenvolvimento e, no caso do rádio nos anos 50 e da televisão nos anos 70 e 80, atingiram o ápice de sua trajetória relativa ao poder de influência sobre comportamentos e padrões de consumo das diferentes camadas que compõem a sociedade brasileira. Neste período, se verificou a penetração massiva da cultura e da música produzidas nos Estados Unidos, que chegaram ao país a partir dos esforços de afirmação e expansão da hegemonia iniciada após a Primeira Guerra Mundial e consolidada com seu triunfo na Segunda Guerra. Esta hegemonia implicou a consolidação de um parque industrial exportador diverso, onde diferentes produtos foram divulgados e comercializados como forma de expansão do “*American way of life*”. Neste movimento de exportação sistemática, a cultura estadunidense recebeu atenção especial e gozou de um lugar de destaque. Acusados por setores nacionalistas de serem instrumentos do imperialismo americano, os produtos culturais aqui aportados atuaram em diversas frentes, como cinema, rádio, televisão, música, dança, indumentária, comportamento e foram retratados e vendidos. E tiveram como principais destinatários, as juventudes urbanas dos diferentes países sob sua crescente influência, como símbolos da modernização, da independência e da criatividade destas gerações, conferindo novos significados e novas configurações à chamada cultura popular.

Um outro aspecto desta configuração da cultura popular foi assinalado por Stuart Hall³³ que, apoiando-se no trabalho de Cornel West, destacou o novo posicionamento da cultura negra, ao colocar-se como produto principal da cultura de massa disseminada e comercializada a partir deste período.

Assim, entre os produtos musicais exportados ganharam destaque as formas negras das diferentes épocas, entre elas o *jazz*, o *rock'n roll*, o *rythm and blues* e suas variações que, em breve espaço de tempo, mobilizaram multidões de jovens nas

Em entrevista a revista Raça Brasil, Jovelina Pérola Negra declarou: “Todos merecem uma oportunidade. O povo sabe selecionar. Deixa o pessoal ganhar dinheiro. Gosto de todo mundo. Participei de um disco de rap do MC Marcinho. Já batizei 22 grupos de samba. Também gosto do pessoal do funk.” (disponível em <http://www.samba-choro.com.br/artistas/jovelinaperolanegra>)

³³ Em “Que ‘Negro’ É esse na Cultura Negra?” (Hall, 2003, p. 336).

idades e provocaram novas elaborações identitárias a partir de seus parâmetros. Entre os diferentes grupos mobilizados por tais produtos culturais no Brasil, o exemplo da juventude negra do Rio de Janeiro traz elementos importantes para a compreensão da dimensão desta articulação e influência. Estes foram influenciados pela dança, pelo estilo de vestir e pentear, bem como pela música de jovens negros norte-americanos que chegavam até eles nos bairros periféricos e pobres através do rádio e da pesquisa seletiva das orquestras e dos *disc jockeys* dos bailes nos clubes suburbanos. Nesta identificação, adquiria relevância principal a identidade racial passível de ser explicitada e celebrada a partir das performances musicais nos diferentes gêneros.

Esta mobilização permaneceu na história da população negra até os dias de hoje, a partir das formas atuais de *funk*, *hip hop*, *rap* e o *rhythm and blues* moderno denominado, por seus divulgadores, de charme.

A jornalista Lena Frias, que ao longo de sua carreira jornalística foi uma das principais divulgadoras da cultura negra urbana, especialmente aquela desenvolvida no Rio de Janeiro, analisou este momento na longa citação a seguir³⁴:

No ano de 1976 eu freqüentei bailes de subúrbio e periferia do Rio de Janeiro, atraída pela circunstância surpreendente de que, apesar de esses bailes juntarem multidões, eram praticamente invisíveis para o Rio de Janeiro que a mídia reconhecia, refletia e revelava.

Eram bailes espetaculares, alguns reuniam até 10 mil jovens que reverenciavam, ouviam e dançavam ícones como James Brown, enlouquecidos com a batida por ele criada aí pelos anos 60. Naquele ambiente o Rio sumia, substituído pelos cenários de uma Nova Iorque conflagrada pelos confrontos raciais dos Estados Unidos, que ali se aglutinavam e amplificavam, repercutindo mundo afora. O baile era o ponto alto de um movimento cujos militantes se reconheciam a partir de uma linguagem corporal própria, um jeito de andar e de trocar cumprimentos. Além da moda bem específica, que exigia tal e qual estilo de roupa, um tipo exclusivo de calçado e a valorização das características da etnia negra: os cabelos eriçados orgulhosamente eram verdadeiras coroas, tão mais apreciadas quanto mais crespas, coloridas e exageradas. Havia o break e uma gíria calcada num inglês macarrônico.

Como agora, aqueles moços pretos e pobres imaginavam expressar-se como americanos. E havia a idolatria por líderes como Malcolm X. Exibiam-se nas festas filmes incendiários, pirateados dos Estados Unidos. Durante a projeção, os jovens, com os punhos erguidos, repetiam as palavras de ordem proferidas pelos líderes negros americanos nos episódios de luta pelos direitos civis.

A esse movimento de geração que buscava uma identidade a partir dos exemplos dos negros americanos e uma afirmação a partir do lema "*black is beautiful*" chamei

³⁴ Trecho do artigo "O funk vem de longe", disponível em http://www.multirio.rj.gov.br/seculo21/texto_link.asp?cod_link=15&cod_chave=1&letra=c

Black Rio, expressão que virou uma espécie de marca. Aliás nem me lembro com nitidez se é criação apenas minha ou se a expressão resultou, como criação coletiva, do impacto daquela realidade perturbadora sobre os redatores e editores do *Caderno B do Jornal do Brasil*, onde publiquei, sob esse título, uma vasta reportagem relatando minha experiência de cerca de quatro meses no coração do Black Rio. Um mergulho que teve formidável impacto sobre mim e a minha visão da cultura urbana brasileira. Uma sùmula da reportagem foi reproduzida, com foto, no jornal *The New York Times*.

O que importa, porém, é que naquele momento e naquele contexto nascia e se desenvolvia um movimento de negros e pobres que não apenas se manteve vivo como se expandiu para outros caminhos e direções, atualizando suas formas de expressão.

Ali estava o caldo de cultura em que vicejaria o funk, com os seus componentes de festa e diversão; e o hip-hop, que se intensificou em São Paulo e se espalhou pelo país, desdobrando-se na denúncia e na revolta do rap.

Para a jornalista, era evidente a continuidade entre as formas de cultura negra jovem produzidas na década de 70 e as formas dos anos 90 em diante. Esta conexão teve início no final dos anos 50 e início dos anos 60 com o movimento de mímica ou dublagem, que se expandiu para além da comunidade negra, chegando aos programas de auditório no rádio e a partir daí alcançaram públicos maiores. Suas performances incluíam, além da música, transformações corporais, de indumentária, de linguagem verbal, de atitude, entre outras, mantendo o mesmo impacto sobre a juventude negra dos dias de hoje, ainda que tenha havido mudanças nos gêneros musicais apresentados. Da mesma forma que estiveram presentes nos movimentos das décadas seguintes a 1960, no *Black Rio* dos anos 70 e 80, que outros denominavam de movimento *soul*³⁵, ou de forma mais politizada, de *Black Power*. Movimentos que aconteceram paralelamente à história do samba, mas que tiveram em comum o objetivo de mobilização identitária negra, ainda que em muitos momentos confrontassem o sentido de “integração racial” que, em várias épocas e para muitos de seus interlocutores e participantes, o samba carrega.

Ao longo de todo este período, o samba seguiu, ainda que com ênfases diferenciadas, afirmando uma perspectiva da nacionalidade desenvolvida em continuidade direta com as formas africanas, cujo principal exemplo é a articulação em torno do Grêmio Recreativo Escola de Samba Quilombo e todo trabalho

³⁵ Para Sônia Maria Giacomini este nome “embora evoque um ritmo ou gênero musical, remete igualmente a uma forma singular de interpretar canções de modo a expressar a *alma negra*. O termo *soul* é ainda utilizado para designar vários aspectos de um ethos negro-americano que estaria na base das inúmeras ‘conquistas’ alcançadas pelo negro norte-americano, referência central para o grupo aqui analisado”. (Giacomini, 2006, p. 199)

desenvolvido por Clementina de Jesus e Nei Lopes. E, anos mais tarde, em torno do pagode desenvolvido na quadra do Bloco Cacique de Ramos e outros grupos, clubes e bares do subúrbio.

Tanto a nacionalidade quanto a africanidade do samba, juntamente com seus aspectos de democracia racial, foram confrontados em diferentes momentos pelas iniciativas da juventude negra. Para muitos dos movimentos baseados na cultura norte-americana, a África e o Brasil como unidade e identidade desaparecem: é quando verificamos um deslocamento da “terra de origem” para os Estados Unidos, compreendidos e disseminados como uma versão ampliada e mítica do Harlem (que inclui também as demais comunidades negras urbanas de Nova York, Detroit e Chicago). A contestação das afirmativas de “democracia racial” foi feita de forma veemente, dando lugar a uma visão de diáspora negra que se vê de fora e acima do contexto nacional. E que, nos anos recentes, a partir de mídias como a televisão e a internet, reiteram este reordenamento diaspórico onde a África é apenas um de seus elementos, transferindo sua aura mítica para a América do Norte.

Do ponto de vista da participação das mulheres negras, verificou-se em todos estes movimentos do samba e da *black music* dos anos 60 em diante semelhanças em relação às ambigüidades de papéis e formas de participação femininas. Neste período foi possível para as mulheres do samba ocupar diferentes espaços, mas esta ocupação se deu desde a perspectiva da submissão patriarcal, como foi assinalado no capítulo II, alternando com momentos de reconhecimento de sua importância e de atualização de formas antigas de liderança. Nos diferentes momentos da *black music* esta mesma oscilação pôde ser vista no movimento *soul* dos anos 70, que dedicou muita ênfase à beleza negra e ao orgulho negro como atributos e atribuições de mulheres e homens. Para isso teve importância a referência a ícones como Angela Y. Davis, Malcom X e os *Black Panthers*. Ou seja, a mulher, o homem e o grupo foram afirmados como fundamentais para as lutas de confronto ao racismo e para a melhoria das condições de vida da população negra no Brasil. Mas foi possível verificar também que, muitas vezes, esteve em curso uma visão da mulher como ser fragilizado e passivo, exposta à coisificação patriarcal e racista exemplificada no mundo do samba, que a aprisionava no papel da mulata objeto sexual, reiterando estereótipos presentes desde a escravidão, conforme assinalou Sônia Giacomini (2006, p. 190). Já nos momentos mais recentes, é entre

setores desta mesma *black music*, particularmente o *funk* atual, que esta objetificação se verifica, a despeito das transformações impressas na sociedade pelos pressupostos feministas e pela luta anti-racista.

Para a jovem Leci Brandão, no início dos anos 70 alguns destes debates estavam distantes de sua experiência cotidiana, não produzindo qualquer alteração em seu pensamento ou em sua imagem. O que não deve ser traduzido como alienação ou desqualificação das novas formas de luta, e sim como exemplo da persistência dos modelos e da estética em voga nos anos 50 e 60, que inspiraram o movimento dos grupos de mímica e mesmo a dedicação da cantora à música.

Eu nem me ligava nestas coisas. Essa pessoa até que me chamou atenção e falou como é que era o negócio. Eu usava henê porque todo mundo na minha família usava henê, todo mundo. Era legal usar henê, passar henê, botava os bobis, o cabelo ficava pretinho. O pessoal todo usava henê, chapinha, todo mundo. Quem usava cabelo black era um outro povo, de repente mais pra cá [ou fora dos subúrbios], o pessoal intelectual (...). Essa conscientização não tinha no meu habitat. A gente só sabia o seguinte: "fulano chamou não sei quem de crioulo" e coisa e tal, mas não se discutia politicamente. (Depoimento em 22/06/2006)

E assinala também que a rearticulação do movimento negro apoiada nas formas disseminadas a partir dos Estados Unidos nos anos 70 tiveram a classe média negra como seu principal grupo propulsor. O que implicou numa penetração mais lenta entre os grupos negros das classes sociais mais baixas.

Ainda assim, as transformações corporais que o movimento *black* apresentava foram de modo paulatino ganhando maior circulação entre negras e negros de todas as classes, disseminação que se deu à margem dos grandes meios de comunicação. Mas que, com o passar do tempo, tornaram-se visíveis também entre a classe média branca, ainda que com significados diferentes e muitas vezes provocando reações de confronto.

De todo modo, houve a partir dos anos 80 e ao longo das décadas seguintes, uma aproximação entre as organizações políticas e culturais, que passaram a compartilhar o enunciado explícito da crítica das relações raciais e o engajamento

nas lutas de transformação social no Brasil, ainda que apresentassem uma multiplicidade de propostas quanto ao ponto de chegada destas lutas.

Em relação aos gêneros musicais, o impacto das formas musicais negras norte-americanas pôde ser detectada nos trabalhos das três artistas através das formas de tocar o samba ou influenciando seu conteúdo. No primeiro caso, veremos tanto em Leci Brandão quanto em Alcione, arranjos musicais que fazem referência direta às músicas do movimento *black*, especialmente as características identificadas com um dos grupos instrumentais da época mais destacados da época, a Banda Black Rio, fundada no final da década de 70 e caracterizada pela fusão entre o *funk* norte-americano e alguns ritmos negros brasileiros como o samba e o baião. Assim, veremos na introdução do grande sucesso “Não Chore Não (Pra Que Chorar)” gravada por Alcione, um conjunto de instrumentos de metal tocados à moda do *funk* que abrem o samba de autoria de Tom e Dito, lançada no disco “Pra Que Chorar” em 1977. O mesmo acontece com um dos maiores sucessos de Leci Brandão, “Zé do Caroco”, dedicado a retratar a forte mobilização política dos moradores das favelas da época (início dos anos 80). Este samba é introduzido, na gravação de 1985, com referências ao *funk* através de um primeiro plano percussivo tocado com instrumentos elétricos, especialmente o baixo e o piano. Esta introdução vai ao longo de seu desenvolvimento, trazer de volta o instrumental e a forma de percussão característica do samba da época, com tamborim, pandeiro e cavaquinho. A forma como o samba é cantado e tocado permite também um tipo de atualização das formas antigas de música africana e afro-brasileira, das formas coletivas de canto de chamada e de resposta. Mas que em “Zé do Caroco” o movimento de chamada corresponde à voz de Leci Brandão cantando todo o samba acompanhada de percussão simples, que vai ser substituída por uma segunda fase onde as vozes coletivas estão implícitas na percussão intensa e marcada e pelo chamado veemente à dança que esta percussão faz.

Esta abertura para o novo significa a afirmação do samba como parte da cultura da diáspora negra moderna, retratando a vivência de uma geração cujo aprendizado musical acontece num contexto dominado pela hegemonia cultural norte-americana. Hegemonia também visibilizada na curta obra de Jovelina Pérola Negra, em forma de denúncia e de crítica ao que é apontado como invasão e descaracterização, ainda que não exclua seu apoio à juventude negra produtora de samba, *rap* e *funk*.

É o que se verifica no samba de Serginho Meriti chamado “Boogie-Woogie da Favela”, incluído no seu primeiro LP, “Pérola Negra” (1986), dedicado à afirmação de seu pertencimento às formas de samba ligadas ao partido-alto e profundamente enraizadas na tradição negra brasileira. Um dado interessante é que o título deste samba é o mesmo de outro lançado quase meio século antes, gravado pelo cantor Ciro Monteiro e que foi sucesso no ano de 1945. Este, de autoria do compositor Augusto Duarte Ribeiro, compartilha com o samba cantado por Jovelina Pérola Negra a mesma crítica. Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo o samba de 1945

comenta a invasão de ritmos americanos em nosso meio, chamando o *boogie woogie* de “A nova dança que faz parte da Política de Boa Vizinhaça” (Severiano e Melo, 2005a, p.231)

Mas não deixa de ser irônico o fato desta crítica à americanização ter sido elaborada pelo compositor que utilizou o pseudônimo americanizado de Denis Brean, por considerar seu nome de batismo incompatível com o sucesso desejado.

Há em comum na trajetória das três cantoras sinais do impacto de diferentes elementos da cultura de massa ocidental, especialmente da música negra e seus diferentes elementos associados. No caso de Leci Brandão e Alcione, estes elementos não entraram em confronto com suas visões, ou aspirações, acerca do desenvolvimento de suas carreiras, nem sobre suas definições do samba ou de música brasileira. Já no caso de Jovelina Pérola Negra, a influência norte-americana foi vista como perniciosa e ameaçadora da tradição representada pela sua identidade como partideira, ou seja, filiada a uma das formas definidas pelos sambistas como representante da tradição negra nacional e da elite do samba, que busca preservar.

b- Religiosidade:

O papel das religiões de matriz africana na origem do samba já foi assinalado anteriormente. Esta vinculação se estende para além dos gêneros musicais e de desfile, abrangendo um modo de vida e visões de mundo que vinculam as cantoras citadas a uma comunidade maior reunida em torno da filiação ou do conhecimento das tradições presentes nestas religiões. Esta vinculação é vivida sob efeito da longa experiência de marginalização e clandestinidade com que, durante a maior parte dos anos da experiência negra no Brasil, as manifestações religiosas negras foram criminalizadas e perseguidas pelo Estado, particularmente através de suas polícias. O que, nos anos da conquista da descriminalização das manifestações culturais negras e, mais recentemente, com a retomada de sua desqualificação e perseguição a partir da ação das novas igrejas cristãs de grande inserção midiática, requisiu e requisita uma ação de contraposição que inclua a afirmação pública de pertencimento e apoio.

Esta valorização acompanha as iniciativas do movimento negro e das próprias comunidades religiosas, principalmente na década de 80 em diante, que afirmavam as religiões de matriz africana como uma das principais ações de afirmação identitária da população negra. A partir daí, o pertencimento e sua explicitação pública passaram a integrar as estratégias do movimento social negro, ao lado das expressões como música, dança, indumentária, entre outras.

A amplitude dos alcances da enunciação do pertencimento a uma comunidade, especialmente a comunidade religiosa negra, pode ser compreendida a partir da observação de Muniz Sodré a seguir:

Na luta *política* dos afrodescendentes, a comunidade ou a comunalidade litúrgica pode equivaler-se a isso que alguns chamam de *agência* (*agency*), isto é, o conceito de um coletivo capaz de ação política fora das grandes narrativas utópicas e da consciência liberal moldada por partidos, algo como a noção wittgensteiniana de “gramática de conduta”. (Sodré, 1999, p. 210)

Esta “gramática” permitiu a recolocação das formas de conduta e de luta do grupo, de possibilidade de auto-identificação e de pertencimento. Desse modo, Leci

Brandão, Jovelina Pérola Negra e Alcione, ao lado das palavras cantadas em seus sambas, apresentam ritmos e performances que valorizam as formas de linguagem presentes no universo religioso afro-brasileiro. Assim, veremos Leci Brandão utilizando símbolos de identificação pública de pertencimento, como fios de contas nas cores de seu orixá e outros adereços, além do gestual próprio dos adeptos da religião e da inserção em seus discos a partir de 1984 de cantigas rituais de saudação aos Orixás. Em Jovelina Pérola Negra a principal forma de identificação será vista nas letras de seus sambas, como exemplifica o samba “No Mesmo Manto”, registrado no LP “Sangue Bom” (1991), que tem a autoria de Beto Correa e Lúcio Curvello:

Pensou me amarrar
Marcou bobeira
Vou me banhar, vou me jogar
Na cachoeira
Não valeu rezar
A noite inteira
Pra me ganhar, pra me ganhar
Me querendo fez pedido pro meu santo, é
Sem saber se debruçou no mesmo manto onde eu me deitei
E pra Xangô me dediquei
Eu sempre me preocupei com o meu destino
Trago no sorriso aberto o desatino que vem da paixão
Pra iludir meu coração

Neste samba, está retratada uma das formas com que integrantes da comunidade religiosa, e também boa parte da população negra, interpretam fatos corriqueiros da vida cotidiana. Estas formas, exemplificadas no modo como administram os desencontros e incertezas amorosos, ou outras adversidades vividas, recorrendo a práticas inscritas nas tradições rituais, explicitam a adesão a este universo simbólico específico, a uma vertente da cultura negra.

A este respeito, é interessante observar o trabalho de Alcione que em seus depoimentos informa não pertencer a qualquer religião de matriz africana, vinculando-se ao catolicismo na infância e juventude e ao kardecismo nos dias atuais. Ainda assim, a linguagem da religião está presente tanto em vários dos seus sambas, quanto nas suas performances. Em determinadas músicas, ela vai recorrer

a gestos, jeitos de corpo, que remetem às imagens corporais presentes nos terreiros das diferentes religiões de matriz africana. Um exemplo interessante pode ser encontrado na performance do samba “Entidade”, de autoria de Altay Veloso e Paulo César Feital, registrada em seu primeiro DVD “Alcione Ao Vivo 2”. Neste, a letra narra as respostas de uma mulher em relação às traições de seu homem, bem como aponta as reações intensas que estas provocam. Num determinado ponto do samba, a mulher questiona se, nos momentos de maior emoção e mesmo de sensualidade, trata-se dela mesma, a mulher insatisfeita, a conduzir a ação ou se seu corpo foi tomado por uma outra, a Entidade assinalada na música.

Mulher como eu não se deve desencantar assim
Ela roda a baiana, incorpora
E depois não quer mais subir
Quem vive na corda bamba
Aprende a se equilibrar
E faz qualquer malandro na roda de samba sambar
Parece mentira, parece bobagem
Depois disso tudo quem sofre sou eu
Tô vendo a baiana render homenagem
Fazendo feitiço pro homem que é meu
Será que a baiana é alguma entidade
Mulher da entidade do homem que é meu
Será que eu perdi minha identidade
Será que é ela, será que sou eu

Ao longo da performance, estas indagações vão ser remetidas às formas rituais de matriz africana: a canção será sublinhada através da reedição do gestual da Pomba Gira, entidade de Umbanda e de algumas vertentes do Candomblé identificada com a afirmação de liberdade (sexual) da mulher.

A presença de elementos de matriz africana na música de Alcione recorre também à vivência maranhense das formas religiosas expostas publicamente, especialmente a festa do Divino Espírito Santo, que inclui diferentes manifestações que retratam o grau de fusão das religiões negras com o catolicismo popular.

A religiosidade, especialmente aquelas visões elaboradas pela cultura negra, está presente na trajetória das três artistas, como vimos aqui. O que demonstra não apenas a filiação de cada uma delas a este universo cultural, mas principalmente a

continuidade da relação entre esta religiosidade e o universo do samba, apesar das diferentes iniciativas e contingências que visavam esvaziar do samba suas características explícita e profundamente associadas à negritude empreendidas ao longo de toda sua história. Ou seja, apesar do afastamento destes elementos ter sido um dos principais termos da participação negociada do samba na cultura nacional, eles permanecem integrando seu universo temático e estrutural, o que se demonstra tanto na realização das composições, na opção das cantoras por estes sambas, nas performances com que os apresentam e fundamentalmente na aceitação de seu público.

c- Portas que se abrem: os programas de calouros, os festivais e a onda do pagode:

Os programas de calouros tiveram grande importância para a transposição de barreiras impostas pelo racismo e pelo patriarcado especialmente para as mulheres negras e seus interesses de inserção na indústria cultural e no mercado da música. Nestes programas, foi possível também para a indústria a prospecção de tendências de potencial mercadológico, de gêneros musicais aprovados pelo gosto popular, representados não apenas pela resposta do auditório, como também pela audiência dos programas tanto nas rádios quanto nas televisões.

Os programas significaram também um espaço de expressão para as mulheres negras comuns, através da sua participação intensa e muitas vezes ruidosa nos auditórios dos programas populares de rádio e televisão. Neles, suas manifestações de apoio ou rechaço a determinadas expressões tinham o potencial de, em determinada medida, influenciar as decisões das empresas quanto a que gêneros, estilos e artistas apoiar e de que modo, além do grau de sucesso que determinados artistas alcançariam.

Estas alternativas de transposição de limites ganharam, a partir dos anos 60, uma nova opção: os festivais de música da televisão. Trata-se de uma forma de divulgação musical iniciada no Rio de Janeiro ainda nos anos 30, com a produção de festivais de marchinhas de carnaval patrocinados pela prefeitura da cidade e que teve também uma passagem pelo rádio no final dos anos 50, dedicada à música

popular sem vínculos carnavalescos. Mas foi na televisão que este formato adquiriu maior audiência e capacidade de diálogo com os gostos populares.

Os festivais de música popular da televisão tinham em comum com os concursos de calouros um certo grau de abertura para a novidade cultural e para seus novos personagens, mas paulatinamente foram diferenciado-se destes em relação ao público que visavam atender. Os programas de calouros, além de privilegiar a seleção de intérpretes, destacavam-se pelo viés popular, ou seja, por buscar atender (e influenciar) os interesses musicais das classes sociais mais pobres que, no caso da população brasileira das diferentes décadas, eram constituídas principalmente por mulheres e homens negros. Diferentemente destes, os Festivais de Música Popular desenvolveram um crescente interesse pelo público de classe média branca, especialmente no caso dos festivais de cunho universitário, onde o principal alvo eram os gostos e interesses da juventude de classe média urbana. Esta opção vai ser reiterada no início do desenvolvimento de programas especiais de música na televisão através de produtos como “O Fino da Bossa” e “Jovem Guarda”, fazendo com que as formas populares, especialmente as formas negras, tivessem o espaço restrito a determinados momentos e a determinados horários e dias da grade de programação.

Ainda assim, disputas em torno da legitimação de diferentes formas musicais em torno de qual ou quais deveriam penetrar o mundo da televisão foram desenvolvidas em diferentes momentos, das quais a população negra vinculada ao samba não esteve ausente. Um exemplo da pressão (ou penetração) do samba sobre a mídia, em particular a televisão, foi a realização em 1968 da Bienal do Samba, produzida pela TV Record em parceria com a Revista Intervalo, especializada em temas da TV. Nesta festival dedicado exclusivamente ao gênero, havia uma seleção prévia dos concorrentes baseada na análise de sua obra produzida até então. Ou seja, a concorrência aconteceria apenas entre convidados pré-selecionados que estivessem de acordo com critérios determinados, não havendo, como no restante dos programas deste formato, uma abertura para a candidatura espontânea ou de artistas desconhecidos. Este festival teve uma segunda edição no ano de 1971, segundo consta do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira:

A Bienal do Samba foi realizada em duas edições (1968 e 1971), tendo como parâmetros de avaliação o voto do júri e o conjunto da obra do compositor. Alguns dos grandes sambistas do Brasil compareceram ao festival, especialmente convidados. Muitos grandes nomes foram desclassificados, inclusive na fase de seleção preliminar, como Wilson Batista. Este compositor, por sugestão do jurado Ricardo Cravo Albin ao coordenador carioca do evento, o jornalista Sérgio Porto, acabou por receber uma homenagem especial numa das semifinais, quando um pout-pourri de suas principais músicas foi tocado, em show especial. Wilson, a propósito, morreria logo depois. (www.dicionariompb.com.br)

Nas diferentes fases do festival foram desclassificados, sob razões imprecisas, diferentes autores reconhecidos na música popular brasileira e no samba como, além do compositor Wilson Batista citado acima, Pixinguinha, Donga, Adoniran Barbosa, Herivelto Martins, entre outros.

A partir do ré-requisito estabelecido para participação no evento incluir uma avaliação do chamado “conjunto da obra”, a organização do festival assinalava que seriam admitidos somente aqueles compositores que recebessem o reconhecimento do segmento organizador ou de seus representantes (a comissão julgadora). O que permitiu a alguns representantes da velha geração do samba, afastada da mídia e da indústria musical à época, colocar-se diante do público através da nova mídia, a televisão, como foi o caso de compositores como Ismael Silva, Donga, Pedro Caetano, Ataulfo Alves e Adoniran Barbosa, que ainda assim tiveram seu trabalho desclassificado ao longo do concurso. A mesma oportunidade de visibilização se estendeu à nova geração do samba, como Paulinho da Viola e Elton Medeiros. Estes, diga-se de passagem, não tinham no final dos anos 60, época de realização da Bienal, uma obra expressiva, porém já haviam mostrado seu talento em outras oportunidades, especialmente no restaurante e centro cultural do samba Zicartola. Espaço que funcionou no centro da cidade do Rio de Janeiro nos anos de 1963 a 1965, tendo Dona Zica e Cartola, figuras expressivas na história da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, como seus proprietários e que permitia o encontro entre sambistas e a juventude de classe média nacionalista e de esquerda da época, envolvidos na produção de diferentes espetáculos e iniciativas culturais na zona sul da cidade.

A Bienal do Samba serviu principalmente para expor, na mesma programação televisiva e ao lado das diferentes gerações do samba, a nova geração de

compositores proveniente de outros movimentos musicais e também de outros formatos de festival da canção, que acabaram constituindo aquilo que foi denominado por alguns, de MPB. Permitindo aos jovens compositores e cantores um degrau a mais na consolidação de sua participação na música popular brasileira, simbolizada por esta espécie de “passagem de bastão”. Ou seja, se forjou uma tipo de continuidade, de “linha evolutiva”. entre os “bambas” do samba, antigos compositores e cantores negros em sua maioria, e a jovem geração de classe média branca urbana. Este é o caso de Chico Buarque, Marcos e Paulo Sérgio Valle, Roberto Menescal, Billy Blanco, Edu Lobo. A mesma diferença de geração e inserção se pôde verificar entre intérpretes: artistas antigos e consagrados como Isaura Garcia, Aracy de Almeida, Moreira da Silva, Nora Ney, Ciro Monteiro (que na ocasião recebeu estrondosa vaia), Ataulfo Alves e suas pastoras, Helena de Lima e Miltinho, entre outros, dividiram o palco com Elis Regina, Milton Nascimento, Chico Buarque, Jair Rodrigues, Márcia e Marília Medalha, por exemplo.

Na Bienal, jovens talentos da composição do samba e que anos mais tarde veriam seus nomes consolidados no gosto popular e na cultura de massa, que estreavam na música profissional, participando inclusive de festivais, como Martinho da Vila e Leci Brandão, estavam ausentes.

Na sua segunda edição um dos principais destaques foi uma jovem compositora negra chamada Geovana, vencedora da Bienal em 1971 com o samba “Pisa Nesse Chão com Força”. Vitória que até os dias de hoje não se traduziu em participação direta e expressiva na indústria musical. Apesar desta compositora e cantora ter composições suas gravadas por artistas como Jair Rodrigues, Clara Nunes, Martinho da Vila, Dóris Monteiro, Roberto Ribeiro, Élson Forrogoode, Dhema, Grupo Fundo de Quintal, Almir Guineto, Grupo Revelação, Reinaldo, Grupo Jeito Muleke. Seu talento reconhecido inclusive pelo grupo de jurados da Bienal do samba não se traduziu num efetivo investimento da indústria, na mesma intensidade recebida pela juventude vinculada à MPB. Nos anos recentes, em São Paulo, Geovana recebeu o título de “Deusa Negra do Samba-Rock. Seu disco de estréia, “Quem Tem Carinho Me Leva” de 1975, foi relançado em CD pela BMG em 2003

É importante assinalar que os festivais foram importantes na carreira de Leci Brandão, que no início participou de vários festivais universitários ao longo de sua permanência na Universidade Gama Filho:

Em 70 teve o Festival da Gama Filho e eu tirei em segundo lugar e fui a revelação do festival, com um samba chamado “Cadê Mariza?”, que está no meu primeiro LP (Depoimento em 22/06/2006)

Apesar de não priorizar os festivais da televisão em sua carreira, a compositora e cantora teve uma música sua, “Essa Tal Criatura”, inscrita por sua gravadora no festival organizado pela TV Globo denominado MPB 80. Esta composição teve grande repercussão popular, fazendo com que Leci Brandão se apresentasse em um dos programas de maior audiência do canal, o “Fantástico”.

Na televisão, Alcione teve participação mais intensa, pois se destacou não apenas como vencedora dos concursos de calouros como aconteceu com Leci Brandão, mas também como participante de programas musicais, situação que Jovelina Pérola Negra também viveu e que no caso de Alcione significou a integração por seis meses ao elenco da TV Excelsior. E mais, por dois anos apresentou um programa especialmente dedicado ao samba, “Alerta Geral”, no canal de televisão de maior penetração no gosto popular, a TV Globo.

Já com Leci Brandão, sua participação televisiva de maior duração decorre de sua vinculação às escolas de samba, o que a levou a atuar como comentarista dos desfiles das maiores agremiações pela TV Globo, atuando entre os anos de 1984 a 1993 no carnaval do Rio e depois, atuando nos últimos 5 anos no carnaval de São Paulo.

A participação Jovelina Pérola Negra neste veículo se desenvolveu de forma esporádica, em programas musicais, durante o curto tempo de sua carreira fonográfica. Uma vez que, apesar do enorme sucesso que o partido-alto e os demais tipos samba modernos faziam e fazem junto ao público, estes não tiveram desde o início até os dias atuais espaços proporcionais a este sucesso nas grades de programação. As exceções têm sido apresentadas pelo parceiro de Jovelina Pérola

Negra, o cantor e compositor Zeca Pagodinho e os jovens grupos de São Paulo especialmente. Neste item, o maior destaque é o cantor e compositor Netinho de Paula, cuja trajetória na televisão se iniciou ao longo do tempo que integrava o conjunto Negritude Júnior, alcançando maior participação após sua saída do grupo. A partir do que atuou como apresentador e produtor de diferentes programas e, mais recentemente, como proprietário de canal de televisão denominado TV da Gente, voltado prioritariamente para a população negra.

Uma outra forma de participação televisiva de destaque refere-se à inclusão de músicas no principal produto televisivo atualmente em vigência, que são as novelas. Neste veículo, tanto Leci Brandão quanto Alcione tiveram músicas incluídas, graças, principalmente ao poderio de suas gravadoras, o que permitiu maior divulgação de seu trabalho. Esta inserção resultou também na ampliação da vendagem de seus discos e na maior popularização de suas carreiras. A participação intensa de Alcione nas trilhas sonoras das novelas de televisão determinou, inclusive, o lançamento de um CD no ano de 2006 reunindo especificamente as suas canções incluídas em diferentes novelas e em diferentes épocas, denominado “Alcione Novelas”, como parte de uma coleção dedicada somente a estes temas, de artistas variados.

O desenvolvimento de diferentes programas dedicados à música popular brasileira na televisão permitiu também que este veículo se consolidasse como parte fundamental da industrial cultural, especialmente no que se refere à música popular e ao samba. Inclusive exercendo a função de divulgação de novos talentos e novas tendências musicais. Esta importância é reiterada pelo papel fundamental que a televisão teve na abertura de espaço para que Leci Brandão, Alcione e Jovelina Pérola Negra, esta última em menor intensidade, conseguissem sua inserção na indústria cultural, especialmente a fonográfica, de forma mais intensa. Bem como tiveram acesso a um conjunto maior de admiradores de seu trabalho.

A veiculação de composições nas novelas permite também uma forma diferenciada de audição musical por parte de seu público, uma vez que a utilização de músicas como trilha sonora visa sublinhar a ação de personagens nem sempre vinculados ao tema inicial destas músicas. O que permite uma renovação de seus conteúdos ou então a descoberta de novas possibilidades para os conteúdos originais. Esta recriação pôde ser verificada com a música composta e cantada por Leci Brandão

“Ombro Amigo”. A mensagem original desta composição era endereçada à população homossexual, cuja sexualidade discriminada impunha um nível de clandestinidade a sua vida, como retratada na letra:

Você vive se escondendo
Sempre respondendo com um certo temor.
Eu sei, as pessoas lhe agriem
E até mesmo proíbem sua forma de amor.
E você tem que ir pra boate
Pra bater um papo ou desabafar
E quando a saudade lhe bate
Surge um ombro amigo pra você chorar

Segundo avaliação da própria compositora, a mensagem desta música foi compreendida e bem recebida pelo grupo a que se destinava. Mas, a partir de sua inserção em uma novela do horário nobre da TV Globo, outras leituras foram feitas, por sua vinculação a uma personagem que vivia situações diferenciadas daquelas apontadas na música:

Essa música entrou na novela. Eu achei legal [porque] a música afinal de contas era direta para um público e tal. E porque a música é bonita, a música não tem nada demais. Ela fala que você vai pra boate pra poder dançar. [Mas a população gay compreende] com certeza, com certeza! É de amor, foi uma música que entrou na novela Espelho Mágico. (Leci Brandão, depoimento de 22/06/2006)

As trajetórias destas artistas demonstram que, sob determinadas condições, foram bem sucedidas na associação com diferentes momentos da mídia e da indústria cultural. Esta inserção, ainda que insuficiente para afastar ou anular completamente a existência do racismo patriarcal e capitalista e seus impactos sobre as mulheres negras, possibilitou e possibilita. E, como a chave de leitura que a ialodê representa permite verificar, oferece a possibilidade novos posicionamentos, a abertura e ocupação de novos espaços para a expansão e continuidade das disputas das mulheres negras para a determinação de representações alternativas de si e de sua coletividade, para além daquelas que o racismo produz. Além de maior divulgação

das carreiras e dos trabalhos de cada uma das artistas aqui apresentadas, bem como contribui para a consolidação de seu diálogo com seu público.

d- As Escolas de Samba:

A presença da escola de samba na trajetória de Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão e Alcione tem sido um importante elemento de destaque em suas carreiras. Estas agremiações representam um dos principais elementos da cultura negra postos à disposição de parcelas amplas da sociedade, para além dos gêneros musicais, que tem povoado o imaginário e a memória festiva de brasileiras e brasileiros independente do pertencimento racial, desde seu surgimento em princípio do século XX.

Essa presença tem forte expressão na história de cada uma das artistas. Cada uma delas explicitou, em diferentes momentos, sua ligação intensa com agremiações carnavalescas, especialmente com as escolas de samba do Rio de Janeiro. Para todas elas, integrar as escolas significava e significa não apenas torcer por boas colocações no campeonato anual ou participar de seus desfiles carnavalescos, mas sobretudo uma forma de integrar a comunidade negra e de desenvolver diferentes atividades ligadas à existência cotidiana da escola. Esta integração fez com que se envolvessem em atividades variadas, desde a arrecadação de fundos até a organização direta de atividades para a produção de festas, para integração da juventude e para a definição (ou disputas) acerca dos caminhos para sua modernização. Além de participar dos espaços de intercâmbio artísticos, especialmente das rodas de samba ou das atividades na quadra de cada uma delas. Ou seja, suas atuações assemelham-se às atribuições correspondentes às mulheres do samba desde os primeiros momentos de sua singularização até os dias de hoje e que foi se ampliando à medida que as escolas de samba atingiam novas dimensões, incorporando processos industriais de produção e disseminação.

Em sua dissertação de mestrado já citada anteriormente, Lúcia Maria Martins destaca que as

“escritas” femininas do carnaval carioca também permitem a releitura do processo histórico de formação e transformação das escolas de samba.

Através de seu trabalho a mulher multiplica e transforma seus papéis: formar, somar, sustentar, executar, idealizar, chefiar, administrar. Suas funções, também, vão se ampliando em qualidade. (Martins, 1998, p. 129)

Ou seja, a atuação das mulheres contribuiu de modo fundamental para a transformação das escolas no grande produto carnavalesco e midiático que representam atualmente.

Para Leci Brandão, sua participação inicial na Mangueira se traduzia na busca de sua função de “escola”. Ou seja, ao solicitar a chance de inclusão na Ala de Compositores da Estação Primeira de Mangueira, via nesta inclusão a possibilidade de aprender e qualificar sua própria trajetória de compositora. Alcione, em sua inserção também na Mangueira, desenvolveu diferentes possibilidades de aprendizado e suporte para as novas gerações, a partir da fundação e apoio ao funcionamento de uma escola de samba infantil, a Escola de Samba Mirim Mangueira do Amanhã, atuação que se desdobrou também na criação da Vila Olímpica da Mangueira e na realização de um Baile de Debutantes para adolescentes da comunidade. Para Jovelina Pérola Negra, os espaços vinculados à escola foram também um espaço de exercício de vocação, de desenvolvimento de estilo e de intercâmbio, atuando ao lado de outros integrantes do Império Serrano nas rodas de samba e de partido-alto do Botequim do Império. Ao mesmo tempo, sua atuação no mundo do samba provocou reconhecimento de suas capacidades como cantora e partideira para além da própria escola. Cada uma delas demonstrou sua valorização da escola de samba como produto amplo e coletivo da formulação cultural negra, traduzida também em suas participação nos desfiles valorizando a atuação em Alas e não como destaques especiais a partir de seu sucesso na indústria fonográfica ou sua presença midiática.

Leci Brandão atuou também como “puxadora”, ou seja, como cantora do samba enredo do desfile da Escola de Samba Acadêmicos de Santa Cruz em 1995, com o enredo “Deuses e costumes nas terras de Santa Cruz”. Após mudar-se para São Paulo desfilou na escola de Samba Nenê da Vila Matilde. Já Alcione, além de manter sua vinculação à Mangueira e sua escola mirim, foi também tema do enredo da Escola de Samba Unidos da Ponte, do Rio de Janeiro, no ano de 1994.

Para cada uma das três, o vínculo com as escolas de samba, ao lado de outro símbolo fundamental como a religiosidade, por exemplo, significou e significa a reiteração de seus vínculos com a comunidade negra, de seu respeito à cultura negra, que não foram alterados pela vivência na indústria cultural e seus ganhos financeiros.

Capítulo IV – Ialodês e mensagens: raça, gênero, identidade através do samba

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre as vidas dos que estão na “minoridade” (Bhabha, Homi K. *O Local da Cultura*, 1998, p. 21)

Segundo Angela McRobbie (2005), um dos principais aspectos (e qualidades) do pensamento da filósofa feminista Judith Butler está na afirmação da cultura como o elemento simbólico que organiza, e normatiza, a vida cotidiana das pessoas e dos grupos. Para ela, através da cultura seria possível e desejável o desenvolvimento de uma crítica social aprofundada capaz de rever as normatividades em uso e, a partir daí, propor modificações que poderão ter impacto no dia-a-dia das pessoas comuns. Ou seja, a partir deste nível de relações, transformações sociais poderiam ser operadas. Formulação que significa um posicionamento diferenciado em relação às grandes correntes discursivas da transformação social do século XX, que advogam alterações macroestruturais como necessárias e suficientes para que a transformação social ocorra.

As afirmativas de Butler ajudam a sublinhar o propósito deste capítulo, que é analisar o trabalho acústico desenvolvido por Leci Brandão, Alcione e Jovelina Pérola Negra em diferentes momentos de suas carreiras fonográficas. Nesta análise, o objetivo é identificar de que forma retratam ou propõem identidades, relações e que elementos do repertório cultural à sua disposição privilegiam em sua atuação. O que implica considerar também sua performance como um todo, os impactos possíveis sobre o público a que se dirigem e as formas de diálogo com os elementos postos em debate ao longo época em que se desenvolvem. Esta análise privilegia alguns aspectos vinculados às questões identitárias, especialmente os fatores que têm grande impacto na vida das mulheres negras, quais sejam: gênero e raça; além de voltar-se para temas comumente vinculados aos debates sobre o samba, que são

as questões referentes à nacionalidade e à construção da identidade carioca e sua importância no trabalho das três cantoras.

A música oferece dificuldades ao seu estudo, principalmente a partir da diferença entre linguagem musical e linguagem analítica, como também a partir dos diferentes fatores que a influenciam ou determinam. Segundo Samuel Araújo³⁶, estas dificuldades dizem respeito ao desafio de transpor para o formato de texto, de palavras, um material que originalmente não foi produzido nesta “plataforma”. E mais, que é formado por outros elementos que não se reduzem a signos escritos, elementos estes que no caso do samba, e não apenas nele, o ultrapassam.

Além do enfrentamento de tais desafios, é importante para uma maior aproximação com os significados do trabalho acústico, buscar respostas para questões fundamentais que cercam todo o seu processo da produção e que servem para elucidar o impacto de cada um dos diferentes fatores envolvidos. Assim, ainda segundo Araújo, são necessárias investigações no sentido de estabelecer quem são os sujeitos para quem a música se dirige; quem tem o controle de seus meios de produção; quem parece ter este controle; o que está sendo dito através das palavras, dos sons, do uso dos instrumentos; quais são as ausências que a música assinala e de que modo as questões acima se inter-relacionam. Sem descuidar da análise acerca dos limites, ou seja, de verificar se música produzida atende às necessidades de liberdade de seus protagonistas, cantores ou cantoras, autores ou autoras.

No caso aqui estudado, é preciso ter em mente a perspectiva de que as obras a serem analisadas foram geradas por três mulheres negras que partilham com as demais mulheres negras no Brasil e na diáspora africana condições de inferiorização social. Uma vez que, como assinalado anteriormente, estas condições de vida são marcadas pelo racismo e pelo patriarcado que, ao lado de outros fatores produtores de assimetrias sociais, resultam em vidas marcadas pela violência, pela injustiça e pela privação material. Por outro lado, a desigualdade social requisita destas mulheres a atuação em diferentes campos, no sentido de estabelecerem patamares mínimos que permitam sua existência material e simbólica individual e grupal. Esta atuação apóia-se em atualizações de elementos da tradição afro-brasileira, de modo

³⁶ Em entrevista concedida em 14/10/2006

a conferir às mulheres negras as capacidades e articulações necessárias ao desenvolvimento de estratégias de enraizamento e de superação de limites.

Assim, devemos reconhecer, na produção acústica das três mulheres negras, uma série de contingências que restringem seu poder de determinação e manejo das formas culturais que colocarão à disposição, principalmente a partir da forte impregnação dos elementos que propõem sua subjugação nos mecanismos que movimentam a indústria cultural e a produção fonográfica. Além da forte penetração destes elementos no chamado mundo do samba e suas conseqüências na restrição de espaços para as mulheres negras. O que implica afirmar que as potencialidades de agenciamento variam segundo não apenas os imperativos cotidianos, mas também quanto às possibilidades de acesso e manejo de diferentes recursos e suportes da ação. São fatores que influenciam os resultados expostos pelas três cantoras especificamente, mas não somente elas, o que abrange o contexto geral de imposições de subordinação, como também seus produtos como a imagem veiculada, as canções gravadas, as formas de cantar e tocar, o modo de circulação midiática destes, atingindo também as formas de audição ativa exercidas pelo público geral de samba e do trabalho das três artistas, como também, e principalmente, as mulheres negras que integram este vasto contingente.

Por outro lado, o que esta tese propõe é a utilização da perspectiva posta pelo conceito de *ialodê*, de deslocamento do olhar além dos limites impostos, para que se possa visualizar as estratégias propostas e desenvolvidas pelas mulheres negras, seja na recolocação de elementos que as identifique segundo seus próprios termos, seja na articulação (e negociação) dos diferentes fatores presentes nas disputas culturais de modo a permitir seu deslocamento para fora (ou entre) estes limites e contingências.

As mulheres negras aqui estudadas deslocam-se e expressam num ambiente racista e patriarcal e é neste mesmo ambiente que as mulheres negras ouvintes e consumidoras do seu trabalho se posicionam. O que faz com que tais deslocamentos e apropriações tenham que ser negociados – o que inclui momentos de confronto e de recuos estratégicos – de modo a permitir a conquista de espaços de realização e consumo do trabalho sonoro que se dirigem, afetam e são afetados por um contingente maior que suas próprias agentes iniciais. Neste sentido,

formulações de confronto e posicionamento estratégico a que a população negra e as mulheres negras lançam mão ao longo do período em que se desenvolvem as carreiras das três cantoras podem ser apropriados, de modo a permitir que angariem novas ferramentas de negociação e novos espaços, no campo da cultura, dentro e fora da indústria cultural e da comunidade negra.

Para isto, os deslocamentos culturais produzidos no Brasil a partir do reordenamento das causas negras pela inclusão social na década de 70, que determinaram a articulação do movimento negro nos moldes atuais, vão ganhar importante contribuição do feminismo que se implantou no país na mesma época. No entanto, a forte vinculação de raça e classe social deste, especialmente nos primeiros anos, que traduziam interesses das mulheres brancas das classes sociais superiores, encontrou pouca ou nenhuma reverberação na vida cotidiana das mulheres negras. Assim, as possibilidades de expressão das demandas das mulheres negras, bem como suas alternativas de agenciamento, permaneceram tendo como principais suportes de atuação a cultura, onde assumia grande importância a cultura midiática e a música popular disseminada através dela. E que, a partir dos últimos anos da década de 80, com a maior circulação das idéias do feminismo negro brasileiro e norte-americano, vão receber novos aportes a partir das interpretações e visões de mundo elaborados pelas mulheres negras.

São as possibilidades e estratégias de manejo dos diferentes elementos em meio a estruturas adversas apontadas acima, bem como sua abrangência e suas potencialidades de diálogo e aglutinação de interesses do conjunto das mulheres negras que buscaremos visibilizar a seguir:

1- Corpo e mensagem - a imagem como elemento de discurso racial:

O corpo tem sido, na diáspora negra, o local privilegiado de expressão cultural para mulheres e homens negros. As condições de expropriação em que viviam (e vivem) vastos contingentes de pessoas fizeram (e fazem) com que pudesse ser percebido, segundo as palavras de Stuart Hall,

como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação. (Hall, 2003c, p. 342)

Além de uma resposta às contingências que o regime de escravidão e de racismo impôs, esse privilegiamento do corpo responde também às formas africanas culturais transpostas para a vivência diaspórica, atualizadas segundo a necessidade de sobrevivência nos diferentes cenários sociopolíticos. Ainda segundo Stuart Hall:

A apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições européias, junto a um patrimônio africano (...), conduziram a inovações lingüísticas na estilização retórica do corpo, as formas de ocupar um espaço social alheio, as expressões potencializadas, os estilos de cabelo, as posturas, gingados e maneiras de falar, bem como os meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade. (p. 343)

É a partir destas vivências cotidianas e desta capacidade (necessidade) de trabalho permanente sobre o que somos e seremos, que o corpo adquire capacidades simultâneas de meio e de mensagem, ao mesmo que análises extensas dos processos em que se inserem e desenvolvem permitem a Muniz Sodré definir este processo dinâmico como uma “cultura de aparências”:

Diferentemente do que o ocidente busca em seu modo de relacionamento com o real – uma verdade universal e *profunda* –, a cultura negra é uma cultura das *aparências*. (Sodré, 1988, p. 133)

Para ele, trata-se de uma cultura onde todos seus significados estão ancorados nos elementos expostos. Ou seja, numa cultura de aparência não é possível ou necessária a separação entre forma e conteúdo: a forma é seu próprio conteúdo, o que vai conferir legitimidade e amplitude ao corpo como expressão.

É a partir das possibilidades corporais que serão encenados não apenas o que somos e sofremos, como também é a partir daí que projetaremos o que podemos ou devemos ser diante da violência racista que age sobre ele de modo a subjugar o ser e, no limite, aniquilá-lo. Formas de repressão e aniquilamento que resultam da

abrangência atuante do dispositivo de racialidade que se desdobra tanto no nível físico quanto simbólico. E que podem produzir graves consequências para os sujeitos negros e sua vivência corporal, conforme argumenta Sueli Carneiro:

entendemos que onde não há para o dispositivo de racialidade interesse de disciplinar, subordinar ou eleger o segmento subordinado da relação de poder construída pela sociedade, passa a atuar o biopoder como estratégia de eliminação do Outro indesejável. O biopoder aciona o dispositivo de racialidade para determinar quem deve morrer e quem deve viver. (Carneiro, 2005, p. 76)

O dispositivo de racialidade, especialmente através de suas potencialidades de recurso ao biopoder, obriga os sujeitos negros a posicionarem-se de forma ambígua frente à violência racial, onde estratégias de escape são buscadas e é sobre o corpo que as diferentes tentativas se realizam. Segundo Nilma Lino Gomes

O corpo e o cabelo podem ser tomados como expressões visíveis da alocação dos sujeitos nos diferentes pólos sociais e raciais. Por isso, para alguns homens e mulheres negras, a manipulação do corpo e do cabelo pode ter o sentido de aproximação do pólo branco e de afastamento do negro (Gomes, 2006, p. 142)

Assim, o corpo negro se desenvolve como espaço onde são narrados os processos de dominação da sociedade racista e patriarcal e seus efeitos, e é sobre ele que a gramática do racismo se desenvolve. O que implica dizer também que este mesmo corpo será vivido como ambiente de disputa e como arena a partir de onde os projetos de libertação serão enunciados.

Segundo Sônia Giacomini, foi através do corpo que novas modalidades identitárias negras foram expressas a partir da década de 70 no Brasil, enunciando novas vertentes para as lutas de libertação. Diz a autora:

Entre todas as marcas que sinalizam uma identificação com o *soul*, o penteado ocupa certamente um lugar privilegiado, podendo-se notar uma importância similar àquela que, a partir de meados dos anos de 1960, foi conferida pelos negros norte-

americanos ao cabelo (e que é contemporânea da autoclassificação utilizando-se o termo *black*) e à celebração do lema *black is beautiful*. (Giacomini, 2006, p. 202)

A nova estética negra adotada assimilou as modalidades de ação política definidas em torno do movimento *black is beautiful* (de privilegiamento da ação estética corporal), do *black power* (onde a estética explicita a adesão às ações diretas de confronto e do nacionalismo negro) e que vão impregnar, no Brasil, a nova modalidade de organização negra anti-racista de caráter nacional no país, ou seja, o movimento negro como um todo. Originado da articulação entre diferentes tendências diaspóricas, este movimento traduziu, nas décadas de 70 e 80, uma mescla das tendências vividas nos Estados Unidos e transplantadas para o país, somadas à forte influência de iniciativas de retorno e valorização das raízes africanas simbolizadas principalmente pelas religiões afrobrasileiras e seus modos corporais de expressão. E que absorveram também influências do marxismo praticado pela esquerda no país, bem como do feminismo que se instalava entre nós àquela época.

Nestas traduções e aproximações, as práticas de representação negra a partir dos próprios sujeitos negros tiveram na cultura popular seu principal veículo de disseminação, principalmente através da música popular negra norte-americana. Esta música representava não apenas os interesses diaspóricos de expressão de novas formas de luta, mas em grande medida era proveniente das disputas incisivas por novos mercados empreendidas pela industrial cultural daquele país. Disputas que buscavam também atender à forte demanda por novos ritmos e símbolos por parte da juventude negra urbana. No caso brasileiro, além da assimilação das elaborações diaspóricas disseminadas a partir dos Estados Unidos, foram desenvolvidas novas traduções estéticas baseadas no contexto nacional que, simultaneamente, remetiam às tradições africanas, o que pode ser simbolizado na criação do Bloco Afro Ilê Aiyê, na cidade de Salvador, na Bahia, no ano de 1974

O surgimento do Ilê Aiyê inaugurou um momento de intensificação da criação de organizações políticas negras, muitas delas afirmando o papel fundamental da cultura popular negra na agenda política de transformação. Ou, pelo menos, não sendo capaz de dissociar os dois aspectos, apesar da presença do pensamento de

esquerda marxista em seu ambiente. Perspectiva que, ao ancorar-se fundamentalmente numa visão economicista das relações sociais, não admitia a existência de fatores diferenciados de inferiorização social, como gênero e raça por exemplo, não sendo possível para as correntes políticas e ele associadas o recurso a tais perspectivas para fundamentar suas ações para a transformação social.

Assim, veremos no ano de 1975 o surgimento de várias organizações político-culturais, como por exemplo o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo; o Instituto de Pesquisas e Cultura Negra/ IPCN; a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África, todos no Rio de Janeiro. Em São Paulo foram criados o Centro de Estudos da Cultura Negra/ CECAN; o Movimento Teatral Cultural Negro; o Instituto Brasileiro de Estudos Africanistas e a Federação das Entidades Afro-brasileiras do Estado de São Paulo. Tendência que se seguiu nos anos seguintes e incluiu a fundação do Centro de Cultura Negra do Maranhão/ CCN em 1979 e do Centro de Defesa do Negro do Pará/ CEDENPA em 1980. Já a esta época se verificava a atuação das mulheres negras na denúncia do racismo e do sexismo a que estão submetidas no conjunto da sociedade e também no interior dos movimentos e organizações sociais, inclusive no interior do incipiente movimento feminista, a partir do Congresso da Mulher Brasileira, realizado no Rio de Janeiro, neste mesmo ano de 1974.

O movimento de criação e expansão de organizações negras mistas ou exclusivamente de mulheres negras nestes moldes, ou seja, que afirmavam a tarefa política de organização das massas negras contra o racismo, vai se estender até a década de 80. A partir do que, um novo modelo de organização passou a ser implantado, que tem como características principais a incorporação de métodos gerenciais comuns ao mundo das empresas privadas, a intensificação de sua relação com o Estado e a priorização de objetivos de curto e médio prazos em suas ações cotidianas. Este modelo, integrando a nova modalidade de associativismo que se convencionou chamar de organizações não-governamentais, as ONGs, vai se sobrepor ao modelo implantado nos anos anteriores sem, no entanto, eliminá-lo completamente.

Em todas as iniciativas dos anos 70 e 80, a fala política, logocêntrica, foi levada a dividir espaços com expressões de privilegiamento do corpo vivido e exposto como

manifesto. Neste momento, o cabelo adquiriu destaque como forma de expressão intencional, como manifestação pública da luta dos sujeitos pela ruptura com os mecanismos racistas das sociedades. Neste cenário o cabelo se apresentava, segundo bell hooks,

como um símbolo de resistência cultural à opressão racista e foi considerado uma celebração da condição de negro(a). Os penteados naturais eram associados à militância política. Muitos(as) jovens negros(as), quando pararam de alisar o cabelo, perceberam o valor político atribuído ao cabelo alisado como sinal de reverência e conformidade frente às expectativas da sociedade. (hooks, 2005, p.2)

Estes significados serão “lidos” também pela população branca, que via nesta transformação estética uma ruptura veemente de “acordos” anteriores que estabeleciam os padrões estéticos brancos como modelo tanto para brancos como para negros. A ruptura, em muitos casos, deflagrou, por parte da sociedade, a intensificação da violência dirigida contra as diferentes forma de expressão do corpo negro e seus cabelos naturais.

A vigência deste “acordo” racial expresso através dos usos do cabelo negro foi assinalada por Ayana D. Byrd e Lori L. Tharps, a respeito da experiência e significados dos cabelos da população negra nos Estados Unidos:

Com ou sem razão, negros e brancos passaram a crer que a maneira como os negros apresentavam seu cabelo dizia alguma coisa sobre a sua posição política. O cabelo passou a simbolizar ou bem um movimento contínuo em direção à integração no sistema político americano ou um clamor crescente pelo poder negro e o nacionalismo negro. (*apud* Giacomini, 2006, p. 203)

No Brasil, a ruptura com a estética “assimilacionista” dos cabelos alisados instituiu não apenas o estilo *black*, como também a reinvenção e valorização de diferentes estilos de tranças e de adornos de cabeça, onde se destacam os torços. Estes são uma espécie de turbante utilizado por homens e mulheres em diferentes partes da África e que foram trazidos para o país ainda no período escravocrata. A utilização de torços foi popularizada ao longo dos anos como integrante da indumentária das

escravas e, anos depois, como parte fundamental do vestuário das mulheres negras adeptas das religiões de matriz africana. Para estas, sua utilização vai adquirir diferentes significados capazes de identificar graus e formas de pertencimento ritual. Tais elementos também passaram ao cotidiano das ruas e das festas “profanas” como uma forma de expressão de beleza e orgulho racial da mulher negra.

As transformações estéticas da população afro-brasileira povoaram não apenas o mundo das organizações políticas, como também se disseminaram no cotidiano das mulheres negras (e dos homens), ainda que não tenham deslocado completamente formas estéticas anteriores, onde se destacava o alisamento dos cabelos, principalmente no caso das mulheres negras.

É a partir destas dinâmicas e destas transformações estéticas que torna-se importante questionar seus impactos sobre a imagem e a participação dos diferentes sujeitos envolvidos com o samba. Uma vez que este era colocado, em diferentes momentos e por diferentes setores nacionalistas, em oposição às tendências “americanizantes” introduzidas na cultura popular brasileira e na cultura negra e que muitas vezes significaram seu alijamento. Ao mesmo tempo que, ao longo de sua história, o samba tem sido associado também a um ambiente estético específico, que guarda forte relação com as tradições afro-brasileiras, mas que traduz também seus acordos com a sociedade geral em nome de sua necessidade de permanência e espalhamento.

Para verificarmos em que medida tais debates penetraram o mundo do samba, para além da profusão de artigos escritos por diferentes autores, que embutiam polarizações entre o que se chamou de “tradição” e de “modernidade”, cujos debates não se encerraram até os dias de hoje, esta tese propõe a análise das imagens propagadas pelas três mulheres negras aqui analisadas, principalmente através das capas de seus discos. O que se quer verificar é, a partir das imagens propagadas por Leci Brandão, Alcione e Jovelina Pérola Negra nas capas de seus discos, especialmente em seus primeiros trabalhos lançados justamente ao longo das décadas de 70 e 80 quando estas transformações aconteciam de forma mais incisiva, de que forma tais questões participam ou não de seu ambiente profissional e artístico e de suas propostas de ocupação de espaços.

Assim, através de suas imagens é possível afirmar que, em diferentes medidas, o samba desenvolveu uma relação ambígua frente às novidades estéticas. Esta ambigüidade esteve simbolizada na coexistência das diferentes formas visuais, de diferentes manifestações e adesões a modelos estéticos, onde o cabelo também assume grande importância, como veremos a seguir.

Em Leci Brandão, o cabelo vai ser exibido ao natural – o que se mantém na maior parte dos anos de sua carreira, sendo que em várias ocasiões eles estarão cortados ao estilo *black power*. Em seu primeiro LP, “Antes Que Eu Volte a Ser Nada” (1975) a fotografia da capa, em preto e branco, exposta em anexo (figura 2), destaca seus ombros desnudos e seu rosto, tendo por trás uma imagem pouco nítida que sugere um quintal e a casa ao fundo onde se pode vislumbrar alguns vultos humanos. Seu braço direito está erguido, mas não completamente, talvez numa alusão ao gesto popularizado pelo grupo político norte-americano Panteras Negras, organização que se destacou pela firmeza com que disseminava seus princípios de nacionalismo negro radical, imagens que chegaram ao Brasil através dos jornais e das televisões da época. Sua mão direita está apoiada na cabeça, na testa, e se destaca, no pulso, um fio de contas enrolado. Talvez aqui haja um diálogo entre matrizes da cultura negra e da luta anti-racista, onde o nacionalismo e o poder negros expressos pelos Panteras Negras teriam (o cabelo *black power*, o braço direito estendido), na versão brasileira, sua base no Ori, a cabeça definida segundo preceitos rituais, onde a iniciação tem lugar, ou seja, a individualização, o nascimento do indivíduo para a comunidade litúrgica, segundo as tradições negras brasileiras. A imagem recorre também à idéia de natureza, de naturalidade: os ombros estão desnudos, o cabelo natural, o que atende à nova estética *black*, ao mesmo tempo em que o mato, o quintal, remetem a uma brasilidade africana e ao terreiro, território do ritual e do samba.

Ao longo de sua carreira discográfica, a imagem de Leci Brandão será apresentada com variações deste mesmo modelo (figura 3). O cabelo, nos anos recentes, permanecerá curto, mas utilizando o chamado permanente afro, espécie de “tratamento” que produz um encaracolamento mais amplo do que aquele originalmente visto em grande parte dos cabelos de negras e negros, os do tipo carapinha (figura 4). Ou então um pouco mais longo, utilizando outros métodos, mas sem alisar completamente. Destaque-se que a partir da década de 80, Leci Brandão

adicionou à sua imagem a exibição adornos corporais que a identificam como adepta de religiões de matriz africana, principalmente através do uso do fio de contas nas cores de Ogum, seu Orixá segundo a religião afro-brasileira.

Este tipo de afrobrasilidade, que faz menções diretas à tradição africana, também vai ser encontrada no trabalho de Alcione, com destaque para o LP lançado em 1986, “Fruto de Raiz”. Nele, a fotografia colorida da cantora cobre toda a capa (figura 5), onde se destacam os ombros desnudos. Ela usa um colar de contas vermelhas no pescoço, um bracelete de contas coloridas no braço direito e um longo brinco também formado por fios de contas douradas na orelha esquerda. Seus cabelos estão soltos, longos e volumosos, e cobrem seu ombro direito. Unhas e batom vermelhos completam a imagem sorridente da cantora. A raiz africana a que se alude nesta fotografia é reforçada na imagem da contracapa (figura 6), onde a cantora, de cabelos longos presos em rabo-de-cavalo no alto da cabeça adornada com uma tiara de contas e enfeitada com os brincos e colar já assinalados, traz em suas costas um bebê que é sustentado através de uma pano de estampas africanas amarrado sobre seu peito, à maneira que se vê, ainda hoje, em diversas localidades da África. Trata-se de uma auto-afirmação como afrodescendente. Seu sorriso é amplo, seu olhar é direto e o bebê retrata o fruto brasileiro, em sua cor “marrom” e seus traços mestiços, da linhagem africana. A fotografia pode ensejar também uma possível alusão à “mestiçagem” brasileira e, através dela, ao mito da democracia racial, foi antecedida pela capa de seu LP de 1984, “Da Cor do Brasil”, onde já na escolha das cores das fontes que escrevem o título do disco, tal alusão é feita (figura 7): cada uma das letras foi desenhada em uma cor, onde há tons de amarelo, de vermelho, de azul, de verde e de rosa. A imagem da cantora parece buscar um meio-termo entre os símbolos da negritude e os da branquitude, através da escolha das jóias douradas com pedras coloridas, o cabelo trançado e preso ao lado da cabeça, a maquiagem em tons de vermelho, mesma cor de seu vestido coberto de lantejoulas. Esta imagem remete também, curiosamente, à indumentária cigana – o que pode querer citar também a figura da Pomba Gira, presente em algumas religiões afro-brasileiras.

As alusões diretas à estética negra identificada como militante, como aparece em seu LP de 1986, constituem-se em exceção na longa carreira discográfica da cantora. Para além da cor de sua pele destacada já a partir de seu apelido “Marrom”

(e que relembra Ângela Maria, como “Sapoti”), pouco ou nenhum outro símbolo da estética militante negra brasileira será visto. Ainda assim, o maior contraste em relação a esta estética talvez esteja em seu LP de 1978, “Alerta Geral”, cuja música título (de Marku Ribas) é um dos raros sambas gravados que explicitamente utilizam a palavra revolução no sentido de transformação social que atenda aos interesses da população negra. As imagens veiculadas na capa (figura 8) e na contracapa (figura 9) trazem Alcione em situação diametralmente oposta a do disco de 1986. A fotografia colorida da capa mostra a cantora sorridente e com olhos fitando diretamente a lente da câmera; o rosto está coberto com forte maquiagem, onde se nota o batom vermelho e os cílios alongados. A roupa e o tom de fundo remetem à cor dourada; seus adereços, colar e brincos, têm o brilho de pedrarias que lembram diamantes (e talvez sejam). Na contracapa, a cantora aparece de corpo inteiro em seu vestido de gala, sandálias altas douradas; vestido dourado pregueado. Este vestido, num movimento provocado pelo vento, sobe e é contido pelas mãos da cantora, o que remete à famosa imagem da atriz de Hollywood Marilyn Monroe divulgada pelo cinema e em inúmeras revistas e jornais pelo mundo ao longo dos anos. A fotografia de Alcione dialoga de forma explícita com a chamada cultura pop, de modo a questionar o lugar que a mulher negra em seus espaços de disseminação. Mas, na fotografia de Alcione, a referência à sensualidade é mais tênue, ela tem o cabelo liso e curto penteado em camadas e sorri.

No caso de Jovelina Pérola Negra, já no capítulo anterior vimos a descrição da capa de seu primeiro LP (figura 1), onde a imagem de seu rosto sem maquiagem e com cabelos cobertos por um torso branco remete à negritude simples das mulheres negras comuns e também aos estereótipos de mulher negra, especialmente aquele vinculado à mãe-preta, em curso na sociedade. Imagem que também pode identificar adeptas das religiões afrobrasileiras. A ausência de maquiagem pode remeter à idéia de naturalidade, de natureza, que destaca a idéia de tradição que seu samba “de raiz”, o partido-alto, traz. O que vai contrastar diretamente com seu segundo LP lançado em 1987, “Luz do Repente” (figura 10). A fotografia colorida de capa traz a cantora e compositora visivelmente maquiada, o cabelo arrumado numa enorme trança que lhe envolve o alto da cabeça à maneira de uma coroa adornada de pérolas, sendo também de pérolas os brincos que utiliza. Nada, nesta imagem, é natural, ou seja, a composição menciona diretamente a produção, o preparo, o

cuidado. Tendência que vai se repetir com variações nos demais LPs lançados por Jovelina Pérola Negra em sua curta carreira discográfica, onde sempre a idéia de produção e cuidado vai ser destacada. Nestes discos, a partir do terceiro LP, o cabelo aparecerá alisado e solto (figuras 11 e 12).

O que se pode depreender nestes exemplos é que, apesar da identificação direta do samba com os símbolos da nacionalidade, esta identificação não se dá de forma fechada, estanque, impermeável a novas influências ou aos debates estéticos a elas relacionadas. Ao contrário, pode-se perceber a penetração da estética negra de origem norte-americana, tanto no que se refere ao alisamento dos cabelos como também as atualizações desenvolvidas pelos movimentos de consciência e orgulho negros a partir das três últimas décadas do século XX. Esta penetração vai acontecer em meio a debates acerca da pureza e legitimidade das modernizações sonoras que o samba enfrentava e que foram expostas anteriormente.

No que se refere à produção de imagens, Leci Brandão expressa de forma mais direta a influência do movimento “*black power*”, que vai estar presente em seus sambas através da celebração do orgulho negro e da afirmação de um certo nacionalismo negro nas expressões que fazem referência à comunidade e à favela como o local onde se desenrolam as contra-narrativas negras em oposição ao exterior hostil. Mas que não estão, entretanto, afastadas da crescente disponibilidade de produtos cosméticos para cabelos de mulheres negras; ou das demandas por uma estética intermediária entre as “radicalidades” expressas tanto pelo cabelo solto natural, quanto no cabelo completamente alisado. De qualquer modo, a imagem de Leci Brandão permite visibilizar, valorizar e disseminar discursos produzidos pelos segmentos ativistas e que fazem referência direta tanto à denúncia do racismo na sociedade brasileira mesmo na vigência do mito da democracia racial, quanto afirma a existência de uma causa negra que transcende as fronteiras nacionais, ou seja, uma causa diaspórica que unifica populações negras urbanas dos Estados Unidos e a população negra residente nos subúrbios e favelas do Brasil.

As variações na imagem propagada de Alcione demonstram, por outro lado, que as negociações que envolvem a participação das mulheres negras na indústria cultural através da música estão fortemente vinculadas à flexibilização também das imagens,

mas não apenas neste campo. Como também, em seu caso particular, expõe os termos de sua negociação para se manter atuante nesta indústria.

Nas imagens, a penetração dos padrões estéticos norte-americanos se dá, não apenas através de cabelos alisados, mas também de um modo mais radical, na apropriação da imagem de um dos maiores ícones da cultura popular mundial, Marilyn Monroe, identificada com padrões estéticos tidos como “superiores” pela sociedade racista e patriarcal, que faz referência ao segmento populacional branco anglo-saxão. Esta apropriação, no trabalho de Alcione, tem a utilidade de mencionar de forma incisiva a pressão (ou a violência) com que padrões estéticos delineados a partir do racismo e do sexismo incidem sobre os corpos das mulheres negras, conforme assinalou bell hooks em seu estudo sobre o ícone pop Madonna (hooks, 1992). Esta cantora, a partir de sua “inferioridade racial” estabelecida sob os padrões racistas norte-americanos que desqualificam sua ascendência italiana, expressava, segundo hooks, uma capacidade de reinvenção da sua imagem a partir dos elementos próprios - que, de certa forma pode-se definir como exclusivos - da branquitude. E, ao mesmo tempo, sinalizava sua rebeldia e inconformismo, ao exagerá-los, ao brincar com eles, destacando assim o potencial transgressor aí colocado.

Por outro, ao tornar-se uma versão negra da “loura fatal” norte-americana, esta inversão de papéis pode também ser lida para além da idéia de submissão, mas sem ignorá-la, desde uma perspectiva jocosa, lúdica, que encena uma mudança possível, uma transformação, capaz de afirmar a não-inviolabilidade das posições dos brancos, bem como seus limites temporais. Assim, apesar dos desequilíbrios de poder presentes nas relações entre negros e brancos, ao “transformar-se” em Marilyn Monroe permanecendo mulher negra, Alcione recoloca aquilo que bell hooks denominou de “devorar o Outro”, onde este Outro significa o sujeito subordinado transformado em “tempero” do privilégio conferido pela supremacia branca na sociedade desigual. Mas, no caso específico de Alcione, quem “come” é a mulher negra, o que denota se não uma inversão radical nas relações de poder, ao menos sublinha suas potencialidades insinuadas também na música-título do disco, “Alerta Geral”.

As variações na imagem de Jovelina Pérola Negra permitem afirmar que não existiram, por parte da população ligada à vertente mais tradicionalista do samba, posicionamentos cristalizados e estáveis em relação à imagem negra e da mulher negra. Nela, estão retratadas as três principais vertentes da estética negra em debate à época. Nesta variações visibiliza-se aquilo a que Stuart Hall chamou atenção a partir da obra de Gramsci, da vigência de uma “guerra de posições” nas movimentações com que a diáspora negra confronta as condições desiguais a que está submetida. Estas permitem vislumbrar também as instabilidades que as mobilizações negras podem imprimir sobre os posicionamentos hegemônicos. Assim, veremos em Jovelina Pérola Negra tanto a adesão à padrões estéticos anteriores ao *black power*, com cabelos alisados e mesmo com a utilização de torso, como também a utilização de um modelo de trança africana atualizada. Esta variação explicita também a admissibilidade das diferentes formas estéticas no samba.

Ainda assim, especialmente a partir de seu segundo LP, a imagem de Jovelina Pérola Negra passa a associar a imagem negra, especialmente a imagem da mulher negra, a uma perspectiva oposta àquela expressa no primeiro Lp. E passa a disseminar uma imagem onde não apenas as referências ao sucesso e à ascensão social estão colocadas, mas também sua negritude está associada à idéia de cuidado, de produção e beleza, perspectiva negada às mulheres negras. Ao embutir noções de atenção a si mesma, de (auto)valorização, destaca a importância do corpo da mulher negra afastando-o das imagens usuais propagadas por diferentes meios, permitindo uma contraposição aos discursos racistas e patriarcais que reiteradamente o descrevem como objetos de trabalho e de consumo sexual.

Já a diferença negra brasileira na diáspora é retratada, no trabalho de cada uma delas, não apenas explicitamente pela adesão ao samba, expressão cultural que se desenvolveu e se consolidou no Brasil do século XX a partir de matrizes africanas³⁷, mas inclusive através da valorização das matrizes culturais religiosas negras, da incorporação de seus símbolos corporais, visíveis na obra das três artistas aqui analisadas.

³⁷ Ainda que, como vimos anteriormente (capítulo III, p. 186), o samba, nos primeiros séculos da diáspora africana, estivesse disseminado como ritmo e, principalmente. Como dança, em diferentes pontos das Américas e Caribe.

Se algumas destas sinalizações podem ser interpretadas, inclusive por parte da população negra, como expressões de um ativismo em certa medida radical, como acontece na carreira de Leci Brandão, e que pode provocar rejeição por parte de alguns segmentos populacionais; esta “radicalidade” tende a ser atenuada muitas vezes através do samba, que ao longo de seu desenvolvimento, empreendeu e empreende diferentes graus de negociação (que inclui também confrontos), estabelecendo um patamar de “confiabilidade” e “estabilidade” à diferença (negra) brasileira.

Ao mesmo tempo, a adesão do samba às formas da estética militante não significa seu afastamento dos padrões que a antecederam, ou sua impermeabilidade à presença de estereótipos originados na hegemonia racista. Ao contrário, a reiteração de imagens que vinculam a mulher negra à natureza – e daí para o primitivismo muitas vezes associado à negritude e às mulheres – presentes em algumas das imagens propagadas destas sambistas, demonstra que novos posicionamentos são requeridos, novas negociações, para que um novo patamar de registro iconográfico venha a ser produzido.

Nos anos recentes, o cabelo como manifesto novamente vai ser colocado em pauta, mas desta vez em posições opostas àquelas vividas a partir do movimento *soul* e do *black is beautiful*. Esta mudança é verificada não apenas no Brasil, mas também nos Estados Unidos. Segundo bell hooks, elas aconteceram,

quando as lutas de libertação negra não conduziram à mudança revolucionária na sociedade, não se deu mais tanta atenção à relação política entre a aparência e a cumplicidade com o segregacionismo branco, e aqueles que outrora ostentavam os seus *blacks* começaram a alisar o cabelo. (hooks, 2005, p. 2)

No Brasil, este “retorno” ao alisamento acontece não apenas por uma percepção de falência imediata das promessas militantes, mas também através da continuidade da influência que as imagens negras norte-americanas têm sobre a população brasileira, especialmente a partir da década de 90. A propagação destas imagens responde tanto aos interesses da indústria cultural quanto pelos interesses das empresas de cosméticos daquele país e da Europa. Estas passam a investir na

criação ou no reforço do mercado consumidor negro no Brasil a partir do final da década de 80. A esta época, a nova classe média negra passou a demandar produtos específicos para consumo pessoal, especialmente aqueles produtos de higiene e de tratamento de cabelo, como demonstrou pesquisa realizada pela empresa de publicidade Grottera no ano de 1996 e que teve forte impacto no país. Novos produtos vão entrar no mercado à disposição da população negra, especialmente aquela camada de maior poder aquisitivo, onde tem destaque o lançamento, também em 1996, da revista Raça Brasil. Esta, evocando a estética desenvolvida por algumas revistas negras norte-americanas, propaga novas imagens negras onde o cabelo alisado, as roupas com corte europeu e marcas mais custosas têm destaque e que são propagandeadas a partir da utilização do discurso militante, como expressão de um novo orgulho negro, modernizado e apresentado como símbolos de sucesso traduzido quase exclusivamente como ganhos financeiros. A mudança de interesse das empresas foi anunciada nesta mesma revista, em sua edição comemorativa de três anos de existência, em 1999:

A descoberta de uma realidade diferente do que se supunha gerou uma mudança que ainda não foi totalmente analisada. Mesmo assim, não é difícil perceber seus reflexos em vários setores, principalmente o de cosmética. Dos 5 bilhões de dólares que esse mercado movimentou no ano passado [1998], 250 milhões foram de produtos étnicos, sendo que 90% a 95% deste montante em marcas para cabelos. Essa informação é da Associação Brasileira da Indústria de Higiene Pessoal, Perfumaria e Cosméticos (Abihpec).

Se houvesse dúvidas sobre o lado promissor da comercialização de cosméticos, elas cessariam com as declarações de Jair Saponari, diretor da Cosmoprof Cosmética 99 (que acontece de 10 a 13 de setembro no Anhembi, São Paulo): "Este segmento cresce 10% a cada ano e já representa 22% do mercado". E o executivo completa: "Antes, só as pequenas empresas produziam para negros no Brasil, mas agora até as multinacionais querem dominar essa fatia de mercado". (Revista Raça Brasil, 1999, disponível em <http://www2.uol.com.br/simbolo/raca/0999/3anos>)

A nova estética, inclusive sua profunda adesão às regras de mercado, vai penetrar rapidamente o ambiente do samba, especialmente entre os segmentos mais jovens e entre os homens. E ganhará destaque na imagem dos grupos associados ao chamado "pagode mauricinho". A predileção de seus integrantes por exibir sinais externos de riqueza material, que compreende a utilização de jóias vistosas e roupas de marcas caras, vai conferir importância à utilização de métodos de tratamento de cabelo que alterem seu aspecto natural, com diferentes tipos de alisamento, de

permanentes afro, chegando à medida radical da remoção completa. Interessante assinalar que esta mesma estética vai ser disseminada também entre os adeptos do *hip hop*, modalidade de música negra cujo discurso é assumidamente militante.

Em Jovelina Pérola Negra, o cabelo alisado da maioria de seu LPs recorria ainda a padrões e técnicas antigas, ou seja, destacava os métodos utilizados pelas camadas de baixa renda, de circulação entre a maioria da população negra. Nela e em Alcione, sua imagem vai explicitar adesão à nova estética propagada para negras e negros “de sucesso”, com cabelos lisos e longos, jóias vistosas e outros adornos. Já em Leci Brandão, a adesão à nova estética vai estar limitada a utilização de produtos químicos no cabelo que, se alteram sua forma original, não produzem a aparência de alisamento, não entrando em contradição com sua auto-afirmação como militante.

2- Gênero e cotidiano no samba das mulheres negras:

A relação entre samba e o feminismo tem sido pouco explorada no contexto geral da produção sobre este gênero musical, o que inclui os estudos dedicados à música e sua história, ou ainda os dedicados a diferentes aspectos relacionados, como identidade, nacionalidade e outros. Entre as razões está o fato, já assinalado, do desinteresse de diferentes setores da sociedade e do feminismo sobre a participação das mulheres na cultura popular e do samba, especificamente sobre as contribuições das mulheres negras.

Não se trata de um fenômeno isolado na história da música, dos estudos feministas ou da diáspora africana. Angela Y. Davis, em seu trabalho sobre o *blues* norte-americano dos anos 20 e o feminismo, assinalou que, a despeito do destaque que mulheres como Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday alcançaram na história do gênero musical e da cultura popular negra e ocidental como um todo, ainda assim não encontraram contrapartida nos estudos elaborados nos diferentes campos de pesquisa.

A lacuna entre feminismo e samba é sustentada pela presença de visões e interesses diferenciados, senão opostos, entre o pensamento hegemônico feminista

ainda em vigor, majoritariamente associado à classe média branca urbana, e as principais demandas das mulheres negras, que integram as classes sociais mais baixas e de baixa escolaridade. Bem como pela pouca penetração que a cultura popular, particularmente a cultura negra, tem na agenda política e nas elaborações teóricas que buscam elucidar ou confrontar os diferentes pressupostos e mecanismos envolvidos na participação da mulher na sociedade. Entre as diferentes correntes feministas, o interesse pela cultura popular, ainda que insuficiente e majoritariamente produzidos fora do Brasil, está vinculado principalmente ao trabalho de grupos marginalizados dentro do feminismo e da sociedade, como mulheres homossexuais e mulheres negras, por exemplo. Ainda assim, esta valorização é minoritária inclusive no interior de suas correntes.

As conquistas das mulheres negras, alcançadas através de luta por melhor inserção na sociedade racista e patriarcal, cujos impactos sobre a cultura popular e a história do samba demonstramos aqui, não tem influenciado suficientemente o pensamento e a ação feministas até o momento. Apesar deste grupo particular demonstrar larga experiência de confronto com os diferentes fatores que buscam inferiorizá-las, e com o patriarcado, inclusive resultando na ocupação de posições de liderança ao longo de grande parte da cadeia produtiva envolvida na formulação cultural.

Chama atenção também a aparente dissociação entre as estratégias de ocupação dos espaços no samba por parte das mulheres a ele vinculadas, especialmente as mulheres negras, e os preceitos e métodos feministas de empoderamento e ocupação de posições de liderança. Principalmente se considerarmos que o feminismo foi, no século XX, uma das correntes de pensamento e ação que maior impacto teve nas transformações sociais do ocidente e no Brasil, disseminando formas de atuação que permitissem o empoderamento das mulheres, nas diferentes esferas da vida social. Como apontado no capítulo anterior, coincide com o desenvolvimento do feminismo entre nós, ou seja, a partir de meados da década de 70, o período em que as mulheres negras vão perdendo paulatinamente espaços nas agremiações de samba. Em muitos casos, estas perdas vão significar a maior presença de mulheres brancas de classes sociais superiores nestes e em outros espaços, de onde até então se mantinham afastadas.

Entre os fatores responsáveis pela dissociação entre as práticas das mulheres negras do samba e o feminismo está, além das razões apontadas acima, a anterioridade com que as táticas e estratégias de ocupação e manutenção de posições foram desenvolvidas pelas mulheres negras em relação à “novidade” feminista, o que teria permitido que se criasse mecanismos próprios de articulação, preservados até os dias de hoje. E, principalmente, a direta vinculação racial e de classe que os resultados da luta feminista apresentavam, tanto na sociedade como um todo, como também no mundo do samba, permitindo maior ocupação de espaços pelas mulheres brancas, em detrimento da participação histórica das mulheres negras.

Somente em anos recentes o movimento feminista e o samba se aproximaram de forma mais profunda e colaborativa. Esta aproximação envolveu diferentes setores dentro e fora do movimento social, tendo inclusive o patrocínio da Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres do governo federal e resultou na elaboração de um enredo para o desfile da escola de Samba Porto da Pedra. Esta, integrante do Grupo Especial da Liga Independente das Escolas de Samba, que reúne as maiores escolas da região metropolitana do Rio de Janeiro, desenvolveu no carnaval de 2006 o enredo “Bendita És Tu Entre As Mulheres do Brasil”, que celebrava a contribuição das mulheres dos diferentes grupos raciais para história do país, conforme verificamos no trecho da sinopse de enredo a seguir:

A luta pelo reconhecimento da causa feminina teve como fruto à constatação de que as verdadeiras heroínas são aquelas que tem coragem de ser simplesmente mulheres. De dentro de seus lares ou nos postos de trabalho, direta ou indiretamente, elas continuam participando das mudanças do nosso Brasil, mães, tias, avós, professoras, chefes, amigas, namoradas, companheiras. Quem não tem em sua vida um momento inesquecível marcado por uma mulher? (Escola de Samba Porto da Pedra, sinopse do enredo, carnaval 2006, disponível em http://liesa.globo.com/2006/por/03-carnaval06/enredos/portodapedra/portodapedra_meio.htm)

O desenvolvimento do enredo, sob responsabilidade do carnavalesco Cahe Rodrigues, contou com a colaboração de uma ativista da primeira geração do feminismo brasileiro e baseou-se numa ampla pesquisa coordenada por ela, o Projeto “Mulher – 500 anos atrás dos panos”, lançada em 1997. O desfile da escola

de samba teve a participação de parte do movimento feminista nacional, que apresentou uma ala inteira na escola dedicada a sua participação, como também teve a presença de suas principais lideranças em carros alegóricos, nas posições de destaque.

As possibilidades de propagação midiática do enredo, do samba e de todo o desfile da escola conferiam à articulação entre o feminismo e o samba possibilidades ilimitadas de disseminação de sua mensagem. O samba-enredo, um dos principais elementos de explicação do enredo, ou seja, de disseminação dos conteúdos propostos, de autoria de Vadinho, Bento e Fernando Macaco, é exposto a seguir:

Bendita mulher!
Meu Porto da Pedra explode em prazer
A essência do universo é você
Semente lançada à natureza
Fertilidade do ventre abriga
Alimentada na pureza
Dá a luz que reflete em vida
Aura de um espírito divino
Concebida pelo Criador
Escolhida segue o seu destino
Mãe protetora
Que nos banha em seu amor
O dom de encantar o mundo
A história em outra direção
A força e a fé em tudo
Índia, branca ou negra, é sedução
Mulher que fez brotar no meu Brasil
A flor da liberdade
Levou ao chão barreiras, construiu a igualdade
Artista, obra-prima, poesia
Pintou o samba em cores tão bonitas
O Tigre, abraçando o seu talento
Garra, luta e sentimento
Conquistando a Avenida

Apesar da associação direta com o feminismo, o samba-enredo apresenta elementos contraditórios, onde figuras classificadas pelo movimento ao longo de sua história como conservadoras, ou seja, aqueles estereótipos patriarcais que associam à mulher imagens de natureza, pureza, maternidade, beleza, sedução, foram expostos juntamente com as imagens de liberdade e igualdade, de ruptura de barreiras, da mulher que faz brotar um país. Um outro aspecto conservador é a referência às três matrizes raciais “fundadoras” do país, imagem comum dos

discursos da democracia racial que não são novidade entre os sambas-enredo e o carnaval do Rio de Janeiro ou fora dele, não havendo neste samba a assimilação de um novo posicionamento em relação à questão racial.

Uma importante mudança está no fato de, muitos anos depois da polêmica suscitada pelo samba de Leci Brandão lançado em 1976, “Ser Mulher (Amélia de verdade)” que provocou reações de desagrado por setores do movimento feminista, ao exaltar a figura da mulher dedicada ao marido e aos afazeres do lar, o feminismo em sua corrente hegemônica reconhece o samba e a cultura popular como espaços estratégicos de ação. Isto apesar de suas diferentes correntes não terem sido provocadas a debater os conteúdos contraditórios disseminados via enredo e principalmente, através da letra do samba. O que retrata uma certa desmobilização deste movimento social, uma vez que sua “carnavalização” não foi suficiente para esvaziar do desfile da escola de samba os padrões conservadores de narrativa sobre a mulher, ou provocar o seu debate. Diante da dificuldade persistente do feminismo em compreender a amplitude das possibilidades de atuação através da valorização da cultura popular como espaço de lutas, este episódio retrata, ainda assim, que esta dificuldade se reduziu.

Já em relação aos sambas produzidos e disseminados por Leci Brandão, Jovelina Pérola Negra e Alcione, o que se verifica é que estes permanecem em sua busca de transposição dos limites colocados e traduzir os interesses das mulheres negras comuns, tanto em relação à sexualidade quanto em relação à participação social. Além de, em muitos casos, ter como objetivo produzir um relato fiel do cotidiano das mulheres negras e da população negra em geral. Como afirmou Leci Brandão: “Eu me considero, inclusive, uma jornalista musical.” (depoimento em 07/06/2006). O que se verifica também, em muitos momentos, na busca de retratar e discutir temas relativos à comunidade, à favela, e ao próprio samba.

a- Leci Brandão - “Ser mulher é muito mais...”:

Um dos raros momentos em que houve uma interlocução direta entre o samba e o feminismo, particularmente entre o samba produzido por mulheres negras, envolveu Leci Brandão e o samba composto por ela, cujo trecho abre esta sessão, “Ser

Mulher (Amélia de Verdade)”. Este samba foi lançado em “Questão de Gosto”, o segundo LP de sua carreira lançado em 1976. A letra descreve as atitudes que uma mulher simples e dedicada ao casamento e ao seu homem deve ter, conforme se vê a seguir:

Ser mulher é muito mais que batom ou bom perfume
Ser mulher é não chorar, lamuriar ou ter queixume
Ser mulher pra quem quiser é ter mister de ser senhora
Ser mulher é fazer doce, mas da forma que ele adora
Ser mulher é aceitar o chopinho do marido
Que atrasou para o jantar pois encontrou um velho amigo
Ser mulher é enfeitar sempre o seu lar feito uma rosa
Ser mulher é ser risonha se ele chega todo prosa
Ser mulher é ir ao jogo e assistir de arquibancada
Não ficar botando fogo se ouvir uma pesada
Ser mulher, amigo meu, pra quem não leu, é ser de fato
Aquele que ele escolheu pra esquentar sempre o seu prato

Este samba se coloca como uma espécie de continuidade da música de Ataulfo Alves e Mário Lago, “Ai Que Saudades da Amélia”, lançada em 1942, onde uma mulher, criticada por seu inconformismo e não atendimento aos padrões de submissão da época, era confrontada por seu marido através do exemplo de uma mulher que, por razões não descritas no samba, ele perdeu. Amélia, a “mulher de verdade” era assim descrita:

Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
E quando me via contrariado
Dizia, meu filho, que se há de fazer

Enquanto a mulher atual do samba de Alves e Lago representava o oposto do que Amélia simbolizava:

Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência
Não vê que eu sou um pobre rapaz.

Você só pensa em luxo e em riqueza
Tudo que você vê, você quer
Ai meu Deus que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher

Em comum com esta, a “Amélia de verdade” descrita por Leci Brandão deve comportar-se de acordo com as necessidades, possibilidades e desejos de seu marido, ao invés da priorização de si mesma e de suas necessidades embutida nos versos “Ser mulher é muito mais que batom ou bom perfume/ Ser mulher é não chorar, lamuriar ou ter queixume”.

Da mesma forma que repudiaram o samba de Ataulfo Alves e Mário Lago, setores do feminismo protestaram quanto à forma submissa com que a mulher era retratada no samba de Leci Brandão. Ao descrever uma mulher cujas principais qualidades vinculam-se à devoção a seu homem, este samba coloca-se em posição de confronto com as idéias feministas que se disseminavam no país à mesma época em que a carreira de Leci Brandão se projetava nacionalmente.

Aqui as feministas se manifestaram. As mulheres, as feministas, não gostaram não. Eu me lembro que teve uma revista de São Paulo, não sei o nome da revista, que fez um editorial sobre essa música. (Leci Brandão, depoimento em 22/06/2006)

De fato, quando se analisa o perfil de mulher que está sendo cantado, e defendido, torna-se fácil compreender as divergências e a reação das ativistas. Trata-se da circulação de imagens que buscam reafirmar o *status quo* patriarcal, de privilégio masculino e confinamento as mulheres a esferas domésticas e circunscritas aos interesses de seus homens, a quem a autora se dirige de forma explícita nos versos “ser mulher, amigo meu, pra quem não leu, é ser de fato/ Aquela que ele escolheu pra esquentar sempre o seu prato.”

No entanto, é a própria Leci Brandão, em seu depoimento, que oferece uma outra possibilidade interpretativa:

“Ser mulher...” é aquela coisa da mãe da gente. Sabe? Aquelas senhoras da nossa família, elas são desse jeito aqui: “ser mulher é muito mais...” (...) Elas gostaram, essas aí eu sei que gostaram de “Ser mulher”, gostaram. Até porque tem aquilo de “ser mulher é ir ao jogo assistir de arquibancada”...(Leci Brandão, depoimento de 22/06/2006)

Ou seja, pode-se vislumbrar um outro nível de comunicação de mensagens para além daquela expressa na letra do samba e que se traduz na exposição de posicionamentos de um grupo específico de mulheres, ainda que este posicionamento inclua expressões ambíguas (ou conservadoras) que, diga-se de passagem, são constitutivas do campo popular, conforme vimos aqui através do pensamento de Stuart Hall (2003a). A partir desta perspectiva, a questão do feminismo pode ser recolocada em sua visão mais profunda, ou seja, aquela que objetiva abrir espaços públicos de expressão e de politização do cotidiano das mulheres em geral, como momento inicial que dá suporte às lutas por transformação.

Assim, além do primeiro nível de leitura, que traduz uma aceitação das regras patriarcais afirmadas na música de trinta e seis anos antes, este samba de Leci Brandão traz para a cena da cultura popular mulheres comumente ausentes ou presentes como estereótipo, as mulheres negras e de meia-idade. Aquelas que, criadas dentro do padrão patriarcal da primeira metade do século XX, viam-se excluídas não apenas pelo racismo e sexismo em vigor, mas também pelos novos movimentos de afirmação da mulher e do negro gestados naquele momento. Visto por este ângulo, o samba coloca a questão da visibilização e singularização das mulheres negras, das mulheres de classes sociais mais baixas, das mulheres mais velhas, na teoria e na prática feministas, sem excluir desta visibilização as contradições presentes. Questões que, no mesmo momento, estavam sendo debatidas e confrontadas no interior do movimento feminista, a partir da atuação das ativistas negras. Segundo Matilde Ribeiro,

os movimentos feminista e negro ressurgem no Brasil em meados dos anos 70, em plena ditadura militar, tendo como eixos básicos a luta pela democracia, a extinção das desigualdades sociais e a conquista da cidadania. Porém, em ambos os movimentos as mulheres negras aparecem como “sujeitos implícitos”: Partiu-se de uma suposta igualdade entre as mulheres, assim como não foi considerado, entre

negros, as diferenças entre homens e mulheres (...) As mulheres negras participantes desses movimentos, conscientes da importância de seu papel na história, buscaram desmascarar situações de conflito e exclusão. (Ribeiro, 1995, p. 446)

O samba de Leci Brandão expõe, ao destacar um grupo específico de mulheres negras e seu cotidiano, as mesmas questões colocadas pelas ativistas negras, que apontam o privilégio racial presente no interior do feminismo, da mesma forma que está presente na sociedade racista e patriarcal. Questionando principalmente o privilégio da representação conferido a apenas determinados segmentos.

Nos anos seguintes, as idéias feministas vão penetrar a obra de Leci Brandão de forma explícita, através de sambas que destacam a participação política e social das mulheres, especialmente das mulheres negras. O que retrata o aprofundamento de seu compromisso militante, bem como a maior circulação e assimilação das idéias feministas, e do feminismo negro, no ambiente do samba. O maior destaque, neste caso, está no disco, e na canção, “Cidadã Brasileira”, lançado em 1990. Este título foi definido pela compositora antes mesmo de sua produção completa, com a intenção de destacar a participação feminina na sociedade, o que, segundo se verifica em toda sua obra, implica dar visibilidade também a aspectos raciais e de classe. Com este pensamento, encomendou um samba com este título e tema seu amigo Martinho da Vila. O samba composto, um dos grandes sucessos da cantora, tem a seguinte letra:

Mulher brasileira que vai ao mercado e pechincha na feira
Mulher brasileira, mulher brasileira
A bem sucedida e a que está mal de vida sem eira e nem beira
Mulher brasileira, mulher brasileira
Mulher brasileira, cidadã brasileira
Ela é delegada, ela é deputada, prefeita e juíza
Uma grande mulher com um grande ideal é o que a gente precisa
Sempre foi retaguarda, mas vai pra vanguarda de modo viril
E é a esperança no futuro do Brasil
Fiz amor com ternura, com uma doçura de fêmea guerreira
Pra você vai um samba cidadã brasileira

É interessante notar que a identidade entre este samba e a imagem da cantora e compositora fez com que houvesse, entre os ouvintes, uma dissociação deste com seu compositor, Martinho da Vila.

De todo modo, temas relativos à situação da mulher, e das mulheres negras na maior parte dos casos, estarão presentes na obra de Leci Brandão, em sambas diretamente dedicados à mulher, como se vê em seu primeiro LP com os sambas “Cadê Mariza” e “Pra Vilma Nascimento”, este homenageando o talento e a figura de grande porta-bandeira da Escola de Samba Portela, tida por muitos especialistas como uma das maiores porta-bandeiras da história do samba, enquanto o primeiro faz a denúncia da vulnerabilidade das mulheres negras à exploração embutida na figura da “mulata”. O samba dedicado a Vilma Nascimento tem sua letra exposta a seguir:

Quando a Portela despontava
Vindo pro povo dar bom dia
Uma mulata se chegava
Numa imponente fantasia..
Era Vilma Nascimento, talento de porta-bandeira
Respeitada, consagrada e adorada
Pelo povo de Madureira
Um dia alguém lhe perguntou
Como o mestre-sala abordava a sua companheira
Vilma simplesmente afirmou
Como o beija-flor beija a roseira
Muito embora mangueirense.
Não poderia deixar de registrar
A declaração desta dama portelense
Prá Vilma Nascimento o meu cantar.

A iniciativa de destacar o talento e as ações de diferentes mulheres negras ou não está de acordo com iniciativas propostas pelo feminismo, no sentido de não apenas recuperar seu lugar na história do país, como também, visibilizar exemplos capazes de influenciar as gerações mais jovens. A diferença, ou radicalidade de Leci Brandão está em dirigir esta visibilização para mulheres negras do samba e das comunidades pobres da cidade.

É ainda em nome da visibilidade das mulheres negras e da necessidade de expor bons exemplos às novas gerações e à sociedade como um todo que se coloca na

letra do samba “Talento de Verdade”, lançado no LP “Dignidade” em 1987. Nela, Leci Brandão confronta a “profissão” de mulata, um dos poucos papéis abertos para as mulheres negras na sociedade racista e patriarcal, com outras possibilidades de expressão, neste caso, destacando seu ativismo político e sua capacidade de luta tanto no campo da arte quanto da vida cotidiana:

Mulher deixa de bandeira
Mulata nunca foi uma profissão
Mucama você é a musa
Do canto da minha nação.
Se você quer saber o que é seriedade
É Benedita da Silva
Aprender o que é garra
É a mulher do Mandela
Ver talento de verdade
Se liga na Ruth de Souza
Um exemplo de coragem
Olha pra mãe da favela...
Sensualidade... Guarda pra tua raça
Não se deixe enganar
Assuma a sua identidade
Seja mulher de verdade
Seja mais do que se quer
Assuma a sua identidade
Seja negra de verdade
Seja mais, seja.

Ao longo dos relatos do cotidiano das mulheres negras e seus desafios, Leci Brandão produz uma espécie de crônica social em que as mulheres negras são apresentadas como protagonistas das diferentes situações descritas nos diferentes sambas, sempre cantados em primeira pessoa, no feminino. São mulheres ativas, que têm como cenário não apenas o ambiente doméstico, mas principalmente a rua, como se verificou no samba já citado, onde mesmo a “Amélia de verdade” vai ao jogo e assiste de arquibancada, ou seja, participa de uma vida social ampla, ainda que em companhia do marido e subordinada a este. Situação que provoca forte reação de apoio por parte do público feminino, conforme afirmou a compositora.

b- A mulher segundo Jovelina Pérola Negra:

São as mulheres que têm suas histórias vinculadas ao ambiente público que vemos na maior parte dos sambas de Jovelina Pérola Negra. É o que se verifica em uma de suas composições de maior sucesso, uma das primeiras gravadas por ela, ainda no LP coletivo “Raça Brasileira”, em 1985. Este samba de sua autoria, intitulado “Bagaço da Laranja”, foi feito em parceria com dois outros compositores que estão entre os maiores destaques da geração revelada através do movimento de modernização e comercialização do pagode, simbolizado pelo fundo de quintal do Bloco Cacique de Ramos: Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz. Trata-se de um partido-alto que se desenvolve com improvisos alternados de Jovelina Pérola Negra e Zeca Pagodinho³⁸, em torno do tema a seguir:

Fui num pagode acabou a comida
Acabou a bebida acabou a canja
Sobrou pra mim o bagaço da laranja
Sobrou pra mim o bagaço da laranja

O duelo de improvisos é iniciado por Zeca Pagodinho, que enuncia o tema central do debate, qual seja, as relações de gênero, o papel da mulher no samba e na sociedade:

Me disseram que no céu a mulher do anjo é anja
Eu já disse à você
Sobrou pra mim o bagaço da laranja
Sobrou pra mim o bagaço da laranja

A mulher, a “anja” dos versos acima, é afirmada em posição de dependência e inferioridade em relação ao homem, pois é definida como a “mulher do anjo”. Ao que Jovelina responde, apresentando-se como mulher preparada para o duelo que vai se desenrolar. Ou seja, entra no debate afirmando a capacidade da mulher:

³⁸ Refiro-me a primeira gravação desta música, no LP coletivo “Raça Brasileira”, de 1985, produzido pela RGE.

Vou engomar meu vestido todo enfeitado da franja
Eu falei pra você
Sobrou pra mim o bagaço da laranja
Sobrou pra mim o bagaço da laranja

A resposta de Zeca Pagodinho será a retomada da crítica já colocada no samba “Ai que Saudades da Amélia”, da mulher exigente e em desacordo com os interesses do homem. Quer dizer, seus versos, neste momento, buscam desqualificar a posição feminina, através do recurso a críticas correntes na linguagem patriarcal:

Eu te dou muito dinheiro e tudo você esbanja
Eu já disse a você
Sobrou pra mim o bagaço da laranja
Sobrou pra mim o bagaço da laranja

Mas, ao contrário da submissão desejada, Jovelina responde com uma recomendação, ou ameaça, onde o que está em jogo é a relação e a conduta do homem frente à mulher. No verso, a partir do reconhecimento do poder masculino, ela aponta também que o ser em condição de desvantagem requer tratamento digno ou mais adequado, senão os resultados não serão os desejados:

Olha lá seu coronel, o soldado que é peixe se enganja
O que sobrou pra mim? o bagaço da laranja
Sobrou pra mim o bagaço da laranja
Sobrou pra mim o bagaço da laranja

O recurso ao termo “peixe” que, na antiga gíria carioca significa alguém a que se dedica tratamento especial ou preferência, visa recolocar o lugar da parceria, da afinidade, que embute também a necessidade do homem ter um comportamento adequado, ou seja, uma condenação à violência de diferentes formas.

A potencialidade de transgressão que a afirmação do poder (e do confronto) feminino simboliza para o cânone patriarcal é assinalada, e respondida, como ameaça à ordem estabelecida, o que provocará conseqüências:

Toma cuidado Pretinha, que a polícia já te manja
Eu já disse a você
Sobrou pra mim o bagaço da laranja
Sobrou pra mim o bagaço da laranja

Diante da ameaça, a mulher negra responde com a inversão de papéis, ou seja, passa a ameaçar o homem, apontado a situação de poder, ou de vantagem, em que se encontra:

Não lhe dou mais um tostão, vê se você se arranja
Eu falei pra você
Sobrou pra mim o bagaço da laranja
Sobrou pra mim o bagaço da laranja

Esta situação de maior acesso a recursos financeiros por parte das mulheres negras em relação aos homens negros não é incomum. Ao contrário, as mulheres negras foram, desde a escravidão até os dias de hoje, as principais responsáveis pelo aporte de recursos materiais e financeiros à comunidade negra, como foi assinalado anteriormente.

Diante da constatação da vantagem apresentada pela mulher, ao homem, incapaz de atender aos ditames patriarcais, restará lamentar sua situação, da mesma forma que as mulheres criticadas nos sambas sobre a “Amélia” o faziam:

Só caroço de azeitona que veio na minha canja
Eu já disse à você
Sobrou pra mim o bagaço da laranja
Sobrou pra mim o bagaço da laranja

Lamento que, para a mulher, pode soar como desvalorização de seus aportes à relação afetiva e material, o que lhe provoca desagrado e nova ameaça:

Vou vender minha fazenda, vou vender a minha granja
Eu falei pra você
Sobrou pra mim o bagaço da laranja
Sobrou pra mim o bagaço da laranja

E recebe uma resposta zangada do homem, que denuncia a sua insubmissão às regras patriarcais como fator de impedimento da convivência com os homens:

Você sempre foi solteira, um marido não arranja
Eu já disse à você
Sobrou pra mim o bagaço da laranja
Sobrou pra mim o bagaço da laranja

O debate termina sem vencedores, mas com cada um afirmando sua posição. A mulher reitera a ameaça e seu poder:

E lê, lê, lê, cuidado com a minha franja

Enquanto o homem reitera os excessos da mulher:

E laiá, laô, você se esbanja

Para Nei Lopes, o partido-alto registrado em disco é uma versão “diluída” do partido-alto propriamente dito, uma vez que este “tem como seu lugar preferencial a festa do samba, o pagode, e não o disco e muito menos o palco.” (Lopes, 2005, p. 185). O que remete à definição de samba como algo maior do que um gênero musical, envolvendo um conjunto de situações em que não há separação ou desvalorização dos diferentes papéis envolvidos. Nele, a presença de mulheres não é incomum, como verificamos anteriormente. Desse modo, a participação de Jovelina Pérola Negra entre versadores do partido-alto insere-se em uma linhagem feminina que tem sido relatada desde Tia Ciata e de outras mulheres de sua comunidade, incluindo, entre as que se tornaram conhecidas para além do grupo de sambistas e partideiros, Clementina de Jesus e Tia Doca, pastora da Escola de Samba Portela, integrante da Velha Guarda da escola e dona de uma das casas onde a renovação do samba, o

pagode, aconteceu. E que tem representantes nas gerações mais novas, como é o caso das partideiras Márcia Moura e Jandira de Souza Rosa, registradas no livro "Heranças do Samba", publicado em 2004 (Blanc e cols., 2004, pp. 84 – 85).

Os duelos verbais são parte da tradição do partido-alto. Nei Lopes, em sua publicação dedicada especificamente ao tema, registra variados fatos e histórias que ouviu, onde os duelos podiam se desenrolar durante horas e que envolviam grandes versadores. A competição podia, inclusive, oferecer, ao vencedor, além do reconhecimento do grupo e a notoriedade, também alguns ganhos materiais. Este é o caso, por exemplo, da disputa registrada por Lopes, envolvendo os partideiros Tatinho da Mangueira e Vagner de Rocha Miranda, ligado à Escola de Samba Portela, que apostaram um automóvel usado, pertencente a este último, que seria o prêmio para o melhor versador no duelo entre os dois. Diz Nei Lopes:

Após cinco horas ou mais de improviso, Vagner, que era policial, usou como pretexto para encerrar a peleja um alegado plantão que teria que tirar ainda naquele dia. E o apostador portelense voltou para casa, com a família aborrecida, a pé. (Lopes, 2005, p. 174)

Ao duelar em rodas de samba, os participantes estão dispostos a demonstrar seu talento, muitas vezes até as últimas consequências, o que em determinadas épocas podia significar a morte de um dos participantes, assassinado em represália à maestria demonstrada ou à possíveis ofensas cantadas em seus versos. Em disputas intensas deste tipo, as mulheres não estavam imunes à agressividade dos homens. Neste caso, os estereótipos patriarcais muitas vezes eram usados como um recurso visto por eles como legítimo para subjugar a rival no duelo. Ao colocar-se também de forma agressiva e ameaçadora, Jovelina Pérola Negra resguardava o lugar de poder das mulheres no samba, ao mesmo tempo em que apontava as fragilidades que o posicionamento dos homens apresentava. Bem como aproxima seus improvisos, da experiência das mulheres negras e das idéias feministas que estão sendo disseminadas por diferentes segmentos. Esta afirmação do lugar feminino no samba e no partido-alto também foi cantada por ela no samba "Pagode no Serrado":

Ô lará, cadê Clementina de Jesus?
 Ai Jesus, cadê Dona Ivone Lara?
 Dona Ivone foi à feira comprar a farinha e o salgado
 Encontrou com Dona Neuma já com o limão preparado
 Clementina de Jesus preparava o feijão
 Enquanto a rapaziada esquentava o pagode com esse refrão, ô lara
 Ô lará, cadê Clementina de Jesus?
 Ai Jesus, cadê Dona Ivone Lara?
 Dona Ivone já voltava da feira com Dona Neuma do lado
 Encontraram Dona Zica que já subia o Serrado
 Se o pagode estava bom, ficou melhor e mais certo
 Pois junto com Dona Zica chegava Monarco e Mestre Aniceto
 Ô lará, cadê Clementina de Jesus?
 Ai Jesus, cadê Dona Ivone Lara?
 Com o pagode bom de fato, já estava pronto o feijão
 Chegava Guará e Almir, e Beth sambava com o pé no chão
 A roda estava formada e o samba tocado na palma da mão
 Com batuques e versados foi a noite inteira com este refrão, ô lara
 Ô lará, cadê Clementina de Jesus?
 Ai Jesus, cadê Dona Ivone Lara?

Este samba, de autoria de Zeca Pagodinho e Marquinhos Pagodeiro, introduzido por Jovelina com seu conhecido bordão, “deixa comigo, deixa comigo”, que usava para indicar sua entrada na roda de improvisos, foi gravado em seu primeiro LP, “Pérola Negra”, lançado em 1986. Nele, reverenciava figuras femininas importantes do samba da época, representantes da geração mais antiga que a sua, como Clementina de Jesus, Dona Zica e Dona Neuma, ambas da Mangueira e Dona Ivone Lara que, como Jovelina, integrava a Escola de Samba Império Serrano. É a esta escola e ao Morro da Serrinha onde a escola teve origem, no bairro de Osvaldo Cruz, zona norte da cidade, que a palavra Serrado descrita no samba faz referência. Neste samba, homenageia também a velha geração de homens no samba, através de Monarco, compositor integrante da Velha Guarda da Portela e de Mestre Aniceto do Império Serrano, considerado pelos sambistas como um dos maiores partideiros da história do Rio de Janeiro e que é descrito por Nei Lopes como “mestre dos mestres” (Lopes, 2005, p. 173). Sem, entretanto, deixar de assinalar a presença da nova geração do samba, representada pelos compositores Guará e Almir, e mesmo a cantora Beth Carvalho, que não sendo compositora ou partideira, “sambava com o pé no chão”. Retratando o contexto onde o partido-alto se desenrola, de festa, comida, bebida, dança e dos espaços comunitários, como sempre aconteceu nas festas de samba, nos pagodes comuns nos quintas das casas do subúrbio e dos morros da cidade.

A afirmação de sua presença na “elite” do samba, ou seja, no partido-alto, e de seu orgulho ao integrá-la, foi tema que Jovelina cantou no samba “Luz do Repente”, de autoria de Marquinho PQD, Arlindo Cruz e Franco, música título do LP lançado em 1987. De caráter biográfico, a letra do samba é a seguinte:

Eu sou partideira da pele mais negra
Que venho, que chego para improvisar
Já vi partideiro que nunca vacila entrando na fila querendo versar
Mas dou um aviso que meu improviso
É sério, é ciso, não é de brigar
Otário com aço eu mando pro espaço
Eu sambo, eu faço o bicho pegar

Além de apresentadas como mulheres talentosas e em posições de destaque no samba, as mulheres são retratadas em ambientes públicos, seja em festas de samba ou na agitação das ruas, em cenários que retratam o cotidiano das mulheres negras nas cidades, especialmente no Rio de Janeiro suburbano. Este é o caso, inclusive de outra composição de Jovelina, “Feirinha da Pavuna”, lançado no LP coletivo “Raça Brasileira”, de 1985. O samba parte de uma situação usual, quase doméstica, que é a ida de uma mulher à feira para fazer compras. Mas, no caso, Jovelina Pérola Negra transforma a feira numa metáfora da própria comunidade negra, vista especialmente através de seus conflitos cotidianos:

Na feirinha da Pavuna
Houve uma grande confusão
Na feirinha da Pavuna
Houve uma grande confusão
A Dona Cebola que estava invocada
Ela deu uma tapa no Seu Pimentão
Seu Tomate cheio de vergonha
Ficou todinho vermelho
E falou assim:
- "Eu também faço parte do tempero"
Seu Pepino que estava no canto
Deu uma pernada em Dona Melancia
Dona Abóbora muito gorda
Nem do canto ela saía
Foi chamar Seu Delegado que é
O Seu Jiló para amargar
Que falou para todo mundo:
- "Acho bom isso acabar"

As possibilidades jocosas do samba não excluem a exposição de conflitos a que a comunidade negra e suburbana está exposta. Mas, através dele, demonstra as possibilidades de alargamento dos limites em que se vive, a partir da realização de leituras inovadoras da realidade e da valorização de ambientes e situações comuns ao cotidiano de grande parcela das mulheres negras, mas que são vistos pela sociedade patriarcal e racista como de menor importância a partir de sua vinculação à presença feminina e negra.

Mas além das mulheres fortes e festeiras, há também no universo retratado por Jovelina, aquelas que vivem os momentos ruins, as injustiças, as dores que a vida traz. Como se vê no exemplo de mulher retratada no samba “Maria Tristeza”, de Paulo Vizinho e Jorge Professor, gravado em 1986 no LP “Pérola Negra”:

Ao ouvir o surdo ela desceu, Maria da Silva Tristeza
Vivendo em seu humilde barracão
Mergulhada na imensa solidão
Um sorriso em seus lábios brotou, brotou
Quando a escola de samba começou
Maria cantava, Maria chorava, Maria sorria
Trocando a sua tristeza por um momento de alegria
Esqueceu de tudo, se entregou ao carnaval
Foram apenas três dias pra sua alegria chegar ao final
Chegou quarta-feira, tudo era cinza, tudo se acabou
Pois a alegria da Maria terminou
Tirou a sandália, voltou para o morro e sentou-se à mesa
Voltou-se a chamar Maria da Silva Tristeza

A tristeza vivida pela mulher é naturalizada, incorporada a seu próprio nome, o que destaca a longevidade das desigualdades e injustiças vividas no cotidiano das mulheres negras e presentes em diferentes composições. Nome este que, por sinal, faz referência direta às mulheres negras comuns, as Marias da Silva, como exemplos de mulheres despossuídas de qualquer atributo que as singulariza e que lhes dê destaque na sociedade marcada por preconceitos. As mulheres invisibilizadas pela extrema pobreza, por viver nas áreas pobres aonde tantos olhares não chegam ou chegam através do estereótipo e da violência. Este samba aponta também as saídas ou os elementos importantes para a superação da tristeza e da solidão, além da experiência catártica que o carnaval simboliza e que tem sido tematizada e analisada em diferentes meios. Estas saídas vinculam-se

principalmente à integração comunitária e à afirmação da própria cultura e da singularidade que a escola de samba, o desfile, a dança e o canto, vividos com intensidade, simbolizam.

Dois outros aspectos do feminino presente no samba de Jovelina Pérola Negra podem ser verificados em sua “dicção malandra”, para utilizar um termo criado por Cláudia Matos. E também pelas mulheres que vivem em comunidades periféricas, quase rurais, pelo seu acesso direto a recursos naturais e também pela deprivação. O primeiro caso refere-se não apenas à forma da pronúncia da língua, à utilização de termos e gírias próprios da linguagem vernácula dos morros e subúrbios, como também através de sua própria história como sambista, ex-empregada doméstica que passou a dedicar-se ao ritmo imposto pelos pagodes, cantando na noite, participando da boemia e seus excessos. Imagem que reforça as definições de mulher como ser da rua e dos espaços públicos da cidade. E que se soma ao ambiente do partido-alto, lugar reconhecido como o da tradição profunda que liga a atualidade ao passado da própria criação do samba, onde, reafirma a atuação de Jovelina Pérola Negra, há um lugar para a mulher negra. Já a mulher da periferia distante pode ser vista em sambas como “Preparado da Vovó”, lançada no seu primeiro LP, Pérola Negra” de 1985:

Eu tomei um preparado
Do tempo da minha avó
Vovó que veio de longe
Vovó do Gericinó
Naquela vacaria do carro de boi do Zé do Caroço
E do fogão de lenha pra mó de esquentar nossa água de poço.
Pra mó de esquentar nossa água de poço.

Através deste samba, de sua autoria juntamente com Zecão e Tatão, Jovelina permite retratar as condições de vida das mulheres negras, especialmente as mais antigas. Demonstrando também suas práticas medicinais (o preparado da vovó) e principalmente, utilizando a forma da linguagem e a pronúncia rural utilizada pelas mulheres negras, especialmente aquelas que, no princípio do século XX, deslocaram-se das lavouras do interior do estado, vindo a residir na periferia da

cidade em condições precárias, em comunidades que vieram a influenciar a constituição do samba moderno.

c- Alcione e “A loba”:

Sou doce, dengosa, polida
Fiel como um cão
Sou capaz de te dar minha vida
Mas olha, não pise na bola
Se pular a cerca eu detono, comigo não rola
Sou de me entregar de corpo e alma na paixão
Mas não tente nunca enganar meu coração

A canção “A Loba”, cujo trecho inicial está citado acima, é uma das canções de maior sucesso de Alcione nos anos recentes. Lançada em 2001, no CD “A Paixão Tem Memória” e regravada no CD e DVD “Ao Vivo” de 2002, esta canção traz um tema comum na carreira de Alcione, especialmente nos dois terços recentes que compreendem a fase romântica, a sexualidade e as relações amorosas. A canção destaca a mulher que tem sido a marca da imagem que transmite em sua carreira: a mulher fragilizada e vulnerável, que faz concessões ao amor e ao sexo, mas cuja fragilidade tem limites bem claros, definidos pela própria mulher. Ou seja, trata-se, em última instância, de uma mulher que reconhece suas potencialidades, reconhecendo também a existência de contingências que a colocam em posição de subordinação. Esta imagem teve seu destaque inicial na canção gravada por Alcione em 1978, no LP “Alerta Geral”, cuja letra veremos a seguir:

Nada como um dia atrás do outro
Tenho essa virtude de esperar
Eu sou maneira, sou de trato, sou faceira
Mas sou flor que não se cheira
É melhor se prevenir pra não cair
Sou mulher que encara um desacato
Se eu não devolver no ato
Amanhã pode esperar
Estrutura tem meu coração
Pra suportar essa implosão
Que abalou meus alicerces de mulher

Mas a minha construção é forte
Sou madeira, sou de morte
Faça o vento que fizer

Nesta música, a mulher é retratada tomada pela dor, porém mantendo sua capacidade de luta e de revide às agressões que sofre. A primeira leitura da letra identifica a canção como uma mensagem de amor mal atendido, uma canção romântica em nada incomum com a tradição da canção popular. Nela, a mulher ferida afirma sua capacidade e propósito de reação a alguma agressão forte o suficiente para abalar seus “alicerces de mulher”, da forma que o patriarcado produz a subordinação. A música “Pode esperar” teve grande circulação, atrelada não apenas ao LP de sucesso, como também por fazer parte da trilha sonora da novela “Espelho Mágico” da TV Globo.

O mesmo perfil de mulher capaz de reagir a agressões encontraremos na canção “A Loba”, de 2001, especialmente no trecho a seguir:

Mas saiba que eu não sou boba
Debaixo da pele de gata eu escondo uma loba
Quando estou amando eu sou mulher de um homem só
Desço do meu salto
Faço o que te der prazer
Mas, oh meu rei
A minha lei você tem que saber
Sou mulher de te deixar se você me trair
E arranjar um novo amor, só pra me distrair
Me balance mas não me destrói
Porque chumbo trocado não dói
Eu não como na mão de quem brinca com a minha emoção
Sou mulher capaz de tudo pra te ver feliz
Mas também sou de cortar o mal pela raiz

Uma segunda leitura feita na música de 1978, onde a visão do amor romântico é substituída pelas condições de vida desiguais em que vivem as mulheres negras, faz com que se destaque o impacto das desigualdades vividas pela mulher, bem como sua capacidade de luta mesmo diante de estruturas de poder capazes de ferí-la de forma profunda, mas sem produzir o aniquilamento do que é como resultado final. Já na canção lançada vinte e três anos depois, verifica-se um aprofundamento das

regras patriarcais na vida da mulher, ou ainda, uma maior aceitação destas regras, a partir da leitura da letra que afirma uma mulher “capaz de tudo pra te ver feliz”, ainda que não tenha perdido completamente a capacidade de reação: “sou mulher de te deixar se você me trair”. Ou seja, apesar de descrita como lutadora e potente, atributos presentes na imagem da loba, a mulher nesta música parece não deslocar seu olhar para fora da relação homem e mulher, nem contesta seus privilégios. Apenas reivindica um bom tratamento. Ao reduzir a capacidade de ação da mulher às questões de administração de suas relações sexuais e afetivas sem ameaçar as sobredeterminações que tem impacto sobre elas, esta canção se coloca em forte contradição com as idéias feministas em vigor e seu sucesso pode significar o alcance das disputas pelo esvaziamento de suas propostas e seus efeitos. Mas, a audição que desloca estes significados imediatos, encontrará também a afirmação da capacidade de reação e de luta da mulher negra, descrita como aquele que é “capaz de cortar o mal pela raiz”.

Ou seja, o trabalho de Alcione não permite afirmar que a cantora romântica está alienada das condições de vida da população, especialmente do segmento mais espoliado. Ao contrário, haverá momentos que a denúncia das condições adversas bem como o chamamento à ação caberá às mulheres, especialmente aquelas em posição de destaque e com capacidade de disseminação de visões de mundo e de mensagens. É o que verificamos na letra de “Alerta Geral”, especialmente no trecho a seguir:

Como viver calada
Se também sofro as dores da situação
Cada dia mais difícil de cantar
Minha gente não concebe
Mais chorar
E eu, cantora popular
Tenho minha obrigação
Com toda essa nação
Alertar o povo inteiro
Provar que ri melhor
Quem sorri primeiro

Ou seja, o reconhecimento e a valorização da ação militante, através da inversão do sentido do ditado popular “ri melhor quem ri por último” para firmar a necessidade de

ações, resultados e de mudança imediatos, é parte do universo das mulheres negras retratadas e mobilizadas pelas canções e ritmos.

Ao longo de sua carreira, Alcione se dedicou a retratar principalmente a mulher dedicada ao amor romântico. Uma mulher tomada por sentimentos e sensações, à disposição de viver sua sexualidade até as últimas conseqüências. Esta perspectiva a coloca em sintonia com cantoras que lhe serviram de inspiração, Dalva de Oliveira, Angela Maria e Núbia Lafayette. Esta sintonia permite, inclusive, que grave músicas do repertório destas, como por exemplo, “Amendoim Torradinho”, de Ângela Maria e regravação por ela no CD “Nos Bares da Vida – ao vivo”, projeto especial gravado no ano 2000:

Meu bem este teu corpo parece
Do jeito que ele me aquece
Um amendoim torradinho
E a gente nestes teus braços esquece
Um ponteirinho que desce
Só pra impedir teu carinho
Sinto uma vontade louca de gritar pela rua
Que eu já coleí minha boca na boca que é tua
E de gritar ao teu ouvido, lá dentro, bem fundo
Que não há neste mundo amor mais profundo
Que o amor bem vagabundo que vem lá do meu bem

A música romântica, segundo Angela Y. Davis (1998), responde à necessidade de reiteração dos padrões de relacionamento impostos pelo patriarcado, em seu reforço ao casamento e à heterossexualidade, padrões esses que contêm também aspectos como relações extraconjugais, violência doméstica e os relacionamentos sexuais instáveis e efêmeros, estes classificados como desvios da norma patriarcal, ou seja, como parte da mesma dialética. Para ela, a novidade transgressora do *blues* produzido pelas mulheres negras nos anos 20 e 30 do século passado estava em sua

independência intelectual e liberdade de representação. Uma das mais óbvias maneiras pela qual as letras do *blues* desviavam-se da cultura popular estabelecida da época era seu imaginário provocativo e profundamente sexual, homossexual inclusive. (Davis, 1998, p. 3)

Assim, ainda nos primeiros anos após o fim do regime de escravidão, a adesão do *blues* a um tipo de letra que foi classificada pela sociedade geral como vulgar, expressão da sexualidade desmedida das mulheres negras, indicava fundamentalmente o momento de celebração da liberdade, traduzida como reapropriação do corpo, seus prazeres e suas relações. Especialmente ao considerarmos o papel que a sexualidade teve no regime escravocrata, como um dos principais meios de produção da subordinação de mulheres e homens negros.

No Brasil do final do século XX e início do século seguinte, a sexualidade permanece como lugar privilegiado de disputas na sociedade patriarcal, em busca do confinamento da mulher à esfera doméstica e garantia dos interesses masculinos de procriação, de transmissão de patrimônio e exercício de privilégios patriarcais e racistas. Desse modo, ainda é vista como um dos aspectos fundamentais para a produção da subordinação das mulheres negras, traduzindo sua sexualidade nos mesmos padrões antigos, que coexistem com as afirmativas e conquistas feministas de livre expressão da sexualidade e do corpo pelas mulheres.

Desse modo, as canções românticas de Alcione recolocam a questão do direito à liberdade sexual pelas mulheres negras numa sociedade em que estes princípios, disseminados pelo feminismo, já foram incorporados por uma parcela da população feminina, especialmente as mulheres brancas heterossexuais. Ao mesmo tempo, as mulheres retratadas por ela, com suas possibilidades de prazer e satisfação fortemente atreladas à conduta masculina, contestam as afirmativas feministas, inclusive em relação às correntes que confrontam afirmações de heterossexualidade obrigatória que suas canções embutem. Da mesma forma que fez Leci Brandão no seu samba “Ser Mulher (Amélia de Verdade)”, abrindo espaço para que mulheres que não costumam ser protagonistas de narrativas feministas, ou que participam delas no lugar da vítima espoliada, fossem representadas de forma ampla.

Um segundo nível de representação presente nas canções românticas de Alcione refere-se à discussão acerca da impotência, ou a subordinação, feminina. De fato, as mulheres retratadas nas canções apresentam momentos de extrema impotência, simbolizada através da descrição da relação com um homem que não as trata da forma como merecem, que as faz sofrer, etc. O deslocamento da interpretação destes conteúdos, da esfera romântica, individual, para o contexto maior de

subordinação das mulheres negras ao racismo patriarcal, permite a visibilização do alto custo que este tem para as mulheres negras. Ao mesmo tempo em que verifica-se também a afirmação dos limites desta subordinação, da capacidade de luta da mulher negra reconhecida como potente. Tais discussões, pela forte repercussão que têm junto ao público, apresentam-se ainda, neste princípio do século XXI, como uma das questões centrais para as mulheres negras.

3- Nação, cidade e comunidade no samba das mulheres negras:

O conceito de identidade, apesar das várias imprecisões que o cercam, costuma estar vinculado a conceitos como nacionalidade. Assim, junto com ele, uma série de conceitos como estado, nação, povo, ainda que não apenas a eles, narram uma trajetória de violências, dominações, subordinações e instabilidades que vieram a constituir as matrizes da definição de grupos não necessariamente homogêneos como unidades explicitadas em contraposição com o Outro, o diferente, o estrangeiro. No Brasil, a problemática da identidade e principalmente da nacionalidade têm sido um tema fundamental para a elaboração de modelos explicativos de país, onde a assimilação de negros e índios a tais modelos ocorre de modo a não ameaçar a hegemonia do grupo racial branco.

As condições de participação da população negra na sociedade brasileira têm se dado sob um complexo sistema de restrições e negociações, que partem da recusa dos segmentos hegemônicos a conferirem legitimidade a sua presença, tida como ameaçadora do projeto hegemônico europeizante, recusa que se expressa através de variadas formas de brutalidade. Assim, desde a perspectiva dos grupos negros, integrar a sociedade nacional no pós-escravidão constituiu-se numa experiência contraditória, que em alguma medida correspondia ao que Homi K. Bhabha denominou de “entre-lugar”. Ou seja, ao portar atributos marginalizados na constituição das identidades hegemônicas, ancoradas em atributos de gênero e raça, as iniciativas de enraizamento de mulheres e homens negros demandavam necessariamente a valorização de características pessoais e grupais que recolocassem sua dimensão humana e sua capacidade de agenciamento diante das condições adversas. O que implicava a constituição de identidades a partir da

rearticulação seletiva da tradição diante dos desafios impostos pela condição atual. Ou seja, nesta perspectiva, nação significa ao mesmo tempo violência e modo inevitável de habitar o país, com a qual manterá relações instáveis e também ambíguas, porém como parte do contexto maior e coletivo.

Para a população negra, ao longo do período escravocrata e mesmo depois dele, a idéia de nação fazia referência às diferentes etnias africanas presentes no território brasileiro, rearticuladas através de diferentes processos de elaboração cultural que o transporte transatlântico significou. Assim, é possível verificar ainda nos dias atuais a persistência na língua brasileira da utilização do termo nação para se referir não apenas a estados nacionais constituídos, mas também para qualificar manifestações culturais de negras e negros, como o candomblé e o maracatu, por exemplo, assinalando seu grau de “pureza” e preservação das características originárias africanas. Assim, no caso do candomblé, nação, definida a partir da perspectiva externa, ou seja de outros grupos negros desvinculados desta tradição, especialmente entre grupos praticantes de umbanda, o termo designa a modalidade religiosa que o candomblé representa, com seus elementos e rituais com menor grau de hibridização com as tradições não-africanas do que a própria umbanda. Já para os filiados a ele, nação significa as diferentes “etnias” ou matrizes culturais religiosas, como ketu, jeje ou angola. No caso do maracatu, nação refere-se àquela modalidade mais próxima da forma africana de festa que lhe deu origem, que utiliza somente instrumentos de percussão em sua orquestra (o que embute também sua vinculação às religiões de matriz africana).

Esta ambigüidade na relação com a nação será vista na música popular e no samba. Ao longo de seu desenvolvimento, a preocupação com temas de identidade nacional só penetrou o samba a partir de iniciativas de enquadramento e “civilização” da população negra durante o Estado Novo. Uma vez que a opinião das elites a este respeito, publicada na revista Cultura Política em 1941, espécie de porta-voz dos interesses da política cultural da ditadura de Getúlio Vargas, afirmava que

O samba, que traz na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico, mas paciência: não repudiaremos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos; lancemos mão da inteligência e da

civilização. Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social. (*apud* Augras, 1998, p. 52)

Segundo Monique Augras, é a partir deste período, especialmente os anos de 1941 e 1942, que os enfoques voltados para a afirmação da nacionalidade brasileira do samba, que implicava uma condenação a outras marcas culturais negras, vão ser impostas pelo estado brasileiro à população negra. Ainda que as afirmativas da inferioridade e indesejabilidade das manifestações culturais negras o antecedessem. Segundo a autora

Na música popular difundida pelo rádio, surge o samba “apologético-nacionalista”, do qual o melhor exemplo é a produção de Ari Barroso. (...) O desfile oficial garante a premiação das escolas cujo samba conseguiu “civilizar-se”. Se o ritmo ainda permanece indômito, há pelo menos um elemento de fácil controle, que é a letra. (Augras, 1998, p. 53)

As escolas de samba passarão, a partir daí, a dedicar espaços nas letras de seus sambas às mensagens de afirmação da nação brasileira e das condições de participação do negro dentro dela. Mas, resguardando como um dos seus “segredos”, ou seja, por dentro da estrutura própria do samba e das escolas de samba, a reiteração das mensagens que afirmava a outra nação, ou seja, as tradições africanas resguardadas nas formas de expressão visual e sonora de sua filiação a esta tradição, onde a religião de matriz africana, ainda que criminalizada pela elite, permanece ocupando um lugar estratégico. De qualquer modo, as idéias de nação brasileira como “maravilha de cenário” vão ter longa trajetória no samba, como diz a letra do samba-enredo de Silas de Oliveira para o desfile da Escola de Samba Império Serrano no ano de 1964, quando novamente os debates de nacionalidade versus barbárie estavam sendo reintroduzidos como tema de estado:

Vejam esta maravilha de cenário
É um episódio relicário
Que um artista num sonho genial
Escolheu para este carnaval
E o asfalto como passarela será a tela

Se por um lado as escolas de samba canalizaram a maior parte as iniciativas dos compositores negros para afirmar e exaltar a nacionalidade brasileira, os principais temas dos sambas de terreiro e partido-alto, bem como aqueles de maior participação midiática, vão persistir em temas do cotidiano e em temas de amor romântico principalmente. O que permite afirmar que, se a questão da afirmação da nacionalidade brasileira do samba teve importância entre a população negra, esta referia-se principalmente ao preço a ser pago para ocupar novas posições, que incluíam alguma proteção contra a violência estatal e policial, maior prestígio social para fora da comunidade negra e, em alguns casos, maior aporte financeiro.

Ao longo das carreiras de Jovelina Pérola Negra, Alcione e Leci Brandão os temas de identidade e nacionalidade vão adquirir outro caráter, uma vez que se desenvolvem em épocas cuja pressão pela assimilação ou participação do negro no Brasil sofre influência decisiva das correntes ativistas estabelecidas a partir da década de 70. Para estas, a questão da presença negra no ocidente passa pela afirmação de sua identidade diaspórica, que implica uma articulação transnacional e que afirma o continente africano como território de origem. Ao romper com a idéia corrente de nação, esta visão aponta para aquilo que Benedict Anderson destacou, quanto ao caráter nacional do racismo, a partir de sua constatação de que países de regimes notoriamente racistas como a África do Sul anterior a 1984 (data do fim do regime de apartheid) gozavam de livre trânsito e reconhecimento nas esferas transnacionais e multilaterais, esferas em que não havia qualquer legislação ou regra que advogasse tal situação. E mesmo as condenasse. Ou seja, seriam as ferramentas dos estados-nação, executadas e vividas do lado de dentro das fronteiras, e não os mecanismos internacionais, que deteriam as condições necessárias e suficientes para a dominação racista.

Um outro tema recorrente nos debates sobre o samba diz respeito à sua afirmação como produto que retrata a identidade carioca. Neles e nos mecanismos de elaboração desta identidade, a cidade representaria uma comunidade, ou seja, um coletivo unificado pela vivência comum que tem o mar, o samba e o bom humor como pano de fundo. Uma cidade cujos conflitos internos não ameaçavam a

convivência entre diferentes setores, especialmente entre grupos raciais eufemisticamente definidos como as populações do “morro” e do “asfalto”. E que, ao mesmo tempo, trazia como símbolo paradigmático uma espécie de malandragem pacífica, uma esperteza despida da violência presente na história do malandro original estudado por Claudia Neiva Matos em seu livro “Acertei no Milhar: malandragem e samba do tempo de Getúlio” (1982) e que, como decretou Chico Buarque em seu samba “Homenagem ao Malandro”, não existe mais. Ele era o homem negro que habitava a periferia precária da cidade, região dominada pelo conflito entre a ordem e a desordem representadas pela elite e o estado, de um lado, e pelo conjunto da população destituída, especialmente os negros, de outro.

Já a figura “malandra” do carioca herda daquele homem negro a capacidade de circular entre as frestas da ordem estabelecida, recorrendo a ela somente em nome de seus próprios interesses. Mas, neste caso, estes interesses não expõem qualquer confronto em relação à ordem estabelecida.

Na cidade, a mulher paradigmática é branca, habitante da zona sul, “meio Leila Diniz”, como diz a letra da música de Rita Lee ou meio “Garota de Ipanema”, feliz, despreocupada e jovem. Nas palavras de Liv Sovik:

Esse padrão carioca se arraigou tanto no imaginário que, quando solicitados a relacionar as marcas identitárias do Rio de Janeiro, não é infrequente a menção, entre graduandos, de “mulheres bonitas” ou “mulheres”, como se fosse a mesma coisa. Mas nunca há menção da contraluz em que se enxerga a Garota de Ipanema, em que se ressalta seu ritmo e se passa por cima de sua cor: ela é “bronzeadas” em inglês e em português tem um “corpo dourado do sol de Ipanema”. Noutras palavras, ela é branca. (Sovik, 2006, p. 1)

Trata-se de uma cidade, e de uma população carioca, que só pode ser encontrada nos sambas das três cantoras através do contraste, da contraluz; ou seja, da leitura dos impactos que a produção deste cenário de aparente estabilidade racial e burguesa tem para as mulheres negras e para a população negra como um todo. Trata-se, na obra de cada uma delas, de uma cidade em conflito, uma cidade violentamente racista e patriarcal. Uma cidade descrita sem o mar, sem o malandro, sem democracia racial ou justiça. Tão distante da outra cidade, que ela se coloca

como um sonho impossível, como no samba de Guará e Almir Santana, “Sonho Juvenil (Garota Zona Sul)” cantado por Jovelina Pérola Negra:

Ai que vontade que eu tinha
De ter um carango joinha
E morar na Vieira Souto ou em Copacabana
Ai que vontade que eu tinha
De ver minha linda pretinha
No porte de uma verdadeira dama
De motocicleta Honda e muita grana (...)
Ai que vontade que eu tenho de ser feliz
De levar a minha vida do jeito que eu sempre quis

A cidade do morro, da favela e do subúrbio é retratada como povoada de lutas, mas também de festas, de religiosidade, de mulheres que trabalham, que se emocionam, que sofrem. São mulheres que não são jovens em sua maioria, são adultas e de meia-idade, envolvidas com as responsabilidades de cuidado com o coletivo negro a elas vinculado. A paisagem retratada é reconhecível pelas mulheres negras, não apenas aquelas residentes nos cenários descritos, através dos diferentes elementos apresentados, onde os vínculos grupais são assinalados e celebrados. E onde as mulheres negras têm papel importante, o que é especialmente assinalado.

Um outro elemento presente na obra destas cantoras é a afirmação constante de outros vínculos territoriais e culturais além do Rio de Janeiro, ainda que exaltados a partir dele. Assim, veremos uma série de músicas e ritmos destacando as regiões norte e nordeste do Brasil, suas manifestações culturais particulares, desde uma perspectiva que as afirma como parte integrante do conjunto identitário que as define e, a partir daí, que define o conjunto mais geral, seja da população negra, seja do país como um todo, ou do samba. Tais iniciativas estão presentes ao longo de toda a carreira de Leci Brandão, Alcione e mesmo em Jovelina Pérola Negra em suas referências ao forró e a fusão deste ritmo ao samba.

É possível verificar, portanto, que as identidades vinculadas pelas três artistas aqui analisadas diferem e se contrapõem aquelas vinculadas de forma corrente ao samba e ao imaginário social. Uma vez que estão centradas, fundamentalmente, naqueles aspectos tidos como periféricos (e inferiores) ao *status quo*, nas imagens que

privilegiam as mulheres negras, suas comunidades e o coletivo a elas associado. Ao mesmo tempo que as formas de aglutinação que reiteram recolocam o patrimônio africano e sua herança como eixos fundamentais da comunidade que existe e que precisa existir para a recolocação da presença negra em situação de protagonismo

Considerações Finais:

O percurso desenvolvido ao longo deste trabalho visou destacar, inicialmente, as formas de participação das mulheres negras na sociedade racista e patriarcal como a brasileira. Em nossa sociedade, como também nos demais lugares ocupados pela diáspora africana, esta participação é fortemente marcada pela produção de estereótipos e de mecanismos que reiteram a subordinação social através da destituição material e simbólica. Estes, originaram-se ainda no regime de escravidão e reiteram papéis vividos naquele período, de mucama, escrava da casa, visão que foi atualizada e vinculada ao papel das empregadas domésticas. Ou então, na reiteração de sua “utilidade” como objeto sexual, exemplificada na figura da mulata. Apesar destes processos, as mulheres negras participam da cultura midiática especificamente a partir da música popular e do samba, marcando presença e renovando tradições.

A situação de desvantagem vivida pelas mulheres negras foi apontada em cada um dos capítulos aqui apresentados como dado fundamental para a sua constituição como sujeitos diaspóricos, a partir do que desenvolveram e desenvolvem ações de contraposição dos estereótipos e das condições injustas que enfrentam. Esta reiteração pode ser vista também como recurso estilístico utilizado para marcar a importância, amplitude e persistência destes mecanismos.

É a partir destas condições que as mulheres negras desenvolvem estratégias cotidianas capazes de disputar com os diferentes segmentos sociais as possibilidades de (auto)definição, ou seja, de representação a partir de seus próprios termos. Estratégias que devem ser capazes de recolocar sua dimensão de agentes importantes na constituição do tecido social. Mas que têm sido invisibilizadas de variadas formas, o que demonstra a penetração das visões hegemônicas nas análises referentes à participação deste grupo específico na cultura brasileira.

É a necessidade de transpor limites que esta tese busca enfrentar, de modo a alcançar outras possibilidades de visibilização e leitura da participação das mulheres negras no mundo do samba. Buscando também o afastamento das visões que apontam a incompetência ou inoperância deste grupo diante das investidas racistas

e patriarcais ou então que afirmam e restringem seus movimentos a retratos sintomáticos de sua vitimização, ainda que sob perspectivas tidas como heróicas. Assim, a perspectiva aqui proposta busca reconhecer em sua atuação protagônica as ambigüidades e inovações presentes e ao mesmo tempo permitir a extensão desta perspectiva ao vasto contingente de outras mulheres negras constitutivas do coletivo maior populacional, o que inclui o público consumidor dos produtos culturais disseminados.

As ações de posicionamento cultural desenvolvidas pelas mulheres negras tiveram como base a atualização seletiva de elementos originados na tradição afro-brasileira que conferiam à mulher negra o papel de liderança. Estes deslocamentos fazem referência direta à definição de cultura que permeou todo este trabalho, qual seja, de cultura como o espaço de disputas em torno dos mecanismos de representação dos sujeitos sociais, cuja alternância se dá através da ocupação de espaços a partir daquilo que Gramsci definiu como “guerra de posições” (*apud* Hall, 2003b, p. 315). Para a compreensão das formas de posicionamento dos sujeitos subordinados na cultura midiática, e das mulheres negras, o conceito de hegemonia foi utilizado aqui como fundamental para compreender o fenômeno da grande penetração das formas culturais propostas pelos sujeitos subordinados, especialmente a população negra, na cultura de massas. Que, segundo Hall, veio a tornar-se o principal elemento presente na cultura de massa neste momento da globalização:

como a cultura popular tem se tornado historicamente a forma dominante da cultura global, ela é, então simultaneamente, a cena, por excelência, da mercantilização, das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante – circuitos do poder e do capital. Ela é o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro de sua rede (...) Ela está enraizada na experiência popular e ao mesmo tempo, disponível para a expropriação. (Hall, 2003b, p. 341)

O que significa uma gama de possibilidades, articulações e transformações que colocam, para os sujeitos subordinados que conformam o campo definido como “popular” novas dimensões de ação e disputa. Desse modo, o conceito de hegemonia assinala um descolamento entre preponderância cultural e aspectos

como raça, classe, gênero, orientação sexual, entre outros. Ou seja, através de disputas por posições diferenciadas, sujeitos subordinados segundo determinados parâmetros podem exercer hegemonia no campo da cultura, ainda que de modo provisório.

A revisão da literatura a respeito do samba, da cultura negra e da música popular demonstrou a reiteração de uma espécie de “mito de origem” do samba no Brasil. Narrativa que, via de regra, não considera o protagonismo feminino e que pode ser traduzida na versão apresentada a seguir elaborada neste trabalho, fruto das diferentes elaborações disponíveis:

Donga, Pixinguinha e João da Baiana eram negros residentes na Pequena África do Rio de Janeiro e que, reunindo-se na casa de suas mães e tias, onde se destacava a Tia Ciata, criaram uma forma musical a partir dos elementos negros e europeus circulantes pela cidade do Rio de Janeiro no princípio d século XX. Integrantes da comunidade baiana que migrou para a cidade no final do século XIX, grupo que foi central na introdução de marcas de negritude na cultura herdada da Europa, estes homens negros foram capazes de produzir a mistura inicial que deu origem, possivelmente no ano de 1917, ao primeiro samba, a música “Pelo Telefone”. A que Donga, numa clara expressão da malandragem dos sambistas e dos negros, teria registrado em seu nome, não reconhecendo os outros protagonistas desta história. A partir daí e graças à participação de alguns homens brancos, não apenas jornalistas e boêmios que freqüentavam a Praça Onze e as festas na casa a Tia mais famosa, mas principalmente aqueles intelectuais fundamentais na criação da cultura nacional como os jovens Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Villa Lobos e outros, foram deflagradas as adequações musicais e sacramentada a criação do samba. Esta criação instituiu a democracia racial de fato no Brasil e produziu um novo gênero musical que, ainda sendo negro, era também branco e chancelado pelos gostos de seus pares.

O relato apresentado acima reúne vários elementos circulantes acerca da história cultural do Brasil, da formação do samba e da sua ascensão a símbolo da nacionalidade mestiça brasileira, incorporando as formulações acadêmicas antigas e as mais recentes. Nele percebemos que, apesar de reiterar a noção corrente dos “pais fundadores” que está presente desde o princípio da constituição dos modelos explicativos do samba, há a inovação de admitir um tipo de participação protagonica negra. Mas esta não é feita sem o preço da reiteração de estereótipos e preconceitos. Trata-se de visões correntes, que têm fundamentado não apenas as pesquisas sobre samba e cultura no país e fora dele, como têm também permeado o senso comum circulante nos dias de hoje. Importante destacar a utilidade que esta

narrativa tem na invisibilização da atuação da mulher negra e na legitimação das narrativas da democracia racial brasileira. Além de legitimar também os interesses da indústria cultural para a produção e circulação do samba como produto adequado aos interesses dos grupos de maior poder aquisitivo, ou seja, a população branca.

O principal aspecto que esta tese buscou abordar refere-se à atuação das mulheres negras e suas formas de participação na cultura de massa, especialmente a partir da música popular e do samba. Através da chave da lalodê é possível visibilizar sua participação intensa, onde o samba teve papel importante como principal elemento da cultura negra envolvido nas disputas culturais do século XX no Brasil.

lalodê designa mulheres emblemáticas na tradição afro-brasileira, especialmente aquela de origem iorubá, cujas trajetórias são mantidas em circulação nos dias atuais através de lendas contadas nos diferentes ambientes onde estas tradições são vividas. Ela refere-se especialmente a Oxum e Nanã, divindades do candomblé, que reagiram às investidas de produção de sua subordinação e de realização plena do poder masculino patriarcal. Oxum é a divindade identificada com beleza, a sensualidade, a maternidade, a capacidade de inovação e de enxergar o futuro. Sua cor é o amarelo e a ela está associada à riqueza do ouro e o movimento das águas doces dos rios. Já Nanã está associada à lama, que é a matéria-prima com que se molda o ser vivo. É a mulher idosa associada ao poder da magia e tem suas cores simbolizadas pelo roxo ou lilás.

As lendas citadas anteriormente no capítulo I falam da ação de Oxum que, recusando a situação em que estava submetida, de privação material e política, confrontou diretamente o papel e o poder masculinos, obrigando a mudança do regime onde foi reconhecida como detentora de poder. Já a lenda de Nanã parte do reconhecimento de sua condição de detentora de um poder até então vivido como equivalente ao dos homens e que, no momento da investida do poder masculino, recusou o enquadramento às regras patriarcais. Recusando a submissão através da interdição à presença das manifestações daquele poder em seu território.

Estes relatos ancoram visões fundamentais das tradições afro-brasileiras, especialmente acerca do lugar e do papel das mulheres nestas tradições e que vão informar suas ações frente ao desenvolvimento do patriarcado e do racismo até os

dias atuais. Entre os elementos veiculados pelas lalodês deve-se destacar aqueles que valorizam as dimensões de luta, de disputa, a partir do que advogam também a instabilidade de posições. Ou seja, que destacam a capacidade humana, especialmente das mulheres negras, de romper com modelos estabelecidos e propor novas hegemonias, novos posicionamentos. E que descrevem, como Gramsci, as formas dinâmicas de hegemonia no campo da cultura.

Um outro elemento importante que a lalodê permite destacar é a afirmação de que a disponibilidade para a luta e as possibilidades de êxito que a luta traz requerem, como assinalou Stuart Hall e Gramsci, mobilizações constantes. Ou seja, uma interação dinâmica com os outros elementos, os outros interesses em ação, de modo a preservar ou a estabelecer novas hegemonias e novos posicionamentos.

Um terceiro elemento se pode verificar, a partir da leitura das lendas das lalodês e de sua designação como atributo das mulheres na sociedade civil: trata-se do fato de que falam da responsabilidade das mulheres em relação não apenas a si mesmas e a seus interesses frente ao patriarcado, mas também ao grupo, ao coletivo de mulheres negras, mas não somente a elas. A coletividade, a multidão que se junta diante das investidas de Oxum contra o poder do rei, participa do contexto em que a luta se desenvolve e deve receber os dividendos resultantes, o que identifica uma coletividade de interesses a que cada indivíduo deve se reportar.

A partir daí, as contra-narrativas negras elaboradas através do trabalho das mulheres permitiram visibilizar uma ampla gama de disputas empreendidas. Não se tratou aqui de buscar definir quem são os/ as possíveis ganhadores/as destas disputas. Ao contrário, buscou-se reafirmar sua continuidade no sentido da produção permanente de novas representações que contestem as hierarquias sociais de raça e gênero principalmente. Como também assinalar o papel central da cultura midiática neste cenário e, principalmente, o papel que as mulheres negras exercem.

Através da chave da lalodê verificamos como as mulheres negras atuaram como dirigentes nas disputas no terreno da cultura por melhores posicionamentos, tanto para as mulheres negras quanto para a população negra como um todo. O que expôs o recurso à perspectiva descrita na tradição afro-brasileira, de representar as mulheres na defesa de seus interesses junto à sociedade civil, especialmente

visando contrapor ao poder do soberano, ao poder masculino, outras alternativas de poder para as mulheres. Através dela, buscou-se aqui permitir uma perspectiva de análise das mulheres negras na cultura de massa, valorizando seu protagonismo e sua capacidade de aglutinação de outras mulheres.

Entre o grande contingente de mulheres negras atuantes no samba e na música popular, destacamos três mulheres negras contemporâneas, cujas trajetórias percorrem diferentes momentos das mobilizações negras e das mulheres.

Mobilizações que estiveram e estão ancoradas na constituição e desenvolvimento de teorias e movimentos sociais anti-racistas e feministas. São elas: Leci Brandão, Alcione e Jovelina Pérola Negra. Através da leitura dos conteúdos veiculados em seus trabalhos, que inclui a análise das músicas (principalmente letras e ritmos), da iconografia desenvolvida e também de suas performances, buscou-se analisar de que forma propunham modalidades de representação racial, de gênero, de identidade nacional ou local.

O que se verificou é que as questões de representação da população negra, tanto no que se refere a aspectos raciais, de gênero e de identidade nacional sempre circularam na história do samba, desde princípio do século XX até os dias de hoje. Na atuação de Alcione, Leci Brandão e Jovelina Pérola Negra foi possível demonstrar que os aportes da população negra, além de heterogêneos, tiveram participação oscilante, ou seja, cujo poder de influência ou determinação quanto aos elementos a ser incorporados nas suas atualizações foi limitado segundo pressões de outros interesses em disputa, onde destaca-se a indústria cultural e suas necessidades de ampliação do lucro, nas definições hegemônicas do samba. Assim, quando os posicionamentos angariados por este gênero musical foram lidos como inadequados ou insuficientes, foi possível a estas mulheres recorrerem a outros elementos culturais negros como o *funk* dos anos 70 e o *hip hop* atual, a música dos blocos afro e a simbologia das religiões de matriz africana, de modo a repor e atualizar a participação negra no território de disputas. Estas movimentações tiveram por base o olhar das mulheres negras sobre a realidade, a partir do que a crítica cultural e a proposição dos novos caminhos poderiam ser empreendidas. Olhar que partia do pressuposto do seu direito, e responsabilidade, de atuação protagônica no mundo do samba, que incluía a preservação da tradição, como também sua atualização diante dos diferentes fatores presentes nas disputas culturais. A partir do

que foi possível assinalar também as formas como estas mulheres participaram dos aspectos industriais da cultura, bem como os termos em que suas negociações foram desenvolvidas e de que formas estas negociações alteraram ou não suas trajetórias.

A ialodê como chave de leitura permite que verifiquemos a capacidade de agenciamento embutida nas formas com que Leci Brandão, Alcione e Jovelina Pérola Negra disputam e participam da indústria cultural e do samba. Permitindo também a realização de leituras de suas táticas e ações comparativamente aos atributos das ialodês primordiais.

Nesta perspectiva, um interessante exercício seria buscar nas formas de atuação destas cantoras e compositoras elementos que permitam a associação com modos de ação descritos através das ialodês. Desde que se tenha em mente o fato de não se tratar de atribuir a cada uma delas características arquetípicas, uma vez que ialodê da forma aqui proposta, é recurso de observação e análise, e não atributo individualizado dos sujeitos. O que está proposto neste momento é a identificação (provisória) de repertórios comuns de atuação preservados e atualizados através da tradição.

Assim, podemos verificar, por exemplo, que a sinuosidade, representada por Oxum e pelas formas de circulação das águas dos rios a que está associada, que podem estar serenas, mas que trazem embutidas a possibilidade de tornarem-se violentas e mortais, têm feito parte da história de Alcione, através do modo como comenta e desenvolve sua carreira. Sinuosidade que se verifica também nas letras de suas canções de sucesso, onde a mulher “doce, dengosa, polida” e “fiel como um cão”, pode a qualquer momento tornar-se violenta, dividir “chumbo trocado” como diz a letra e “A Loba”. Ou seja: “sou mulher que encara um desacato/ se eu não devolver no ato/ amanhã pode esperar”, como na letra do samba “Pode esperar”. Na carreira de Alcione, raras vezes se encontrará momentos de confronto, de explícito desagrado. Ao contrário, o que se vê é sua capacidade de transigir, mas mantendo firme seu posicionamento como aquela que decide, ancorada em sua trajetória artística e, principalmente, na vendagem extraordinária que atesta sua forte vinculação com seu público.

Jovelina Pérola Negra, em sua curta trajetória, explicita aspectos de agenciamento de sua carreira que fazem referência à figura de Nanã: a ligação com o antigo, com a tradição, com a quietude autoritária das que têm a responsabilidade de resguardar o passado, no sentido de permitir que permaneça à disposição para novas transformações, para novas criações.

Já em Leci Brandão encontraremos elementos que fazem referência à Oxum das águas turbulentas, da expressão violenta de seu desagrado, de sua discordância. Defensora intransigente da tradição, como se Nanã tivesse sido provocada e sua autoridade tivesse sido questionada. Mas que, como as duas, sabe ser suave, como a mãe que ainda não pariu, ou avó, que conheceu os mistérios da maternidade, que passou por eles e agora guarda deles a sabedoria que permite que participe de forma tranqüila da criação do que é novo, mas cuja responsabilidade principal não é sua.

Estas mulheres têm características que as aproximam também de duas outras figuras fundamentais da cultura brasileira: Tia Ciata e Chiquinha Gonzaga. Sabemos, pelos registros que há de Tia Ciata, da sua vinculação religiosa, como integrante do candomblé. Nele, exercia posições de autoridade e era identificada por alguns como Ciata de Oxum. Ou seja, uma mulher que, segundo os preceitos daquela tradição, era reconhecida como vinculada à divindade Oxum. E podemos reconhecer em sua trajetória, pela capacidade criadora, por seu poder de aglutinação e sedução que permitiu reunir em torno de si diferentes figuras de diferentes inserções na sociedade da época, a capacidade de agenciamento presente na perspectiva da ialodê. Capacidade presente também na atuação de Chiquinha Gonzaga, onde não apenas sua realização criativa teve destaque, mas também sua liberdade sexual (ainda que esta tenha sido percebida por alguns segmentos através do estereótipo), bem como seu engajamento na defesa dos interesses coletivos, como as lutas abolicionistas e a regulamentação da profissão de músico. Em ambas o poder de inovação e influência desenvolveu-se de modo a lhes conferir destaque tanto na comunidade a que estavam vinculadas, como também fora dela, na definição da cultura popular de seu tempo. Poder que se estende até os dias de hoje, como vimos no capítulo II.

A atuação de cada uma destas mulheres permite também apontar uma atualização das esferas de atuação da ialodê. Ao desenvolverem suas disputas e representarem as mulheres negras nas esferas públicas, elas adicionaram à luta contra o patriarcado disputas envolvendo sistemas de poder e representação cada vez mais complexos, onde a mídia e a indústria cultural têm destaque.

A ialodê reafirma e valoriza a presença e a ação das mulheres no espaço público, sua capacidade de liderança, de ação política. Valoriza também as características individuais que Oxum e Nanã carregam: a sinuosidade, a negociação (ou a sedução, nos termos postos por Muniz Sodré), a capacidade de luta e sua força de vontade para realizar aquilo a que se propõem e que, de certa forma, outras mulheres negras e a população negra esperam, contra as variadas formas de violência, estereótipos e desqualificação que lhes são contrapostos. Valorizando também a capacidade de realização, de criação do novo ou da modernização, como Oxum assinala, que inclui a preservação da tradição, atributo de Nanã.

Tais visões foram trazidas a esta tese para possibilitar a leitura da atuação das mulheres negras na música popular brasileira e no samba a partir da perspectiva que, deixando de lado a representação estereotipada que impede o reconhecimento das dimensões de sua ação para a cultura popular brasileira, estabelece um outro patamar de leitura da realidade e dos posicionamentos que vivenciaram. Assim, podemos indagar diretamente às trajetórias de Leci Brandão, Jovelina Pérola Negra e Alcione, de modo a permitir uma visão mais adequada ao seu trabalho. Quais os projetos que esta atuação coloca em prática? A que se propõem? Quem, além delas mesmas, está presente nesta trajetória? De forma atualizariam as lendas e atributos da tradição expostos através de Oxum e Nanã? De que forma os modificam, e porque, permitindo a criação de novas narrativas, novos posicionamentos?

Como foi possível verificar, o trabalho das três tem como uma das ações (e resultados) principais a representação das mulheres negras. Ou seja, através de seus sambas, atitudes e performances, as mulheres negras ocupam espaços na cultura de massa a partir de perspectivas que recusam e confrontam os estereótipos correntes e recolocam suas imagens a partir das experiências vividas por estas em seu cotidiano. Nestas representações, têm lugar tanto a explicitação da violência racista e patriarcal que restringem os espaços de atuação e que atrelam sua

representação aos estereótipos da mucama e da mulata, como também suas estratégias e agenciamentos para a superação, através da ocupação de posições de confronto e negociação, da disseminação de outras imagens e de representações mais adequadas através das possibilidades da cultura midiática. Representações que também projetam suas visões sobre si mesmas, de forma a encenar seus desejos, suas críticas, as possibilidades e propostas de mudança do que são e significam.

Além disto, o trabalho de cada uma delas permite explicitar as iniciativas e disputas empreendidas individual e coletivamente no campo da cultura popular e do samba, na defesa de seus interesses e dos interesses do grupo negro. Estas disputas tiveram como principal objetivo preservar o protagonismo negro, e das mulheres negras principalmente, através de disputas onde os elementos atualizados da tradição, juntamente com as novas proposições culturais, foram incorporados de modo seletivo, possibilitando também afirmar o vínculo entre suas iniciativas e os interesses da comunidade negra.

Assim, vemos na trajetória de cada uma delas elementos do confronto, da negociação, da preservação de espaços de poder diante dos imperativos da indústria cultural e do racismo patriarcal em vigor. Estes confrontos e negociações foram desenvolvidos tanto a partir da perspectiva que pode ser definida (com ressalvas) como preservacionista e que pode ser exemplificada nas ações de Jovelina Pérola Negra, ao vincular-se com firmeza ao partido-alto, reafirmando o lugar do passado e da tradição no samba moderno. Bem como esteve presente na ruptura de Leci Brandão com a indústria fonográfica em 1980, quando recusou-se a alterar os conteúdos de suas canções de modo a disseminar mensagens mais suaves, de acordo com a moda do samba romântico da época. Recusa que a fez rescindir o contrato com a gravadora e ficar cinco anos sem gravar e fazendo poucos shows. Sua decisão foi vista por parte da indústria fonográfica como demonstração de sua radicalidade de preservar sua liberdade de criar as imagens de mulher negra e de comunidade negras segundo seus próprios termos, da mesma forma que Nanã fez frente às investidas do poder patriarcal. Por outro lado, a perspectiva da renovação, exemplificada na imagem de Oxum postada diante das representações de poder, o rei, e insistentemente disputando com ele novos posicionamentos, pôde ser vista de forma explícita na relação de Alcione com a indústria fonográfica, em

que joga com suas regras, que transige com suas “tradições”, a partir do que angaria novos espaços, novos poderes de representação das mulheres negras. Permitindo que, através de sua música, se questione os limites e impotências que as desigualdades sociais impõem, recuperando as afirmativas relativas a seu empoderamento e capacidade de reação e de luta.

Estes exemplos não esgotam as possibilidades interpretativas da trajetória destas mulheres, tampouco da operacionalidade da utilização da ialodê como chave de análise. Ao contrário, o que foi exposto até aqui requisita novas interpretações, novos estudos, novas narrativas capazes de aproximar as análises acerca do samba, da música popular, da cultura negra e da cultura midiática, das bases postas por um segmento fundamental em seu desenvolvimento, mas que tem sido representado e analisado nestes estudos principalmente a partir dos estereótipos.

Ainda assim, cabe indagar: de que maneira a chave de leitura que a ialodê oferece é capaz de compor a (contra)narrativa acerca do samba? Como contar a história do samba a partir de sua perspectiva?

Certamente, as narrativas desenvolvidas a partir daí apresentarão o samba como momento de reordenamento, ou seja, de singularização das tradições negras, o que implica uma modernização, onde as mulheres negras, especialmente aquelas que exerciam posições de liderança no interior da comunidade negra, tiveram papel central. O samba seria afirmado como produto negro que participa das disputas pela hegemonia no âmbito da cultura e que ocupa posições instáveis na mídia e na indústria cultural em decorrência do vigor da atuação do capitalismo racista e patriarcal. Este, investe principalmente na produção e reiteração de estereótipos acerca das mulheres negras e não apenas elas, como ferramenta na disputa pelo poder simbólico de definição do que é o samba e a cultura onde se origina, mas também quais os sujeitos que serão valorizados em seu percurso, especialmente os homens brancos. Nestas disputas, as mulheres negras ocuparão diferentes posições, recorrendo aos elementos da tradição para legitimar antigos e novos posicionamentos, mas que, em determinada medida, manterá graus de protagonismo até os dias atuais.

Como já foi dito anteriormente, não se trata de contrapor ao mito de fundação patriarcal outro que simbolize seu oposto radical, quer dizer, que reitere essencialismos e estereótipos com sinais trocados. Ao propor uma interpretação a partir e através das falodês, o que se pretendeu foi mostrar o caráter contingente do relato patriarcal e racista, naturalizado e reiterado na historiografia do samba. E, principalmente, recolocar o lugar das mulheres negras e o impacto de sua atuação para a constituição da cultura brasileira, para a atuação da mídia, para a população negra. Como também para as disputas culturais ainda em desenvolvimento, que podem ser capazes de impactar, inclusive, a cultura global, onde a cultura popular tem participação hegemônica.

Bibliografia:

ALBIN, Ricardo Cravo. **O Livro de Ouro da MPB**. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003

ALMADA, Sandra. **Damas Negras: sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta**. Rio de Janeiro, Mauad, 1995

_____. Brilho Marrom. **Revista Raça Brasil**. São Paulo, Ano 10, nº 94. p. 26 - 31

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. New York: Verso, 1991.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto da Poesia Pau-Brasil/ Manifesto Antropofágico/ O Rei da Vela**. São Paulo, Paz e terra, 1996

ARAÚJO, Paulo César. **Eu Não Sou Cachorro Não**. Rio de Janeiro, Record, 2002.

ARAÚJO, Samuel. **Acoustic Labor in the Timing of everyday Life: A critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado – Graduate College of the University of Illinois at Urbana – Champaign, 1992

_____. Descolonização e discurso: notas acerca do poder, do tempo e da noção de música. In: **Revista Brasileira de Musica** nº 20, 1992-3. p, 28

_____. Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo. In ULHÔA, Martha e OCHOA, Ana Maria. (orgs.). **Música Popular na América Latina: pontos de escuta**. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2005. p.194-213

_____. Em busca da inocência perdida? Oralidade, tradição e música no novo milênio. In: TUGNY, Rosângela P. de e QUEIROZ, Ruben Caixeta de (orgs.) **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. pp. 59- 74.

ARTICULAÇÃO DE ONGS. DE MULHERES NEGRAS BRASILEIRAS. **Nós, Mulheres Negras: Diagnósticos e propostas.Brasil**. Rio de Janeiro, maio de 2001

AUGRAS, Monique. **O Brasil do Samba-Enredo**. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998

BARBOSA, Maria Inês. **Racismo e Saúde**. Tese de Doutorado em Saúde Pública, USP, 1998.

BARTHES, Roland. **Mitologias** (9^a. ed). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993 (1957).

BATISTA, Vera Malaguti. **O Medo no Rio de Janeiro: dois tempos de uma história**. 2^a edição. Rio de Janeiro, Editora Revan, 2003

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998

BLANC, Aldir, SUKMAN, Hugo, VIANNA, Luiz Fernando. **Heranças do Samba**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2004

BERNARDO, Teresinha. **Negras, Mulheres e Mães: lembranças de Olga de Alaketu**. Rio de Janeiro, Pallas, São Paulo, EDUC, 2003

BEVILAQUA, Adriana Magalhães e outros. **Clementina, cadê você?**. Rio de Janeiro, LBA/FUNARTE, 1988

BOBO, Jacqueline. **Black Women as Cultural Readers**. New York, Columbia University Press, 1995

CABRAL, Sérgio. **As escolas de Samba do Rio de Janeiro**. 2^a edição. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1996

CALABRE, Lia. A participação do rádio no cotidiano da sociedade brasileira (1923-1960), disponível em http://www.casaruibarbosa.gov.br/lia_calabre/main_participacao.html Consulta em 19/09/2004.

CALADO, Carlos. **O Jazz como Espetáculo**. São Paulo, Editora Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, Edusp, 1998

CARNEIRO, Edson. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro, Ediouro, s/ data

_____ **Religiões Negras: notas de etnografia religiosa, 3ª edição/ Negros Bantos: notas de etnografia religiosa e de folclore. 3ª edição.** Rio de Janeiro, Editora Civilização brasileira, 1991

CARNEIRO, Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser.** Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Educação), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006

CARVALHO, Alice Rezende. “O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil”. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloísa, EISENBERG, José (org). **Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Volume I – Outras conversas sobre os jeitos da canção.** Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira; São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004

CARVALHO, Hermínio Bello de. **Araca: arquiduquesa do Encantado.** Rio de Janeiro, Folha Seca, 2004

CASTRO, Ruy. **Ela é Carioca: uma enciclopédia de Ipanema.** 3ª edição. São Paulo, Companhia das letras, 2000

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares Africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro.** Rio de Janeiro, Topbooks, 2001

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment.** New York, London, Routledge, 1991.

COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas Histórias, Memórias Futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola.** Rio de Janeiro, EDUERJ, 2002

CRAGNOLINI, Alejandra. Soportando la violencia: modos de reproducir y de resignificar la exclusion social. In ULHÔA, Martha e OCHOA, Ana Maria. (orgs.). **Música Popular na América Latina: pontos de escuta.** Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2005. p. 53 - 70

CUNHA, Eneida Leal. **Estampas do Imaginário: literatura, história e identidade cultural.** Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006

DAVIS, Angela Y. **Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday**. New York, Pantheon Books, 1998

_____. **Women, Race and Class**. New York, First Vintage Books Edition, 1983.

DAPIEVE, Arthur. A resistência do samba: todo clichê imobiliza o pensamento. **Jornal O Globo**, 24/02/2006

DIAS, Marcia Tosta. **Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro, Editora Rosa dos Tempos, 1999.

ELIAS, Cosme. **O Samba de Irajá e de Outros Subúrbios: um estudo da obra de nei Lopes**. Rio de Janeiro, Pallas, 2005

EFEGÊ, Jota. **Ameno Resedá: o rancho que foi escola**. Rio de Janeiro, Editora letras e Artes, 1965

FENERICK, José Adriano. **Nem do Morro nem da Cidade: transformações do samba e da indústria cultural (1920 – 1945)**. São Paulo, Annablume/FAPESP, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo, Loyola, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mocambos**. 4ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1968

_____. **Casa Grande & Senzala**. 42ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2001

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de Gatos: ensaios críticos**. 2ª edição. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976

GARDEL, André. **O Encontro entre Bandeira e Sinhô**. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura/Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural/Divisão de Editoração, 1996.

GERSON, Brasil. **História das Ruas do Rio de Janeiro**. 5ª edição. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 2000

GIACOMINI, Sonia Maria. **Mulher Escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil**. Petrópolis, Vozes, 1988

_____. **A Alma da Festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – O Renascença Clube**. Belo Horizonte, Editora UFMG; Rio de Janeiro, IUPERJ, 2006

GILROY, Paul. **Atlântico Negro – Modernidade e Dupla Consciência**. São Paulo/ Rios de Janeiro, Editora 34/ UCAM, 2001

_____. **“There ain’t no black in the Union Jack”: the cultural politics of race and nation**. Chicago, University of Chicago Press, 1991

GOMES, Nilma Lino. **Sem Perder a Raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte, / São Paulo, Autêntica Editora, 2006

GOMES, Tiago de Melo. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830 – 1932. **Revista Afro – Ásia**. Salvador, nº 29/ 30, 2003. p. 175 - 198

GONZÁLEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, Madel T. (org.). **O Lugar da Mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1982

GUATARRI, Félix, ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografias do Desejo**. Petrópolis, Vozes, 1986

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Organização: Liv Sovik. Belo Horizonte, Editora UFMG, Brasília, UNESCO, 2003.

_____. O problema da ideologia. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Brasília: Unesco, 2003. p. 265-293

_____. Notas sobre a desconstrução do 'popular'. Stuart Hall. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Brasília: Unesco, 2003a. p. 247 – 264

_____. A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG/Brasília: Unesco, 2003b. p. 294-334

_____. Que 'negro' é esse na cultura popular negra. In: **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte – Brasília: Editora UFMG/ Representação a UNESCO no Brasil, 2003c, p. 335 – 349

_____. Diasporas, or the Logics of Cultural Translation. Keynote Lecture. "Terras & Gentes". **VII Congresso da ABRALIC**. Salvador, 25. September 2000

_____. The Spectacle of the "Other". In: HALL, Stuart (editor). **Representation: cultural representations and signifying practices**. London, Sage Publications/The Open University, 1997

_____. **Identidades Culturais na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro, DP&A, 1997.

_____. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. No.24, 1996, p.68-75. 1993

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 17ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984

HOOKS, bell. "Eating the Other". In: _____. **Black Looks: race and representation**. London, Turnaround, 1992. pp. 21 - 39

_____. Seduction and Betrayal – The Crying Game Meets the Bodyguard. In: _____. **Outlaw Culture: resisting representations**. New York, Routledge, 1994. pp. 53 - 62

_____. Gangsta Culture – Sexism and Misogyny: who will take the rap? In: _____ . **Outlaw Culture: resisting representations**. New York, Routledge, 1994. pp. 115 - 123

_____. Seeing and Making Culture: representing the poor. In: _____. **Outlaw Culture: resisting representations**. New York, Routledge, 1994. pp. 165 - 172

_____. Alisando o Nosso Cabelo. **Revista Gazeta de Cuba – Unión de escritores y Artistas de Cuba**, janeiro – fevereiro, 2005. Tradução: Lia Maria dos Santos

HOBSBAWM, Eric, RANGER, Terence (orgs). **A Invenção das Tradições**. 3ª edição. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997

JAMBEIRO, Othon. **Canção de Massa: as condições de produção**. São Paulo, Pioneira, 1976

LACLAU, Ernesto. Heterogeneity and port-modernity. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada nº 7**. Porto Alegre: Abralic, 2005. p. 39 – 50

LANDES, Ruth. Escravidão negra e status feminino. In: **A cidade das mulheres**. 2ª edição revista. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. pp. 347 – 352

LAUS, Egeu. Construindo uma Bibliografia Básica de MPB. Disponível em www.samba-e-choro.com.br/debates/1015629510

LOPES, Antônio Herculano. O teatro de revista e a identidade carioca. In: LOPES, Antônio Herculano (org). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro, Topbooks e Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

LOPES, Helena Theodoro, SIQUEIRA, José Jorge e NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Negro e Cultura no Brasil – Pequena Enciclopédia da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro, INIBRADE, 1987

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical. Partido-alto, calango, chula e outras cantorias**. Rio de Janeiro, Pallas, 1992

_____. Música popular, repressão e resistência negra. In: SILVA, Jaime da, BIRMAN, Patrícia e WANDERLEY, Regina (orgs.). **Cativeiro e Liberdade**. Rio de Janeiro, UERJ, 1989

_____. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra/ Folha Seca, 2003

_____. **Partido-alto: samba de bamba**. Rio de Janeiro, Pallas, 2005

_____. **Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos**. Rio de Janeiro, Dantes Editora, novembro 2001.

LUSTOSA, Isabel. Comentário aos Capítulos 1, 2 e 3. In: LOPES, Antônio Herculano (org). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro, Topbooks e Edições Casa de Rui Barbosa, 2000. p. 95 – 98

MAMA, Amina. Challenging Subjects: gender and power in African contexts. **African Sociological Review**, 5 (2), 2001.

MARTINS, Lúcia Maria. **Irmãs de Samba: o papel da mulher no universo da Escola de samba**. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Escola de Belas Artes, UFRJ, 1998

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982

_____. Dicções Malandras no Samba. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda T. de.(org).. **Ao Encontro da Palavra Cantada: poesia, música e voz..** Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.

_____. O balanço da bossa e outras coisas nossas: uma releitura. In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (eds.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 80 - 92

MAXIMO, João e DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília, Editora UNB199

MCROBBIE, Angela. **The Uses of Cultural Studies**. London: Sage, 2005.

_____ Black and Not-black: Gilroy's Critique of Racialised Modernity. In:
_____ **The Uses of Cultural Studies**. London, Sage, 2005. p. 39 – 65

_____ No Woman, No cry? Judith Butler and the Politics of Post-feminist Cultural
Studies. In: _____ **The Uses of Cultural Studies**. London, Sage, 2005. p. 67 – 96

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de e TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001.

MENESCAL, Roberto. A renovação estética da Bossa Nova. In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (eds.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 56 - 62

MORAES, Eneida. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro, Record, 1987

MORRISON, Toni. **Playing in the Dark: whiteness and the literary imagination**. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1992.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983

_____ A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro. In: LOPES, Antônio Herculano (org). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro, Topbooks e Edições Casa de Rui Barbosa, 2000. p. 113 - 154

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil – Identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis, Vozes, 1999

NAVES, Santuza Cambraia. A Canção Crítica. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001.

_____ COELHO, Frederico de O., BASCAL, Tatiana, MEDEIROS, Thais. Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil. **ANPOCS bib – Revista brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais** nº 51. São Paulo, 1º semestre de 2001

MILES, Rosalind. **A História do Mundo pela Mulher**. Rio de Janeiro, LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda/ Casa-Maria Editorial, 1989

OLIVEIRA, Eduardo, de. **Quem é quem na negritude brasileira, vol. 1**. São Paulo, Congresso Nacional Afro-Brasileiro, Brasília, Secretaria Nacional de Direitos Humanos, 1998.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Construção do futuro e preservação do passado: JK, o presidente bossa nova. In: DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (eds.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 68 - 79

PAIVA, Eduardo França. Celebrando a Alforria: amuletos e práticas culturais entre as mulheres negras e mestiças do Brasil. In: Jancsó, István e KANTOR, Íris. **Festa: cultura & sociabilidade na América portuguesa, volume I**. São Paulo, Hucitec/ Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp/ Imprensa Oficial, 2001

PARANHOS, Adalberto. O Brasil dá samba? (Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”). Comunicação apresentada na mesa-redonda “Samba: História e Crítica”, durante o II Congresso Latinoamericano del IASPM, Chile, 1997.
Disponível em www.samba-e-choro.com.br

PEREIRA, Edmilson de Almeida e GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Ardis da Imagem,: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira**. Belo Horizonte, Mazza Edições/ editora PUCMinas, 2001

PIMENTEL, João. O samba que deu no pé: Mart'nália lança CD ao vivo e critica o samba que é mostrado na Lapa. **Jornal O Globo**, 24/11/2004

_____ Da Vila Isabel às Ilhas Reunião: nono disco de Mart'nália une sambas-de-roda ao pop moderno de amigos como Moska. **Jornal O Globo**, 14/02/2006

PORTO, Regina e FRENETTE, Marco. Flor de Lótus. **Revista Bravo!** Nº 59, agosto de 2002. p. 60 - 67

PRATT, Mary Louise. **Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru, EDUSC, 1999

REAGON, Bernice Johnson. African Diaspora Women: The Making of Cultural Workers. In: TERBORG-PENN, Rosalyn e RUSHING, Andréa Benton. **Women in Africa and the Diaspora: a reader**. Washington, Howard University Press, 1996. p. 264-265

REIS, Letícia Vidor de Sousa. “O que o rei não viu”: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 25, número 2, 2003, pp. 237- 279.

RIBEIRO, Alfredo e ALVARENGA, Telma. Bumbum X Paticumbum. **Revista Veja Rio**, Rio de Janeiro, ano 5, nº 9. p. 8 – 13

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2ªedição. São Paulo, Companhia das Letras, 1998

RIBEIRO, Matilde. Mulheres negras brasileiras: de Bertioga a Beijing. **Revista Estudos Feministas**. Rio de Janeiro, volume 3 nº 2, 1995. p. 446 - 463

RIO, João do. **A Alma Encantadora das Ruas: crônicas**. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1987

ROCHA, Agenor Miranda. **Os Candomblés Antigos do Rio de janeiro: a nação Ketu: origens, ritos e crenças**. Rio de janeiro, Topbooks/Faculdade de Cidade, 1994

SAID, W. Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo, Companhia das Letras. 1995.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora/ Editora UFRJ, 2001.

_____. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloísa, EISENBERG, José (org). **Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Volume I – Outras conversas sobre os jeitos da canção**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira; São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004

SANTIAGO, Silvano. O cosmopolitismo do pobre. **Margens. Revista de Cultura**, Belo Horizonte, nº 2, dezembro de 2002. p. 4 - 13

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a Morte – Pàde. Asèsè e o Culto Égun na Bahia**. Petrópolis, Vozes, 1986, 4.^a edição

SANTOS, Milton. SOUZA, Maria Adélia A. de, SILVEIRA, Maria Laura. **Território – globalização e fragmentação**. São Paulo, Editora HUCITEC/ ANPUR, 1996

SAROLDI, Luís Carlos. O maxixe como liberação do corpo. In: LOPES, Antônio Herculano (organizador). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro, Topbooks e Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

_____ e MOREIRA, Sonia Virginia. **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro, Martins Fontes/ FUNARTE/ Instituto Nacional de Música, 1984

SCOTT, David. **Refashioning Futures**. Princeton, Princeton University Press, 1999.

SCHAFER, R. Murray. **The Soundscape: our sonic environment and the turning of the world**. Rochester, Destiny Books, 1994

SCHUMAHER, Schuma e VITAL BRAZIL, Érico. **Dicionário Mulheres do Brasil de 1500 até a atualidade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000

SEIGEL, Micol, GOMES, Tiago de Melo. Sabina das Laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889 – 1930. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, ano/ vol. 22, nº 43. p. 171 - 193

SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELLO, Zuza. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1: 1901-1957**, 5^a edição. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____ **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2: 1958-1985**, 5^a edição. São Paulo: Editora 34, 2006

SILVA, Marília T. Barboza da e MACIEL, Lygia dos Santos. **Paulo da Portela: traço de união entre duas culturas**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979

_____ e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. **Silas de Oliveira, do jongo ao samba-enredo**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo, Editora Ática, 1994

SIQUEIRA, José Jorge. **Entre Orfeu e Xangô – A emergência de uma nova consciência sobre a questão do negro no Brasil 1944/ 1968**. Rio de Janeiro, Pallas Editora, 2006

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade: a forma social negro-brasileira**. Petrópolis, Vozes, 1988.

_____. **Samba, o dono do corpo**. 2.^a edição. Rio de Janeiro, Mauad, 1998,

_____. **Claros e Escuros. Identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis, Vozes, 1999

_____. **A Verdade Seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. 2.^a edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. São Paulo, Difel, 1984

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e mídia no Brasil. In VRON Ware (org.). **Branquidade: identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004a.

_____. The girl from Ipanema takes a look around: bossa nova's cosmopolitanism, mestiçagem, diáspora. Apresentado na conferência sobre "Culture, Politics, Race and Diaspora: the thought of Stuart Hall". University of the West Indies, Kingston, Jamaica, 17-19 de junho 2004b.

_____. Um Lírio em Lamaçal: Ângela Maria e a música dos anos 50 em perspectiva contemporânea. Trabalho apresentado no II Encontro da Palavra Cantada, Rio de Janeiro, maio, 2006.

_____. O Haiti é aqui/O Haiti não é aqui: Música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Santiago. In: MATO, Daniel (org.).

Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder.

Caracas: CLACSO/UCV, 2002, p.277-286.

<http://www.clacso.org/wwwclacso/espanol/html/libros/cultura/cultura.html>

_____. “What a Wonderful World”: música popular, identificações, política anti-racista”. In: RAMOS, Silvia. **Mídia e Racismo**. Rio de Janeiro, Pallas, 2002.

STALLYBRASS, Peter and WHITE, Allon. **The Politics and Poetics of Transgression**. Ithaca-NY: Cornell University Press, 1989.

STEPAN, Nancy L. **“The Hour of Eugenics”, Race, Gender, and Nation in Latin America**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.

SUDBURY, Julia. **“Other Kinds of Dreams”: black women’s organizations and the politics of transformation**. London/ New York, Routledge, 1998

SUKMAN, Hugo. Uma cantora que na verdade é duas: com grandes sambas e canções dispensáveis, Alcione celebra mais uma vez sua dupla personalidade artística. **Jornal O Globo**, 26/06/ 2005

TATIT, Luiz. A construção do sentido na canção popular. In: **Língua e Literatura**, nº 21, 1994/1995, p. 131-143.

THEODORO, Helena. **Mito e Espiritualidade: mulheres negras**. Rio de Janeiro, Pallas Editora, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular (da modinha à canção de protesto)**. Petrópolis, Vozes, 1975, 2ª edição.

_____. **Os Sons dos Negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. São Paulo, Art Editora, 1988

VALENÇA, Suetônio Soares. Polca, lundu, polca-lundu, choro, maxixe. In: LOPES, Antônio Herculano (org). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro. Topbooks e Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

VARGENS, João Baptista M.. **Candeia. Luz da Inspiração**. Rio de Janeiro, Martins Fontes/ FUNARTE, 1987

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro, Edições do Graal, 1977.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **A Cultura das Ruas no Rio de Janeiro (1900-1930) – mediações, linguagens e espaços**. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2004

_____ As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaco: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p.207-228.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**. Salvador,Corrupio,1997 – 2.^a edição

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 1995

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo.**Cultura Brasileira – temas e situações**. São Paulo, Ática,1987

WITZIG, Ritchie. The Medicalization of Race: Scientific Legitimization of a Flawed Social Construct. **Annals of Internal Medicine**, 1996, pp. 675-679

ANEXOS

Figura 1- Jovelina Pérola Negra, capa do LP “Pérola Negra”, 1985

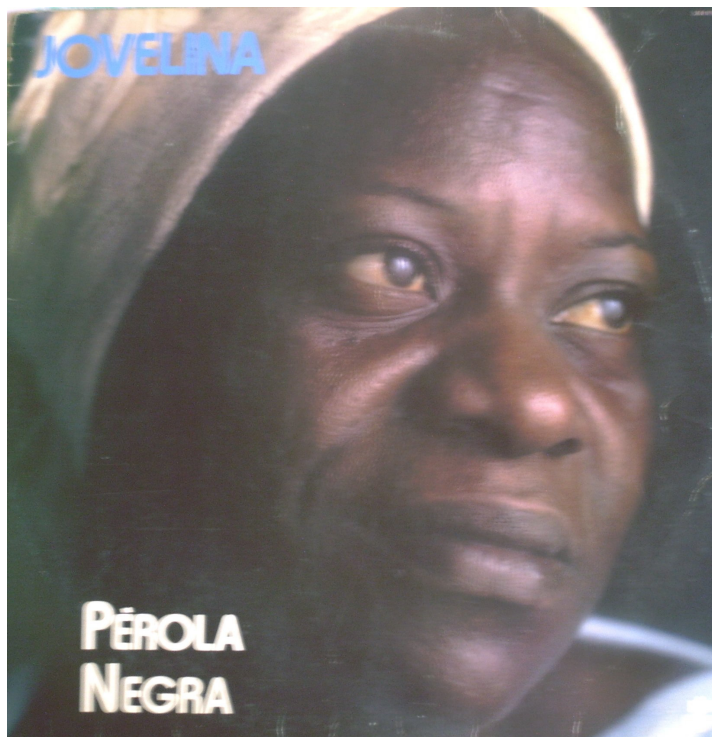


Figura 2 – Leci Brandão, capa do LP “Antes Que Eu Volte a ser Nada”, 1975



Figura 3 – Leci Brandão, capa do LP “Dignidade”, 1987



Figura 4- Leci Brandão, contracapa do LP “Um Beijo No Seu Coração”, 1988



Figura 5 – Alcione, capa do LP “Fruto de Raiz”, 1986



Figura 6 – Alcione, contracapa do LP “Fruto de Raiz”, 1986



Figura 7 – Alcione, capa do Lp “Da Cor do Brasil”, 1984



Figura 8 – Alcione, capa do LP “Alerta Geral”, 1978



Figura 9 – Alcione, contracapa do LP “Alerta Geral”, 1978



Figura 10 – Jovelina Pérola Negra, capa LP “Luz do Repente”, 1987



Figura 11- Jovelina Pérola Negra, capa LP “Sorriso Aberto”, 1988



Figura 12 - Jovelina Pérola Negra, capa LP “Amigos Chegados”, 1989

