

# GÊNERO, CULTURA POPULAR E ARTES



**GT 14**

## MULHER NO PALCO: RITOS POÉTICOS TEATRAIS DE INICIAÇÃO AO FEMININO SAGRADO

Adriana Gabriela Santos Teixeira

*Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – PPGAC-UFBA*

ppgac@ufba.br/ adrianagabriela.st@gmail.com

**Resumo:** Este artigo é decorrente da pesquisa de mestrado da autora que percorre os rastros do Feminino Sagrado como meio descolonizador do corpo feminino e reintegração de sua dimensão mágica, refletindo sobre a tessitura de uma prática teatral que colabore com processos de cura pela renovação ritualística e corporificada de simbologias do feminino. Teve como um dos seus materiais de análise a experiência prática de uma oficina de teatro com mulheres realizada no Espaço Cultural Pierre Verger em finais de 2014, desenvolvida através de rituais-poéticos teatrais de Iniciação ao Feminino Sagrado. A identificação e análise dos elementos componetes desta performance-ritual é o eixo central de abordagem deste artigo.  
Palavras Chave: Feminino Sagrado, Teatro, Rito, Poéticas.

## 1. Primeiros verbos

Viajar pelo feminino é descobrir-se muitas, inscritas numa ordem sagrada, pelo reencontro com seus pulsos esquecidos, e remontar histórias de muitas gerações, tempos em que o princípio feminino não era o esquisito, mas uma maneira segundo a qual vivenciávamos e dávamos sentido ao mundo. Sou mais do que o agora. Tenho certeza disso. Atravessar essas histórias é tornar a inscrevê-las no hoje e solar mundo do fazer, reconhecendo as tensões e lutas, os rastros que fizeram do feminino menos que o mundo fecundo da Lua, mas sombra temível, indizível e cindida de nós.

Conhecimentos, saberes, modos de cura e todo o corpo feminino foram trancafiados para não dizer o que sabiam, sentiam, ouviam e liam. Foram considerados loucura, fanatismo, bruxaria, pela ciência médica, por instituições religiosas, pela priorização do aspecto racional como produtor do saber. A bruxaria é conhecimento dos mais diversos, é também prática de transgressão, porque ela atinge e ofende o princípio da razão.

A mulher está aí inscrita nessa dinâmica, tendo sido as primeiras representantes, tradutoras e transmissoras deste universo, em virtude da identificação que seus ciclos têm com os ciclos da natureza e a ligação íntima que a possibilidade de gestar lhe confere estabelecer relação com mistérios da vida e da morte. O corpo da mulher foi patologizado, condenado, dito maldito. Seus órgãos passaram a ser considerados representações do demoníaco, causadores de histeria, por uma mentalidade que, dizendo-se científica, temia as práticas realizadas por mulheres na cura de males entre os planos físico e espiritual, que esta mesma medicina que as condenava não podia curar.

A sexualidade feminina também foi vigiada, pois fonte de poder, e a maternidade inscrita num caráter de procriação, deveres excessivos de zelo e padecimento. Essa construção foi apoiada através de sua subjugação mítica ao masculino e por signos que cindiam suas expressividades num sistema dual de profanidade e santidade. Todo um pensamento dual, que cinde corpo/mente, espírito/ carne, bom/mau, certo/errado, foi propagado pela ordem religiosa cristã e pela ordem médica que dissocia o corpo da mulher de seu caráter mágico e sagrado, desenvolvendo métodos de contenção aos seus processos naturais. O sangue lunar da mulher torna-se as regras. A menstruação, a gravidez e a menopausa tornam-se apenas fisiologias, alvo de controle e medicação. O corpo da mulher foi Fragmentado e Colonizado. Tornou-se algo ausente dela mesma. O medo ao princípio feminino se torna aí uma questão de gênero.

Expressões do princípio feminino ganham tradução na sensibilidade e mutabilidade veiculados por atores sociais que, transgredindo o sexo e as imposições de gênero, dão vazão a aspectos deste feminino, compondo o rol destes seres afetáveis pela desrazão, representantes, portanto, também, da desordem ao status quo e incluídos enquanto alvo da estigmatização e do controle exercidos pelo mesmo sistema heteronormativo e patriarcal.

É nesse rol de extravio e transgressão que se insere e tem escoado o feminino sagrado, contestando o mundo construído sob a ótica constante da lógica consciente, remontando os caminhos do culto antigo à Grande Deusae sua expressão através de figuras míticas das deusas, encontrando ressonância em saberes desviantes, às margens dos cânones.

O Feminino Sagrado, para além do ressurgimento de um crescente movimento de adoração a Grande-mãe, encabeçado por mulheres ao redor do mundo, tem relação com toda espécie de saberes não hegemônicos sob a égide específica da razão, calcados no respeito a vida, a existência da mulher e sua potencialidade mística e plural, pela estreita relação com a natureza intuitiva, pelo respeito aos ciclos vitais sagrados (nascimento, morte, menstruação, gestação, parto, velhice, sexualidade), ainda que não vivenciados, pela revalorização de uma vida natural, no qual caiba a conexão com as forças e elementos da natureza, seja através das danças, dos cantos, do silêncio, da partilha do alimento, do conhecimento e manipulação de energias através destas danças, cantos, gestos, alimentos, ervas, da valorização das percepções sensoriais e extrassensoriais... Mas, principalmente, como o desejo e ações que impulsionem o princípio feminino maior a se espalhar pelo mundo.

Tomada por esta força que se pronunciou enquanto um “chamado” nada racional em minha própria vida, através de sonhos, imagens que criava, poesias e inquietações das mais diversas referentes ao ser mulher, parti para a investigação do como construir uma abordagem de trabalho com a mulher, que permita a experimentação das suas singularidades enquanto força, através das releituras de representações/simbologias/ciclos do feminino, do contato com o sagrado, com a ancestralidade, com mitos, arquétipos e com as histórias e poesias pessoais, de modo a contribuir para potencializar seus processos de autoconhecimento e poder pessoal. O desejo passava e ainda passa por desenvolver, utilizando processos teatrais, um “Rito de Passagem”, tendo como eixo o “Feminino Sagrado”.

Este objetivo perpassava por: Investigar mais profundamente as simbologias/representações do feminino e o imaginário de mulheres acerca do tema, e da mitologia das deusas (tanto de matrizes greco-romanas, como afro-ameríndias); Aprofundar estudos sobre algumas técnicas do Yoga, da antropologia teatral, de danças e tradições orientais e da metologia de Jacques Lecoq (Máscara Neutra), extraindo a potencialidade destes trabalhos na mobilização de novas energias, percepções, e como utilizá-las enquanto procedimentos no trabalho; Realizar uma oficina com um grupo de mulheres em idade adulta; Vivenciar, conduzindo, este processo com um grupo de mulheres; Analisar a experiência, levando em conta a percepção das próprias mulheres sobre a experiência; Proporcionar, através da experiência teatral, transformações de sentido e ressignificações da ótica da mulher sobre si mesma, operando mudanças em sua perspectiva como ser.

Estive ancorada em alguns eixos de abordagem: Mobilização psicofísica (Trabalho de alongamento, concentração, percepção de si, do corpo, das vozes interiores, aquecimento/ativação energética, dança etc.); Trabalho com a linguagem escrita e oral: através de textos poéticos e mitológicos, com a intencionalidade de aproximar a mulher de símbolos que mobilizem seu imaginário e sua própria voz, pelo nascimento de palavras, sons e poesias; Estímulos através da contação de histórias, de objetos, sons e aromas para as “improvisações/vivência cênica”.

Reencontrar este Feminino Sagrado agrega-se também às bandeiras dos movimentos feministas, posto que veículo de empoderamento pelo profundo estímulo ao autoconhecimento e à autoestima das mulheres, tidas aqui em seu sentido amplo.

A performance-ritual insere-se nesse contexto enquanto meio propiciador de momentos de interação entre mulheres com o sagrado.

É e foi neste espaço sutil que podemos nos comunicar e reincorporar fragmentos de nós. Pois é neste espaço que as coisas deixam de ser e ter signos habituais para se tornarem simbólicas, então cada palavra, gesto, movimento está envolto também por uma conotação sagrada, pois nascem destes corpos que agora estão abertos às suas dimensões mágicas e sagradas. E é neste espaço sutil, com corpos sagrados que transformações podem ocorrer, que curas podem ser empreendidas com palavras, gestos, movimentos, danças, defumações, poesia... assim como faziam nossas antepassadas.

## 2. A performance ritual e seus elementos: possíveis passos ao Feminino Sagrado

### Sala da oficina



Imagem da autora

A oficina foi pensada enquanto performance-ritual, como recurso metodológico ou processo propício a comunicar com nossos femininos sagrados, composta, pois, por elementos que evocassem e remetessem ao universo de sacralidade contidos em rituais e também capazes de mobilizar nossos imaginários e corporalidade para uma experiência íntima de alargamento perceptivo, renovação ou limpeza de cansaços e obstruções energéticas, e reflexão sobre conteúdos do feminino desdobrados em reflexões sobre ações de nossas vidas. Por tratar-se de uma performance-ritual, há de se evocar um estado de fé. Esse estado, associado a outros estímulos sensoriais, serão os responsáveis pelo olhar metafórico que amplia os signos comuns componentes dos elementos em jogo, alargando a experiência para uma vivência em símbolos, que consiste na experiência sagrada. São eles:

- I. Preparando o espaço: Criando um Espaço Sagrado
  - Aromaterapia: Incensos, Plantas, e Essência (Borrifadas de Alfazema)
  - Decoração Simbólica:
  - Objetos
  - Comida

- Tecidos

Os elementos que preparam a decoração do ambiente sagrado são também elementos que costuram e compõe relação com as atividades propostas e entre as mulheres, assim é que os Objetos e a Comida são também Oferendas e estímulos à Celebração; a Comida é ainda estímulo à Integração e Comunhão entre as participantes, já que partilhávamos os alimentos do altar ao fim das atividades de cada dia. Assim como os tecidos que adornam a sala e compõe a disposição em círculo são utilizados como estímulo à criatividade, à dança e ao vestuário. Os aromas, também, como as borrifadas de alfazema, foram meios de tranquilização, cuidado e aconchego ante a medos e exasperação emocional. E os Objetos funcionaram ainda como talismãs, amuletos, símbolos sagrados.

## II. O Portal: A Condução

O portal é instaurar uma presença diferenciada para o trabalho. Através da condução de uma a uma para sala, ou ainda nos dias que não havia essa condução, lá estava o cenário, o incenso, o altar, o silêncio, o sorriso cúmplice, o ambiente para ser respirado, a sutileza.

## III. Histórias e Mitos

- Histórias de Clarissa Pínkola contadas por mim: La Loba; Vasalisa; Perséfone, Deméter, Balbo;
- Histórias da pesquisadora: criadas por mim no decorrer da oficina, histórias criadas na busca de dar sentido a escrita, histórias e memórias pessoais;
- Histórias criadas por elas: As mulheres de Véu, As mulheres de Véu e seus Objetos na Feira;
- História contada por Ebomi Cici: Oxun;
- Histórias que nasceram das energias surgidas na oficina e que encontraram por pesquisa ressonância em entidades como a Pomba-Gira e as òyamís.

As Histórias, mitológicas ou não, são pretextos simbólicos a fim de comunicar e alimentar nosso psiquismo, possibilitando a identificação de circunstâncias que estejamos envolvidas e identidades outras possíveis de serem incorporadas. Através das histórias, proponho partir para exercícios e outros estímulos que propiciem o despertar no corpo dos conteúdos presentes nessas histórias e

mitos, e o despertar de outras histórias significativas a cada participante. As histórias pessoais são também meios de partilha de condições similares e abertura para a possibilidade de dar voz ao indizível.

## VI. Sons: Instrumentos, Músicas e Vozes/Cantos: diversidade dos sons e ritmos

### VI.I. Instrumentos

- De timbres diversos;
- Representativos de elementos da natureza;
- Componentes da musicalidade da cultura-popular;
- Componentes de expressões musicais religiosas;
- Compuseram a oficina:
- Caxixi;
- Vibratone;
- Simulador de ventos e tempestades;
- Chocoalho de água;
- Atabaque;
- Gaita;
- Flauta.

Os instrumentos consistiram em elementos plurais no contexto da oficina. Serviram para que eu conduzisse o trabalho, criando a atmosfera ritualística com os diferentes sons que produziam, relacionados à água (Chocoalho de água), ao vento e tempestades (Simulador), rememorando toques do terreiro, (Atabaques, Caxixi), remetendo à concentração e estados de despertar meditativos (Vibratone); Como compuseram os ritmos que produzimos coletivamente (cada participante tocou um) para que cada uma de nós dançasse; e também funcionaram como objetos sagrados, do altar, e escolhidos como representativos de suas próprias histórias entre as mulheres.

### VI.I. Músicas

As músicas foram escolhidas levando em consideração:

- A presença de instrumentos com timbres diversos;
- Sonoridades e ritmos que tornassem possível o trabalho com as qualidades do movimento relacionados aos elementos água, ar, terra e fogo;
- Serem componentes da musicalidade da cultura-popular, como o samba de roda;

- Serem componentes de expressões musicais religiosas ou que evocassem o religioso; que evocassem o mistério.
- A memória afetiva, propiciando a brincadeira;
- Com pulsos que se adequassem a exercícios propostos;
- Que remetessem ao feminino sagrado, tanto instrumentalmente quanto a partir da letra das músicas.

### VI.III. Vozes e Cantos

- Os cantos que acompanharam a condução de cada mulher para a sala: estes nasciam do contato que tinha com cada uma delas, e a expressão sonora que sentia cada uma precisar escutar, como evocação das presenças de seus sagrados;
- O canto das vogais de nossos nomes;
- O canto das músicas que eram representativas para cada mulher.
- Os cantos coletivos que construímos conjuntamente aos instrumentos a partir de vocalizações direcionadas a cada mulher que dançava.

### V. Círculo ou Roda de Mulheres

- Promover integração, sensação de pertencimento, igualdade, compartilhamento e comunhão entre as integrantes;
- Promover a concentração de energias;
- Desenvolver o olhar e presença sutil.

### VI. Dança

Dança aqui é um termo amplo e passa por qualidades diferentes, ou impulsos ao ato de mover-se; Ainda que paradas, nossos corpos estão em estado contínuo de dança. Quando trazida para o contexto do ritual, a dança é tida como manifestação do sagrado. No trabalho desenvolvido, chegar a uma corporalidade de movimento impulsionado pelo sagrado requer a passagem por diferentes danças e exercícios, trabalhos energéticos, bem como de meditação, respiração e auto-percepção do corpos, associados aos outros elementos ritualísticos. Um desses estímulos a diferentes qualidades do movimento foram os Tecidos, relacionados ao movimento a partir dos elementos água e ar.

### VII. Jogos e Exercícios Teatrais

#### VII.I. Jogos:

- Vender da Feira;

- Mulher do Véu;
- Máscara Neutra;

Os jogos teatrais, dentro do contexto ritualístico, assumem também dimensões sagradas. A Máscara Neutra, A Mulher do Véu e o Vender na Feira eram, inicialmente, motes de experimentação para romper com a timidez, tornar o ambiente lúdico e chegar a outros estados de conhecimento corpóreos relacionados aos elementos terra, fogo, água e ar. Se tornaram meios através dos quais foi possível estabelecer conexão com emoções e memórias guardadas, com medos latentes, e com o novo, este lugar em que cada uma tinha diante de si outro começo, seja por encontrar aí outro corpo, seja por ver-se mobilizada em seu imaginário pela sutileza da primeira vez das coisas, como a primeira vez que se vê o fogo, seja por relacionar este fogo ao modo de ver através, ou um diálogo intuitivo com o divino.

#### VII.II. Exercícios:

- Alongamentos e Yoga

Os alongamentos e exercícios de Yoga acompanharam as atividades da oficina, preparando os corpos, oferecendo às mulheres auto-percepção, instrumentos de destensionamento, relaxamento e concentração. Foram meios que, somados aos elementos referenciados, conduziam a construção de estados de presença sutis, de abertura ao sagrado. Também uma maneira de chamar atenção delas para a relação do corpo como morada, o corpo como nossas habitações e, portanto, tradutores e receptores de nossas vivências, merecedores de respeito, escuta e cuidados, cuidados a nós mesmas. Respirar está aí inserido como um meio de aquietamento interior, liberador das emoções, tensões, angústias.

#### VIII. Imagens

A linguagem das imagens foi estímulo à releitura de símbolos relacionados ao feminino. As imagens alimentam o imaginário, dialogam onde nem sempre a linguagem verbal alcança, e são tradutoras de nossas motivações, necessidades e inconsciente. Como estive percorrendo também um caminho de autoconhecimento através dos desenhos que constam neste trabalho, levei recortes de imagens e alguns destes desenhos para a oficina, bem como sugeri a elas que desenhassem após cada encontro.

## XI. Palavras, Frases e Poesias

A mesma intenção de alimentar está aqui presente nas palavras, frases e poesias que fizeram parte do rito. Ofertar possibilidades de reflexão. Ofertar possibilidades de expressão. Ofertar a dilatação dos sentidos das palavras, frases e poesias. Encontrar o que queria ser dito na linguagem poética. Usar a palavra para criar outras realidades. Ofertar entre nós palavras de incentivo, de encorajamento, de limpeza, de cura. Saber da força e magia contidas nas palavras, e o que fazemos delas.

### 3. Verbos Conclusivos

A performance-ritual aqui é inserida como jornada entre o conhecido e o desconhecido. Ampliação, escavação, emanção de sentidos. Neste sentido cumpre etapas: Rito de passagem – lugar de estranhamento; Rito de separação – saindo de um lugar (supostamente) familiar; Rito de transição - natureza exploratória e não resolvida; O Regresso ou Rito de Reagregação – ao lugar (estranhamente) familiar (DAWSEY, 2006, p. 25).

Durante o andamento da performance-ritual da qual destaquei os elementos visitados, foi possível identificar estas passagens, não como fases estanques adequadas e identificadas com as fases referidas por Dawsey, mas em cada uma delas aí estiveram lugares de estranhamento, separação de um lugar supostamente familiar, a natureza exploratória não resolvida, e a reintegração a um lugar (novo) no qual é possível encontrar familiaridade. Em cada fase há sempre lugares de estranhamento, separação, exploração e reencontro em menor ou maior grau. É um ato contínuo. Dentro de um ciclo há pequenos ciclos, e dentro deste outros.

A oficina ressoou então como este momento de grande circulação de conhecimentos, inscritos e latentes em mim e nas mulheres participantes, uma iniciação, portanto, para nos abrir ao reconhecimento e fluência de nosso corpo mágico e sagrado, quebrar sentidos e medos estagnantes, restaurar a imaginação, estabelecer uma pausa, para reconectarmos com a intuição, com a sabedoria antiga que nos renova e nos faz perceber que sabemos mais do que sabemos. Foi uma limpeza. Princípio de descolonização.

É também um processo curativo, pois de identificação e de travessia destes medos, medos estes que bloqueiam fluxo e, portanto, o corpo, medos que estão relacionados ao contato com o sagrado, neste caso, o princípio feminino, onde habitam sombras, onde estão forças e energias desconhecidas, mas que, em

verdade, não são absolutamente desconhecidas, são partes de nós, que o dia a dia pode não revelar, e que todo o conflito instaurado entre o mundo masculino e o feminino frustrou. A dicotomia na qual o feminino foi colocado provoca em nós dissociações, fragmentações, medos, interdições quanto a natureza plural do feminino que abrange aspectos do constante movimento de vida-morte-vida e das forças aí atuantes, imprescindíveis para que estabeleçamos cortes, respeitemos as pequenas mortes e permitamos os renascimentos.

#### 4. Referencial bibliográfico

ALVES, Rubens . O Que é Religião. Coleção Primeiros Passos - São Paulo: Brasiliense.1984.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229, jan. 2000.

\_\_\_\_\_ La conciencia de la mestiza: towards a new consciousness. IN: CONBOY, K. et all. Writing the body: female embodiment and feminist theory.

ARAGAO, Janaína de Sousa. Corpo Femininos: Experiências Teatrais, Experiências Pessoais. Rev. "O Teatro Transcende" do Departamento de Artes – CCEAL/ FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 19, No 1, p.21 - 31, 2014

ARAUJO, Márcia Virgínia. Arte-ritual: poética de segredos interculturais ancestrais. UFPE. Fórum 2: Emoção estética: a poética do segredo nas criações artísticas.

BARSTOW, Anne Llewellyn. Witchcraze: A new history of the european with hunts. Pandora, 1995

BINGEMER, Maria Clara. O Segredo Feminino do Mistério: Ensaios de Teologia na ótica da mulher. Petrópolis: Vozes,1991.

BOAL, Augusto. A Estética do Oprimido. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

CHAVES, Fernanda; FERREIRA, Luana; VOMMARO, Natália. Yin-Yang: a busca pelo equilíbrio entre os opostos. Rev. Eclética. PUC, 2006, P. 33-37

CORDOVIL, Daniela (org.). Religião, gênero e poder: estudos Amazônicos. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. USP. Art. Rev. Campos 7(2):17-25, 2006.

DEL PICHIA, Beatriz; BALIEIRO, Cristina. O feminino e o sagrado: mulheres na jornada do herói. - São Paulo: Ágora, 2010

ELIADE, Mircea. Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FERRACINI, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. São Paulo: Unicamp e FAPESP, 2003.

FERREIRA, Amanda Crispim. Escrivências, As lembranças afrofemininas como um lugar da memória afro-brasileira: Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Geni Guimarães. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG Programa de Pós-Graduação em Letras – Pós-Lit 2013.

GROSZ, Elizabeth. Volatile Bodies: Toward a corporeal feminism. Indiana University Press, 1994.

HOOKS, Bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HARRIS, Marvin. Vacas, porcos, guerras e bruxas: os enigmas da cultura. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978

JOHNSON, Robert A. SHE: A Chave do Entendimento da Psicologia Feminina. São Paulo: Mercury, 1987.

JUNG, Carl Gustav. O Homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LANDES, Ruth. A cidade das mulheres. 2. ed. Rev. - Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

LECOQ, Jacques. O Corpo Poético: Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: ed. Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LEONOR, Calvera. Diosas, brujas y damas de la noche – 1. ed. - Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 2005.

Linguagem. Gênero. Sexualidade: clássicos traduzidos/ Robin Lakoff ... [et al.]; organização e tradução Ana Cristina Ostermann, Beatriz Fontana. - São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

Manual de estilo acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses / Nídia M. L. Lubisco; Sônia Chagas vieira. 5. ed. – Salvador : EDUFBA, 2013.

MARTIN, Emily. A Mulher no Corpo: Uma análise cultural da reprodução. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

MARTINS, Guaraci da Silva Lopes. Encontro Marcado’’: Um trabalho pedagógico com performances teatrais para a discussão das sexualidades em espaços de educação. Tese de Doutorado. Repositório de teses e dissertações da Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro da UFBA. Salvador. 2009.

*MENEZES, Felícia de Castro. Ventos que animam a terra– voz e criação na trajetória do espetáculo. Rosário / Dissertação de Mestrado. Repositório de teses e dissertações da Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro da UFBA. Salvador. 2012.*

MORAGA, Cherrie. Queer Aztlán: the re-formation of Chicano tribe. In: The Material Queer.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). As Senhoras do Pássaro da Noite: Escritos sobre a Religião dos Orixás V. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Axis Mundi, 1994.

OLIVEIRA, Silvana Maria Santana. Num-se-Pode: Espaço de afecto do corpo cênico feminino. Dissertação, Mestrado PPG Artes, UFU.

PRIORE, Mary Del. História das Mulheres no Brasil. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. De Quem É Esse Corpo? – A Performatividade do Feminino no Teatro Contemporâneo. Tese de Doutorado. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: ECA/USP, 2009.

ROSA, Laila. “Juremeiras e bruxas: as donas de uma ciência ‘ilegítima’”. IN: Revista Caminhos. Goiânia, v. 7, n. 2, p. 175-201, jul./dez. 2009.

SCHECHNER, Richard. Performance e Antropologia. Org. LIGERIO, Zeca; Trad. JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva ... et al. Rio de Janeiro: Mauad X, 20012.

\_\_\_\_\_. Trad. FIORI, Ana Letícia de. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. Cadernos de campo, São Paulo, n. 20, p. 1-360, 2011.

SEGATO, Rita Laura. Santos e daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

VERGUEIRO, Viviane. Pela descolonização das identidades trans\*. In: VI Congresso Internacional de Estudos Sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH, 2012, Salvador, BA. VI Congresso Internacional, 2012.

ZWEIG, Connie e ABRAMS, Jeremiah (orgs.). Ao Encontro da Sombra: O potencial oculto do lado escuro da natureza humana. São Paulo: Cultrix, 1991.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

## AS QUESTÕES DE GÊNERO NA BRINCADEIRA DO PEGA-PEGA

Alana Simões Bezerra (1)  
*Faculdades Integradas de Patos-FIP*  
alana\_simoes\_edf@hotmail.com

**Resumo:** A brincadeira do pega-pega favorece aprendizagens de consciência corporal, de criação de táticas, motoras e comunicativas e de equilíbrio emocional. De um modo geral, a brincadeira conhecida como pega-pega é um jogo de perseguição em que um, ou mais pegadores buscam pegar os fugitivos tocando-os. Estes, por sua vez, objetivam não serem apanhados. Há inúmeras variações que estabelecem os diferentes modos de perseguir e de fugir. Em todos há a presença do toque, quem for tocado, automaticamente vira o pegador ou vira gelo, neste caso o aluno deve ficar parado no lugar onde foi capturado. Esta pesquisa objetivou analisar as questões de gênero durante a brincadeira do pega-pega nas aulas de Educação Física. Os sujeitos foram crianças de ambos os sexos, do 5º ano, da Escola Municipal de Ensino Fundamental Ana Cristina Rolim Machado, João Pessoa - PB. Para levantamento dos dados foram utilizados questionário, protocolo de observação e vídeo etnográfico. Percebemos que as aulas realizadas pela professora não promovem a distinção de gênero, porém durante a brincadeira, os meninos se destacam pela agilidade, se aproveitando disso para tocar apenas em meninas, por causa da sua “fragilidade”.

**Palavras-chave:** Pega-pega, Gênero, Brincadeira, menino, menina.

## Introdução

O conceito de gênero está embutido no discurso social e político contemporâneo. Antigamente gênero era definido como a relação entre homens e mulheres. Ou seja, tendo como sentido o termo “sexo”. Na atualidade isso seria um insulto às conquistas das mulheres e uma forma de bloquear o progresso futuro, pois o gênero não se limita ao sexo masculino, “transcende a situação das mulheres e a análise da dominação masculina” (OLIVEIRA, 1997, p. 17).

A palavra gênero, segundo Scott (1995, p. 71) é uma representação social da relação entre os sexos, mas que não é diretamente determinada pelo sexo nem está proporcional à sexualidade. Ou seja, uma definição mais sistêmica nos mostra que gênero opera como elemento estruturante do conjunto das relações sociais e como forma primária do significado que as relações de poder, e podem propiciar numa compreensão mais ampla das organizações sociais atualmente.

De acordo com a autora supracitada gênero é uma categoria analítica, dando ênfase a raça e a classe, promovendo a inclusão destes na história e a adoção de um novo paradigma. Ela afirma que as relações de gênero não são fixas e variam dentro do tempo e além dele. O gênero é formado pelo discurso, o discurso é um instrumento de orientação do mundo, mesmo se não é anterior à orientação da diferença sexual.

Para Gebara (2000) falar sobre gênero é discutir sobre o ser no mundo, fundamentado pelo lado biológico do ser humano, e por outro lado, tendo um caráter que vai além da fisiologia do corpo, que são os fatores culturais, históricos, sociais e religiosos. Conforme Santos (2012, p. 191) a dualidade entre os sexos tem como base as diferenças biológicas da corporeidade e vem confirmar a dominação masculina gerando homens e mulheres pertencentes a mundos distintos, “e, conseqüentemente a destinos e direitos diferentes”.

Percebemos em algumas brincadeiras culturais a dominação masculina sobre a feminina, por terem mais agilidade, velocidade, e principalmente, mais força. Percebemos alguns dessas características ao observar a brincadeira do “pega-pega”, tanto realizada nas escolas quanto nas brincadeiras de rua entre meninos e meninas.

Este jogo apesar de todas as distinções tem um objetivo principal: de o pegador capturar os fugitivos e os fugitivos têm como meta escapar do pegador. Para que se alcancem esses objetivos os participantes precisam ter habilidades e capacidade como correr com velocidade, desviar com agilidade, coordenar

os deslocamentos no espaço do jogo e fintar, que são as ações de fuga, é uma forma de o fugitivo se afastar do pegador.

Também pode-se complicar a brincadeira aumentando o número de pegues, para Freire (1997) existem variações do tipo de pegador, pode ser um pegador simples, o com ajuda, com corrente, com ou sem mancha, com dois ou mais pegadores. Pode-se diminuir o tamanho do espaço onde está sendo realizado o jogo ou expandí-lo, pode também ser jogado na rua, no quintal de casa, na escola, é só ter um espaço mais amplo que a brincadeira começa. É um jogo ideal para se brincar ao ar livre.

De um modo geral, esta brincadeira consiste em dois tipos de jogadores, os pegadores e os fugitivos, estes devem evitar serem apanhados. Cada variação que se dá ao jogo tem uma forma diferente de se estabelecer como serão as regras e de como serão pegos, isto ocorre através do toque. Quem for tocado, automaticamente vira o pegador ou vira gelo, nesse caso o aluno deve ficar parado no lugar onde foi capturado. Portanto, essa pesquisa tem como objetivo analisar as questões de gênero envolvidas na brincadeira do pega-pega.

Segundo Freud (1920), ao brincar, a criança é movida pelo desejo de poder fazer aquilo que o adulto faz. Ele afirma que tanto o brinquedo quanto o brincar são os melhores representantes psíquicos dos processos interiores da criança. Desta forma, quando as crianças estão brincando, elas fantasiam e criam uma área de ilusão, a isto Winnicott (1975) chama de “espaço transicional ou potencial”, o qual se tornará a fonte das criações que irão acontecer as mais variadas formas simbólicas da cultura. Ou seja, quando a criança brinca ela cria e recria o seu mundo próprio.

Sabemos que a brincadeira do pega-pega requer agilidade e velocidade para que o pegador (ou “o toca”) pegue um fugitivo e deixe a posição de pega. Por este, muitas vezes as meninas são perseguidas por pelos menos meninos. Sendo assim tivemos a necessidade de explorar essa característica e saber quais as relações de gênero da brincadeira do pega-pega?

## 2 METODOLOGIA

### 2.1 Caracterização da pesquisa

É uma pesquisa qualitativa, que segundo Richardson (1989, p. 38), “além de ser uma opção do investigador, justifica-se, sobretudo, por ser uma forma adequada para entender a natureza de um fenômeno social”. Tem como método

de abordagem o hipotético-deduzido, pois esta se aplica as pesquisas diretas (campo ou laboratório), quando o investigador está em busca de evidências reais de fenômenos da natureza ou da sociedade.

## **2.2 Sujeitos da pesquisa e campo de estudo**

Foram investigadas 24 crianças, sendo 12 do gênero masculino e 12 do gênero feminino, entre as faixas etárias de 10 aos 12 anos de idade, do 5º ano (4ª série), do ensino fundamental, do turno da tarde. O campo para realizar este estudo foi a Escola Municipal de Ensino Fundamental Ana Cristina Rolim Machado, da cidade de João Pessoa – PB. A instituição de ensino encontra-se na Avenida Souto Maior, 555, no bairro de Água Fria.

## **2.3 Instrumentos para coleta dos dados**

Para observação direta foi utilizada uma câmera digital para filmagem e fotografia dos alunos, favorecendo assim uma melhor observação dos objetivos deste trabalho. As observações seguiram um protocolo (roteiro) de observação, intitulado: “percepção das sensações e gratificações na brincadeira do pega-pega”, este continha os aspectos a serem observados no momento da brincadeira do pega-pega.

Foi acrescentado a pesquisa um questionário sócio demográfico, e também, um questionário que foi aplicado aos alunos, para entender as questões relacionadas ao corpo e ao gênero na brincadeira do pega-pega. Os instrumentos para coleta de dados dessa pesquisa foram elaborados pelos pesquisadores responsáveis.

## **2.4 Procedimentos para coleta dos dados**

Foi elaborado um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e encaminhado ao Conselho de ética em Pesquisa, do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Após a aprovação, pôde-se iniciar efetivamente a coleta de informações na escola. Foi utilizado o termo efetivamente. Os dados foram observados durante as aulas de Educação Física, mais especificamente, durante a realização da brincadeira do pega-pega. Foram realizadas oito observações de aulas para análise dos objetivos deste estudo.

Para realizar as observações, utilizaram-se elementos da etnografia, que de acordo com Geertz (1989, p. 15) “praticar etnografia é estabelecer relações, selecionar informações, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário...”. Com isto, as aulas de educação física foram observadas e as informações ficarão reunidas em um “diário de campo”, tendo como objetivo “documentar, monitorar e encontrar o significado da ação” (MATTOS; JUNIOR; BLECHER, 2001, p. 04).

## 2.5 Análise dos dados

Os dados foram analisados conforme literatura sobre as questões de gênero.

## 3. Resultados e discussões

Brincar corrobora para a autoestima e a interação das crianças, resultando em situações de aprendizagem, fazendo com que as crianças compreendam o mundo e suas possibilidades de criatividade. “É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (*self*)” (GOMES-DA-SILVA, 2007, p. 93).

De acordo com Freire (1997, p: 119), as brincadeiras no ambiente escolar, mais especificamente nas aulas de Educação física, é uma forma de ensinar conteúdos aos alunos, tornando-se assim, um instrumento pedagógico, ajudando a cumprir o papel social que a criança desempenhará no futuro.

Percebemos que nas aulas de Educação Física desenvolvidas na escola não tem caráter sexista, na qual meninos e meninas são separados com atividades ditas “de meninos” e as meninas nas “atividades de meninas”. Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1999), o ensino da Educação Física deve promover igualdade de gêneros, possibilitando que todos participem sem exclusão ou separação. Sendo assim, percebe-se que na turma do 5º ano, não ocorre o sexismo (separação de gênero), todos têm ótima relação com os colegas sem haver discriminação de raça, gênero e nível social. Podendo entender que o contexto social em que vivem faz com que tenham um bom convívio entre meninos e meninas, e entre alunos e professora.

No que se refere a interação social e às diferenças de gênero durante as brincadeiras, algumas diferenças e semelhanças foram encontradas com relação ao tipo de brincadeiras que elas mais gostam de brincar. Quando perguntado

no questionário quais as brincadeiras que mais gostam de realizar, os meninos em sua maioria disseram que prefere esportes (futebol e vôlei) e também alguns pega-pegas. Já as meninas, algumas gostam das atividades desportivas igual aos meninos e outras preferem baleado, pular corda, e também o pega-pega. Nessa série tanto as meninas quanto os meninos gostam de realizar jogos desportivos.

Segundo Badinter (1993) os esportes que envolvem competição, agressão e violência são considerados a melhor iniciação à virilidade, porque é nesse ambiente que o menino ganha seu status de macho.

Na brincadeira do pega-pega percebemos que na maioria das vezes, quando os meninos são o pegador, eles tentam sempre pegar as meninas. Ao perguntar por que eles correm atrás das meninas, responderam que:

*Indivíduo 1: por que é mais fácil!*

*Indivíduo 2: meninas são fracas, correm devagar.*

*Indivíduo 3: por que as meninas não conseguem pegar ninguém.*

Conforme o observado nas aulas de Educação Física dos alunos do 5º ano da escola desta pesquisa, nas aulas sempre é realizado brincadeiras juntos, seja ela desportiva ou menos agressiva. Mas também, é uma ação espontânea e livre por parte das crianças, gerando uma atividade prazerosa e alegre. Elas estão sempre prontas para novas ideias de brincadeiras e quando estão jogando o pega-pega, a brincadeira é controlada por todos os jogadores, seja menina ou menino.

Por exemplo, na variação da brincadeira do pega-pega chamada “menino pega menina”, os meninos usam de suas habilidades e força para controlar a brincadeira e pegar as meninas para leva-las ao local onde elas não possam sair. Percebemos aí, nesse instante da brincadeira, que as meninas são levadas a ficar trancadas e receber ordens dos meninos.

A representação da masculinidade é construída social e historicamente, é determinada pela religião, pela época, pela sociedade e o lugar de origem. Mas também, devemos conhecer sobre o tempo vivido e a cultura. Por isso, de acordo com Lemos (2009) devemos compreender a composição da masculinidade por meio da categoria de gênero, que é componente fundamental para analisarmos tal fenômeno.

Desta forma, percebemos como a figura masculina é superior, sendo ela um “chefe” ou o “cabeça” que irá controlar as meninas, pegando, aprisionando e vigiando. A identidade da masculinidade e feminilidade se dá na imposição

de superioridade. Para Bourdeau (2005) a dominação masculina e a submissão feminina pode ser compreendida a efeitos duradouros e estipulados pela sociedade.

Ao considerarmos gênero com uma categoria que promove relações, e precisamos pensar em como articular com outras categorias durante as aulas de Educação Física, pois gênero, idade, força e habilidade formam um enrolado de exclusões vividos por meninos e meninas.

Para Altman (1999) as meninas são excluídas de jogos nas aulas de Educação Física não apenas por questão de gênero, mas também, por serem consideradas mais fracas e menos habilidosas. No caso da brincadeira do pega-pega, as meninas não são excluídas, mas são as denominadas de “sexo frágil”, e por isso sempre são perseguidas.

Na sociedade, as conquistas esportivas estão relacionadas à velocidade, força e resistência, flexibilidade, equilíbrio e graça ficam em segundo plano (coisas de menina). O pega-pega fica definido como favorável aos meninos e colabora para a construção social da hegemonia masculina.

Sendo assim, quanto ao gênero, as crianças assumem papéis de acordo com os modelos apresentados em seu cotidiano. Pois se têm a ideia de que, cabe às meninas jogar baleado, brincadeiras de roda, brincadeiras mais delicadas. Já para os meninos são desenvolvidas atividades desportivas mais agressivas. Seria então, durante a brincadeira que as crianças começam a fazer distinções sobre o papel do gênero, que é imposto pela sociedade, de acordo com a cultura que está inserida.

As diferenças relacionadas ao gênero estão presentes praticamente em todas as sociedades. Essas diferenças estão relacionadas as características físicas e nas formas de comportamento. Segundo Cordazzo (2003, p. 15), as diferenças de gênero são as psicológicas, ou comportamentais, que se estabelecem entre os sexos e abrangem a personalidade, a cognição, as habilidades e, como não poderia deixar de serem citadas as brincadeiras também.

## Conclusão

Percebemos que a brincadeira do pega-pega, inserida no ambiente escolar, é considerada por quem brinca, uma brincadeira que beneficia os meninos por terem mais habilidades que os proporcione fugir mais rápido, desviar-se das tentativas das meninas de pegá-los.

As aulas não têm mais o caráter sexista, que divide as turmas em brincadeiras de menino e de menina. Característica essa que importante, pois não percebemos práticas discriminatórias entre os sexos, o que auxilia na construção de sujeitos masculinos e femininos.

Porém, a brincadeira propriamente dita, envolve as questões de gênero, pois ser mais ágil, “correr mais que as meninas”, leva o jogo do pega-pega a ser uma brincadeira para exaltação dos meninos.

## Referências bibliográficas

ALTMANN, H. Marias (e) homens nas quadras: sobre a ocupação do espaço físico escolar. **Revista Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 24, n.2, p.157-173, jul/dez.1999.

BADINTER, E. X. Y. **Sobre a identidade masculina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1993.

BOURDEAU ,P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio. Brasília: Ministério da Educação, 1999.

CORDAZZO, S. T. D. **Caracterização de brincadeiras de crianças em idade escolar**. 2003. 83 fl. Dissertação (trabalho de mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina.

FREIRE, J. B. **Educação de corpo inteiro: teoria e prática da Educação Física**. São Paulo: Scipione, 1997.

FREUD, S. Mais além do princípio do prazer. In: **obras completas**. Trad: Dr. C. Magalhães de Freitas. Rio de Janeiro. Editora Delta S.A., 1920.

GEBARA, I. **Rompendo o silêncio: uma fenomenologia feminista do mal**. São Paulo: vozes, 2000.

GEERTZ, A. A. **Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Ganabara Koogan, 1989.

GOMES-DA-SILVA, P. N. A brincadeira de dar susto e o jogo da convivência. In: GOMES-DA-SILVA, P. N.; CAMINHA, I. de O. **Aprender a conviver: um enigma para a educação**. João Pessoa: ed. Universitária UFPB, 2007.

MATTOS, M. G; JÚNIOR, A. J. R; BLECHER, S. **Metodologia da pesquisa em educação física**: construindo sua monografia, artigos e projetos. São Paulo: Phorte editora, 2001.

OLIVEIRA, E. M. de. O gênero na saúde: auto-determinação reprodutiva das mulheres. **Mandrágora**. N.4, v. 4, p. 17-26, 1997.

RICHARDSON, R. J. **Pesquisa social**: métodos e técnicas. São Paulo: atlas, 1989.

SANTOS, L. P. dos. Maternidade versus paternidade: um diálogo docente com corporeidade. In: HERMIDA, J. F.; ZOBOLI, F. **Corporeidade e Educação**. João Pessoa: Editora Universitária, 2012.

SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**. Porto Alegre. V.20, n. 2, p. 71-99, 1995.

WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

## FUNK DA SOLUÇÃO: EXERCÍCIO DE SONORIDADE FEMINISTA E SORORIDADE MUSICAL

Alexandra Martins Costa<sup>1</sup>  
*Universidade Federal da Bahia*  
alexandra.fotografia@uol.com.br

**Resumo:** Refletir sobre o *Funk da Solução* do grupo Tambores de Safo (CE): Qual potência sonora que se constrói ao incluir instrumentos típicos do Nordeste numa composição que originalmente está marcada pelo universo do funk? De quais subalternidades essa música traz à tona?

---

1 Especialista em Artes Visuais e formada em Comunicação. Faz parte da Feminaria Musical, grupo da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia que integra a linha de pesquisa Gênero, Cultura e Arte do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM/UFBA).

## Introdução

Este texto faz parte de uma provocação realizada dentro da disciplina *Introdução aos Estudos de Gênero, Relações Etnicorraciais e Sexualidades em Música*, ministrada pela professora e *cantautora*<sup>2</sup> Laila Rosa, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde somos incitadas a analisar uma obra a partir de uma escuta musical<sup>3</sup>. Depois de passar os ouvidos por várias músicas, decidi-me por escolher a paródia de um funk realizado por um coletivo de jovens feministas, negras e lésbicas de Fortaleza, Ceará. Tal decisão se relaciona com minha trajetória dentro da militância feminista que tem procurado visibilizar as iniciativas de grupos de lésbicas e mulheres bissexuais. E, recentemente, com as aproximações no campo da Arte e Política como ações de enfrentamento que exploram maneiras alternativas de estratégias de luta.

Para tanto, o corpus desta pesquisa irá selecionar os desdobramentos dos ritmos musicais, pensando o som enquanto um espaço de fala. Assim como a letra parodiada a fim de perceber nessas narrativas qual lugar de fala que o grupo se coloca e quais temas são levantados no *Funk da Solução*. É feito ainda um resgate histórico do grupo para se compreender como as experiências de vida das membras do grupo possui interface com as escolhas instrumentais, arranjos e a letra parodiada.

É fato corriqueiro que as lutas de movimentos sociais têm passado por um momento de rearranjo em meio aos levantes globais contemporâneos onde à arte serve como instrumento construtor de discursos nessa estratégia de militância política. O campo das práticas artísticas consiste, portanto, em modos de aproximações críticas que de forma legítima e necessária sublinham a articulação entre política e arte de resistência no contexto social. “A representação artística deve guardar consigo o ato de resistir, de inventar uma nova resistência e de criar linhas de fuga que abram brechas nas territorialidades fechadas e dominadas” (SEGURADO, 2007, p 56) propondo assim novos meios e linguagens de

---

2 No artigo “O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga” de Laila Rosa e Isabel Nogueira, ambas desenvolvem esse para explicar seus lugares de compositoras que interpretam suas obras como uma prática artevista feminista autoral. Ações de teatro de rua e intervenções urbanas apresentadas em protestos e datas comemorativas no centro da cidade

3 Desenvolvimento e aprimoramento de uma escuta atenta e consciente que leve em consideração os aspectos socioculturais e políticos considerando os marcadores sociais das diferenças entre os sujeitos e contextos musicais. Ações de teatro de rua e intervenções urbanas apresentadas em protestos e datas comemorativas no centro da cidade

dimensão poética, com destaque para a perceber a potência musical enquanto conteúdo político.

## Outras escutas musicais

Sobre a necessidade de se aguçar uma escuta e fazer música de forma crítica, Laila Rosa já aponta uma grande lacuna epistemológica no que tange os estudos de gênero dentro do campo da música. Na pesquisa “Feminaria Musical ou epistemologias feministas em música 2: das experiências etnográficas”, foi observado que ainda são poucas as pesquisas que focam a produção musical das mulheres em primeiro plano, assim como ainda são ineficientes as investigações que envolvem estudos de gênero e música. A iniciativa desvenda ainda que o mercado musical continua sendo um espaço de difícil atuação para musicistas que evidenciam experiências sexistas no espaço de trabalho. Ao mapear o que tem sido produzido nas instituições e periódicos musicais do Brasil se verificou um quadro alarmante onde:

Num recorte de 10 anos, foram encontrados apenas 66 trabalhos que de algum modo dialogam com nossa grande temática nos Anais das grandes associações brasileiras de música. Um número até expressivo, mas quando pensamos que o universo é no mínimo 10 vezes maior que isso, consideramos o panorama desanimador. Silenciamento maior se dá nos periódicos, onde, em 10 anos de publicações, foram encontrados apenas 17 artigos. O mesmo ocorre nas teses e dissertações sobre música, onde, num universo de cerca de 340 trabalhos defendidos, encontramos aproximadamente 12 resultados num hiato de 10 anos de produção. (ROSA, 2014, p 10)

Parece haver um hiato que separa as musicistas do papel de compositoras pois dificilmente as mulheres são pensadas como pessoas que criam. No máximo, no papel de cantoras ou instrumentistas. Daí a necessidade de problematizar as ausências da produção musical das mulheres dos espaços musicais e acadêmicos. Assim como dar luz às produções particulares de produções musicais que sugerem um artevismo que extrapola fronteiras e tomam o processo criativo como local de empoderamento.

Portanto, considera-se o funk aqui analisado como incluso no meio musical que, mesmo sendo uma paródia, destaca-se pela sua eficácia poética/criativa que há na (re)significação dos arranjos sonoros e linguísticos que acabam por criar uma familiarização com seus princípios de organização sonora. “Costumamos ‘estranhar’ a música que não faz parte de nossa experiência. Quem é que já não ouviu alguém dizer - ou até mesmo disse - a seguinte frase: ‘isto não é música?’” (PENNA, 1999, p 3). Quando se enuncia a frase “Isto não é uma música” automaticamente emerge uma relação autoritária no qual a pessoa que exprimiu tal opinião teria – em sua teoria - os conhecimentos para reconhecer o que NÃO É uma música. Logo, de acordo com o pensamento acima teria a capacidade para afirmar o que É uma música a partir da deslegitimação do trabalho de outrem cujas críticas em sua maioria revelam uma série de relações de poder estabelecida nas entrelinhas.

Não se pretende deslegitimar a atuação e trajeto profissional daquelas mulheres que decidiram pela música como profissão. Mas ressaltar a relevância da diversidade e potencialidades de produções musicais, como essa em questão que atenda a demanda de “organizações que trazem o drama e as concepções estéticas dos palcos e das galerias para o cotidiano da população buscando interagir com o público e levantar novas reflexões sobre as questões de gênero” (OLIVEIRA, 2013).

Quero uma escrita feminista do corpo que enfatize metafóricamente a visão outra vez, porque precisamos resgatar este sentido para encontrar nosso caminho através de todos os truques e poderes visualizadores das ciências e tecnologias modernas que transformaram os debates sobre a objetividade. (HARAWAY, 1995, p.21)

É fato que a popularização dos meios de comunicação facilitou o acesso às tecnologias e conseqüentemente o acesso aos conteúdos que antes eram exclusivos às pessoas que tinham o conhecimento e poder aquisitivo para bancar a produção de uma música. Se antes, a gravação de um disco gerava uma fita cassete de baixa qualidade e fortalecia um mercado que privilegiava que, dominada o capital, com o acesso à internet é possível fazer essa mesma gravação no espaço domiciliar, com baixo custo, com melhor qualidade e ainda podendo fazer alterações no arquivo. “O acesso a tecnologias de produção e difusão permitem a geração de músicos/ouvintes a se autoproduzir, a criação permite a reflexão sobre a prática, antes isolados, agora conectados trocando informações

e, donos de novos meios, são empurrados para novas formas de organização social e consciência de classe” (NETO, 2014, p 156). Essa independência de produção marcou um comércio informal que se beneficiou da pirataria musical a partir do *remix* e do livre compartilhamento de arquivos de forma mais direta e democrática do que as instituições legais e formais da indústria fonográfica.

Publicado em 1985, o *Manifesto Ciborgue* de Donna Haraway já chamava atenção sobre a necessidade do uso da tecnologia no ativismo político com finalidade de ampliar suas redes de diálogo e estabelecer novas dinâmicas na relação produtor/espectador. “As coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação. Este ensaio é um argumento em favor do prazer da confusão de fronteiras, bem como em favor da responsabilidade em sua construção” (HARAWAY, 2009, p 37). Possibilitando assim reconhecer o campo das Artes como possuidora de marcadores de gênero, raça e etnia, sexualidades, classe social, dentre outros que nos dão pistas para pensar que a estrutura musical carrega história formada de afetos e críticas do interesse desses coletivos.

## **Das potencias sonoras feministas no funk**

Diante das questões pontuadas anteriormente, o presente artigo objetiva trazer essa perspectiva feminista sobre o poder simbólico e a força política da música *Funk da Solução* a partir da potência sonora que a música é construída ao incluir instrumentos típicos do Nordeste, de um uma sonoridade de maracatu, numa composição que originalmente está marcada pelo universo do funk. É importante ressaltar que ambos os gêneros musicais (maracatu e funk) possuem as estruturas sonoras historicamente marcadas por locais de subalternidades quando apresentam as demandas pessoais dentro do contexto de seus trabalhos artísticos. São contribuições que se alinham aos “saberes subalternos justamente pelo enfrentamento teórico, metodológico, ético e epistemológicos que fazem aos saberes hegemônicos” (PELUCIO, 2012). Deste modo, podemos compreender como se dá o fortalecimento da identidade negra, lésbica e nordestina na estrutura composicional do *Funk da Solução*

O maracatu tocado em Fortaleza fortalece a cultura afro-nordestina ao mesclar componentes de ordem religiosa e popular: representa as festas de coroação dos reis e rainhas da região do antigo Congo, no continente africano. Nascido das coroações dos reis do congo oitocentistas, ligadas às irmandades de Nossa Senhora do Rosário e ao culto de São Benedito, o maracatu se

organiza como um cortejo composto por diversos elementos musicais (com tambores e ferros) que vem sofrendo mudanças ao longo do tempo, que os transformaram de reisados a folguedos populares (SILVA, 2004).

Já o funk tem origem nos Estados Unidos, por volta dos anos 1960, derivado da *soul music* (mistura do *rhythm & blues*) e da música gospel cantada na periferia norte-americana. A partir dos anos 70, ganha força no Brasil com inserção nos bailes da periferia carioca. Na mesma época, a imprensa brasileira descobre esse gênero musical e a partir dessa expansão, a indústria fonográfica começa a investir nesse mercado que até aquele momento era totalmente produzido de forma independente e de consumo direto das próprias comunidades. Nos anos 80, acontece o que seria a primeira experiência brasileira no funk a partir da produção dos *melôs*<sup>4</sup>, “como uma primeira forma de apropriação criativa, que resulta num produto obviamente híbrido: músicas americanas tocadas em versões instrumentais com refrãos gritados pelo público dos bailes em português” (VIANA, 2010).

Essa característica híbrida dos melôs se repete na paródia da música analisada quando se brinca com o imaginário já criado pela música original pois se apropria de uma base musical já existente e modifica as letras e ritmos para marcar uma identidade e pauta política posta pelas Tambores de Safo.

## Conhecendo tambores de safo

Nesse trabalho vou me apoiar nas epistemologias e metodologias feministas em relação aos temas de gênero, raça e orientação sexual por estarem relacionados às identidades lésbicas e negras que as membras das Tambores de Safo fortalecem. Faz-se necessário refletir sobre a música em sua complexidade que carrega histórias que se repetem a partir do interesse de outras sonoridades, materialidades, intenções e necessidades dos grupos sociais a depender da época e conjuntura. Portanto, a etnomusicologia (ROSA, 2014/2015; NOGUEIRA, 2015; PENNA, 1999) será relevante subsidiária para essa investigação ao sensibilizar uma análise de escuta que leve em consideração aspectos socioculturais e políticos considerando os marcadores sociais das diferenças entre os sujeitos e contextos musicais. Além disso, serão discutidos aspectos relacionados ao

---

4 A partir de uma mesma base sonora, faziam-se as próprias versões em português, utilizando palavras que soassem como a letra original. Ações de teatro de rua e intervenções urbanas apresentadas em protestos e datas comemorativas no centro da cidade

texto parodiada a partir de uma análise do discurso que trará contribuições para poder problematizar as relações do texto com os processos de significação dos mecanismos de produção de sentido.

Antes de entrar na discussão, é necessário contar a história deste grupo para compreender como a escolha dos instrumentos percussivos também é um elemento importante para análise musical do Funk da Solução. Tambores de Safo é formado a partir da interação de ativistas do grupo LAMCE (Liberdade do Amor entre Mulheres no Ceará) com lésbicas autônomas que já previam a necessidade de iniciativas artísticas em suas intervenções político-culturais. Diante disso, em 2010, em decorrência da XI Parada pela Diversidade, a gestão política local na época – comandada pela ex-prefeita Luizianne Lins (PT-CE) – previu no seu orçamento um financiamento para grupos de lésbica. Por meio de articulação com a Coordenadoria da Diversidade Sexual da Prefeitura Municipal de Fortaleza, criada em 2005, conseguiram articular um projeto que envolvesse música e sexualidade a partir da inserção de um cortejo formado apenas por lésbicas e mulheres bissexuais na abertura da Parada da Diversidade. Naquela ocasião, a estratégia foi usar os tambores como instrumento que se destacasse para chamar atenção das pessoas em volta, criar uma oposição à aparente festa realizada com o protagonismo dos trios e inserir uma identificação a partir do uso de tambores que representam a fusão da cultura afro-brasileira e nordestina

Com esse apoio financeiro conseguiram produzir material de divulgação, como panfletos e faixas, comprar megafones, além de desenvolver oficinas com mulheres alguns meses antes da Parada. A estratégia foi de dividir esse recurso em dois momentos: o primeiro foi a confecção e produção dos instrumentos e em seguida as oficinas de tambor que aconteceram na Casa Feminista Nazaré Flor e na Praça da Gentilândia. Ambos os locais de forte presença da comunidade LGBT de Fortaleza.

Após a participação na Parada pela Diversidade Sexual do Ceará decidiram por continuar a usar a percussão em outros momentos políticos. A decisão pelo nome “Tambores de Safo” aparece neste momento para visibilizar a identidade lésbica do grupo que juntamente com a inserção do tambor alude à necessidade de protesto e resistência que é atribuído a esse instrumento de percussão. Começaram a trabalhar também com a estética dos instrumentos que são pintados nas laterais com as cores do arco-íris e com a figura de duas negras com lábios colados, conectadas por um beijo. E a partir da visualidade e da musicalidade que as Tambores de Safo iniciam sua trajetória, demarcando e visibilizando suas próprias representações.

O fenômeno de (re)existir uma base musical antropofágica africana se repete tanto no funk carioca quanto no maracatu *funkeada* das Tambores de Safo cujo ritmo traz elementos das raízes do congo, tambor de candomblé, atabaques e berimbaus. No caso do funk carioca, a inserção de *samples*, timbres e elementos musicais diversos resgata o desenvolvimento dessa memória sonora. O reconhecimento por essa sonoridade atravessa histórias de geração e resistência onde a representação sonora está aliada à voz da comunidade negra da favela.

A música funk carioca é uma fala cantada ou um canto falado sobre uma base rítmica. Essa fala é a das camadas mais pobres da juventude das áreas sub urbanizadas do estado do Rio de Janeiro<sup>58</sup>. Seu melodismo deriva tanto das inflexões da própria fala quanto do espaço sonoro local, recortado e colado. Esse procedimento não se aplica somente à melodia, mas constitui a própria tecnologia de uma inteligência que encontra expressão no gênero musical' (CARCERES, 2014, p 178)

Em pesquisa etnográfica, realizada pela pesquisadora Margareth Cristina de Almeida Gomes (2013) foi percebido que essas *batuqueiras*<sup>5</sup> comumente ensaiam cinco ritmos previstos no repertório: samba-reggae, funk, afoxé, maracatu (pernambuco e cearense) e ciranda. Usam variados instrumentos de percussão, como alfaia, caixas de guerra, repique, agogô e timba.

Além disso, os instrumentos percussivos são dotados de estética e sonoridade muito apreciada em ritmos e manifestações culturais nordestinas, como no forró, no baião e no maracatu. Eram, portanto, bastante familiares para aquele coletivo de mulheres naturais do Ceará (GOMES, 2013, p 57)

É importante ressaltar que poucas membras desse grupo inicial tinham contato direto com universo de percussão. No entanto, suas experiências cotidianas estavam marcadas pela presença do tambor enquanto objeto popular da cultura nordestina e influenciada pelos ritmos de religião de matriz africana.

---

5 Nome que designa uma mulher percussionista. Ações de teatro de rua e intervenções urbanas apresentadas em protestos e datas comemorativas no centro da cidade

## Das escolhas das sonoridades

Algumas pontuações são importantes de serem destacadas sobre as escolhas das sonoridades que conferem identidade ao *Funk da Solução*. A primeira é sobre a escolha de deixar de lado os *samples* e *remix* que há na *Dança do Quadrado* e partem para uso de instrumentos percussivos como xequeres e tambores na composição musical do *Funk da Solução*. Isso gera um ritmo diferenciado comparado ao da canção anterior, podendo criar outras estruturas rítmicas que não estão presentes no original, mas sem abandonar a sonoridade afro-brasileira. A enunciação desta sonoridade negra aliada à nordestina por meio da batida do maracatu que ora divide espaço com o toque do tamborzão, são elementos que fala muito da forma como se apresentam e como querem ser reconhecidas: de negras, lésbicas e nordestinas que fazem som com instrumentos artesanais.

Na primeira década dos anos 2000, DJ's começaram a experimentar as bases rítmicas até chegar ao que se considera a batida mais conhecida dentro do universo do funk carioca com o surgimento do Tamborzão<sup>6</sup> que tem uma batida mais acelerada (com 130bpm – batidas por minuto) a partir de uma mistura entre o eletrônico, os toques de candomblé e os tambores de maculelê. Esses vários deslocamentos e misturas me intrigam a pensar como usar o estudo da estrutura/composição sonora em obras que convocam representações subalternas e propõem uma política de gênero e sexualidade.

Para além desta sonoridade, o “tamborzão” como peculiarmente é chamado, assim como qualquer manifestação musical afro-brasileira, desperta no ouvinte sua memória africana corporal. Isto é, o corpo africano através da sonoridade e da vibração se conecta a uma memória corporal em que elementos da dança são resgatados em sua ancestralidade. O que explica a semelhança entre os passinhos de funk e os passinhos de kuduro (manifestação musical angolana)<sup>7</sup>

---

6 O Tamborzão surge de uma mistura de vários *samples* de percussão incorporados o atabaque, percussão brasileira, música de umbanda e candomblé. Ações de teatro de rua e intervenções urbanas apresentadas em protestos e datas comemorativas no centro da cidade

7 Consultar blog: <http://okanodara.tumblr.com/post/117203232156/dos-passinhos-aos-batuques-o-brasil-todo-%C3%A9>. Visto em 09/05/2016 Ações de teatro de rua e intervenções urbanas apresentadas em protestos e datas comemorativas no centro da cidade

O corpo nas culturas africanas tradicionais é considerado um templo onde música e dança servem como conexões diretas com as matrizes africanas. Outras experiências culturais como *as rodas de jongo, de samba, congada e mesmo o maracatu permitem lembrar a África que habita entre nós e faz de nossos corpos resistência* (Okan Odara, 2014). Sendo a música uma linguagem cultural e historicamente construída, está viva e em constante movimento, podendo atravessar gerações e se expandir para além mar.

Refletir a atuação dos movimentos sociais como um todo é trazer à tona o debate sobre identidade(s) pois um dos objetivos desse grupos é a busca por visibilidade de identidades que se interseccionam em todos os momentos. Ao realizar análise da letra do Funk é possível perceber que as Tambores de Safo têm a preocupação de criar formas de resistência às opressões de raça e gênero, desenvolvendo um pensamento crítico das mulheres a partir de sua composição.

No meio virtual foi possível encontrar versões distintas da letra. No entanto, decidiu-se por analisar a mais recente que aconteceu em 2015, durante um show que o grupo apresentou no Encontro Nacional de Universitários pela Diversidade Sexual, no Rio Grande do Norte. Outras versões registradas em encontros<sup>8</sup> e blogs<sup>9</sup> também estão disponíveis para apreciação.

### FUNK DA SOLUÇÃO<sup>10</sup>

(Letra: Lila M. e Lídia Rodrigues / Arranjo: Tambores de Safo)

Se o mundo, se o mundo fosse cheio de sapatão  
Seria a revolução, revolução da sapatão (2x)  
Se o mundo, se o mundo fosse cheio de viado  
Ficaria equilibrado, movimento organizado (2x)

---

8 Intervenção apresentada durante o Seminário Internacional Lesbianidades e Feminismos, Belo Horizonte: <https://www.youtube.com/watch?v=XXhnpRWEObw>. Visto em 09/05/2016 Ações de teatro de rua e intervenções urbanas apresentadas em protestos e datas comemorativas no centro da cidade

9 Letra registrada no blog do grupo LAMCE: <http://grupopolamce.blogspot.com.br/2009/06/funk-da-solucao.html>. Visto em 09/05/2016 Ações de teatro de rua e intervenções urbanas apresentadas em protestos e datas comemorativas no centro da cidade

10 Letra retirada do registro audiovisual: [https://www.youtube.com/watch?v=8Xnp3cp2\\_ug](https://www.youtube.com/watch?v=8Xnp3cp2_ug). Visto em 09/05/2016 Ações de teatro de rua e intervenções urbanas apresentadas em protestos e datas comemorativas no centro da cidade

Agora as feministas mandam um beijo para as trans  
Dizendo nessa rima todas nós somos irmãs  
Todas nós somos irmãs, eu mando um beijo para as trans (2x)  
Aos trans que estão presente e também aos que não estão  
Deixamos a nossa força e nossa consideração  
Aos trans que são irmãos, a nossa consideração (2x)  
No mundo, no mundo a miséria é geral (2x)  
Destrói o capital, destrói o capital (2x)  
Mulheres se organizam aqui em verso e prosa  
Na luta por direitos contra o machismo cor de rosa  
Patriarcado cor de rosa, Patriarcado cor de rosa (2x)  
Lésbicas e bi, querem visibilidade  
Na letra deste funk, reafirmar identidade  
Pela visibilidade reafirmar identidade (2x)  
Se o corpo, se o corpo, se o corpo é da mulher (2x)  
Ela dá pra quem quiser, ela dá pra quem quiser  
Ela dá pra quem quiser, inclusive pra outra mulher  
Maconha, maconha não é de graça  
Se eu planto, se eu planto  
Eu ia viver lombrada (2x)

Na letra parodiada, as outras categorias do movimento LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais) não ficam de fora quando cantam que: “Se o mundo / Fosse cheio de viado / Ficaria equilibrado Movimento organizado”. Assim como a organização do movimento transexual a partir de suas particularidades de gênero ao distinguir homens trans de mulheres trans em refrões diferentes: “Agora as feministas / Mandam um beijo para as trans / E nessa rima todas nós somos irmãs / Todas nós somos irmãs, eu mando um beijo para as trans”. E “Aos trans que estão presentes / E também aos que não estão / Deixamos a nossa força / E nossa consideração / Ao trans que são irmãos / A nossa consideração”.

Possível perceber uma interlocução com as outras letrinhas do movimento, mas sem deixar de lado sua pauta principal que é o combate à lesbofobia e fortalecimento da identidade, pois em dois momentos a visibilidade lésbica é cantada nos refrões: “Se o corpo / Se o corpo é da mulher / Ela dá pra quem quiser / Inclusive pra outra mulher”. E em outro momento quando se canta: “Se o mundo / Se o mundo fosse cheio de sapatão/ Seria revolução da sapatão”.

Assim como “Lésbicas e bis/ Querem visibilidade / E a letra desse funk / É pra reafirmar a identidade / Pela visibilidade reafirmar a identidade”.

A dinâmica de identificação passa pelo reconhecimento de uma origem em comum, ou seja, de atores e atrizes que compartilham das mesmas características com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal (SILVA, 2000). Por meio de uma identificação prévia é que as concepções sobre diferença fazem sentido se compreendidas em sua relação com as afirmações sobre a identidade.

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (Hall, 2000, p. 111).

Segundo Gloria Anzaldúa a política da diferença deve caminhar para um lugar além da diferença em si. Ao investigar a base estrutural das diferenças entre mulheres, chama atenção para a necessidade de maior complexidade conceitual sobre essa questão. Sua perspectiva com o hibridismo cultural já antecipava uma crítica ao pensamento binário, normalmente ancorados em noções de assimilação e cooptação. Para a autora, a diferenciação a partir da dicotomia do gênero (homem e mulher; masculino e feminino) não contempla a real estrutura das hierarquias de poder. Atenta-se ao fato de que essa discussão contemple os vários outros processos de identificação, em especial quando se trata dos campos de lutas que se formam as *consciências mestiças*:

A estratégia de nomear com finalidade de marcar a diferença tem sido uma forma bastante usada pelos grupos sociais que se utilizam da identidade como instrumento de disputa política e simbólica a partir do momento que as representações são construídas por meio dessas diferenças.

## **As porta vozes de suas próprias demandas**

A música mostrada neste artigo faz parte de uma série de iniciativas que parte de uma construção coletiva e criativa onde suas composições se voltam

para uma estratégia de visibilidade a partir do uso transgressor do universo artístico ao experimentar a inclusão de elementos sonoros e a potência do grupo através da musicalidade. Outra pontuação importante de ser levantada sobre o *Funk da Solução* é sobre a letra formulada a partir das demandas políticas que o grupo coloca em discussão. Pois são temáticas que atravessam suas vivências enquanto um grupo percussivo composto por lésbicas e mulheres bissexuais residentes em Fortaleza (Ceará). São vários os elementos e assuntos relacionados ao combate ao racismo, lesbofobia, machismo, descriminalização do aborto e laicidade do estado que são pontuados durante a canção, compondo a dinâmica do discurso e materialidade musicais.

Sobre este tema Avtar Brah afirma que:

De modo semelhante, uma imagem visual também é uma prática. A imagem visual também produz poder, donde a importância de entender o movimento do poder nas tecnologias do olho – artes visuais como a pintura e a escultura, prática do cinema e dança, e os efeitos visuais das tecnologias da comunicação. O mesmo vale para o registro auditivo – música e outros sons produzem poder (BRAH, 2006).

Ao proporem serem porta-vozes de suas próprias demandas, as Tambores de Safo estabelecem o papel de artevistas ao inserir temas ainda com poucas garantias de direitos conquistados (como descriminalização do aborto, direitos sexuais e reprodutivos e de diversidade sexual e de gênero) por meio da música. A fácil identificação com a letra e ritmo fez com que a canção também se tornasse um grito de guerra dentro dos atos de movimentos sociais, cujo um dos refrãos é comumente cantado em manifestações e atos da militância, reinventando a forma de trazer esses temas no espaço de discussão política.

Assim reativam o debate de uma forma ao mesmo tempo crítica e lúdica dentro de uma estrutura de fácil percepção, se utilizando de uma base musical que já está inserida dentro de um sistema de identificação sonoro. Assim como propondo novos meios e linguagens de dimensão poética como vias de empoderamento.

## Referencia bibliografica

ANZALDÚA, Gloria. Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. Cadernos Pagu (26). Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 2006, pp.329 – 376

CARCERES, Guillermo T. S. ; RABELO, L. F. ; PALOMBINI, Carlos . A Era Lula/ Tamborzão política e sonoridade. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros , v. 0, p. 157-207, 2014.

GOMES, Margareth Cristina de Almeida. Tambores e corpos sáficos: uma etnografia sobre corporalidades de mulheres com experiências afetivo-sexuais com mulheres da cidade de Fortaleza. 2013. Dissertação (Mestrado em Saúde e Ciências Humanas) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social, Rio de Janeiro.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial [orig. The science question in feminism, Feminist Studies, v.14, n.3, 1988]. Cadernos Pagu, Campinas, n.5, p.7-42, 1995b.

\_\_\_\_\_. (2000): “Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, em T. T. Silva: Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano, Belo Horizonte, Autêntica.

NETO, Manoel J de Souza. A popularização dos meios de produção e difusão da música, e crise na indústria fonográfica.: Revolução do precariado musical e contrarrevolução, Revista LUGAR COMUM – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia Nº43, pp. 149 – 162, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2014

OLIVEIRA, Júlia G. Silva . Intervenções estéticas-urbanas: novas políticas dos feminismos latino-americanos. In: Fazendo Gênero 10 - Desafios atuais dos Feminismos, 2013, Florianópolis. Fazendo Gênero 10, 2013.

PELUCIO, Larissa; Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar, v. 2, p. 395-418, 2012.

PENNA, Maura. Dó, ré, mi, fá e muito mais: discutindo o que é música. Ensino de Arte - Revista da Associação dos Arte-Educadores do Estado de São Paulo, [S. l.], v. II, n. III, p. 14-17, [1999].

ROSA, Laila. ; HORA, E. ; SILVA, L. . ROMPENDO COM OS SILENCIAMENTOS: CANTANDO GÊNERO, RAÇA E SEXUALIDADE NA PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO SOBRE MULHERES E MÚSICA NO BRASIL. In: Anais do 10º Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, UFBA, Salvador, dias 27 a 29 de agosto de 2014.

SEGURADO, R. Por uma estética da reexistência na relação entre arte e política. In: CHAIA, M. (Org.). Arte e política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007. p. 41-58.

SILVA, A.C.R. Vamos Maracatucá!!! Um estudo sobre os maracatus cearenses. 2004. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife

VIANA, Lucina Reitenbach. O Funk no Brasil: Música desintermediada na cibercultura. Sonora; Unicamp. São Paulo - SP. Vol 3, n5, pp 1-21, 2010

## O CORAL EDGARD MORAES E O PROTAGONISMO FEMININO NO FREVO-DE-BLOCO.

Alice Alves

*Universidade Federal de Pernambuco*

*alicesalves12@gmail.com*

**Resumo:** o presente artigo busca abordar brevemente o protagonismo feminino no frevo-de-bloco nos caminhos das categorias musicais, com suas transformações em relação as práticas sociais, rumo à profissionalização. Para isso, o estudo voltou-se para o Coral Edgard Moraes e sua trajetória musical, grupo esse que tem sua formação principal composta só de mulheres, vindas da família de um dos mais importantes compositores de frevo, Edgard Moraes. A ideia é começar a entender o papel da mulher no frevo-de-bloco. Sendo assim, o modelo de pesquisa desenvolvido tem por base um processo de pesquisa etnomusicológica de caráter etnográfico.

**Palavras-chave:** Frevo-de-bloco. Protagonismo feminino. Música popular. Coral Edgard Moraes.

## **Introdução**

O frevo tem origem urbana, surgida na transição do século XIX para o XX, momento de grande transformação sociocultural para o Brasil. Tem a sua criação ligada à classe trabalhadora, à reinterpretação, à miscigenação de suas influências culturais (SILVA, 1998). A princípio, não havia a subdivisão que daria nome ao que se chama de frevo-de-bloco. Somente na década de 1930, com a movimentação da indústria fonográfica na gravação de discos e na difusão radiofônica é que surgem os termos frevo-de-rua, frevo-de-canção e frevo-de-bloco (LÉLIS, 2006). O frevo-de-bloco é uma das mais fortes manifestações carnavalescas de Recife. É a maior representação lírica do carnaval de Pernambuco. Também é a ramificação do frevo que mais marcadamente, desde seu início, traz a participação feminina.

Tem sua origem vinculada aos denominados blocos líricos e seus desfiles que retomam às primeiras décadas do século XX. Essas agremiações carnavalescas tem uma estrutura que possui uma aproximação com o que foram os ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro originados no final do século XIX. Assim como esses possuem origem no pastoril e nos ranchos de reis. Tem muita inspiração no presépio familiar, “pleno de formosas pastorinhas a dançar e cantar, diante da lapinha e quando das procissões na noite da festa dos Santos Reis, louvando o nascimento do menino Jesus” (SILVA, 1998, p.24).

A então nova forma de festejar a época carnavalesca trouxe a possibilidade da mulher participar desse evento nas ruas centrais de Recife pois sua organização propiciava um afastamento da massa popular tão frequente nas ruas. O bloco lírico tem origem urbana, no que considera ser a pequena burguesia, e era uma maneira que essa classe social encontrou de ir às ruas brincar o carnaval protegidas por cordões de isolamento e onde suas moças e senhoras estavam protegidas e vigiadas pela ala masculina.

Isso dá suporte para explicar a estruturação musical do frevo de bloco em que as mulheres são as principais responsáveis pela parte do canto, apoiadas pelas orquestras de pau e corda formadas por instrumentos de cordas dedilhadas e de sopros da família das madeiras. A orquestra ainda é majoritariamente composta por homens atualmente, também é onde conhecimentos musicais teóricos são mais exigidos. A estrutura musical em canção é a principal forma de distinguir o frevo-de-bloco do frevo-de-rua, a mais reconhecida e característica do gênero frevo em si.

Um aspecto importante, referente à identidade genérica do frevo-de-bloco, é a sua caracterização como uma música feita para o canto feminino, em conjunto. O frevo-de-bloco pode ser definido num plano discursivo constituído fundamentalmente pelo seu caráter coletivo, simbolicamente representado nas vozes que entoam as canções – o coro feminino acompanhado pela orquestra – e na própria formação do bloco, enquanto desfilantes fantasiados (diferenciando-se, por exemplo, do passista, que, em termos de representatividade simbólica, destaca-se individualmente pela indumentária colorida e pela utilização da sombrinha para garantir o equilíbrio na execução da dança do frevo). (VILA NOVA, 2006, p. 80-81)

Com isso, o trabalho de pesquisa busca entender, a partir do Coral Edgard Moraes, a ideia do protagonismo feminino surgindo mais marcadamente no frevo a partir do frevo-de-bloco. A intenção é começar a refletir, não de forma aprofundada sobre o conceito de gênero e mesmo performance, a forma como as relações de gênero - poder, discriminação, prestígio e hierarquia são alguns dos fatores - podem influenciar ou mesmo estruturar o discurso e a musical do grupo (GOMES; MELLO; 2007). Há também o intuito de perceber as transformações vivenciadas enquanto categoria musical pelo grupo no processo de sair da estruturação atrelada a um bloco lírico rumo à profissionalização musical no frevo-de-bloco.

## Metodologia

Enquanto bandolinista e produtora cultural já tinha contato, relação de amizade em alguns casos, há muito tempo com músicos, sobretudo do naipe de cordas, que atuam nos blocos líricos no frevo-de-bloco. Também tive a oportunidade de produzir alguns eventos em parceria com o Coral Edgard Moraes. Além disso, por ser aluna de bandolim de Marco César, esposo de Valéria Moraes, umas das cantoras e produtora do Coral, tenho uma certa proximidade com a trajetória musical da família Moraes.

No edital 2014-2015 do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) oferecido pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), com a orientação do professor Carlos Sandroni, pesquisei de forma mais ampla, voltada para a atuação dos músicos nos blocos

líricos e o Coral Edgard Moraes, as categorias musicais em transformação no frevo-de-bloco. A minha intenção já nesse primeiro projeto de pesquisa foi dar voz e visibilidade aos sujeitos, aos músicos em si. O que não deixa de ser um anseio alimentado por questões da minha experiência enquanto musicista, pesquisadora e produtora de tentar aliar essas três vertentes da vivência musical.

A ideia foi tentar focar nos sujeitos que protagonizam as performances, algo que ainda precisa ser explorado mais fortemente segundo Rosa (2010):

No entanto, percebi o quanto um caráter teórico um tanto genérico de *performance* ainda persiste, ou seja, um olhar que privilegia um produto (composição, execução musical de uma obra) ou mesmo processos (contextos de ensino-aprendizagem, etnográficos e musicais, etc.) sem tocar especificamente nos sujeitos que elaboram os mesmos a partir dos recortes de gênero, étnico-racial, de sexualidade, classe, geração e outros (ROSA, 2010, p.2).

Quanto à pesquisa de campo, foram realizadas conversas informais com pessoas que atuam na produção e no grupo Coral Edgard Moraes. Entretanto, só o fato de conviver, de poder observar sem diretamente interferir já foi muito importante. Desde 2013, acompanho a atuação do Coral com o olhar mais apurado de musicista pesquisadora. Começar a estudar a relação entre gênero, música e performance através da perspectiva etnomusicológica, da etnografia da música para fomentar essa ideia nas pesquisas sobre o frevo-de-bloco foi o enfoque do trabalho.

Como Seeger (1992) define, a etnografia da música vai além da perspectiva teórica, do registro escrito dos sons, e segue mais por uma abordagem descritiva para a música, que busca compreender a concepção, a criação, a apreciação e as possíveis influências entre os processos musicais e sociais, tanto no grupo quanto nos indivíduos. Por isso, se volta para as formas de se fazer a música.

## Resultados e Discussão

Embora ainda não tivesse percebido, era um caminho natural abordar o protagonismo feminino ao lidar com esse grupo atuante em umas das subdivisões do frevo que mais dá voz à mulher.

Cabe aqui explicar um pouco da história do grupo. O Coral teve sua formação em 1987 pelas filhas e netas do compositor Edgard Moraes<sup>1</sup>. Antes disso, integrou o Bloco das Ilusões por treze anos. O Coral Edgard Moraes em sua formação mais recente, é composto por Ana Chacon, Inajá Moraes, Iraçaira Moraes, Isis Moraes, Maria Chacon, Marta Lopes, Valéria Moraes e Wanessa Moraes.

O grupo busca aliar ao lirismo e à poesia tão presentes no frevo-de-bloco e exaltadas pelos compositores do gênero, à sonoridades não tradicionais da subdivisão. Em seus CDs lançados, trouxe nas faixas uma formação instrumental não presente nas orquestras de pau e corda, como regionais de choro, quinteto de madeiras, quinteto de cordas e a organização orquestral peculiar aos frevos-de-rua. Há a possibilidade de um tratamento musical, de experimentações que fogem da tradição do frevo-de-bloco possibilitadas por um processo de profissionalização, de ir ao palco ao estúdio de gravação e por ter saído dos cortejos das ruas.

Apesar do protagonismo feminino desde o surgimento do frevo-de-bloco vale esclarecer que isso ainda acontecia de forma não igualitária, uma vez que havia uma vigilância masculina, um cordão de isolamento que salvaguardava a frágil e indefesa figura feminina, a diferenciação dos gêneros era ainda muito mais fortemente polarizada. Como Rosa (2010) propõe:

O binarismo de gênero situa os sujeitos homem-mulher de maneira essencializada onde a mulher estaria supostamente mais próxima da natureza, o homem, supostamente mais próximo da cultura, sendo a primeira limitada à sua condição biológica que supostamente lhe outorga uma menor transcendência da cultura. Este legitima a ideia cristalizada do que realmente consiste a segregação dos espaços público-privado, e pior, reforça (ainda) a invisibilidade feminina em diversas esferas de atuação, desde o artístico ao religioso, do político ao social. A naturalização da segregação e seu consequente reforço da invisibilidade feminina consistem num grande perverso

---

1 Edgard Moraes foi um dos mais importantes compositores pernambucanos do século XX. Deixou um legado de aproximadamente trezentas composições, entre choros, valsas e, principalmente, frevos-de-bloco. (BEZERRA; VICTOR; 2006, p. 19). Nascido em 1904 e falecido em 1973, foi compositor, violonista, iniciou seus estudos musicais através de seu irmão mais velho Raul Moraes, compositor e pianista já consagrado. Participou da fundação de diversos blocos carnavalescos e compôs para quase todos desses que existiam e existem em Recife (SILVA, 2000).

equivoco epistemológico e político, pois, na realidade, privado e público interagem a todo instante, sendo um definidor do outro (ROSALDO e LAMPHÉRE, 1979<sup>2</sup>; ROSALDO, 1979; ORTNER, 1979<sup>3</sup> apud. ROSA, 2010, p.6).

Segundo Cusick (1994, apud. ROSA, 2010, p. 6):

[...] e metáforas de gênero realmente circulam completamente no discurso de uma sociedade, parece lógico que metáforas de gênero estejam circulando na música de uma sociedade – nos sons que os/as compositores/as escolhem, nos modos pelos quais as pessoas escutam estes e nas associações que estes fazem com eles. <sup>4</sup>

Tanto Cusick (1994, apud. ROSA, 2010, p. 6) quanto Rosa (2010) vão buscar entender o processo de performance a partir de um contexto social que vai tratar o produto da escuta musical também a partir dos sujeitos que produzem a música.<sup>5</sup> Por isso, a escolha de estudar o fazer musical feminino no frevo-de-bloco a partir do Coral Edgard Moraes, para buscar dar voz e vez à importância delas no contexto social do frevo. Com uma visão do fazer musical a partir dos sujeitos, indo ao cenário de pesquisa, observando as relações musicais, socioculturais, coletivas e individuais e o quanto isso interfere na produção

- 
- 2 ROSALDO, Michelle Zimbalist. “A mulher, a cultura e a sociedade: uma revisão teórica” de Michelle Rosaldo. In: *A mulher, a cultura e a sociedade*. ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (eds.). Tradução de Cila Ankier e Rachel Gorestein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 33-64.
  - 3 ORTNER, Sherry. “Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?”. In: *A mulher, a cultura e a sociedade*. M.Z. Rosaldo e Louise Lamphere (orgs.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pp. 95-120.
  - 4 CUSICK, Suzanne. “Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/ Body Problem.” In: *Perspectives of New Music*. Vol. 32, No. 1 (Winter, 1994). Pp. 8-27. In: [www.jstor.org/stable/833149](http://www.jstor.org/stable/833149).
  - 5 A citação de CUSICK (1994, p.14) sobre metáforas de gênero acima elabora uma boa premissa para reimaginar teorias não somente dos processos criativos e representativos da *performance*, mas de criação musical estruturada também através de composições, da escuta das pessoas que também estão marcadas pelas metáforas de gênero, e acrescento ainda raça/etnia, classe, sexualidade, geração, etc....compondo uma rede, uma trama, um *entrelaçamento de experiências e discursos performáticos*. A autora (CUSICK, 1994, p. 18) propõe o conceito de “*performance social*” como sinônimo de “uma teoria de corpos musicais”, ou seja, uma teoria que humanize os processos de escuta e os sujeitos musicais em si. (ROSA, 2010, p. 6 e 7)

e no discurso artístico podendo revelar a temática de gênero e suas questões (GOMES; MELLO; 2007).

O ideal de fidelidade à obra que ainda norteia a ética da *performance* musical encontra um paralelo perturbador com a condição de passividade e submissão prescritas ao gênero feminino no século XIX. A concepção platônica da obra musical requer um *performer* nulo, dócil e domesticado, através do qual a obra se manifesta em sua plenitude pré-constituída, à semelhança de uma sacerdotisa de Apolo, a qual rompia o seu silêncio apenas para emprestar a sua voz ao deus. (DOMENICI, 2012, p. 89)

A determinação de modelos para o *performer* tem sua nitidez muito mais perceptível quando entrelaçada com a noção de ameaça que o conhecimento e o corpo assumem para a autoridade patriarcal (DOMENICI, 2012).

O que pode ser enquadrado na origem da atuação feminina nos blocos líricos. Mesmo sendo a abertura à participação feminina uma oportunidade para o seu protagonismo surgida no frevo a partir do frevo-de-bloco, a estrutura de autoridade patriarcal ainda era mantida. E o cordão de isolamento é o símbolo mais forte de representação disso.

Observa-se também que o coro feminino, encarregado de entoar os frevos-de-bloco nas apresentações dos blocos líricos e das agremiações, é composto por integrantes que não são necessariamente cantoras profissionais. Na prática musical do frevo-de-bloco, o coro costuma ser a parte da estrutura que tem menos ou nenhum embasamento teórico de música para a sua atuação, pois isso não é algo considerado fundamental. O que é diferente para a atuação dos instrumentistas das orquestras de pau e corda, seja no estudo teórico, de partitura, seja no que se chama pegar a harmonia “de ouvido”, o que exige uma percepção musical já trabalhada, uma preparação antecipada é necessária e exigida.

De acordo Leppert, os homens eram encorajados a desenvolver uma relação teórica com a música, compreendendo seus aspectos científicos e estéticos através da contemplação silenciosa. A prática musical era reservada às mulheres, sendo esperado que aprendessem a tocar um instrumento (preferencialmente de teclas) como forma de entretenimento doméstico desprezioso, pois

Lhe era vedado desenvolver seus talentos para não competir com seu marido aos olhos dos outros (LEPPERT, 1993, p. 67-68 *apud*. DOMENICI, 2012, p. 93)<sup>6</sup>

Domenici (2012) aborda questões de performance musical e o gênero feminino e destaca a visão de Shepherd sobre o que se refere “à relação que som e escrita estabelecem com a divisão de gêneros.” (p.91)

A cultura definida pelos homens é projetada de volta à natureza; mulher, enquanto *objetos*, são igualadas ao mundo natural ou material e, conseqüentemente, estão sujeitas ao controle unilateral dos homens. O controle sobre a reprodução cultural compensa a ausência de centralidade no processo biológico de reprodução, e em lugar algum esse controle é mais eficazmente exercitado do que no mapeamento e procedimentos de notação – entre os quais a música ocupa um lugar de destaque – os quais facilitam e restringem os processos de reprodução cultural. (SHEPHERD, 1996, p.154-155 *apud*. DOMENICI, 2012, p.92)<sup>7</sup>

Com o Coral Edgard Moraes o protagonismo feminino musical e decisivo de fato existe. São elas, as mulheres do Coral, que mais incentivam as experimentações e que detêm a palavra final nos processos de criação de suas obras. Há um protagonismo feminino que foge totalmente do original processo de participação das mulheres no frevo-de-bloco.

Outro aspecto interessante no grupo é a existência de uma preparação, de um trabalho vocal por parte das mulheres do Coral.

Durante 13 anos, nós fizemos parte do Bloco das Ilusões [...] mas foi ficando impraticável a questão das caminhadas, da programação... Também queríamos aprimorar a qualidade vocal do trabalho. Então, decidimos fazer uma coisa inusitada: cantar frevos-de-bloco

---

6 LEPPERT, Richard. *The sight of sound, representation, and the history of body*. Berkeley: University of California Press, 1993.

7 SHEPHERD, John. Music and male hegemony. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (Ed.) *Music and society: the politics of composition, performance and receptions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

no palco. Foi aí que surgiu, de fato, o Coral Edgard Moraes. (Depoimento pessoal de Valéria Moraes cedido a André Valença)<sup>8</sup>

Ir ao palco como diz Valéria já é uma das marcas dessa liderança feminina diferenciada, não existe outro coral em Recife que tenha essa visão profissionalizada como elas, como grupo musical voltada para o frevo-de-bloco sem necessariamente estar atrelado à estrutura de um bloco lírico.

O Coral Edgard Moraes além desse protagonismo feminino desconstrói ainda mais os aspectos tradicionalistas do frevo-de-bloco ao buscar trazer a essa subdivisão do frevo novas propostas de linguagens musicais. O último álbum lançado do grupo, *Cantos e Encantos*, em seu encarte, é apresentado por seu diretor musical, Marco César, da seguinte forma:

Imaginar o FREVO tocado só aos modos momescos é limitar demais a grandeza cultural que ele expressa e representa. Com a filosofia de inovar nos timbres, harmonias e linguagens, imaginamos um registro de formato universal que mexesse com os mais aguçados ouvidos críticos, acostumados aos sons das grandes obras. Tudo começa com o talento inigualável do Maestro Spok<sup>9</sup>, da produtora Valéria Moraes e dos companheiros músicos, compositores e arranjadores que abraçaram a causa nobre do fazer artístico [...]. (Depoimento pessoal, 2016)

E é a partir desse lugar de interseções que o Coral Edgard Moraes segue sua carreira artística, buscando inovar, buscando dar voz de fato à mulher no frevo-de-bloco sem que esse perca a sua essência musical.

## Considerações finais

Como Blacking (1974) descreve, música é o som humanamente organizado. Sendo assim, para se compreender a música considero importante perceber também quem são os sujeitos que ouvem, cantam e/ou tocam dentro de uma

---

8 VALENÇA, André. Voz: das bacantes ao frevo de bloco. In: Revista Continente. Recife: Editora CEPE, janeiro de 2013, nº 145, p.60-63.

9 "Ele é apontado por especialistas como o mais novo embaixador do frevo." (ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Acesso em: 15 de abril de 2016).

comunidade, de uma sociedade e quais os motivos que levam esses indivíduos a isso. Questões como essas são aplicáveis a qualquer gênero musical. Nesse estudo, foquei em uma parcela feminina e produtora de música no frevo-de-bloco, o Coral Edgard Moraes. E isso é um enfoque importante e que pode ser abordado através de Etnomusicologia. “Desde a sua reformulação a partir de meados dos anos 60, tornou-se meta definida da etnomusicologia descrever os diferentes agentes e agrupamentos etnomusicais”. (PINTO, 2001, p. 226)

E assim, entender a relação entre música e performance é uma das frentes de atuação da Etnomusicologia. (PINTO, 2001)

A etnografia da *performance* musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto “produto” para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural. (PINTO, 2001, p. 227, 228)

E assim foi desenvolvido este trabalho foi desenvolvido, a partir de conceitos e ideias etnomusicológicas sendo abordados com o objetivo de começar a seguir por um viés de estudos sobre gênero, música e performance. O ponto de partida foi o frevo-de-bloco, o foco principal foi a atuação musical do Coral Edgard Moraes.

## Referências

BEZERRA, Amilcar Almeida. SILVA, Lucas Victor. *Evoluções: histórias de bloco e de saudade*. Recife: Bagaço, 2006.

BLACKING, John. *How Musical is Men?* London,: Faber & Faber, 1973.

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e o gênero feminino. In: Nogueira, Isabel; Campos, Susan (orgs.). *Estudos de gênero, corpo e musica:*

*abordagens metodológicas*. Série Pesquisa em Música no Brasil. 1ªed. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, v. 3, p. 89-109.

GOMES, R. C. S.; MELLO, M. I. C. . *Relações de gênero e a música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas*. DAPesquisa , 2007, v. 2.

PINTO, Tiago de Oliveira. “Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora”. IN:

*Revista de Antropologia*, vol.44, no.1 , 2001. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012001000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007) Acesso em: 02 de maio de 2016.

ROSA, Laila; IYANAGA, Michael; ALCANTARA, Neila; HORA, Eric; SILVA, [ROSA, Laila](#). *Pode performance ser no feminino?*. ICTUS (PPGMUS/UFBA), 2010, v. 11, p. 83-99.

SEEGER, Anthony. Ethnography of Music. In. MYERS, Helen. (org.) *Ethnomusicology. An Introduction*. London: The MacMillan Press, 1992, pp. 88-109.

[SILVA, Leonardo Dantas](#). *Blocos carnavalescos do Recife: origens e repertório*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria do Trabalho e Ação Social, Fundo de Amparo ao Trabalhador – FAT, 1998.

[VILA NOVA, Julio Cesar. E.](#) *Panorama de folião - o carnaval de Pernambuco na voz dos blocos líricos*. Recife: Fundação de Cultura cidade do Recife, 2007. v. 1. 167p.

## **GÊNERO E PATRIMÔNIO INTERCONECTANDO PERFORMANCES**

Ana Paula dos Anjos Fiuza  
*Universidade Federal da Bahia,*  
*anhosfiuza@gmail.com*

**Resumo:** Neste artigo, explora-se o pensamento de intelectuais feministas negras, das(os) intelectuais das ciências humanas e da Museologia, com o objetivo de integrar as discussões de gênero, memória e patrimônio no âmbito da Museologia Social. Busca-se o comprometimento da Museologia com os processos de resistência e emersão aos poderes hegemônicos. Ainda que permaneça incompreensível para algumas e alguns, pode-se perceber uma trajetória de lutas dessas intelectuais que fizeram uso do feminismo contra o colonialismo, servindo de inspiração bibliográfica para o desenvolvimento de ativismos políticos descolonizadores dentro da prática museológica.  
Palavras-chave: Museologia Social; patrimônio; feminismos.

## Introdução

O presente texto, fará uso de influências das teorias da Museologia e também das feministas pós-coloniais, como uma forma de expressão que permita a reflexão sobre a necessidade da união entre a Museologia e os estudos de gênero e patrimônio com o objetivo de compor um universo museal democrático. Sob influência de Anzaldúa (2000), o presente artigo utiliza como justificativa a necessidade da resistência e da emersão aos poderes hegemônicos. Primeiro situa-se a Museologia enquanto afirmação de área, seguido de discussões de gênero, raça e patrimônio que desembocarão na descrição da experiência prática da performance realizada pelo Grupo de Pesquisa Feminaria Musical – Grupo de Pesquisa e Experimentos Sonoros do NEIM- Núcleo de estudos sobre a Mulher e Escola de Música da UFBA, realizada no Arquivo Público do Estado da Bahia durante a exposição da Terceira Bienal da Bahia no referido local.

## Metodologia

A construção desse artigo ocorreu através da metodologia da junção entre as teorias da Museologia e do feminismo atreladas à observação e descrição de uma experiência performática realizada pela Feminaria Musical na exposição da Terceira Bienal da Bahia realizada no Arquivo Público do Estado da Bahia.

## Resultados

Foram encontrados durante a exposição documentos e objetos antigos que denunciavam situações de sexismo e racismo, situação que possibilitou à Feminaria fazer uso do patrimônio ali exposto como uma forma de performatizar e problematizar junto ao público que ali estava presente.

## Discussão

A Museologia enquanto constituição científica, se apresenta como contemporânea, embora para Araújo (2012), esta tenha uma longa trajetória enquanto campo de conhecimentos e práticas. A constituição da Museologia enquanto ciência, torna-se importante para o desenvolvimento da sua própria competência científica, tal como afirma Bourdieu (2003), que seria o monopólio da competência científica, que compreende e legitima agentes determinados a

agirem com autorização e autoridade sobre determinado assunto específico. Em termos de classificação científica, a Museologia encontra-se na área das ciências sociais aplicadas.

Segundo Cerávolo (2004), a Museologia tomou empréstimos de metodologias das ciências humanas, que por sua vez, atrelou-se às ciências sociais e à filosofia. Segundo a autora, esta ideia representa parte do pensamento da francesa Mathilde Bellaigue. Na década de 1980, o ICOFOM (Comitê Internacional de Museologia do ICOM) facilitou a discussão de princípios sistematizados da Museologia, de forma que as pessoas interessadas tiveram a oportunidade de argumentação sistematizada sobre o assunto.

As discussões de gênero na Museologia é uma situação social emergente. Percebe-se a dívida dos museus para com a diversidade, uma vez que durante muito tempo, os museus serviram, sendo que muitos ainda servem, aos interesses do discurso hegemônico e patriarcal. A utilidade dessas discussões permite com que se perceba a necessidade de problematização sobre o conceito de gênero, como uma estratégia de integração da diversidade das sexualidades, e desmontar concepções do senso comum quando se afirma que as discussões de gênero esteja restrita à especificidade das mulheres. De acordo com Scott (1995) entende-se gênero por:

“Gênero”, como substituto de “mulheres”, é igualmente utilizado para sugerir que a informação a respeito das mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica no estudo do outro. Este uso insiste na ideia de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado dentro e por esse mundo. Esse uso rejeita a validade interpretativa da ideia das esferas separadas e defende que estudar as mulheres de forma separada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tem muito pouco ou nada a ver com outro sexo. Ademais, o gênero é igualmente utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. (Scott, 1995, p.7).

O pensamento de Scott (1995), serve como uma discussão inicial para as concepções de gênero, porém, atualiza-se o seu pensamento com a inclusão de outras sexualidades que não sejam as enquadradas no padrão heteronormativo que compõe a relação binária homem-mulher.

O Programa de Pós-Graduação em Museologia da UFBA oferta uma disciplina optativa intitulada por: *Gênero e Patrimônio*, até então, ao qual constrói-se uma reflexão integrada entre a Museologia e as concepções de gênero, situação que recai sobre os interesses da Museologia Social. A caminhada interdisciplinar entre o gênero e a Museologia ainda encontra-se na fase das conquistas, porém o desenvolvimento da mesma representa uma conquista de espaço e rompimento com os “*muros invisíveis*”, que até então se mantinham intocáveis e inacessíveis.

A própria etimologia da palavra patrimônio, encontra-se relacionada ao patriarcado, refere-se aos bens passados de pai para filho, enquanto o matrimônio está relacionado ao casamento, ao feminino. No mês de maio de 2015, o mesmo Programa descrito no parágrafo anterior, ofertou a disciplina Tópicos Especiais em Museologia Social, ministrada pelo poeta, museólogo e professor Mário Chagas, ao qual o mesmo proferiu a palavra “*fratrimônio*”, situação que permite uma reflexão sobre a importância do surgimento de neologismos para a construção de um vocabulário “*museologuês*” com uma visão futurista e igualitária.

O diálogo com Cecília Londres apud Brayner (2007) da publicação do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) pode-se pensar o patrimônio como:

“ O patrimônio é tudo o que criamos, valorizamos e queremos preservar: são os monumentos e obras de arte, e também as festas, músicas e danças, os folguedos e as comida, os saberes, fazeres e falares. Tudo enfim que produzimos com as mãos, as ideias e as fantasias”. (Brayner, 2007, p 5).

Diante da definição de patrimônio acima, fica o desafio da reflexão sobre as formas e estratégias de inclusão das sexualidades subalternas nos espaços de memória e preservação, assegurando os seus direitos culturais, conforme consta no artigo 216 da Constituição Federal de 1988 citado abaixo:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

Depois da discussão sobre as concepções da Museologia, do gênero e do patrimônio, parte-se para reflexões ancoradas nos pensamentos das intelectuais feministas negras, como um amparo teórico para explicar as ações performáticas realizadas pela Feminaria Musical durante a performance realizada no ano de 2014 na Terceira Bienal da Bahia do Arquivo Público. A Museologia Social fez-se presente na museografia deste espaço, assim, devido aos temas e memórias lá expostos. A realização da performance foi possível devido à preocupação voltada para as questões de gênero interseccionadas com outros marcadores sociais de diferença, tais como por exemplo, o elemento raça.

A Terceira Bienal da Bahia nomeou o Arquivo com o tema atrelado ao nome “Arquivo e Ficção”. A curadoria daquele espaço deu liberdade para que as(os) mediadoras(es) culturais pudessem praticar a espontaneidade e acolher a liberdade de expressão das(os) visitantes. A liberdade lhes foi dada para que pudessem realizar as suas atividades enquanto comunicadoras(es) da exposição do Arquivo, de forma que foi possível a construção em coletividade de ficções e memórias ainda não contempladas pela história oficial. Para a compreensão da diversidade museal discutida, cita-se Chagas apud Baptista e Boita (2014):

Nesse cenário favorável à “diversidade museal”, a museologia no Brasil tem experimentado “o alargamento do espectro de vozes institucionais, a flexibilização das narrativas museográficas de grandes sínteses nacionais ou regionais, a experimentação de novos modelos museológicos e museográficos, a disseminação de museus e casas de memória por todo o país” (CHAGAS, 2013). De fato, museologias com outras perspectivas estão a brotar, conforme a possibilidade de apropriação dos grupos que pertencem a identidades escamoteada nas leituras clássicas da memória nacional. (Baptista e Boita, 2014, p.181).

Sob influência do pensamento de Brayner (2007), acrescenta-se as identidades de gênero aos marcadores sociais de diferença, uma vez que as pessoas, através de uma organização social própria, socializam as suas visões de mundo, histórias e memórias coletivas, situação que faz uma reflexão a respeito da memória e da cultura como elementos de identidade responsáveis pela interconexão entre as pessoas, permitindo o reconhecimento e compartilhamento da variedade dos traços coletivos.

A Bienal realizada do Arquivo Público possibilitou que as(os) mediadoras(es) pudessem realizar as suas expressões artísticas ao público. Uma dessas expressões foi realizada por uma mediadora integrante do Grupo de Pesquisa Feminaria Musical, que desenvolveu em coletividade com o grupo, a proposta para a realização da performance com o tema voltado para a mulher negra e o racismo científico. A proposta foi aceita e as integrantes do grupo se propuseram a pesquisar nos arquivos dos documentos ali expostos, documentos importantes como por exemplo, as publicações e fotografias que pudessem denunciar casos de sexismo e racismo científico.

A expografia do espaço forneceu subsídios para que a performance se realizasse em interação com as imagens e documentos ali expostos. A performance ocorreu no dia 31 de julho de 2014, através do projeto Quintas no Tanque, que teve como tema específico do dia, o Racismo Científico.

A Feminaria Musical fez uso da intervenção poético-musical como uma estratégia para a celebração do 25 de julho atrelada à temática do racismo científico, fez-se uso de projeção de vídeos criados pelas integrantes do grupo, leituras de textos avulsos dispostos ali mesmo na expografia, e de livre consulta pra o público visitante, performance de poesias com autoria de mulheres negras, etc. A leitura desses textos permitiu a dramatização de mensagens racistas e sexistas, inclusive de uma das obras do médico Estácio de Lima, fundador do Museu Estácio de Lima. Atualmente o local onde funcionou este antigo museu, abriga o Departamento de Polícia Técnica Nina Rodrigues. O Museu Estácio de Lima foi um espaço que durante muito tempo expôs como triunfo a cabeça dos cangaceiros decapitados, a exemplo das cabeças de Lampião e Maria Bonita, além de outras crueldades cometidas contra as (os) negras(os) e as (os) indígenas, que eram expostas com esplendor. Essa exposição similar à prática do circo dos horrores, despertou a curiosidade e sucesso de público, situação comprovada através da grande quantidade de assinaturas encontradas no livro de registro das(os) visitantes, que também foi disponibilizado ao acesso do público. Para ilustrar o pensamento de Estácio de Lima, cita-se um dos trechos do texto do livro Ensaio sobre Sexologia de Lima (1952), exposto na Bienal do Arquivo e performatizado pela Feminaria:

Ainda assim, cabe-nos insistir, uma vez que não constituem regra as exceções, por mais incisivos que surjam os exemplos. O marido, pois, deve de ser dez anos, aproximadamente, mais velho, para que a idade biológica, no matrimônio, seja real entre os cônjuges, não prevalecendo a cronologia pura e simples. (Lima, 1952, p.130)

Como direito de resposta à linguagem sexista e preconceituosa praticada por Lima (1952), que apropriou-se do privilégio da ciência médica institucional e utilizou o biopoder como regra para legitimar e controlar os corpos femininos. Para tanto, cita-se Anzaldúa(2000), intelectual negra, como uma forma de ilustrar a existência de forças intelectuais contra-hegemônicas que estão na luta pela desconstrução de uma ciência perversa e controladora dos corpos e da liberdade de expressão das mulheres.

A mulher do terceiro mundo se revolta: Nós anulamos, nós apagamos suas impressões de homem branco. Quando você vier bater em nossas portas e carimbar nossas faces com ESTÚPIDA, HISTÉRICA, PUTA PASSIVA, PERVERTIDA, quando você chegar com seus ferretes e marcar PROPRIEDADE PRIVADA em nossas nádegas, nós vomitaremos de volta na sua boca a culpa, a auto-recusa e o ódio racial que você nos fez engolir à força. Não seremos mais suporte para seus medos projetados. Estamos cansadas do papel de cordeiros sacrificiais e bodes expiatórios. (Anzaldúa. 2000, p. 231)

De acordo com Fiuza, Rosa e Santos (2014), a Feminaria também fez uso do poema Gritaram-me Negra de Victória Santa Cruz, seguido de dramatizações de poemas de mulheres negras como uma forma de reescrever uma nova ficção que configurasse uma realidade social mais igualitária dentro dos aspectos que constituem a memória social brasileira. Fazendo uma associação entre os escritos de González (1983) com a canção “Gritaram-me Negra” de Victória Santa Cruz, cita-se:

É por aí que a gente entende porque dizem certas coisas, pensando que estão xingando a gente. Tem uma música antiga chamada “Nêga do cabelo duro” que mostra direitinho porque eles querem que o cabelo da gente fique bom, liso e mole, né? É por isso que dizem que a gente tem beiços em vez de lábios, fornalha em vez de nariz e cabelo ruim (porque é duro). E quando querem elogiar a

gente dizem que a gente tem feições finas (e fino se opõe a grosso, né?). E tem gente que acredita tanto nisso que acaba usando creme prá clarear, esticando os cabelos, virando leidi e ficando com vergonha de ser preta. Pura besteira. Se bobear, a gente nem tem que se defender com os xingamentos que se referem diretamente ao fato da gente ser preta. E a gente pode até dar um exemplo que põe os pintos nos is. ( González. 1983, p. 234).

Para a preservação do patrimônio cultural das identidades de gênero apresenta-se aqui, a necessidade da denúncia com vistas a dar visibilidade ao problema e simultaneamente exibir as identidades dos(as) indivíduos(as) em suas devidas individualidades e também em coletividade, como um fator contribuinte para o exercício da cidadania, da reparação social, do combate à violência, etc.

A performance fez uso da cultura material como linha de acesso aos dados históricos e patrimoniais ali encontrados. Determinados objetos e valores, permitiram a constatação do processo de construção das relações de poder, gênero e raça, ao qual inclusive, constatou-se a presença de elementos de identidade feminina, baseados na subalternidade entranhada no discurso sutil da subserviência ao gênero masculino normativo, manifestada de forma naturalizada e velada na sociedade.



Imagem 1: Performance da Feminaria Musical realizada no Arquivo Público em 31/07/2014.

Fonte: <https://www.facebook.com/pages/Arquivo-e-Fic%C3%A7%C3%A3o/9098356423762>

[33?fref=ts](#)

Diante do que foi exposto, surge a reflexão: como a Museologia pode articular gênero e patrimônio? Qual a sua função reparadora social? Como desmontar os “muros invisíveis” que impedem tais acessos? Como pensar o conceito de Museologia Social e qual a sua finalidade? Perceber que a Sociomuseologia pode ser uma atitude tomada por qualquer profissional ou instituição que esteja interessada em subverter os discursos que vão de encontro à livre manifestação da diversidade. Todas essas indagações servem como impulso para que se pense sobre a importância das ações museológicas associadas à teoria e prática social, como forma de impulsionar o surgimento de outros paradigmas museológicos, que estejam comprometidos em alavancar a ciência museal como uma importante ferramenta a serviço da sociedade.

Pensar a libertação das pessoas da alienação cultural, inclui pensar a diversidade, a conscientização dos seus direitos culturais, a livre expressão dos seus corpos e das suas sexualidades, é algo importante para a existência das experiências concretas. Assim, pensa-se sobre a interseccionalidade das ciências, para que haja a abertura da Museologia para o envolvimento com as situações de marginalização da sociedade. Um exemplo, seria assegurar os direitos ao patrimônio e à memória das sujeitas(os) integrantes do rol das sexualidades subalternas, que por sua vez, estão atreladas às interseccionalidades e aos marcadores sociais de diferença, um alibi de combate às práticas de fobias de qualquer natureza.

Assim, reflete-se sobre a abrangência dos objetos de estudo que a Museologia pode oferecer, no caso específico deste artigo, busca-se compreender a Museologia sob a ótica da sua relação intrínseca entre a sociedade x patrimônio x território. Como a Museologia representa a idealização da realidade, a construção do paradigma aqui discutido, encontra-se associado ao exercício da cidadania, que preocupa-se com o exercício da Museologia Social, e age em busca do afastamento da terceira pessoa, objetivando a inclusão das sujeitas(os) nos seus espaços culturais. Como exemplificação da discussão, cita-se Cury (2005):

A seletividade e os critérios de seleção foram abordados, tendo-se em vista o princípio de que o objeto não vale por si só e sim por seus valores culturais. A proposta foi pensar a coleta contemporânea, tendo-se em vista o futuro e partindo-se de uma crítica ao colecionismo. Considerou-se que os objetos museológicos têm como atributos valores sociais, religiosos, estéticos, artísticos, afetivos, científicos, políticos e ideológicos. ( Cury, 2005, p. 51)

Portanto, entende-se a Museologia Social vestida de um caráter inclusivo, pedagógico, amoroso, compreensivo, libertário, transitório, mas sem a preocupação com a efemeridade, uma vez que a transgressão ajuda no processo do rompimento com as regras e estruturas conservadoras.

A participação social é indispensável para a resolução dos problemas coletivos. No caso específico das relações de gênero, a caracterização dos acordos estabelecidos entre os relacionamentos e as diferenças culturais se estabelecem através da sexualidade. A política de preservação e exposição exercida pelos museus, deve levar em consideração o fator emoção que perpassa na vida do seu público alvo. Ao entender que a biografia das pessoas também encontra-se impregnada aos objetos, pega-se emprestado o vocabulário de Benjamin (1994), o valor aurático do objeto. Os objetos apresentam potências positivas e negativas, uma vez que não sejam bem analisados, podem causar um estrago emocional na vida das pessoas.

Pensar o patrimônio como uma ferramenta para a educação induz ao pensamento de que todas as pessoas envolvidas no processo são educadoras(es). Educar exige atenção e cuidados específicos... A cultura material aqui trabalhada, compreende toda e qualquer alteração realizada na natureza, espaço físico, etc. o que faz com que a Museologia perceba a necessidade que objetos têm de serem trabalhados a partir da dinâmica social.

Os objetos e textos expostos no Arquivo possibilitaram infinitas perguntas, o que define inumeráveis possibilidades de exposição, todavia, compreende-se a necessidade do diálogo com as teorias das ciências sociais. Na presente discussão apresenta-se uma preocupação voltada para a Museologia, com vistas a entender o funcionamento dos objetos e documentos ali exibidos com seus sinais diacríticos da identidade. As ciências sociais são essenciais para o estabelecimento do diálogo com a cultura material, portanto, o trabalho com as relações de gênero nos espaços museais, faz-se necessário pensar a construção de diálogos coletivos em intercâmbio com a cultura material através das dimensões espacial, cronológica e social.

A reunião de objetos no museu representa a síntese da cultura material, que também é patrimônio, representando assim, uma identidade de grupo. Cada museu desenvolve sua singularidade própria, de forma que nenhum é igual ao outro. De acordo com Moreno (2006), a função dos museus não é dar respostas, mas criar questionamentos e reflexões. Os objetos e documentos possuem a qualidade de sobreviver às pessoas, fazendo com que se consiga tocar o mundo dos mortos, quando os seus donos e donas não puderem mais

falar, seus objetos falarão. Tal situação consagra o objeto como documento. Acredita-se que a expografia em conjunção com a performance teve a oportunidade de acompanhar a presença-ausência de muitos mortos e mortas que por um instante tiveram a oportunidade de estabelecer a comunicação com o público ali presente.

## Conclusões

Por fim, reflete-se a diversidade das relações de gênero vivenciadas na sociedade e nos espaços museais como um solo fértil de discussões e contribuições para a criação de questionamentos e problematizações sociais contemporâneas. Como visto no discorrer do texto, constata-se os efeitos negativos causados da prática da homogeneidade cultural. Tal situação serve de argumento e contexto para a reivindicação do direito à pluralidade de segmentos sociais, tais como: a memória, o poder, o patrimônio, o gênero, a cultura material, etc. A trajetória da ciência museal e das sexualidades tem apresentado avanços sociais significativos, porém fica o alerta para a continuidade da luta, uma vez que ainda tem muito a se fazer pela redução de danos e violências que insistem em sobreviver e oprimir àqueles que desviarem do padrão socialmente estabelecido.

## Referências

ANZALDÚA, Gloria E. **“Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”**. Revistas Estudos Feministas, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 1. sem. 2000. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_nlinks&ref=000150&pid=S0104-026X201400030001500003&lng=en](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000150&pid=S0104-026X201400030001500003&lng=en) . Acessado em 30/05/2015.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila Araújo. **Museologia: correntes teóricas e consolidação científica**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 5 no 2 – 2012. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/159/199>

ARRUDA, José Pedro. **Tese e Antítese: A Autoetnografia como Proposta Metodológica**. Anais do VI Congresso Português de Sociologia. Universidade do Porto, Porto – Portugal: Volume 1, 2012. Disponível em: [http://www.aps.pt/vii\\_congresso/?area=016&tipo=atas3&pchave=Etnografia](http://www.aps.pt/vii_congresso/?area=016&tipo=atas3&pchave=Etnografia). Acessado em 31/08/2015.

BAPTISTA, Jean ; BOITA, Tony Willian . **Protagonismo LGBT e museologia social: uma abordagem afirmativa aplicada à identidade de gênero e orientação sexual.**

In: Cadernos do CEOM (Unochopecó), v. 41, p. 175-192, 2014. Disponível em: <http://bell.unochopeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/index> . Acessado em 30/03/2015.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O campo Científico.** In: A Sociologia de Pierre Bourdieu. ORTIZ, Renato (org.). São Paulo: Olho d'água 2003. P.112 – 143. Disponível em <http://www.isabelcarvalho.blog.br/wp-content/uploads/2011/03/O-Campo-Cient%C3%ADfico-Pierre-Bourdieu.pdf>

BRAYNER, Natália Guerra. **Patrimônio cultural.** Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília, DF: IPHAN, 2007.

CERÁVOLO, Suely Moraes. **Delineamentos para uma teoria da Museologia.** Anais do Museu Paulista. vol.12 no.1 São Paulo Jan./Dec. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v12n1/19.pdf>

FIUZA, A. P. A. ROSA, Laila. SANTOS, T.V. **O pensamento de mulheres negras desarmando o racismo científico: relatos sobre uma intervenção poético-musical sobre o 25 de julho.** Artigo apresentado no I Congresso Internacional sobre o Pensamento de Mulheres Negras, 2014.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.** Tradução de Helena Maria Mello. Revista Cena 7: Porto Alegre (RS): UFRGS,2000-. Semestral. ISSN 1519-275X – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961> . Acessado em: 31.08.2015.

GONZALEZ, Lélia. **“Racismo e sexismo na cultura brasileira”.** In: SILVA, L. A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. Ciências Sociais Hoje, Brasília, ANPOCS n. 2, p. 223-244, 1983. Disponível em [http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/247561/mod\\_resource/content/1/RACISMO%20E%20SEXISMO%20NA%20CULTURA%20BRASILEIRA.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/247561/mod_resource/content/1/RACISMO%20E%20SEXISMO%20NA%20CULTURA%20BRASILEIRA.pdf) . Acessado em 30/05/2015.

LIMA, Estácio. **Ensaio sobre sexologia**. Bahia (não consta editora): 1952.

MORENO, Luís Gerardo Morales. La crisis de los museos de historia. In: **ICOM/ICOFOM. Museologia e História**. ICOFOM Study Series – ISS 35. Disponível em [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2035%202006%20History.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2035%202006%20History.pdf)

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para análise histórica**. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1999.

## Web-sites

<http://bienaldabahia2014.com.br> Acessado em 01/09/2015.

<https://www.facebook.com/Arquivo-e-Fic%C3%A7%C3%A3o-909835642376233/timeline/> Acessado em 01/09/2015.

<http://www.jusbrasil.com.br/topicos/10647933/artigo-216-da-constituicao-federal-de-1988> Acessado em 01/08/2015.

<http://www.mulheresnegras.ufba.br/> Acessado em 20/03/2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=RljSb7AyPc0> Acessado em 20/07/2014.

## ESCRITAS DE SI E POLÍTICAS DE AGÊNCIA: ARTIVISMO POÉTICOS DE MULHERES NEGRAS

Anni de Novais Carneiro  
*PPGNEIM/UFBA*  
anni\_carneiro@hotmail.com

Orientadora Laila Andressa Cavalcante Rosa  
*EMUS/UFBA e PPGNEIM/UFBA*  
lailarosamusica@gmail.com

**Resumo:** As “escrevivências” de mulheres feministas negras, mestiças, terceiro mundistas trazem inúmeras contribuições, indicando a demanda pela valorização das cosmovisões indígena, africana e afrobrasileira.. Apoiada em autoras dos Feminismos Negro e Pós-Colonial, com destaque para Lélia Gonzalez, Glória Anzaldúa, Audre Lorde e bell hooks indica-se as repercussões destas escritas criativas, artevismos, e dissidentes com relação a subjetivação e movimentos de resistência. Entende-se que ao contar e recontar suas histórias em seus textos poéticos, estas mulheres fazem um exercício de (re)construção de si, encontro consigo, o que favorece elaborações subjetivas suas e de outras mulheres, ou ainda, se promove um reposicionamento de si, conseqüentemente, uma visibilização, ou ainda, uma desestabilização dos tensionamentos correntes na sociedade, pautados em matrizes de desigualdades tais como o sexismo, racismo, classismo, etarismo e heteronormatividade.  
**PALAVRAS-CHAVE:** escrita feminista, artevismo, gênero, raça, subjetivação.

## Das escritivências

Este artigo objetiva explorar processos de autoria e subjetivação<sup>1</sup> de mulheres negras<sup>2</sup> pautados em escritas criativas, aqui denominadas escritivências<sup>3</sup>. O argumento central é que, por meio dos processos de escritas autorais e criativas, artemismos poéticos, mulheres negras desenvolvem uma diversidade de políticas de agência, movimentos de resistência e encontro consigo – subjetivações. Diante da importância de explicitar o meu lugar de fala, apoiado na Teoria do Ponto de Vista (*Standpoint Theory*) de Harding (2004), busco elucidar o meu processo de aproximação da temática e os delineamentos da pesquisa. Sou psicóloga, em minha graduação não experienciei, nos espaços da faculdade, reflexões sobre questões sociais, históricas, tampouco sobre gênero, raça, classe e outras importantes categorias. Ao longo do mestrado, com a leitura de textos de autoras negras, mais especificamente, Audre Lorde, Anzaldúa e hooks entrei em contato com escritas diferentes, não tradicionais, e com base no conceito de escrita performativa, foi possível compreender melhor em que consistiam essas escritas, ainda que a experiência venha antes da teoria.

O Feminismo, hoje plural, teve importante contribuição para o fortalecimento de uma nova concepção de ciência. Com a concepção de saberes localizados<sup>4</sup>, teceu críticas à universalidade, neutralidade e racionalidade, bem como incluiu e deu visibilidade às mulheres, antes tão pouco legitimadas, reconhecidas. As escritas de mulheres feministas negras, mestiças, terceiro mundistas trazem outras contribuições, inserem suas experiências de modo peculiar, de forma a abrir espaço para escritas dissidentes, criativas,

---

1 Entende-se por subjetivação o processo de tornar-se sujeito, ou ainda, tornar-se si mesmo (TOURAINÉ, 2006), o que seria correlato ao conceito de Individuação da Psicologia Analítica.

2 Neste trabalho, negras são aquelas mulheres que se autocalificaram como pretas ou pardas, considerando o modelo dos censos demográficos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Segundo Sales Augusto dos Santos (2002, apud GOMES, 2002), os dados estatísticos produzidos por instituições públicas brasileiras, como o IBGE e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), esse agrupamento ocorre porque os grupos raciais pardo e preto vivem situação semelhante e bem distante da situação do grupo racial branco. Logo, há uma semelhança estatística entre pretos e pardos no que diz respeito ao acesso, ou ainda, falta de acesso, aos direitos legais, vantagens sociais, bens e benefícios.

3 Expressão criada por Conceição Evaristo, Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, para definir escritas autorais, acerca de vivências, o que a autora faz com maestria na poesia e literatura.

4 Donna Haraway (1995).

visibilizam suas histórias, não contadas anteriormente. Nesta breve incursão, apoio-me em autoras dos Feminismos Negro e Pós-colonial, e no Pensamento de Mulheres Negras. Entende-se que ao contar e recontar suas histórias por meio da escrita, estas mulheres fazem um exercício de construção de si, de encontro consigo, o que favorece elaborações subjetivas pessoais e de outras mulheres, suas leitoras. Pretende-se aqui analisar uma escrita criativa, performativa, por meio do texto de Glória Anzaldúa *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, tendo em vista o processo da escrita autoral e as possibilidades de ressignificação de si. Dialogar com sua história e identidade<sup>5</sup> é resistir, e a escrita criativa, autoral é um modo de registrá-la, tecê-la, ressignificá-la.

Proponho uma produção que fortaleça o desenvolvimento de uma consciência crítica, mais localmente situada e referenciada, que adense o movimento e as identidades de resistência e abra cada vez mais espaços para escritas livres e expressamente subjetivas.

## **Caminhos trilhados: narrativas inspiradoras**

Tendo em vista a atualidade da compreensão da pluralidade dos Feminismos, e a valorização de escritas e saberes não tradicionalmente legitimados, faz-se importante trabalhar com este temário. Pretende-se com a proposta discutida, contribuir com a comunidade, lançando um olhar interdisciplinar sobre o complexo processo de escrita e suas relações com construções de agência, de identidades de resistência. Visa ainda, ampliar a reflexão sobre a importância de se evidenciar a relação da mulher negra com a expressão, apontando para práticas de resistência e possibilidades de abertura, de mudança. Portanto, o objetivo é investigar no texto de Glória Anzaldúa *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, relações entre a escrita criativa e processos de subjetivação.

---

5 Identidade aqui entendida com base em perspectivas críticas dos Estudos Feministas e Culturais, sujeitos que possuem identidades plurais, contraditórias, portanto, as identidades estão sempre em construção, não são dadas, fechadas ou fixas, fazem movimentos. Desse modo, identidades são aqui compreendidas como uma eterna construção que se dá, pautada nos marcadores, suas articulações e agenciamentos.

## Linguagem como prática social

Trata-se de uma análise textual. No presente trabalho investiga-se o lugar da escrita na construção e fortalecimento de subjetividade de mulheres negras, com o objetivo de permitir uma investigação mais subjetiva e aprofundada. Será definido um roteiro específico estruturado para análise do texto *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, de Glória Anzaldúa. Este roteiro será pautado na Análise do Discurso Crítica (ADC), assim como a análise. A escolha da técnica deve-se a sua crescente aplicabilidade e eficiência para a análise do material qualitativo, de modo aprofundado e crítico, obtido em entrevistas de pesquisa e análises textuais, além do seu uso corrente por feministas em suas pesquisas, considerando compatibilidades e aproximação das teorias, a exemplo do entendimento acerca da pesquisadora como sujeito implicado e não neutro neste processo.

A Análise do Discurso Crítica pauta-se na compreensão de linguagem como prática social e, para isso, considera o papel crucial do contexto. Essa forma de análise, segundo WODAK (2004), se interessa pela relação que há entre a linguagem e o poder. É possível defini-la como uma disciplina que se ocupa, fundamentalmente, de análises que dão conta das relações de dominação, discriminação, poder e controle, na forma como elas se manifestaram pela linguagem. Para as autoras, Ramalho & Resende (2006, p.185), a ADC, é um modelo teórico-metodológico aberto às práticas sociais "(...) uma interface entre a Linguística e a Ciência Social Crítica (...), um quadro analítico das relações de poder e recursos linguísticos selecionados", no qual discurso é compreendido como ação historicamente situada. Objetiva-se analisar as estruturas de organização de produção discursiva nas sociedades, o entendimento dos enunciados como ação individual sobre essas estruturas e a contribuição desses enunciados para a continuidade ou transformação das estruturas sociais. O uso da linguagem é constituído socialmente e constitutivo de identidades sociais, relações sociais, sistemas de conhecimento e crenças, por ser constituído e constitutivo da estrutura social, o que aponta para a relação entre linguagem e sociedade como algo interno e dialético. Logo, considerar a linguagem como prática social implica em compreender que o discurso é modo de ação e representação sobre o mundo e os outros, e provoca uma dialética entre o discurso e a estrutura social.

## Como nos atrevemos a sair de nossas peles

Anzaldúa (2000) faz uso da linguagem poética, baseando-se em sua experiência como militante e escritora, para inovar, para transgredir via escrita, faz contato com a afetividade, subjetividade. Evidencia a desvalorização da fala da mulher negra e mestiça em detrimento do modelo hegemônico, do quanto são deslegitimadas, muitas vezes não escutadas e com isso, sentem-se desimportantes. Por isso, pode-se pensar o exercício da autoria como árduo, e isso acontece, dentre outros fatores, porque os autorizados a falar, histórica e socialmente, são homens e brancos, são eles que culturalmente se compreendem como capazes e são legitimados em suas colocações. A diferença que ganhou conotação de desigualdade, criando uma espécie de complexo de recolhimento, de barrar-se, em parte das mulheres. Barrar o que se pensa, sente, deseja. Somada à questão do gênero, da raça/etnia, há ainda a questão da nacionalidade. A partir desses e de outros marcadores as pessoas são estigmatizadas. “Como nos atrevemos a sair de nossas peles?” questiona Anzaldúa (2000, p. 231), é necessário muita coragem para tal, é imprescindível fortalecer feminismos que incluem, que dão visibilidade à pluralidade.

Se você não se encontra no labirinto em que (nós) estamos, é muito difícil lhe explicar as horas do dia que não possuímos. Estas horas que não possuímos são as horas que se traduzem em estratégias de sobrevivência e dinheiro. E quando uma dessas horas é tirada, isto significa não uma hora em que não iremos deitar e olhar para o teto, nem uma hora em que não conversaremos com um amigo. Para mim isto significa um pedaço de pão (MARAGA, 1983, apud ANZALDUA, 2000, p. 232).

Anzaldúa (2000) compreende a escrita como reconciliação da pessoa consigo, do reencontro com o que há de negro e mestiço em nós, com o que se entende feminino, o escuro, o mistério, o sagrado, a complexidade. A escrita é então entendida como exercício de poder, modo de compartilhar, preservar-se, descobrir-se, para escrever histórias mal entendidas, contadas geralmente pelo olhar estrangeiro, para escrever sobre seu povo, para exercitar o desimportar-se com o outro, como o julgamento. Logo, este tipo de escrita é um exercício de empoderamento, de saber-se si, é um desvelar-se e revelar-se. Não há assunto desinteressante, opinião irrelevante, o perigo é perder-se na tentativa

de universalidade ou na relativização. Anzaldúa convida a escrever em todos os momentos, nos instantes de dor, frustração, tristeza, de amor, de elaboração, nomeando esse tipo de escrita de orgânica, que envolve o que há de mais pessoal, visceral na criação, entendendo as pessoas como potentes, capazes e criativas. Descolar-se das regras, transgredir é essencial para encontrar-se e para encontrar outras pessoas, assim são possíveis novos olhares, e estes se dão através de experiências compartilhadas, de relações e não por intermédio da teoria crua.

Eu digo, mulher mágica, se esvazie. Choque você mesma com novas formas de perceber o mundo, choque seus leitores da mesma maneira. Acabe com os ruídos dentro da cabeça deles. Sua pele deve ser sensível suficiente para o beijo mais suave e dura o bastante para protegê-la do desdém. Se for cuspir na cara do mundo, tenha certeza de estar de costas para o vento. Escreva sobre o que mais nos liga à vida, a sensação do corpo, a imagem vista, a expansão da psique em tranquilidade: momentos de alta intensidade, seus movimentos, sons, pensamentos. Mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de *experiências* (Anzaldúa, 2000, p.235).

Ao existir uma maior flexibilidade para a escrita, ou ainda, com a escolha da autora, dá-se a possibilidade de uma escrita autoral ou performativa<sup>6</sup>, tornando-se assim a escrita uma rica ferramenta para realizar conexões entre a vida cotidiana, afetos, desejos, dores e teorias ou elaborações. Essa ferramenta funciona como exercício de liberdade, de transgressão, e ainda, favorece uma compreensão mais integral das pessoas, dos fenômenos, beneficiando assim o aprendizado, a troca de experiências e o movimento de autorreflexão, ou ainda de subjetivação. Diante disto, pode-se pensar na estreita relação entre Psicologia, Feminismos, Pensamento de Mulheres Negras e Artes, utilizando as escritas criativas e expressamente autorais. Toda construção é, de algum modo, autoral, entretanto, só adquire a força da autoria a partir do momento em que isso é evidenciado na própria obra, e para tal, demandam consciência e atenção

---

6 Della Pollok (1998) descreve a escrita performativa, conceito de origem estadunidense, como ferramenta que pretende abrir espaços, possibilidades, promover a liberdade da escrita no que diz respeito a forma e o conteúdo, não há fórmula, consiste em uma construção individual e criativa.

para si, sua história e contexto vivenciado. São expressões de si, extensões de si, de um eterno devir.

Audre Lorde (1984) ressalta o quanto sua experiência de adoecimento com o câncer de mama repercutiu subjetivamente despertando-lhe questionamentos sobre seu silêncio – o que mais lhe dava medo – e com isso, diversas reflexões e elaborações acerca de si, do grupo de mulheres negras. A autora relata que os pequenos silêncios que fizera só a haviam traído, pois, para ela, as mulheres compartilham da tirania do silêncio, são educadas a fazê-lo, a se calar diante das violências vividas por medo do outro, por medo de uma violência maior. A transformação do silêncio em linguagem, ação, funciona como auto-revelador, como libertador. “No silêncio, cada uma de nós desvia o olhar de seus próprios medos – medo do desprezo, da censura, do julgamento, ou do reconhecimento, do desafio, do aniquilamento”. A visibilidade de mulheres negras, lésbicas e/ou de terceiro mundo ainda é uma bandeira necessária, é preciso ocupar nossos espaços, nossos territórios.

## Alguns arremates

Entende-se que, mais do que pensar para realizar escritas, escrevemos para pensar, e que isso é um exercício de elaboração, de articulação de ideias e de sentidos, que corrobora com o processo de individuação, o que será sempre feito com medo, com angustia, com dor, com mortes simbólicas (ou não), mas, esse é o caminho, como aponta Audre Lorde (1984). Haraway (1995) expõe que, de um modo geral, não se está presente para si mesmo, e que para tal, para o desenvolvimento do autoconhecimento faz-se necessário uma “semi-ótica- material relacionando significados e corpos”, gerando ma abertura de sujeitos, que são agentes e territórios de suas próprias narrativas. O eu de hoje, dividido e contraditório, que vacila, é que pode mudar a história.

A topografia da subjetividade é multidimensional bem como, portanto, a visão. O eu cognoscente é parcial em todas suas formas, nunca acabado, completo, dado ou original; é sempre construído e alinhavado de maneira imperfeita e, portanto, capaz de juntar-se a outro, de ver junto sem pretender ser outro (HARAWAY, 1995, p. 26).

Assim, evidencia-se que as escritas autorais favorecem subjetivações, aproximações das autoras e de leitoras de suas próprias experiências, da construção

e reconstrução de suas histórias, e isso aponta para um novo entendimento de sujeito o qual considera a subjetividade como algo irrenunciável, possibilitando ou propiciando assim o processo de individuação e o fortalecimento dessa nova concepção de pessoa, mais inteira, mais si mesmo.

## Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo**. Revista Estudos Feminista,8. Florianópolis:UFSC,2000.

\_\_\_\_\_. **Los movimientos de rebeldía y las culturas que traicionam. In: Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras (obra colectiva)**. Traficantes de Sueños: Madrid, 2004, p. 71-80.

FAIRCLOUGH, Norman. 'Discurso, mudança e hegemonia'. In: PEDRO, E.R. (org.) **Análise Crítica do Discurso: uma perspectiva sócio-política e funcional**. Lisboa: Caminho, 2001.

FANON, Frantz. **Pele negra mascarar brancas**. Trad. Renato da Silveira, Salvador, Edufba, 2008.

HARAWAY, Donna. **Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. In: Cadernos Pagu (5)1995. Pp. 07-41.

HARDING, Sandra. **The Feminist Standpoint Theory Reader**. New York: Routledge, 2004.

HEATHER, M. **Methodology of the Heart: A Performative Writing Response**. Liminalities: A Journal of Performance Studies.Vol. 3, No. 1, March 2007.

HOOKS, Bell. **Alisando os nossos cabelos**. Revista Gazeta de Cuba – Unión de escritores y Artista de Cuba, jan/fev 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos. In: coletivomarias.Disponível em: [blogspot.com/alisando-o-nosso-cabelo.html](http://blogspot.com/alisando-o-nosso-cabelo.html). Acesso em:20 setembro 2014.

\_\_\_\_\_. **An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional**. In: Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry, Vol. 1. 1995

\_\_\_\_\_. **Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista.** *Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras* (obra coletiva). Madrid: Traficantes de sueños, 2004, p. 33-50.

LORDE, Audre [1984]. **Textos escolhidos de Audre Lorde: herética difusão lesbofeministas independente.** Organizado por Difusão Herética. Edições lesbofeministas independentes. Disponível em: [difusionfeminista.wordpress.com](http://difusionfeminista.wordpress.com). Acessado em: 10 de outubro de 2014.

# ELE PEGOU A MINHA IRMÃ E...: CLEMILDA E OS LIMITES DO CORPO E DA PALAVRA NO CAMPO MUSICAL BRASILEIRO

Autor: Clovis Carvalho Britto  
*clovisbritto5@hotmail.com*

Co-autor: Luan Vinícius Carvalho de Almeida  
*Universidade Federal de Sergipe,*  
*luanvinicius\_23@hotmail.com*

**Resumo:** Este artigo analisa as táticas das mulheres para a obtenção da profissionalização no campo da música popular brasileira em um gênero predominantemente masculino: o forró. Para tanto, analisa aspectos da trajetória da cantora e compositora nordestina Clemilda Ferreira da Silva (1936-2014), destacando o modo como a construção de letras com duplo-sentido, marcadas por uma intenção pornográfica, se tornaram tática para enfrentar a dominação masculina no campo musical brasileiro. A utilização de expressões jocosas e relacionadas às práticas sexuais inseriu Clemilda em um local interdito às mulheres. Do mesmo modo, ao mesmo tempo em que articular autoria feminina e texto “pornográfico” seria uma transgressão, tal prática contribuiu para que a artista obtivesse visibilidade no campo de produção simbólico, embora, algumas vezes, reproduzindo nas letras práticas de violência de gênero. Nesse aspecto, a ambigüidade seria tática para exercer algum poder.

**Palavras-chave:** Clemilda; forró; autoria feminina; intenção pornográfica; táticas.

## Introdução

As mulheres ainda continuam personagens silenciadas em grande parte do campo de produção cultural e sua contribuição ainda necessita ser revisitada no cenário das artes, especialmente da música popular brasileira. Muitas artistas foram esquecidas ou suas obras associadas a outros nomes, especialmente quando compositoras. Nesse caso, a autoria se esconde na visibilidade adquirida pela figura do intérprete, na maioria das vezes um homem (MOREIRA, 2013) ou as letras das canções continuam reproduzindo as ideologias de gênero então dominantes. Nesse sentido, o intuito deste texto é promover apontamentos sobre as táticas das mulheres para a obtenção da profissionalização no campo da música popular brasileira em um gênero predominantemente masculino: o forró. Para tanto, analisa aspectos da trajetória da cantora e compositora nordestina Clemilda Ferreira da Silva (1936-2014).

Percorreremos as veredas analíticas de Pierre Bourdieu (2002, p. 169) quando examinou o conluio objetivo dos interesses produzido nos circuitos de criação e circulação que, inseparavelmente, confere legitimidade a determinados bens ou pessoas e cria “consumidores *convertidos*, dispostos a abordá-los como tais e pagar o preço, material ou simbólico, necessário para deles se apropriarem”. Daí a importância de examinar a constituição de um capital simbólico de legitimidade, conferido de acordo com as posições no espaço de produção simbólico e os mecanismos de transferência para objetos e/ou pessoas. Capital que pode oportunizar ciclos de consagração cada vez mais duradouros e possibilitar aos agentes a apropriação de uma parcela do produto do trabalho de consagração que não é apenas “um *indício* de uma posição na distribuição do capital específico, mas representa concretamente a parcela do lucro simbólico (e, correlativamente, material) que eles estão em condições de obter da produção do campo em seu conjunto” (BOURDIEU, 2002, p. 171). Reconhecendo esses embates no campo da música popular brasileira, tendo como recorte um gênero musical e uma trajetória específica, nosso objetivo é reunir indícios para compreender algumas estratégias de enfrentamento à dominação masculina, concebida como violência simbólica (BOURDIEU, 2005).

A trajetória de Clemilda, nesse aspecto, consiste em um modo singular de compreender o lugar das mulheres no campo musical brasileiro na segunda metade do século XX. Contribui para que dialoguemos com Kátia Bezerra (2007) quando concluiu ser a atuação de algumas mulheres questionadora de paradigmas socioculturais que têm procurado justificar certas configurações

constituídas em torno de relações de poder. Verifica o desejo de colocar em circulação experiências diluídas ou tidas como insignificantes no processo de elaboração da memória coletiva, construindo, assim, novos quadros de memória. Nesse sentido, demonstra uma genealogia de mulheres inseridas em um tempo que as produziu e que ajudaram, de certa maneira, a perpetuar a partir de uma política de memória em que se formariam vozes em dissonância ou vozes em falsete. O rememorar dessas mulheres cria espaços excêntricos que permitem imaginar alternativas de ser e de saber: “da mesma forma, aponta para a abertura de um lugar crítico que lhes permite interrogar, redefinir e afirmar uma memória que se instaura a partir da tensão entre a pluralidade tonal e a singularidade das vivências” (BEZERRA, 2007, p. 37).

Isso ganha força quando observamos a atuação de Clemilda como compositora em um gênero predominantemente masculino como o forró o que, por si só, interfere na cadeia de forças desse espaço de possibilidades expressivas: a mulher autora, nesse aspecto, deixa de ser mero objeto do desejo para se tornar protagonista do desejo dela e de outrem. Além disso, sua carreira foi marcada por músicas de “duplo sentido”, abordando questões sobre gênero e sexualidade, irreverência que a transformou em uma das cantoras de forró mais solicitadas nas épocas juninas. Estratégia que atraiu os holofotes para si a partir dessas letras que configuraram o forró “safado” ou “jocosos-maliciosos” principalmente nas décadas de 1960 e 90 quando o gênero atingiu auge nas rádios e meios de comunicação. Joel Crespim (2014) afirma que é possível enquadrar o forró de Clemilda como “forró malícia ou sem-vergonha”, cujas temáticas diferem consideravelmente das apresentadas no “forró tradicional” difundido por Luiz Gonzaga. Segundo o autor, a obra de Clemilda é marcada por letras de duplo sentido que fazem referência explícita, algumas vezes, a atos sexuais como nas canções “Talco no salão”, “É mais embaixo” e “Ele só vive batendo em Tonheta”. Outros estudiosos designam esse tipo de música como “forró safado”:

O forró safado é um gênero musical que se utiliza do duplo sentido para criar e feitos de humor e obscenidade, apoiando-se em uma tradição que vem desde a década de 50, com os precursores Luiz Gonzaga e Zé Dantas, autores de sucessos maliciosos como Vem morena, Cintura fina e O xote das meninas. O movimento continuou na década de 60, com destaque para a cantora Marinês, que obteve êxito no mercado musical com vários forrós de duplo

sentido. A partir dos anos 70, esse estilo de forró ganhou força com os sucessos de Genival Lacerda, intérprete de Severina Xique-Xique, Rita Cacheado, Radinho de Pilha, Mate o veio e Manhoso, intérprete de No tempo de Adão e O modo de usar. Na década de 80, apareceram entre os cantores adeptos do forró safado Sandro Becker, com os sucessos Tico-tico e Julieta; Clemilda, com Prenda o Tadeu e Maria Alcina, com Calor na bacurinha. (...) Esse fenômeno linguístico advém de uma bem-sucedida seleção vocabular que torna o texto expressivo, atraente e engraçado, causando uma imediata simpatia no receptor, haja vista a disposição do brasileiro para a irreverência. Ou seja, a identificação dos sujeitos com o forró safado é proveniente do encontro que ocorre nesses textos com o modo brasileiro de ser, especialmente o modo nordestino e sua relação com o mundo (RODRIGUES, SANTOS, SIMÕES, 2012, p. 2967-2968).

Ao lado de Clemilda, estão também Anastácia, Carmélia Alves, Maria Alcina e Marinês. Porém, nos cabe questionar o lugar dessas mulheres na música visto que as mesmas não possuíam o mesmo destaque e prestígio que os homens no forró. Por que elas não obtiveram o mesmo reconhecimento dos homens que, assim como elas, alimentaram a música e imprimiram potência para o campo musical? Provavelmente em decorrência dos preconceitos em torno da profissionalização feminina no campo musical.

No caso de Anastácia, por exemplo, a sua biografia denota as dificuldades enfrentadas pelas mulheres cantoras e compositoras neste gênero musical tradicionalmente machista, que valorizava a potencial vocal masculina e uma performance considerada pouco acessível às mulheres, como relatou a artista:

Às vezes, eu fazia uma música e pensava: 'Essa música parece com Marinês!' (...) Marinês foi a musa inspiradora de todas as mulheres cantoras. Foi a primeira mulher que ousou aquela postura de usar chapéu de couro, que era coisa usada por homem, e de cantar forró. Porque forró é um tipo de música que seria mais indicado pro homem cantar porque ela requer muito fôlego! Normalmente mulher não tem assim muito fôlego pra divisão forró. Mas passou a ser uma coisa tão natural que as mulheres aderiram (FERREIRA, DIAS, 2011, p. 188).

Clemilda como compositora e cantora também obteve um considerável espaço no campo musical, lançando um total de 40 discos. Ela gravou “os ritmos mais característicos do povo nordestino, como forró, baião, xote, quadrilhas, rancheiras, coco, cantigas de reisado e guerreiro”<sup>1</sup>. Segundo a cantora Anastácia, “Clemilda foi a maior garota propaganda da cultura da região nordeste”. Torna-se um ícone por ser cantora das suas próprias composições, por se enveredar por um gênero incomum para as mulheres da época, por divulgar a “cultura sertaneja” a partir de um lugar de fala e de temáticas peculiares. Ao referir-se a Clemilda e a sua sonoridade e diversidade musical, Marcelo Rangel Lima diz que “diversas toadas, cantigas e modas nos fazem lembrar quadrilhas juninas, vaquejadas, folguedos e manifestações tradicionais do nordeste brasileiro” (Catálogo da Exposição Clemilda Morena dos olhos pretos - 2014).

Questionamentos que nortearam a pesquisa, especialmente no intuito de obter pistas sobre as estratégias para a profissionalização feminina e as táticas que algumas mulheres utilizaram para exercer algum poder no campo musical brasileiro, tendo como recurso metodológico entrevistas com o filho de Clemilda e profissionais do campo de produção simbólico em Sergipe.

## Ele pegou a minha irmã e...

Clemilda Ferreira da Silva nasceu em 01 de setembro de 1936 em São José da Laje/AL e faleceu em 26 de novembro de 2014, em Aracaju/SE. Viveu parte de sua infância e adolescência em Palmeira dos Índios/AL e aos vinte anos de idade se mudou para o Rio de Janeiro, onde começou sua carreira artística em programas de rádio, tornando-se umas das primeiras compositoras/intérpretes de forró.

Dessa forma, Clemilda se torna simbolicamente uma personagem feminina que representa um povo do sertão, seja através de sua voz e sotaque característico, seja pelas temáticas relacionadas ao cotidiano nordestino e sergipano. A artista rompeu barreiras sociais ao adentrar em um gênero musical praticamente interdito às mulheres, atuando como compositora e, principalmente, ao se enveredar por músicas de duplo sentido. Um exemplo de determinação e coragem foi a sua saída do sertão de Alagoas para o Rio de Janeiro:

---

1 Extraído do verbete Clemilda, do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/clemilda/dados-artisticos>. Acesso em: 31 jul. 2015.

Largou a família toda, deixou Robertinho (o filho), que são dois, com a mãe dela, caiu fora, foi pro Rio, velho. No porão de um navio, escondida, que era navio mercante, navio de carga, mas era só homem, cara. Então, o compadre dela que falou: tá, você quer ir? Bora. Ela foi dentro do porão, escondida, até o Rio, pra tentar alguma coisa. Aí foi ser babá, faxineira, foi cuidar de velhinho, foi vender sapato, foi ser garçõete, então, assim, ela foi tentar a sorte, ela não foi embora pra ser rica. Ela só queria ter um salário, pra poder comprar as coisas e dar pros filhos, não queria ficar no sertão, olhando pra cima, sem fazer nada. Não tinha nada pra fazer. O lance dela foi sorte, ela falou pra mim, foi pura sorte. (...) e ela foi num programa de calouro, na doida lá, porque nordestino é... Não tem vergonha (...) chegou lá, cantou, gostaram, Gerson Filho se apaixonou por ela, aí aconteceu, foi assim<sup>2</sup>.

O deslocamento de Clemilda possibilitou a confluência com o universo musical em ebulição no Rio de Janeiro. Esse trânsito, além de possibilitar a participação no programa de calouros e o encontro com o músico Gerson Filho, parceiro profissional e de vida, contribuiu para que vivenciasse um conjunto de experiências estéticas então gestadas na então capital federal, por outros nordestinos também migrantes:

O forró possui uma variação de ritmos como: o baião, o côco, o rojão, a quadrilha, o xaxado e o xote. Existe uma controvérsia quanto à origem da palavra forró no seu sentido etimológico. Há uma versão que afirma que no início do século XX, em Pernambuco, um grupo de engenheiros britânicos se instalou para construir uma ferrovia a Great Western, e para se distrair promoviam bailes ao público, o qual eles denominaram de for all (para todos), a frase era escrita nas portas dos bailes, indicando que todos podiam entrar na festa. Esta frase passou a ser chamada de forró pelos nordestinos, por ser a pronúncia que mais se aproxima de for all. Esta versão era defendida por Luiz Gonzaga. A outra versão é defendida pelo historiador Câmara Cascudo, para ele a palavra forró é originária do termo africano 'forrobodó' que significaria festa, bagunça. Assim,

---

2 Entrevista com Isaac Dourado Aragão, diretor do documentário sobre Clemilda, em 19 mar. 2016.

eram chamados os bailes comuns frequentados pelo povo e, como tempo, por ser mais fácil pronunciar acabou sendo simplesmente forró. Apesar das controvérsias existentes, o termo forró passou a ser utilizado genericamente para designar tanto a música quanto a festa onde se dança e toca as músicas. O forró como produto da indústria cultural é um fenômeno recente, tem seu início, segundo estudos, com Luiz Gonzaga que, em meados da década de 1940, levou o forró originário do sertão nordestino para os grandes centros urbanos, por intermédio dos meios de comunicação de massa e o transformou em um produto vendável (FEITOSA, 2011, p. 102).

Clemilda se apresentou como caloura pela primeira vez em 1965, no programa ‘Crepúsculo Sertanejo’, da Rádio Mayrink Veiga, Rio de Janeiro. Nesse programa conheceu o sanfoneiro Gerson Filho, que já era profissional. Os dois se casaram e Clemilda passou a acompanhá-lo nos shows. No meio musical, Clemilda conviveu e manteve relações com diversas personalidades da música nordestina e brasileira, a exemplo de Anastácia, Carmélia Alves, Marinês, Luiz Gonzaga e Dominginhos<sup>3</sup>. Desse modo, é inegável que tanto a mudança para o Rio de Janeiro quanto seu casamento com o músico Gerson Filho interferiram na construção da carreira artística de Clemilda, oportunizando novos trânsitos simbólicos para sua carreira nascente:

Ela tinha alguns compositores, compositores dela era qualquer um. Você fez uma música boa pra ela, ela gravava, ela gostou. Ai pronto, deu certo. Não era pra ela essa música (se referindo à ‘Prenda o Tadeu’), era pra Alcimar Monteiro. Alcimar disse: não, né meu estilo, não. (...) Luiz Gonzaga. Sempre estavam... Entendeu? A Marinês quando vinha pra cá (para Sergipe). Depois já tava mandando disco pra ela divulgar. (...) Mas Luiz Gonzaga e Dominginhos, Oswaldinho, sanfoneiro também, que acompanhou minha mãe em algumas gravações. Oswaldinho, Maestro Chiquinho de cabaceiras (...) Maestro Chiquinho de Cabaceiras, já falei, Caçulinha, Robertinho de Recife, sanfoneiro, né? Essas qualidades de pessoas que estavam tocando no disco de minha mãe. Outra coisa que eu

---

3 Informações retiradas da biografia de Clemilda, disponível em: <http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/clemilda.htm>. Acesso em: 31 jul. 2015.

tenho pra lhe dizer. Chico Anysio. Gravou no disco do meu pai pra ganhar cachê também. Há sessenta anos atrás, Bezerra da Silva tocou triângulo no disco de meu pai e minha mãe pra ganhar cachê também<sup>4</sup>.

O primeiro LP solo de Clemilda, 'Forró sem briga' foi lançado em 1965. Gravou discos solos durante a década de 70 e, em âmbito nacional, foi reconhecida em 1985 quando gravou a música 'Prenda o Tadeu' (Antônio Sima/Clemilda) no LP de mesmo nome. Apesar do sucesso, a cantora/compositora sofreu bastante preconceito de uma parte da população que dizia que ela havia sido submetida à cultura de massa quando optou pelas músicas de duplo-sentido. Segundo Roberto Ferreira da Silva (2016), filho de Clemilda:

O 'Tadeu' foi uma música de duplo sentido, né? Então, foi em 85, ela não ia parar, já estava estabilizada, graças a Deus. Ele tinha seu teto bonzinho. Então foi quando o Tadeu explodiu, ela continuou, foi até onde pode, né? Deixou pela... deixou pela idade, pela doença. Felizes daqueles que chega a idade... uma certa idade. Então, rapaz, no duplo sentido, minha mãe gravou tantas músicas religiosas. Falando de tudo, mas aí quando veio pro duplo sentido, aí tem que respeitar, né? A vontade do povo.

O sucesso contribuiu para que Clemilda participasse dos principais programas populares da TV. O LP foi disco de ouro e em 1987 Clemilda gravou outro pornô-forró de sucesso, 'Forró Cheiroso' (Miraldo Aragão/Clemilda), mais conhecida como 'Talco no salão', conquistando seu segundo disco de ouro.

As letras de duplo-sentido compostas e interpretadas por Clemilda constituíram em estratégias para obtenção de visibilidade no campo de produção simbólico. A partir desse momento, a artista não passou em silêncio nas discussões do cenário musical brasileiro, fator que gerou uma explosão discursiva em torno de seu nome e obra. Em outros termos, contribuem para que possamos reconhecer que determinadas práticas de algumas mulheres se tornaram importante capital cultural na luta de resistência social á exclusão, isso porque, conforme destacou Ívia Alves (1999), ao romper as fronteiras do espaço doméstico, as mulheres começaram a ter consciência de sua condição e a criar

---

4 Entrevista com Roberto Ferreira da Silva, filho da cantora, em 16 mar. 2016.

estratégias para burlar ou ampliar seu espaço de atuação. Por outro lado, a utilização de expressões jocosas e relacionadas às práticas sexuais, inseriram Clemilda em um local comumente interdito às mulheres.

O incômodo seria a articulação “texto pornográfico” e autoria feminina. Para Luciana Borges (2006), se falar de sexo é, por si só, uma transgressão, a escrita erótica das mulheres seria um ato ainda mais transgressor, pois se trataria de deslocar as mulheres da condição de mero objeto para uma posição de enunciadora do desejo, dela e de outrem, construindo um discurso sobre o erotismo a partir de um lugar de fala específico. Segundo a pesquisadora, o problema não seria a “pornografia” em si, mas o seu deslocamento, extrapolando os limites pensados para circunscrever as atividades sexuais e intelectuais femininas. Desse modo, no caso da arte “é a sua aura, a crença teórica em uma especificidade discursiva e unicidade que torna incompatível com a alta literatura e com os grandes autores a associação com a escrita do pornográfico” (BORGES, 2006, p. 24).

Nesse sentido, poderíamos reconhecer em grande parte das letras compostas ou interpretadas por Clemilda a existência do que Susan Sontag (1987) denomina intenção pornográfica, uma intenção deliberada em efetuar textos “impróprios para menores”. Muitos deles beirando a pornografia a partir de trocadilhos, efeitos sonoros e conotações que apelam pelo duplo sentido. Dialogam, assim, com a definição de pornografia apresentada por Lúcia Castelo Branco (1984):

A pornografia insiste sobretudo em comportamentos que reforçam a mutilação e a solidão dos indivíduos. São freqüentes, em obras pornográficas, as formas de prazer solitário (masturbação, a um, ou a dois), as relações exclusivamente sexuais, que de preferência não contenham nenhuma carga de amor ou afeto, ou ainda os encontros fortuitos, casuais, (um fim de semana ‘diferente’, uma noite ‘especial’), não se admitindo o prazer no cotidiano dos indivíduos, como parte de suas vidas. (...) Um outro exemplo dessa insistência na parcialidade das relações pode ser verificado na ênfase em contatos estritamente genitais (BRANCO, 1984, p. 27).

O projeto artístico de Clemilda consistiu em estratégia ousada e singular, a exemplo das expressões “toco cru pegando fogo”, “talco no salão”, “ele só quer trabalhar com menas gente”; “quando ele caçou com ela, ela já tava furada”; “o

anel do Enó”; “pisei no rabo dele ele mandou tomar... cuidado”; ‘eu to querendo Seu Tuzinho você tem que dar pra mim”; “ele só vive batendo em Tonheta”. Estratégias cuja recepção gerou uma série de enfrentamentos:

Teve muita resistência, muita gente criticou na época que ela se rendeu a dinâmica do mercado para poder se sustentar, e o forró de duplo sentido na década de 80, que foi a década que ele adquiriu grande força, depois ele cai, e ainda tentou se segurar, ela ainda tentou seguir nessas gravações, mas realmente depois não emplacou mais. Teve um tempo, foi Genival Lacerda, Sandro Becker, Clemilda, teve um tempo na década de 80 que realmente foi o ápice nesse forró de duplo sentido, mas é cíclico, essas coisas tem um tempo. E muita gente disse que ela deixou o forró tradicional e se aventurou nessa questão do duplo sentido, mas ela não fez isso com a intenção mercadológica, ela fez muito mais por uma coisa intuitiva, certo? Ela não fez com essa questão de ganhar dinheiro, ela chegava a ser uma pessoa bem ingênua nessas questões. Ela quando conheceu Gerson Filho que veio aqui pra Sergipe, ela começou a circular aqui se apresentando em circos, com ele, e ela se apaixonou por Sergipe e escolheu Sergipe, mesmo estando fora desse roteiro nacional, então ela fez sucesso nacional morando em Sergipe<sup>5</sup>.

Além de Clemilda, outras mulheres também utilizaram como estratégia o forró de duplo sentido, a exemplo de Marinês e Maria Alcina, especialmente na década de 1980. Na maioria das vezes, as músicas não traziam a obscenidade de forma explícita:

Ainda nos anos de 1980, as músicas que falavam sobre sexualidade o faziam de forma mais velada, ou melhor, disfarçadas. As referências ao sexo e as partes mais íntimas do corpo masculino e feminino não são explícitas, são disfarçadas. As frases ‘só gosto de tudo grande’ e ‘fiz uma festa e muita gente se espantou com o peru no meio da mesa, gordo, gostoso e grande’ pode ser remetido ao órgão sexual masculino, mas isso não é dito de forma explícita. Na

---

5 Entrevista com Ézio Deda de Araújo, curador da exposição sobre Clemilda, em 23 mar. 2016.

ocorrência de um duplo sentido, o receptor pode, até certo ponto, optar pela interpretação que deseja dar ao enunciado, sendo, em parte, responsável pela obscenidade nele contida (LIRA, 2012, p. 28).

Nesse aspecto, poderíamos conceber essas ações como táticas femininas visando manipular as chances restritas abertas em seu favor em um embate desigual de forças. Embora muitas vezes as letras reforcem violências de gênero, a visibilidade alcançada por essas mulheres constituiu em trunfo na batalha pelo reconhecimento.

Na verdade, muitas vezes aceitaram se apagar em alguns momentos para obterem visibilidade em outros, desenvolvendo concessões de ordem simbólica. Fizeram do silêncio uma arma, esquivando-se, ocupando os vazios do poder e as lacunas da história. Os não-ditos e os interditos também foram estratégicos. Os silêncios, o apagamento de rastros, os esquecimentos ou a reprodução de estereótipos foram táticas para resistir a algo, conquistar direitos e exercer algum poder.

## Considerações Finais

Em meio a um terreno movediço, muitas mulheres forjaram “situações” para conquistar objetivos e metas, daí a existência de tempos plurais entre silêncios e gritos que propiciaram a construção de paradoxos, fazendo “circular um conjunto de verdades desafiadoras, sem, contudo, abalar as crenças ortodoxas” (SCOTT, 2002, p. 28).

Essas questões contribuem para que possamos problematizar os embates que transformam Clemilda como símbolo da “sergipanidade”, objeto constante de homenagens pelas instituições e profissionais do campo de produção simbólico em Sergipe. Isso pode ser visualizado em exposição museológica, catálogo, lançamento de cd, documentário, dentre outras ações que a transformam em metáfora e metonímia da irreverência e, principalmente, da resistência da mulher nordestina e sergipana, conforme sublinhou Ézio Déda (2016):

Clemilda é muito simbólica, então, ela tem toda uma vida de luta, ela saiu praticamente adolescente de lá de Alagoas, foi pro Rio de Janeiro, trabalhou como empregada doméstica, ela teve filho muito cedo lá, ela viajou com as crianças para o Rio de Janeiro pra

trabalhar de empregada doméstica, aí foi pra Rádio Mayrink que é a Rádio Nacional, aí quando chegou lá conheceu Gerson Filho. Então ela ia assistir aos programas de gravação da Rádio, e um dia precisou de alguém pra cantar e ela foi cantar. Então, assim, mostra a batalha da mulher nordestina, que saiu daqui (do Nordeste) na época de 50, 60, e que vai pro Rio de Janeiro e que consegue chegar ao estrelato nacional. (...) Então mostra essa coisa da mulher nordestina que vence (...) então ela tinha uma questão de hábitos, costumes, a forma de falar, o simbolismo, a forma de se vestir, a forma de se comportar, traduzia muita dessa mulher guerreira nordestina. Então ela é símbolo dessas batalhadoras que ainda hoje estão por aí.

Questionamentos que constituem em indícios para analisarmos a construção de Clemilda a partir das tramas que lhe demarcaram o título de “Rainha do forró” e ícone da “sergipanidade”. A trajetória de Clemilda é marcada por táticas explicitadas nos posicionamentos que precisou tomar e defender ao longo de sua carreira e de sua vida pessoal, especialmente em prol de sua profissionalização como compositora e intérprete em um espaço marcadamente masculino e em virtude de protagonizar sua arte a partir de uma temática interdita às mulheres.

## Referências Bibliográficas

**ALVES, Ívia. Amor e Submissão: Formas de Resistência da Literatura de Autoria Feminina? In: RAMALHO, Cristina (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.**

BEZERRA, Kátia da Costa. *Vozes em dissonância: mulheres, memória e nação*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

BORGES, Luciana. Sobre a obscenidade inocente: O Caderno Rosa de Lori Lamby, de Hilda Hilst. *OPSIS*, Catalão, v. 6, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CRESPIN, Joel André. *Clemilda, a “Rainha do forró”*. Trabalho de Conclusão de Disciplina, Especialização em Estudos Brasileiros, Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, 2014.

FEITOSA, Sônia de Melo. *“Mulher não vale nem um real”*: patriarcado nas letras das músicas de forró. Dissertação (Mestrado em Serviço Social), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2011.

FERREIRA, Lucinete; DIAS, Lêda. *Eu sou Anastácia!:* histórias de uma rainha. Recife: FacForm, 2011.

LIRA, Adriana do Nascimento. *De Severina xique-xique à locadora de mulher: representação do gênero feminino nas músicas de forró*. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em História Cultural), Universidade Estadual da Paraíba, 2012.

MOREIRA, Núbia Regina. *A presença das compositoras no samba carioca: um estudo da trajetória de Teresa Cristina*. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade de Brasília, 2013.

RODRIGUES, Maria Dulcinéia de Souza; SANTOS, Morgana Ribeiro dos; SIMÕES, Darcília. O duplo sentido no forró: estudos semântico-estilísticos. *Anais do XVI Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, Rio de Janeiro, 2012.

SCOTT, Joan Wallach. *A cidadã paradoxal: as feministas francesas e os direitos do homem*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2002.

SONTAG, Susan. *A Vontade Radical*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

## **NARRATIVA EM DEVIR: CINEMA FEMINISTA, POLÍTICA DO DISSENSO E DIFERENÇA EM “QUE HORAS ELA VOLTA?”**

Fernanda Capibaribe Leite  
*Profa. Dra. Departamento de Comunicação,  
Universidade Federal de Pernambuco, DECOM-UFPE)*  
fernanda.capibaribe@gmail.com

**Resumo:** O artigo discute conceitos de diferença, política e estética associados aos demarcadores de gênero e classe no Brasil através do filme “Que Horas Ela Volta?” Articulo, para tanto, uma poética feminista a partir da reivindicação dos espaços de ação e enunciado por um olhar em devir de sujeitos minoritários, e inscrita na emergência da diferença cultural. Trago, ainda, a argumentação deleuziana sobre a diferença como duração desdobrada na mudança de tendências. Na figuração dos sujeitos de gênero cruzados com a questão de classe, no filme, interessa abordar em que medida desvelam regimes de visibilidade e tornam-se operadores do dissenso. Qual espectro de negociação faz emergir uma perspectiva política nas imagens? O que transborda das cenas, para além? Tais questões são pontuadas em relação com o Regime Estético da Arte. E envolvem perceptos de “viradas” demarcadas na narrativa, onde o “espelho se quebra” e o olhar aparece na perspectiva de mulheres, nordestinas, de classes populares.

## 1. Cena Inicial: sobre dissenso e diferença na narrativa fílmica

Primeira cena. Uma criança entra na piscina. A mulher sentada no deck observa e incentiva o menino enquanto conversa ao telefone. Seu sotaque fortemente nordestino contrasta com o sotaque paulista do outro em cena, Fabinho, que chama a mulher, sua babá, para entrar na água. Enquanto Fabinho brinca na piscina, a babá conversa com uma interlocutora do outro lado da linha. Esta parece passar a palavra a outra pessoa, que logo percebemos ser também criança. Fabinho sai da piscina, a babá está de costas para a câmera. Ele pergunta quem era ao telefone. E ela responde: “minha fia”. Complementa afirmando estar a mesma longe. Fabinho, então, pergunta a que horas sua própria mãe chegará. O enunciado é claro desde o início: a babá, uniformizada, toma conta da criança numa mansão do Morumbi enquanto a mãe está fora. Ao mesmo tempo, tem de deixar sua filha biológica com outra cuidadora em Pernambuco.

A babá-protagonista do filme *Que horas Ela Volta?* (MUYLAERT, 2015, 114 min) é encenada por Regina Casé e a narrativa vai apresentar uma das problemáticas sociais bastante abordadas nos Estudos Feministas, particularmente no Brasil: a inserção de mulheres de classe média e alta no mercado de trabalho sendo condicionada ao fato de outras mulheres de classes populares estarem cuidando de seus/suas filhos/as. Essas segundas tendo de abandonar suas próprias famílias a fim de irem morar na casa da “patroa”. Tornam-se “quase” da família, mas essa condição no entre-lugar revela muitos abismos, bem como deixa evidentes as marcas que permanecem de uma história escravocrata e da condição feminina como serviçal no ambiente doméstico. Para que mulheres das classes média e alta possam transitar fora do âmbito das relações familiares, outras precisam estar em seu lugar. Uma conquista de espaços antes negados e às custas da manutenção da lógica desigual entre gêneros, atravessada pela questão de classe.

O discurso de emancipação social, empoderamento ou constituição de um viés próprio e autônomo por parte de grupos minoritários tem sido abordado em perspectiva crescente e desenvolvido através de diversas narrativas e pedagogias culturais. No entanto, tem sido igualmente comum o feixe discursivo abordando tal perspectiva alocada no princípio de um tecido comunitário harmonioso, da igualdade e pluralidade não-dissidente, onde questões relativas aos lugares legitimados de distinção são “apaziguadas” em nome de um convívio entre semelhantes. Tal abordagem confere um risco considerável de

esvaziamento no que toca a problematização da diferença, exatamente por buscar um “elo perdido” e não alcançável (RANCIÈRE, 2012) das sociedades em consenso de igualdade.

“*Que horas ela volta?*” aborda tal contexto, mas apresenta o viés do consenso democrático apenas para nos jogar em seguida no espaço contencioso da irracionalidade que atravessa a política do dissenso (RANCIÈRE, 1996). Isso porque o filme demarca o corte temporal que parte da personagem-babá tornando possível a autonomia de sua empregadora, desvela as relações desiguais que permanecem ocorrendo no ambiente doméstico e nos leva até as rasuras provocadas pela desestabilização do discurso assente sobre os acessos e lugares ocupados nessas relações. Seguindo a lógica do tempo dramático do filme, a narrativa nos apresenta nos 25 primeiros minutos um imaginário quase caricato de tais relações: uma família nuclear paulista, rica, composta por pai, mãe e filho, e a trabalhadora doméstica, nordestina e pobre, que foi a cuidadora efetiva do filho, mas mesmo após anos morando na casa e sem retornar à sua cidade natal ou ver sua própria filha, permanece imersa na relação ambígua de ser tratada como e agir na posição de subalternidade, enquanto o convívio do cotidiano é regido pelo mito do afeto entre empregador/a e doméstica.

Em dado momento da narrativa, contudo, num tempo dramático de mais de 10 anos, Jéssica, a filha biológica de Val, a babá, chega em São Paulo para prestar vestibular. E nesse momento o estereótipo abre brechas para a evidência da diferença. Pois o filme nos apresenta uma personagem, a filha, desde o início dotada de uma consciência de seu espaço de interlocução, que se mostra na narrativa através de uma postura autônoma e por vias de um sentido de pertencimento em relação a quem ela é e de onde vem. Ela não reproduz o discurso dicotômico que demarca os lugares de hegemonia e subalternidade. Ao contrário, aparece para desvelar não apenas a frágil conexão e os afetos quebradiços daquela relação patrão/patroa e empregada, mas também as ranhuras na própria constituição das relações familiares na casa. O convívio distante entre mãe e filho, entre marido e mulher; a falta de motivação que pode ser gerada ao se ter todas as opções facilmente ao alcance; a lógica de poder e dominação transpassada pelo acordo afetivo dos laços familiares; o afeto efetivo entre a cuidadora-Val e Fabinho em contraste com o estranhamento entre mãe-Val e Jéssica. São micro relações que se desvelam no filme e nos apresentam um panorama histórico-social do cruzamento de gênero e classe no Brasil.

Nesse sentido, a proposição que realizo através da narrativa em “Que Horas Ela Volta?” é precisamente a de deflagração, ao longo do filme, desse espaço contencioso da diferença cultural através de uma duração que articula os tempos do pedagógico e do performativo (BHABHA, 1998) e promove, na diferença, um desvio de tendência (DELEUZE, 2004) protagonizado pelas personagens mulheres, nordestinas e oriundas de classe popular, quais sejam, Val e sua filha. Nesse trânsito, o sujeito fílmico de Jéssica emerge como um operador de dissenso (RANCIÈRE, 1996), apresentando seu mundo sensível em embate com um mundo sensível consensuado que vigora no contexto do trabalho doméstico. A experiência que o filme nos apresenta, portanto, transborda uma perspectiva crítica em direção ao cotidiano e sociabilidades instituídas dentre um número considerável de famílias brasileiras, além de acoplar-se à atual conjuntura política do país.

Rancière (2012) ressalta tal viés crítico como fundamental a qualquer abordagem que envolva a ideia de emancipação social, pois, como afirma:

[...] o próprio conhecimento da inversão pertence ao mundo invertido; o conhecimento da sujeição, ao mundo da sujeição. Por isso, a crítica da ilusão das imagens pôde ser revertida em crítica da ilusão da realidade, e a crítica da falsa riqueza, em crítica da falsa pobreza (p. 45).

Assim, para o autor, mais do que almejar cenas harmoniosas do convívio igualitário, é pertinente podermos pensar as transformações através das cenas do dissenso, que não insurgem de lugares previstos e com pontos de chegada demarcados, mas a qualquer momento e de circunstâncias inesperadas. Isso porque o dissenso é um embate na diferença que visa reorganizar os mundos sensíveis. No contexto do filme, a chegada da filha da empregada e a circunstância que a leva a permanecer na casa dos patrões mantendo um posicionamento de não-subserviência é a chave que vai instituir o fundamento próprio de uma política, na rasura da ideia de um convívio democrático no qual todas as partes são contempladas. Essa “virada”, na narrativa, faz com que uma realidade oculta pelas aparências seja desvelada e os regimes contraditórios de interpretação dos mundos sensíveis entrem em contato. No dissenso, não há *uma* interpretação de percepções e significações em proeminência, e sim interpretações conflitantes pela rasura dos regimes interpretativos vigentes.

## 2. Sobre o encadeamento narrativo dissonante ou quando as imagens viram do avesso

Câmera em ponto-de-vista normal, mostra a personagem Val atravessando a porta da cozinha em direção à sala. Quando passa, somos, espectadores/as, dados/as a segui-la. Acompanhamos sua trajetória na sala, onde acontece uma reunião tipo “petit-comité”, para comemorar o aniversário da patroa, Bárbara. Acompanhamos Val, vendo-a de costas com uma bandeja numa mão e guardanapos em outra, servindo canapés aos/às convidados/as. Ela circula pela sala, enquanto as pessoas conversam entretidas. Apesar de ser a que mais se movimenta – e a câmera nos põe nesse lugar de mobilidade, seguindo-a – ela permanece não visibilizada. Nenhum/a dos/as convidados/as a olha, mesmo quando a oferta que ela traz na bandeja é aceita, com exceção da mesa de Fabinho e amigos, na varanda, únicos que lhe dirigem a palavra.

Na cena seguinte, Val está na cozinha, plano médio, segurando uma bandeja com xícaras e uma jarra de café. O conjunto que ela mesma deu à sua patroa de aniversário e a outra recebeu com indiferença em cena anterior. A personagem vira de costas para a câmera e abre a porta da cozinha em direção à sala. Permanecemos com o plano fixo, cozinha vazia, por alguns segundos, até que novamente a porta se abre e Val entra acompanhada da patroa, que diz: “De onde você tirou isso?”, referindo-se ao presente dado pela doméstica. Pede em seguida que ela leve à sala um outro conjunto, fazendo referência como tendo sido o comprado na Suécia, e sai em direção à porta novamente. Val, então, retruca, aludindo ao jogo de café que dera à patroa: “Mas a senhora disse que esse era para uma ocasião especial”. Recebe como resposta um “Ah, tá bom”, de Bárbara já se retirando e fechando a porta. Câmera ainda fixa, agora com a personagem principal de frente, bandeja na mão e expressão de descontentamento.

Nessa e em outras sequências do filme, o espaço desse lugar de desencaixe na relação do trabalho doméstico com empregador/a vai sendo descortinado de maneira sutil, principalmente quando as relações travadas ocorrem entre Val e Bárbara. Os personagens masculinos parecem não adentrar na cena enquanto tensionadores de um demarcador de classe, a não ser a partir de um afeto “emprestado”, com Fabinho, a quem Val afirma ser seu filho postiço, ou de uma passividade não apaziguada do pai, Carlos, que emana uma atmosfera nostálgica, mas não se furta em requisitar os serviços de Val. Até que Jéssica aparece na casa.

Já de saída, o estranhamento do encontro entre mãe e filha acontece no aeroporto. Val está à sua espera no desembarque e é surpreendida com uma mulher adulta que a aborda pelo nome sem muita certeza de ser a pessoa que deseja encontrar. O encontro demonstra certa ansiedade da mãe, que tenta cercar a filha com carinhos e elogios sem, contudo, parecer ter intimidade para tanto, o que é reiterado pela reação de não correspondência de Jéssica. Na cena seguinte, vemos as duas por fora da janela do ônibus. Tentam uma aproximação pelos caminhos mais previsíveis de duas pessoas que não mantêm contato. E nessa breve conversa Jéssica descobre, a contragosto, que ficará hospedada na casa da família que emprega sua mãe, apenas porque naquele momento não há outro local onde ela possa ser abrigada. E as zonas de instabilidade da narrativa do convívio harmonioso entram em cena.

Nas cenas que seguem, quando chegam na casa e a filha é apresentada à patroa/patrão, o descontentamento inicial de Jéssica não se reflete numa postura subalterna perante a família empregadora, mas, ao contrário demarca uma altivez de quem não quer estar submetida à relação ambígua de um afeto enunciado na subalternidade. Cria-se, assim, um contraste entre as reações de mãe e filha, que vão instituindo tanto um desconforto entre as duas quanto em relação à dona/donos da casa. Tal situação é logo ressaltada por Val, quando afirma que a filha é segura demais e olha tudo “com os olhos de presidente da república”. Ao longo da trama, portanto, o véu tênue e poroso que sustenta o convívio de uma relação familiar entre empregada e empregadores/a vai esgarçando as relações de poder que de fato vigoram no ambiente do trabalho doméstico. Particularmente em relação à patroa, Bárbara, que mais declaradamente vai perdendo o trato baseado numa aparente sociabilidade cordial e passa a comportar-se autoritariamente em relação à Val e sua filha.

Simultaneamente, o tempo dramático vai enumerando outros conflitos, notadamente de gênero, quando, por um lado, o patrão, Carlos, passa a assediá-la recém-chegada visitante e, por outro, seu filho, Fabinho, se depara com sua própria experiência de esvaziamento, duplamente por ter de dividir a única pessoa com quem de fato nutre relações afetivas em profundidade, Val, e por ser espectador da determinação de Jéssica em sua meta de passar no vestibular, o que não ocorre com ele próprio. Entre a porta que separa sala e cozinha em cena, o filme começa nos apresentando a distinção de classe e gênero para ir gradualmente rasurando as relações naturalizadas por tal distinção.

Jéssica é mulher, filha de doméstica, mas não se coloca na posição de inferioridade, tampouco almeja um provedor que a sustente. Ao contrário,

empenha-se em ter um diploma de curso superior numa das faculdades mais concorridas de São Paulo, que é a de Arquitetura e Urbanismo da USP. Ela promove uma revisão do êxodo rural, protagoniza um choque geracional. Na acepção de Lauretis (1987), esse desenrolar da narrativa legitima a nomeação do cinema enquanto uma tecnologia de gênero, ou seja, o engendramento dos espaços de enunciação e ação através da narrativa fílmica desalocando um imaginário calcado nas relações de poder vigentes pelo viés do majoritário.

Pensar o cinema através de suas negociações, concordâncias e dos dissensos que institui num sentido amplo significa, antes, poder entendê-lo demarcando a questão da diferença como transformação em suas/seus personagens-sujeitos. Que singularidades as imagens podem nos propor realocando os imaginários da diferença através de olhares próprios? Para dar conta de tal questão, não há como trabalhar um olhar próprio do que podemos caracterizar como as minorias sociais sem antes entender como a articulação da diferença se dá na própria ideia do que seria minoritário. Ou seja: como os sujeitos/grupos específicos se veem, como negociam a diferença e como visam transformar seus agenciamentos narrativamente através de uma mudança que começa no *ser* dos próprios sujeitos acontecendo anteriormente a uma oposição às coisas que já são. No filme, um dos motes da resistência de Val à chegada da filha, corroborando com o rechaço de sua patroa, Bárbara, é exatamente o desvio de tendência que sua filha Jéssica institui. Desde o momento em que chega na casa, não se furta em agir como alguém “da” casa. Nega a oposição opressor e oprimido, se recusa a estar no lugar (quase) explícito da subalternidade. Não se furta em atravessar a porta da cozinha até a mesa de jantar, que até a sua chegada era um elemento cênico demarcador das relações desiguais de poder não nomeadas. E sua mãe reage, pois a emergência da diferencia pressupõe também o enfrentamento entre os mundos sensíveis das duas.

Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível, e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. (RANCIÈRE, 2012, p. 49).

### 3. A diferença cultural como suplemento na relação entre estética e política

Na perspectiva de uma poética fílmica atravessada por demarcadores de gênero e classe, as imagens não podem se figurar através de uma representação universal, mas, ao contrário, das singularidades relativas aos sujeitos (LAURETIS, 1987). Nesse sentido, numa expectativa de deslocamento dos olhares “engendrados” do cinema e da conseqüente maneira como naturalizam o prazer visual e os discursos ligados aos corpos de gênero, raça e classe, talvez o grande desafio seja exatamente abordar, nas imagens, as singularidades *internas*, os processos de diferença atravessados *nos* sujeitos e que os fazem pertencer, questionar ou implodir a condição de seres “minoritários”.

Em afinidade com essa abordagem, Homi Bhabha (1998) parte da apropriação intelectual da “cultura do povo” para questionar seu significado num discurso de representação. Quem é o “povo” e a partir de qual ato discursivo essa palavra ganha corporeidade? Bhabha pontua que a historicização dos fatos ligados a um dado discurso aglutinador de nação relaciona-se diretamente ao tempo de uma representação cultural e está normalmente atrelada a uma demanda homogeneizadora. Em outras palavras, isso implica afirmar que certas reiterações discursivas vão sendo ligadas à legitimação de mitos originários para construir tradições, que assentam as narrativas do imaginário social de *povo* entendido como unidade. Como conseqüência, o autor contextualiza o lugar das minorias como aquele que lança uma sombra no “tempo” pedagógico da nação.

Ao discorrer sobre os “tempos” de uma nação, o autor explicita formas através das quais é possível vivenciar, individual e coletivamente, experiências de pertencimento e/ou rejeição ao discurso de uma determinada configuração social instituída historicamente. Para ele, estar circunscrito a essa construção pressupõe a coexistência tensa entre dois tempos, o do pedagógico e o do performativo, que estão “unidos” numa ambivalência e rascunham uma “escrita-dupla” na ideia de nacionalidade pós-moderna. Enquanto o pedagógico reúne em si os “[...] poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual” (1998, p. 207), produzindo uma narrativa estável da nação moderna como uma temporalidade continuada por acumulação, o performativo emerge das brechas *entre* a ideia do povo enquanto “imagem” e sua inscrição nas diferenças, interiorizadas nos sujeitos e exteriorizadas nas relações entre sujeito e alteridade. O performativo torna-se, assim, “[...] um espaço liminar de

significação, que é marcado *internamente* pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural” (1998, p. 210).

Indo além, o autor pontua que a ideia de uma “imagem” do povo funciona como suplemento de uma presença. Ela está ali, alicerçando uma construção discursiva e esvaziada do imaginário social até que, em determinadas situações ou contextos, se preenche de si mesma. Nesses momentos, faz emergir o incomensurável: aquilo que não era representável num discurso apaziguador, mas vinha convivendo no cotidiano enquanto latência. Temos, então, a instauração do tempo próprio do performativo ou, conectando com Rancière (2012, 2011, 1996), a emergência do dissenso, pondo em curso uma prática efetivamente política. É o tempo distendido, que na experiência rompe com as narrativas oficiais e desestatiza a ideia homogeneizante do “povo como um”. Por conseguinte, ao invés do discurso de uma pluralidade igualitária e esvaziada, o que incide nessa disjunção é o paradoxo das dualidades.

Voltando ao filme e conectando com tal reflexão proposta, duas sequências mostram-se notadamente pertinentes para abordarmos a narrativa como instituidoras de tal paradoxo. A primeira corresponde ao momento em que Carlos, já tendo demonstrado estar atraído por Jéssica nas imagens, a leva para conhecer um apartamento da família no Edifício Copan, que Jéssica, como aspirante a arquiteta, tinha vontade de visitar. Na cena interna da sala vazia, onde a câmera está posicionada à contraluz mostrando ambos, de costas, conversando na sacada, Jéssica agradece pelo passeio e abraça Carlos. Segue-se um plano próximo do abraço, focando o rosto dela, que se assusta ao perceber que o personagem tenta estender o abraço a um contato mais íntimo e sexual. Ela pede desculpas se desvencilhando do contato físico enquanto o celular de Carlos toca. O clima de desconforto aumenta quando percebemos que o telefonema informa que a Bárbara sofreu um acidente.

Sequência seguinte, cena externa, plano médio, Jéssica molha os pés na piscina enquanto conta à sua mãe detalhes sobre o acidente. Saindo do assunto inicial, pergunta: “como eles fazem para deixar essa água tão limpinha, hein, mãe?” Como resposta, e reverberando no clima de estranhamento já instaurado entre mãe e filha, Val responde: “não vá olhando para essa piscina não, hein, Jéssica. Isso aí não é para teu bico não”. No diálogo que continua, a mãe lhe diz que nunca se banhou ali e complementa que, caso alguém a convide para tanto, ela deve negar. Situação que ocorre logo depois, sem cortes na imagem, quando entram em cena Fabinho e o amigo e mergulham. Chamam Jéssica para

juntar-se a eles e ela responde tal como sua mãe a instruiu: que não tem roupa de banho. Contudo, Fabinho não se contenta com a resposta. Começa a molhá-la com a mangueira, sai da piscina, a pega no colo e pula na água. A imagem agora está levemente em slow-motion. Em cena, a água que é jogada para cima com o impacto dos corpos que mergulham, planos curtos das brincadeiras entre ela e eles na água, sons de água e risos. Tal escolha estética demarca o transbordo. Está para além da água, o suplemento se preencheu.

Isso porque, após essa cena, uma série de episódios demarcam a diferença como algo que não pode mais ser ignorado. E as tensões desse interstício são postas em curso. Bárbara fica indignada porque a filha da empregada está na piscina com seu filho. O que extravasa um incômodo prévio, por perceber o interesse do marido pela moça e o afeto que começa a ser construído também com Fabinho. Manda esvaziar a piscina. De outro ponto de vista, Carlos fica enciumado por ver os dois jovens interagindo na água. Instaure-se, assim, uma crise familiar entre Bárbara, Carlos e Fabinho, quando a mãe reclama o carinho que o filho não tem por ela e enuncia a indiferença da relação travada entre os três personagens. Em cena seguinte, Val naturaliza o discurso da subalternidade à filha, enquanto passeiam com o cachorro na rua, afirmando que determina as regras de conduta, “as pessoas já nascem sabendo”. Normas que a outra se recusa a acatar.

Na elaboração do suplementar, Bhabha está questionando os discursos originais naturalizados e, ao fazê-lo, lhes confere um *status* secundário, ou atrasado. Algo que precisa ser repensado, numa dinâmica própria do lugar de representação das minorias, onde está em jogo um espírito revisionário que não prevê a soma, mas, ao contrário, visa alterar o cálculo, desestabilizar a pluralidade em favor da singularidade. Temos daí que o confronto irrompido pelos discursos de Jéssica e Val não se direciona simplesmente ao pedagógico enquanto ato de negação. Como Bhabha postula, a minoria:

[...] interroga seu objeto ao refrear inicialmente seu objetivo. Insinuando-se nos termos de referência do discurso dominante, o suplementar antagoniza o poder implícito de generalizar, de produzir solidez sociológica. O questionamento do suplemento não é uma retórica repetitiva do “fim” da sociedade, mas uma meditação sobre a disposição do espaço e do tempo a partir dos quais a narrativa da nação deve começar. (1998, p. 219).

Mãe e filha saem da casa com as malas de Jéssica com o intuito de mudar para um apartamento na periferia. No entanto, a empreitada não dá certo e ambas retornam. No desenrolar, Carlos declara-se apaixonado, em cena seguinte, à Jéssica e à pede em casamento. Com a negativa da mesma, o personagem imerge num estado letárgico, situação que irrompe como mais uma ranhura do pedagógico, quando, prostrado na cama, ele pede desculpas à Val por algo acontecido no passado, o que fica claramente enunciado como tendo sido um abuso sexual.

Como desfecho dessa erupção, Val e Jéssica se desentendem. A mãe é questionada por suportar durante tanto tempo “ser tratada como cidadã de segunda classe”. Retruca pedindo respeito aludindo à condição da maternidade, que é negada por Jéssica; a mesma não reconhece tal afeto. A sequência de imagens que se segue enuncia a insustentabilidade das relações na casa. Na articulação do discurso minoritário que Jéssica apresenta, portanto, há uma demanda de reestruturação histórica da diferença, que vem à tona por via de uma revolta e institui o desejo do possível na aparente impossibilidade. Como pontuado por Bhabha (1998), essa articulação nos desvela a perplexidade da experiência através daquilo que a princípio não parece poder se medir, pois não está inscrito num discurso pedagógico. E é nessa “desmedida” que a diferença cultural atua. Bárbara proíbe o acesso de Jéssica para além da porta da cozinha e, em imagem emoldurada pelas grades da janela do quarto dos fundos da mansão, onde Val mora, vemos pelo lado de fora Jéssica arrumando suas coisas no quarto para ir embora da casa, na noite chuvosa que é véspera de sua prova no vestibular.

A maneira como Bhabha situa esses entre-lugares enquanto interstícios, articulando ambivalências aparentemente intransponíveis, vem a fornecer elementos que nos permitem reorganizar as narrativas inscritas numa temporalidade para os sujeitos de gênero, raça e classe. Na medida em que nos propõe revisar um passado para nele encontrar uma anterioridade que está constantemente reinventando os sujeitos no presente, o autor desvela um exercício de deslocamento fundamental à emergência de mundos sensíveis próprios dos sujeitos minoritários. São mundos que escapam da aparente pontualidade, sincronia e direcionamento dos “fatos” narrados pela história. Ainda, nos fazem refletir sobre a articulação da diferença interna e em relação à exterioridade desses sujeitos, quando, ao desestabilizar o tempo histórico de tais configurações da diferença, nos abre novas possibilidades de autoridade cultural e política.

A partir de tal reflexão, arrisco afirmar que talvez o incômodo maior em torno de *Que Horas ela Volta?* seja notadamente a exposição do histórico de

relações que regem o ambiente doméstico na perspectiva do entre-lugar. De uma só vez o filme nos mostra as negociações no interstício, que vão esgarçando a temporalidade do pedagógico em claro enfrentamento com o tempo performativo. E a diferença não mais pode ser ignorada.

#### 4. O filme inscrito numa poética feminista

Conectando as reflexões acima com uma elaboração notadamente feminista, Haraway (2013) desenvolve uma crítica ao sujeito feminista como articulado na mesma lógica da dicotomia entre o hegemônico e o subalterno. Vai se referir, portanto, ao ciborgue como sujeito do feminismo, nomeando-o como blasfêmia, numa ironia que, por sua descrição, serve para proteger esse sujeito, em sua “moral interna”, de uma autoridade moral majoritária, ou, como Bhabha (1998) classifica, pedagógica. A ironia, portanto, traz consigo um desejo de revisão, colocado tanto para a sociedade de uma maneira geral quanto aos próprios feminismos.

Bárbara é mulher, mas se inscreve no filme como um sujeito de classe em oposição a outras mulheres. Seu desejo é de não compartilhamento. Desejo inscrito num espaço de contradições que não se resolvem. Como a autora postula, a ironia de sua proposição “[...] tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras” (HARAWAY, 2013, p. 35). É nesse sentido que o estreitamento da afetividade não-hierárquica de Jéssica com os “donos” se dá na mesma medida em que a referida personagem passa a ser intolerável para Bárbara.

O referido filme, assim, e de acordo com Haraway (2013), tanto vem legitimar espaços de dominação quanto produzir a própria ideia de diferença circunscrita a esses espaços. E a poética fílmica se aloca a uma poética feminista, pois, num “mundo de ciborgues”, as contradições são articuladas e as totalidades questionadas, o que inclui os discursos feministas que não transcendem a égide da polaridade de dominação hierárquica homem- mulher e mulher pobre *versus* mulher rica, por exemplo. Para a autora, outras formas de enfrentamento devem se fazer possíveis. Nessa proposta, não há memória de recomposição do mito originário, mas uma “memória” de transcendência. Portanto, mesmo atestando que os ciborgues “[...] são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado” (2013, p. 40), Haraway os apresenta como infiéis às suas origens. “Seus pais são, afinal, dispensáveis” (HARAWAY, 2013, p. 40).

Jéssica não aceita a sua condição de nordestina, filha de trabalhadora doméstica e sem posses como legitimadora de subalternidade. E é aprovada no vestibular da USP. Fabinho é dispensado de seu privilégio de homem branco, rico e paulista como estatuto hegemônico e se resigna ao ser reprovado na mesma edição do vestibular que Jéssica prestou. Sobretudo, o majoritário no filme torna-se secundário, através da imanência dos dois personagens que representaram tal interlocução no filme, pai e filho, como trajetórias não sucedidas. Quando estes são aplainados na narrativa, resta o debate que atravessa a condição de “ser mulher” pela classe e por via da territorialidade, vivida pelas personagens de Jéssica, Val e Bárbara no filme. Um debate próprio dos sujeitos feministas não alocados no imaginário do outro- homem, mas em processo revisionário numa perspectiva interna.

A condição de minoria não define um lugar estanque e não caracteriza um sujeito “normatizado” num tempo pedagógico, mas se refere a *estados*, de idioma, etnia, sexo, gênero, classe, orientação sexual etc. Nessa acepção, tal como afirmam Deleuze e Guattari (1995), esses estados minoritários vão constituindo territorialidades de gueto, isto é, discursos que geram práticas próprias de mulheres, de gays/lésbicas, de negros, de migrantes, ou de nordestinas/os se trouxermos para o contexto do Brasil... Tais estados, zonas de tensão e conflito através dos quais a diferença se coloca, funcionam principalmente como “germes”, detonadores de conjunturas incontroláveis ou incomensuráveis. São esses germes que podem vir a desterritorializar discursos estabilizados que sustentam uma condição hegemônica. Os autores caracterizam esse potencial da minoria como cristal de *devir*, afirmando que é por esse “germe” que transita uma potência de transformação. São remissões, portanto, a condições em trânsito e que se expressam através de ações, “musicais, literárias, linguísticas, mas também jurídicas, políticas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 55), domésticas, o que torna sua caracterização deveras complexa. Pressupor a exposição da diferença cultural por via das minorias, assim, significa “arrombar” as portas que mantêm em voga os discursos continuados próprios do tempo pedagógico.

A condição dominante na perspectiva da “patroa”, no filme, remete, ao mesmo tempo, a um espaço construído de poder e a um lugar de abstração quando esse espaço legitimado não padece de nomeação por estar já instituído e contextualizado no tempo do pedagógico. Como Deleuze e Guattari afirmam, a maioria define um “padrão abstrato” (1995, p. 55) na medida em que não se direciona a *alguém*, mas “é sempre Ninguém” (1995, p. 55). Em contrapartida, a minoria se potencializa no devir *alguém* porque quando emerge enquanto

diferença propõe um desvio do modelo. “Há um ‘fato’ majoritário, mas é o fato analítico de Ninguém que se opõe ao devir-minoritário de todo o mundo” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 55). Mesmo que a minoria consiga pôr em curso novas constantes, sua questão não está centrada na entrada do tempo pedagógico, mas no espaço ambivalente da diferença; no tempo em trânsito do performativo.

Nesse sentido, quando Harraway (2013) questiona uma categoria essencialista para a condição de ser mulher, está introduzindo uma crítica a um demarcador de poder dessa condição, alocado no imaginário da mulher branca, rica, instruída, que não contempla todas as mulheres. A minoria posta pelo sentido de ser mulher não garante trânsito em curso. É necessário, para tanto, que a minoria se desdobre no minoritário, que a tendência mude. E Jéssica põe em curso, no filme, tal desdobramento. Na narrativa, a notícia de aprovação no vestibular chega em Val como remanejamento do lugar de minoria para um estado de desvio da constante.

## 5. Val em devir: a diferença como desvio interno de tendência

Então, como chegar a falar sem dar ordens, sem pretender representar algo ou alguém, como conseguir fazer falar aqueles que não têm esse direito, e devolver aos sons seu valor de luta contra o poder? Sem dúvida é isso, estar na própria língua como um estrangeiro, traçar para a linguagem uma espécie de linha de fuga. (DELEUZE, 1992, p. 56).

O deslocamento de Jéssica do Morumbi à periferia instaura o processo de auto revisão, em Val, de sua condição internamente. E não há mais retorno. Quando recebe a notícia da aprovação da filha, a protagonista tem a válvula que precisa para acionar a potência de seu próprio devir em curso. E o filme nos apresenta tal situação em plano aberto, quando Val caminha, em cena externa e noturna da porta da sala até a piscina, vagarosamente. Para na escada e desce até a água que, estando a piscina esvaziada, beira os joelhos. Pela primeira vez, em mais de dez anos morando na casa de sua patroa, a personagem desfruta do prazer antes impossível por um embargo naturalizado historicamente. Em cena, pega o celular e liga para a filha. Conta de sua empreitada como conquista, e a água da piscina agora vira o seu transbordo.

Deleuze remonta à questão do devir contextualizado na minoria, bem como na diferença, em distintos momentos/fases de seus escritos. Nessas abordagens,

por um lado, a questão da minoria aparece como potência em oposição ao poder majoritário; por outro, vem problematizada através da diferença. Nesse segundo quesito, é importante destacar o momento em que Deleuze (2004) parte dos apontamentos de Bergson para trabalhar a diferença através do duplo sentido de mudança de natureza *entre* as coisas, ao mesmo tempo que problematiza também a diferença de natureza *no ser* de uma própria coisa. Nessa dupla inscrição, o autor considera que a questão da diferença se coloca em relação a um outro na medida em que retorna a si e, assim, não está reduzida a uma exterioridade.

Ora, se há diferenças de natureza entre indivíduos de um mesmo gênero, deveremos reconhecer, com efeito, que a própria diferença não é simplesmente espaço-temporal, que não é tampouco genérica ou específica, enfim, que não é exterior ou superior à coisa. (DELEUZE, 2004, p. 35).

Deleuze (2004) considera que a diferença de natureza das coisas instituídas num mesmo gênero<sup>1</sup>, a interna, precisa ser reencontrada, pois constitui um importante desencadeador da diferença em relação a uma exterioridade. A partir da diferença interna, as convergências podem tornar-se divergentes, numa realidade experienciada que ao mesmo tempo corta e intersecciona. Na realidade vivenciada pela protagonista Val, ela descobre que Jéssica tem um filho, seu neto, que deixou no Nordeste para vir estudar, convergindo as realidades entre mãe e filha, mas numa perspectiva divergente. Contudo, a interseção desses contextos não cabe mais a Val. E ela reencontra sua tendência para além das experiências convergentes de ambas: decide largar o trabalho e ir viver com a filha, para cuidar do neto e diferir das trajetórias que por vias distintas e também similares ambas tomaram. Val continua seu trânsito, saindo da casa que não era sua no Morumbi em direção à sua casa na periferia. A cena dela no taxi em deslocamento é em plano fechado. Ela sorri, seu rosto entre vestígios do banco da frente e a janela da porta dos fundos do carro. Imagem alternada com outra em *travelling* da rua, plano-movimento.

A diferença na “natureza” não está posta nas coisas, ou em seus estados e características, mas nas *tendências*. E a tendência diz respeito à potência de

---

1 E aí ele está considerando o gênero num sentido amplo, e não ligado necessariamente à distinção identitária masculino-feminina.

desenvolvimento que funda uma ideia de natureza para as coisas e pessoas. O entendimento da diferença pressupõe a divisão do homogêneo. O ser expressa tendências, e as tendências subjetificam. O que Deleuze vai definir como tendência-sujeito é aquela enunciada de uma *certa* forma. E vivida. Isso porque a condição da experiência não é a possível, e sim a *real*. A diferença, assim, vai pressupor um *isto* anterior a um *aquilo* em relação ao que é vivenciado. E o vivido é a duração. “Em suma, a duração é o que difere, e o que difere não é mais o que difere de outra coisa, mas o que difere de si. O que difere tornou-se ele próprio uma coisa, uma *substância*” (DELEUZE, 2004, p. 41).

É interessante poder abordar essa dupla inscrição da diferença quando a relacionamos com uma experiência feminista, pois vamos assumir que, para além de se colocar em relação a uma exterioridade, a diferença se institui, antes, nos processos de duração de um próprio sujeito. Se entendemos a categoria *mulher* como sujeito dos feminismos, podemos perceber como as críticas de autoras como Haraway (2013), no que toca a categoria essencialista dos feminismos, se conectam a uma não nomeação da diferença *internamente*, direcionada ao seu sujeito, que, no caso, são as mulheres. A divisão do homogêneo, portanto, parte de uma tendência a mudar no sujeito, que não é acidental, assim como as mudanças efetivas não o são. “Diferenciar-se é o movimento de uma virtualidade que se atualiza” (DELEUZE, 2004, p. 45).

Dentro da casa nova da filha, a mesma pergunta à Val: “e agora, já pensou o que vai fazer?” Sentada à mesa da cozinha, num plano frontal, Val arruma o conjunto para café que havia dado à Bárbara e foi desprezado. Comentando sobre o presente roubado, remete ao design de pires e xícaras como *diferente* e complementa para a filha: “diferente que nem tu”. Em seguida, ainda sentada, pede que Jéssica busque o filho, Jorge. Jéssica reage eufórica e pergunta se Val irá cuidar dele. A câmera se aproxima lentamente da protagonista. Esta leva a xícara com café, tomada da ex-patroa à boca num sorriso largo. E o filme termina.

## **6. Post-acto: por um devir feminista num regime estético possível das imagens**

A partir do agenciamento dos sujeitos feministas que protagonizam o filme nas personagens de Jéssica e Val, vale investigar como, para além de expressar-se numa poética feminista e abordando os processos de subjetificação próprios dos feminismos, “Que Horas Ela Volta?” propõe uma estética. Ou seja: como podemos definir, no nível de articulação entre essa poética e suas/

seus espectadoras/es, um regime estético que esteja expresso nos audiovisuais? Rancière (2012) considera que há um ponto de convergência nos formatos artísticos que visam a espaços de quebra da máquina de hegemonia e apropriação, direcionado à politização da arte. Este consiste na busca por certa eficácia a partir de modelos que explicitem, de alguma forma, os estigmas da dominação, “[...] porque ridiculariza os ícones reinantes, ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (p. 52).

Há que se pensar, no entanto, segundo o autor, em modelos que nos tragam eficácia a partir de nossas expectativas e juízos como espectadoras/es e, sendo assim, não basta seguir um molde preestabelecido. O que nos toca vai depender do quanto estamos dispostos a sermos tocados, ou seja, do quanto a nossa experiência sensível através de repertórios, que podem ser muito diversos entre indivíduos, é atingida por determinada expressão artística, quer se nomeie politizada ou não. Essa reflexão estabelece um ponto de divergência interessante com as intencionalidades no nível da produção imagética que visa partir da narrativa onde algo não vai bem para uma necessária mobilização e conscientização que se queria agenciadora de transições para as mulheres e outros sujeitos agregados. Não há que se supor um “*continuum* sensível” (RANCIÈRE, 2012) que leve de determinada forma expressiva/artística à reflexão, sensações e reações das/os espectadoras/es. Para elucidar a vontade de eficácia nas produções artísticas, o autor propõe:

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contra-modelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe (idem, p. 55).

Uma eficácia estética, assim, é diretamente resultante do regime estético da arte. A política *já* é estética, e vice-versa. Nesse regime, há de se pensar em certo distanciamento, não por parte do artista em relação ao/a espectador/a, tampouco do/a espectador/a em relação à obra... Trata-se mais de uma “suspensão”, que tira os lugares de implicação determinados, entre a intenção de

quem cria, a forma sensível apresentada, o olhar de quem frui e como essa relação estabelece compartilhamentos possíveis. Essa suspensão quebra com a relação de causa e efeito que envolve artista/realizador e espectador/comunidade. Desestabiliza as vias pressupostas entre produção e percepção das expressões sensíveis artísticas, prevê outros modelos de construção da relação entre estética e política e, por sua vez, estabelece outros referenciais de eficácia. A eficácia estética, portanto, seria, para Rancière (2012), uma eficácia da suspensão. Depende do quanto uma obra, nas relações que articula, é capaz de promover o encontro dos vários mundos sensíveis envolvidos.

Pensando no filme em questão, tomo de saída que os lugares de agenciamento que a narrativa aciona demarcam articulações que, ao mesmo tempo em que se direcionam a um espaço de interlocução notadamente feminista – apresentando o protagonismo de mulheres fora do eixo do majoritário no demarcador de classe –, desarticulam a própria categoria mulher como representação do feminismo – através da personagem da patroa. Mobiliza, assim, zonas de tensionamento imersas nas próprias elaborações do feminismo. Ainda, na postura da personagem Jéssica como operadora do dissenso, ela articula um imaginário social que tem demarcado polarizações pertinentes ao contexto da política brasileira vigente. Jéssica corresponde à alegoria da nordestina empoderada que, mesmo sendo filha de doméstica, chega de avião em São Paulo e é aprovada no vestibular para ingressar numa universidade concorrida e frequentada por estudantes de classes mais abastadas. Representa, nesse sentido, o discurso de pulverização das desigualdades proferido pela gestão do Partido dos Trabalhadores ocupando a presidência nos últimos 14 anos no Brasil. Um discurso de um suposto crescimento social com aumento das oportunidades numa perspectiva equânime, que tem incitado posicionamentos raivosos da sociedade como um todo através do qual o tipo de postura e acesso possíveis à Jéssica são questionados por parte da sociedade que não apoia ou rechaça declaradamente a atual gestão Federal no país.

Como alegoria de uma conjuntura, portanto, Jéssica, ao mesmo tempo em que é produzida personagem em nome do contexto vigente, também ecoa de maneira controversa para além do filme nesse mesmo contexto, numa perspectiva social mais ampla. Por isso, talvez o filme tenha rendido críticas bastante díspares, veiculadas após seu lançamento. O que não torna as personagens de Val e Jéssica menos potentes, mas, ao contrário reforça seus papéis, no filme e para além dele, como operadoras de dissenso e instituidoras de uma política em curso.

Como já explicitado, para Rancière (2012, 1997), o dissenso é constituidor da política, já que, em primeira leitura, esta não é simplesmente o regime de certo poder, ou a busca por esse poder, mas a constituição de determinados sujeitos e objetos que são contemplados em certo regime de poder, através de leis e instituições que os legitimam. Trata-se das relações que dão aos sujeitos determinadas aptidões e liberdades de designações, lançando mão de estratégias. Tal movimento, para o autor, não se desvincula dos universos sensíveis que estão colocados em jogo. É antes uma atividade que reorganiza os domínios sensíveis através dos quais o “comum” se define. A política, portanto, rompe a evidência sensível de uma ordem “natural” designada a indivíduos ou grupos, no âmbito do público e do privado. Reestrutura maneiras de *ser* e *ver* numa configuração de espaço e tempo.

[...] a política começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências e incompetências. Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir no comum aquilo que era apenas ouvido no ruído dos corpos (2012, p. 60).

Nesse sentido é que a experiência sensível está sempre conectada à política e pode advir de qualquer situação, em qualquer circunstância, independentemente das intencionalidades e da necessidade de politização da arte no sentido de sua vontade de consciência. Porque produz paixões e subversões na disposição dos corpos. E essa atividade não depende desse ou daquele tipo de produção artística, mas está relacionada às formas através das quais tais produtos são olhados. “[...] O que funciona, em certo sentido, é uma vacância” (RANCIÈRE, 2012, p. 61). A noção de estética e seus regimes de visibilidade *contemplam* um sentido político. Articulam percepções e discursos que já vêm engendrados por um regime de pensamento, por um olhar social e histórico. Por isso, quando o autor deflagra a crítica a certa visão determinista da relação entre política e estética nos modos de produção da arte, o que está desvelando é, antes de tudo, uma distinção entre práticas artísticas e a zona dos afetos/sensibilidades.

A estética é a reflexão sobre esta contradição de fundo que torna a Arte autônoma enquanto esfera da experiência, ao mesmo tempo que erradica as fronteiras que separavam os objectos “artísticos” dos objectos e formas da vida prosaica. (RANCIÈRE, 2011, p. 05).

Nesse aspecto, é interessante poder abordar as produções endereçadas a sujeitos dos feminismos com ressalvas em relação aos seus efeitos almeçados. Vale caracterizar o que seria próprio de uma articulação poética feminista – a jovem mulher que vem do Nordeste para São Paulo, fazendo o mesmo percurso que sua mãe 10 anos antes, mas agora com outra meta, mais autônoma e sem subjugar seu sentido de pertencimento –, mas também encontrar as linhas de fuga que não condicionem sua produção a resultados de eficácia, o que me parece deveras restritivo à própria ideia de experiência estética. Esse aporte de Rancière (2011) na relação entre poética e estética abre possibilidades de abordarmos as produções fílmicas ligadas aos feminismos através do regime de pensamento, tal como trago nesse artigo, para trabalhar as zonas de significação do feminismo a partir da minoria e da diferença, qual seja, o interstício, dessa vez entre uma proposta poética e um regime estético, entre realizador/a e espectador/a. Isso me leva a crer que ao pensar filmes feministas contemporâneos não posso estar centrada nem no seu “projeto” nem somente na maneira como é “recebido”, mas na articulação entre as duas coisas. Aí está a potência.

Na aproximação com o devir, considero pertinente indagar, como reflexão em torno do filme “Que Horas Ela Volta?": É possível pensar as imagens através de um devir-feminista? Deleuze e Guattari definem que: “Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação” (2012, p. 18). Na abordagem do conceito, amplamente citado na obra de ambos os autores, o *devir* vai sendo definido através de articulações que ponham alguma configuração em trânsito para além dos binômios do *isso ou aquilo*. Pode advir de relações de antagonismo, mas também das afinidades.

Por isso, o devir não faz com que nos tornemos *realmente* outra coisa, mas que estejamos numa iminência, num trânsito, *tornando-nos*. Produz a si próprio como uma alternativa à imitação pura e simples. “O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 18). Como sujeitos do devir em cena, Jéssica e Val são, assim, uma condição transitória, sem termos. Isso significa dizer que atravessam a narrativa *passando* de um devir a

outro. Nessa conceituação, ambos os autores trabalham com um princípio de realidade que, tal como define Bergson (apud DELEUZE; GUATTARI, 2012), está nomeado numa experiência vivida onde várias durações conflitantes estão sobrepostas e coexistem. E se comunicam.

Trata-se de uma descrição onde está previsto que são tomadas por afetos para além da instituição de um afeto. Afetos são os devires não humanos que nos atravessam. A partir do que os autores definem como nossa percepção inseridos nas paisagens que experienciamos. Não estamos fora da experiência e por isso somos sempre passíveis de tornamo-nos algo. Ou, nas palavras de Deleuze e Guattari: “[...] Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219). Essa conceituação nos coloca como *parte* desse algo que “se torna” na duração do filme.

Através dessa reflexão, venho propor o *devir feminista*, através das imagens, nomeado nesse trabalho por via do *Que Horas Ela Volta?*, enquanto um caminho que é próprio de uma experiência dos feminismos, não deixando de contemplar sujeitos não mulheres, mas colocando-os em trânsito. Ainda, que o distintivo demarcador dos gêneros possa ser trazido para análise, mesmo que na intenção de sua desconstrução. Como afirmam Deleuze e Guattari (2012), esses devires significam pertencimento a uma máquina de guerra, pois não podemos partir do pressuposto de que esta é privilégio do majoritário. Nesse sentido, pensar as narrativas ligadas aos fluxos de permanências e discontinuidades das mulheres no filme pode ser trabalhar um devir-feminista como potência que incida de assalto na égide de dominação dos sistemas naturalizados como “sendo assim” e vão na direção de um algo incontrolável.

É em busca desse descontrole que propus analisar o filme, entendendo que o incontrolável, o inesperado e o incomensurável são próprios de um *devir-feminista*. Um devir que emerge na indiscernibilidade do que é vizinho e estranho, do eu que caminha em direção do *devir-imperceptível* nas distinções sexo-gênero-desejo. Como postulam Deleuze e Guattari, “O imperceptível é o fim imanente do devir, sua fórmula cósmica” (2012, p. 76). Penso, portanto, o filme apresentado a partir de como propõe a rasura permitindo que saíamos de sua experiência, como espectadores/as, num tempo-espaco transformado. Pensar um devir feminista, assim, nos permite adentrar num devir- todo-mundo, sem o esvaziamento da diferença, mas engendrado nela, fazendo um mundo, ou vários, entre as zonas familiares e indiscerníveis.

## Referências

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta e Outros Textos**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol 4** São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol 2** São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a Filosofia**. São Paulo: Editora 34 1992.

HARAWAY, J. Donna. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. *In*: Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Pp. 35- 118.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of Gender: essays on theory, film and fiction**. Bloomington and Indianapolis: Indiana Unniversity Press, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. O Dissenso. *In*: NOVAES, Adauto. **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **O que significa estética**. Tradução: R. P. Cabral. *Ensaio publicado no site Ymago Project. In: www.proymago.pt, outubro, 2011.* Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>. Acesso em: 12 mai 2013.

## O FEMININO NO CANCIONEIRO DE DOLORES DURAN

Gilvan da Costa Santana  
*Instituto Federal de Sergipe/IFS*  
gilvancsantana@yahoo.com.br

### Resumo

Precipuamente, intentamos tratar neste trabalho de questões referentes ao feminino na Música Popular Brasileira. Buscamos ver e entender como o gênero feminino se apresenta nas composições de letras de músicas do estilo denominado samba-canção de autoria da compositora Dolores Duran. Para tanto, foram analisadas canções da década de 1950 que traduzem perfis femininos, na perspectiva de discutir e de refletir a respeito de sexualidade e de gênero como uma construção histórica e cultural, pois se estabelece ao correlacionar comportamentos, linguagens, representações, crenças, identidades e posturas. Destarte, procuramos ver o discurso presente nas letras dessas canções a partir de estratégias inter-relacionadas com a maneira de agir e pensar ante/por um ser feminino. Na perspectiva histórico-cultural, as canções de MPB nos soam como processos sociais que não se limitam ao espaço/tempo, mas sim, ao contrário, estendem-se a todos aqueles espaços e tempos sociais imbricados na produção de concepções e de significados. Assim, as letras de música de Dolores Duran – textos líricos, poéticos, artísticos, culturais – são permeadas de uma profunda subjetividade, o que não impede que respondam aos anseios da época em que a autora se insere, representando, inevitavelmente, valores sócio-políticos por meio de relativas convicções, certos arrojados e notadas contradições de um discurso eminentemente feminino.

**Palavras-chave:** Gênero, Música Popular, AD, *Ethos*, Samba-canção

## Introdução

A pesquisa serviu para mostrar uma relação entre gênero e música popular, elemento cultural dentre os mais expressivos do século XX. Toda e qualquer evolução no que tange ao papel da mulher na sociedade, como ela agiu/age ou como ela foi/é vista se deveu/deve a uma luta incessante travada por mulheres em todos os contextos que, insatisfeitas com a ordem social, se rebelaram.

Sem dúvida, foi o século XX que legou ao movimento feminista avanços, compromissos políticos e, conseqüentemente, ressignificações socioculturais. Há de se dizer que, a cada época, se constroem desejos e interesses diversos.

Nesse contexto, fez-se oportuno o estudo de letras de música dos anos de 1950 de autoria feminina, caso raríssimo até então. A partir desse prisma, tornou-se possível estabelecer relações entre gênero e arte (especificamente, o feminino na MPB). Implica dizer que nosso foco se voltou à linguagem artística da canção popular para nortear o estudo de gênero. Por conseguinte, nossa pesquisa buscou na obra da prestigiada compositora do Brasil – Dolores Duran - representações do feminino de estética própria e propiciadoras de debate, por significarem identidade e valores.

Tal postura se justifica por reconhecermos que a música popular desempenha forte papel em nossa sociedade, visto que, a partir de meados do séc. XX, extrapolou a simples função de expressão cultural e mero entretenimento e ganhou importância no plano social e político, como nos mostra Tinhorão (2013).

Entende-se, então, que a música popular acaba por refletir e responder as questões de exclusão/inclusão e retrocesso/progresso do universo feminino. Importa-nos a compreensão da música popular brasileira como campo de ações sociais em que se presentificam relações de gênero marcadas e demarcadas pela tradição patriarcal e/ou pelas conquistas marcadas e demarcadas por posicionamentos feministas em todas as suas possíveis contradições e, preponderantemente, representações.

Em suma, a produção artística denominada de samba-canção, indubitavelmente, trouxe em seu bojo a expressão de aprisionamento, mas também, em certos momentos, de libertação do ser feminino por meio de conquistas feministas. Em outras palavras, buscamos neste estudo discutir possíveis progressos e retrocessos no discurso feminino presente nas letras do samba-canção ao investigar como a compositora-poeta Dolores Duran configura o discurso feminino em suas identidades socioculturais.

## Metodologia

Metodologicamente, após a leitura meticulosa dos textos que compuseram nosso corpus - as canções de Dolores Duran - tornou-se viável o estudo concernente a como se pensa, como se vê, como se mostra o ser feminino inserido naquele contexto sócio-político-cultural da década de 1950. Ressaltemos que o foco de abordagem qualitativa foram as identidades construídas sobre o ser feminino em discursos sob a ótica dos estudos de gênero e de *ethos* discursivo.

Em nosso ponto de vista, faz-se mister que uma inter-relação entre os conhecimentos acadêmicos e os da cultura de massa; notadamente, aqui, estamos referindo-nos ao que se convencionou chamar de MPB - Música Popular Brasileira - em sua abordagem concernente ao ser feminino, pois, para Silva (2000), em termos de estudos culturais, conhecimentos, ao se constituírem um sistema de significação, passam a ser considerados culturais. Consoante tal autor, diferentes instâncias e práticas culturais encontram-se na produção de significados que, ao inscreverem nos corpos gestos, atitudes, valores, prazeres e desejos, constituem as pessoas.

Nessa perspectiva, letras de canções brasileiras inscrevem construtos de gênero no corpo, segundo estratégias de poder/saber sobre os sexos. Estamos aqui empregando a expressão poder/saber em um sentido foucaultiano, em que poder e saber estão diretamente implicados, ou seja, “não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder” (FOUCAULT, 1999, p. 27). A partir de então, estabelecemos algumas conexões com os estudos de gênero nas suas vertentes pós-estruturalistas, (VEIGA-NETO, 1995) e com o conceito de *ethos* assimilado pela Análise de Discurso (AD) de linhagem francesa.

Dessa forma, em princípio, o estudo ora definido foi documental, de caráter exploratório e descritivo. “Em particular a pesquisa exploratória é o primeiro estágio de toda pesquisa científica; não tem por objetivo resolver de imediato um problema, mas tão somente apanhá-lo, caracterizá-lo” (RUIZ, 1996, p. 50).

Destarte, julgamos que a abordagem qualitativa esteve de acordo com os métodos de investigação indicados para traçar as metodologias utilizadas na pesquisa, em consonância com o procedimento da Análise de Discurso, na construção de um dispositivo de Interpretação e Compreensão do corpus: colocar o dito em relação ao não dito; o que o sujeito diz em um lugar com o que não é dito em outro lugar; o que é dito de um modo com o que é dito de outro, procurando ouvir naquilo que o sujeito diz aquilo que ele não diz, conforme Orlandi (2004).

Assim sendo, por meio das letras das canções, buscamos analisar os significados atribuídos à mulher pela instância do discurso por “efeitos de sentidos entre locutores” (ORLANDI, 2004: 49). Para a citada autora, a AD mostra-nos que, através da memória do dizer, deparamo-nos o tempo todo com paráfrases de discursos oriundos de vários séculos de uma cultura judaico-cristã, seguida da cultura greco-romana, chegando essa memória até nossos dias.

Em contrapartida, por intermédio do “esquecimento”, os sujeitos nutrem uma ilusão de que dizem o que nunca fora dito, o que contraria a evidencição de “interdiscurso”. Dito em outras palavras, interessou-nos a percepção da imagem de mulher/feminino explícita e implicitamente detectável nas letras das músicas, buscando compreender qual o paradigma e quais as relações nelas inseridas. Justifica-se, nesse sentido, o emprego dos conceitos de sexualidade/gênero e das contribuições da AD como ferramentas para consecução dos objetivos de tal empreitada.

## Discutindo gênero e sexualidade

Se na primeira fase do feminismo buscavam-se direitos civis como o voto e o acesso ao ensino superior; na segunda, buscavam-se reivindicações mais amplas como o direito à sexualidade e à igualdade ante os homens no mercado de trabalho e na vida social. Já a terceira onda do feminismo acontece a partir dos anos 90 e tem-se construído como um momento de consolidação da teoria feminista. Em 1995, aconteceu a IV conferência Mundial sobre a Mulher na cidade de Beijing. Segundo Alvarez (2000), a conferência foi um espaço importante que despertou a atenção para as necessidades das mulheres. Nela foi reconhecido o valor das feministas históricas e se começou a prestar atenção às mulheres dos setores populares. Em Beijing, houve a certeza de que os discursos feministas já fazem parte da sociedade civil.

Em outra via dos estudos de gênero, questionam-se as explicações que outrora se buscava na Biologia para demonstrar o tecido de relacionamentos entre os sexos. As diferenças de pensamento e atitudes de homens e mulheres vistas como naturais passaram a ser tratadas como resultados de entrosamentos socioculturais. O conceito de gênero, assim, começou a ser usado com o intuito de afastar-se do binarismo sexual oriundo das regras naturalizadas pela Biologia.

O construto social em torno do dualismo sexual começa a substituir a distinção de sexo. Algum tempo depois, o conceito de gênero se foi apropriando de outras demandas como a de não ser o gênero apenas produto de uma

construção social, mas, acima de tudo, produto das relações antagônicas ou igualitárias que homens e mulheres mantêm. Nessas relações se inseriu aos poucos outra noção muito cara às feministas, o conceito de poder. A partir, principalmente, dos estudos de Scott, o gênero passou a ser visto como “forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1989, p. 14).

O termo gênero (gender) espalhou-se entre as feministas de língua inglesa ao longo dos anos 70 como uma maneira de enfatizar a dimensão socialmente construída das identidades individuais e das relações entre homens e mulheres e se contrapôs ao determinismo biológico. Conforme mostra Paulson (2002), nos anos sessenta, muitas mulheres já haviam percebido que pênis ou vagina não devem interferir no direito de votar ou de ser eleito, nas oportunidades de educação e trabalho, isto é, no exercício da cidadania. Faz-se, portanto, importante estudar o conceito de gênero e percebê-lo como essencial para compreender a formação social de homens e mulheres.

Ainda nessa direção, na compreensão de Santos (2013), toda a política feminista que estava centrada na concepção de um sujeito essencial parece passar por uma situação difícil, impossibilitada, talvez, de lutar em nome das mulheres que compõem o mundo. Da mesma forma, Butler (2003, p. 19) mostra que o sujeito é uma “formação discursiva” e afirma também que a concepção de gênero é construída no discurso e pelo discurso. As concepções da feminista Butler concentram-se, segundo Almeida (2008, p. 4), na “forma como a identidade de gênero é construída no discurso e pelo discurso”. Butler (2003) dirá que o sujeito deve ser compreendido como processo ao invés de um sujeito estático – mulher ou mulheres – como querem as feministas.

Por isso tudo, em nosso estudo, incorporamos o entendimento da sexualidade como uma construção histórica e cultural constituída nas experiências de vida das pessoas, entre elas as vivenciadas no espaço da arte de consumo por massas, leva a refletir sobre imagens da sexualidade feminina, em busca de seu entendimento como um dispositivo que articula saberes/poderes na sociedade. Para Foucault, a sexualidade é o nome que pode ser dado a um dispositivo histórico:

Não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências

encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas estratégias de saber e de poder. (1997, p. 235)

Dessa forma, práticas e discursos constituem ou transformam a experiência de si, dando voz ao próprio mundo e se afirmando como agentes sociais ativos com vontade e propósito, podendo começar a transformar o sentido de experiências. Segundo Foucault (1999), desde a época vitoriana, a sexualidade ficou limitada ao interior da casa - ao quarto dos pais -, único lugar onde era reconhecida, e sua função era a reprodução. Aquela que não se enquadra nessas regras deve ser punida severamente. Essa prática aparentemente anacrônica ainda se apresenta de diferentes modos e graus funcionando em diversas instâncias sociais.

Porém, acrescenta-se a essa realidade a influência das práticas feministas no discurso feminino/feminista. Sob esse prisma, encontramos a produção musical de Dolores Duran como verdadeiro manancial no que tange a um dimensionamento e redimensionamento acerca de questões envolvendo feminino/feminismo de forma muitas vezes inconsciente e antecipadora do que se convencionou de “ondas” do feminismo.

## O feminino no cancionário de Dolores Duran

A partir de todo esse percurso anteriormente verificado ao tratar questões de gênero e sexualidade, ressaltamos que queremos mostrar uma relação entre gênero e música popular, elemento cultural dentre os mais expressivos do século XX. Assim, interessou-nos verificar como se pensa e como se vê o ser feminino nessas composições. Nesse bojo, letras de música popular refletem tais aspectos e vicissitudes no *ethos* expresso nas composições.

Convém frisar que a Análise de Discurso incorporou hodiernamente o termo aristotélico *ethos* para representar a imagem do enunciador criada no momento da enunciação, na instância do discurso oral e/ou escrito na interação com seus enunciatários inseridos num contexto sociocultural pré-definido e marcado por estereótipos, isto é, conceitos pré-concebidos, paradigmáticos, da memória coletiva.

Assim, a construção da imagem feminina evidente nas letras de canções de Dolores Duran é marcada por estereótipos em relação ao *ethos* discursivo. Trata-se, como já dito, de imagens preestabelecidas na sociedade. Tal concepção está pautada nos costumes, na perspectiva inerente ao orador que já prevê

os caracteres de seu público ante o discurso. Nesse sentido, Amossy (2008) considera que a construção discursiva do *ethos* atende a um jogo especular, pois orador reflete uma imagem e, concomitantemente, se reflete na imagem do auditório. Isso explica reciprocidade e dialogismo na relação *ethos/pathos*.

Nesse sentido, o estilo musical denominado samba-canção nos remete de imediato à presença de uma imagem da mulher passiva, devotada ao seu marido e “senhor”, a mulher abandonada por seu amante, suplicando por ele. Salientemos, inclusive, que foi somente na década de 1950 que se sobressaíram as duas únicas compositoras de destaque na música popular brasileira, décadas após a pioneira Chiquinha Gonzaga: Dolores Duran e Maysa.

Em nossa pesquisa, constatamos que parte significativa da obra de Dolores Duran representa a tradição bem característica do samba-canção, consoante o que já afirmamos. Trata-se da típica música de fossa, da dor de cotovelo. Estão os dois epítetos mais empregados para representar metaforicamente as canções que traduzem o exacerbado sofrimento causado pelas dores de amor. Vejamos excertos das mais famosas letras poéticas de Dolores Duran (cujo pseudônimo já nos remete a Dores que Duram sem fim), conforme nos explica Matos (2005).

Ah, eu quero o amor, o amor mais profundo  
Eu quero toda beleza do mundo/para enfeitar a noite do meu bem/  
Ah, como este bem demorou a chegar/Eu já nem sei se terei no  
olhar  
Toda pureza que eu quero lhe dar  
(A Noite do Meu Bem)

A nossa casa, querido/Já estava acostumada  
Aguardando você/As flores na janela sorriam, cantavam/Por causa  
de você/Olhe, meu bem/Nunca mais nos deixe, por favor/Entre,  
meu bem, por favor/Não deixe o mundo mau/Lhe levar outra vez/  
Me abrace simplesmente/Não fale, não lembre/Não chore, meu  
bem./  
(Por causa de você)

Um belo dia a gente entende que ficou sozinha  
Vem a vontade de chorar baixinho/Vem o desejo triste de voltar/  
Você se lembra, foi isso mesmo que se deu comigo/Eu tive orgu-  
lho e tenho por castigo/A vida inteira pra me arrepender/Se eu

soubesse/Naquele dia o que sei agora/Eu não seria essa mulher  
que chora/Eu não teria perdido você  
(Castigo)

Ai, a solidão vai acabar comigo/Ai, eu já nem sei o que faço e o  
que digo/Vivendo na esperança de encontrar/Um dia um amor sem  
sofrimento  
Vivendo para o sonho de esperar/Alguém que ponha fim ao meu  
tormento/Eu quero qualquer coisa verdadeira/Um amor, uma sau-  
dade,/Uma lágrima, um amigo/Ai, a solidão vai acabar comigo  
(Solidão)

Ai, a rua escura, o vento frio/Esta saudade, este vazio/Esta vontade  
de chorar/E o desencanto de esperar/Sim, eu não te amo porque  
quero/Ah, se eu pudesse esqueceria/Vivo, e vivo só porque te  
espero  
Ai, esta amargura, esta agonia  
(Ternura Antiga)

Deixa que eu te dê meus olhos/para que tu chores sempre que  
sofreres/o que eu quero é ficar a teu lado/e te amar sempre, sem-  
pre/sem nada pedir/  
(Leva-me Contigo)

Dá-me, Senhor/Uma noite sem pensar  
Dá-me Senhor/Uma noite bem comum  
Uma só noite em que eu possa descansar  
Sem esperança e sem sonho nenhum  
Por uma só noite assim posso trocar  
O que eu tiver de mais puro e mais sincero  
Uma só noite de paz pra não lembrar  
Que eu não devia esperar e ainda espero.  
(Noite de Paz)

Corroborando o que já afirmamos, analisando as letras das canções acima, percebemos a configuração de *ethos* e estereótipos muito bem definidos. Os textos poéticos ora destacados se inserem no que Amossy (2008) define como

a representação cultural preexistente numa sociedade, o que define o *ethos* pré-discursivo. Assim, podemos inferir que a imagem feminina que se configura nas letras de música acima apresentadas corresponde ao que o enunciador entende como sendo aceitável, compreendido e em perfeita sintonia com a ideologia de seu público (co-enunciador) e com a sua própria. Tal conceito se ratifica a seguir:

Numa representação construída pela opinião pública, os antecedentes morais, éticos e as atribuições de caráter formariam uma imagem, antecipadamente construída pelo auditório, capaz de afetar e de condicionar aquela que o próprio enunciador constrói de si em seu discurso. (FERREIRA, 2010, p. 91).

Destarte, por meio das canções aqui apresentadas, chegamos às representações do ser feminino eivado de estereótipos e marcado pelo contexto sócio-histórico; reiteraões dos discursos patriarcalistas erguidos durante muito tempo na história do Brasil.

Mas essa estereotipagem construída tem sido questionada, desconstruída, ainda que se ergam no lugar, por vezes, construções tão machistas quanto as anteriores. Em outras palavras, há uma espécie de culpabilidade assumida, punição desejada e resignação contumaz que se imputa ao ser feminino, pior ainda, essas posturas são assimiladas e absorvidas pelo *ethos* feminino: cabe-lhe punição e sofrimento como forma de mostrar a superioridade masculina e a inferiorização, ou até ausência de autoestima femininas.

Não podemos deixar de constatar o fato de que as canções de Dolores Duran são marcadas pelo forte lirismo e pelo alto grau de poeticidade. Assim, no texto lírico importa como o sujeito enunciador vê o mundo, percebe-o e mergulha nele. Nesse mergulho o *ethos* partilha com o enunciatário o que vê, o que sente e o que pensa, porquanto o lírico se faz sobre um fundo subjetivo. O centro de sua atenção é o eu expresso nas emoções que refletem o interior.

É fundamental, portanto, conhecer a memória do dizer que chega dia-cronicamente desde os conceitos culturais primitivos, greco-romanos, judaico-cristãos, interferindo num Brasil colonial, imperialista e, até, republicano. Sob esses aspectos, os discursos sobre mulheres e, até, por mulheres, foram, como percebemos nos textos analisados, construídos e enraizados historicamente de tal forma que afetam a imagem e a posição do ser feminino em cada contexto sociocultural interdiscursiva-mente.

Ainda nessa perspectiva, Mariano (2012) vê *ethos* enunciador constituir-se não apenas de individualidade, mas também se configurar como social e coletivo por ser ideológico dentro de um contexto político-histórico. Trata-se de imagens preestabelecidas na sociedade - fenômeno nomeado por uma corrente de autores como *ethos* prévio. Em assim sendo, a partir de elucidações teóricas, constatamos a facilidade em se retratar por meio do samba-canção o ser feminino submisso, subserviente, vitimizado, subjugado pelo sistema patriarcal-cristão-ocidental.

Como visto, inserida nesse contexto, a mulher se mostra resignada, subserviente, culpada e merecedora da punição (castigo) à qual se submete, como sendo algo normal e, até, natural para os padrões, sobretudo do contexto que marca a produção do samba-canção. Nesse sentido, a concepção coletiva da sociedade burguesa patriarcalista e machista na sociedade brasileira de muitas décadas viu como “natural” para os cantores e cantoras, compositores e compositoras interpretar e criar músicas que assumem tal perfil feminino.

Nesse âmbito, o perfil feminino sofre, desabafa, assume uma posição de profundo sofrimento, amargor e autocomiseração. Assim, as composições aqui em foco certamente demonstram aspectos de um lirismo em seus diversos matices: o saudosismo, a evasão lírica, a paixão avassaladora. Implica dizer que a canção de viés romântico, em sua vertente denominada samba-canção, traz o amor que parte de um lirismo ameno e que pode chegar até um lirismo exacerbado marcado pelo amor sofrido, derrotista e, até, trágico. Mesmo quando se trata de enunciador/*ethos* feminino.

Daí por que nos excetos das canções acima ao ser feminino, devotado e dedicado ao homem amado e ausente, resta desabafar, lamentar, lamuriar-se, orar, chorar, suplicar. Ressaltemos que não consideramos aqui compositores/ autores reais como *ethos*, mas, sim, como enunciadores discursivos. Talvez pela falta de discernimento do que vem a ser autor em relação a enunciador, tenha-se cristalizado a ideia de que Dolores Duran era uma mulher sofrida, triste, repleta de desilusões amorosas e fracassos sentimentais, inevitavelmente refletidos e representados em sua obra.

Essa não é a perspectiva incorporada pela AD e, vale frisar, estudos mais recentes sobre a biografia da compositora-poeta, como os de Faour (2012) e Castro (2015), ao contrário do que diz Matos (2005) ressignificaram sua imagem e comprovaram que Dolores era uma mulher solar, alegre, sorridente, de vários amores e sem talento para passar muitos dias “curtindo” desilusões amorosas, bem ao contrário do enunciador presente em sua obra, na vertente mais tradicionalista e mais difundida de seus sambas-canção ora apresentada.

Contrariando quase tudo que foi dito durante décadas sobre os sambas-canção de Dolores Duran, considerados representativos de uma mulher triste, desolada, sorumbática, tipicamente vitimada por um amor de um homem que a abandona, despreza, castiga, temos a seguir alguns exemplos dentre muitos que fazem parte do cancionário da poeta.

Eu desconfio/Que nosso caso está na hora de acabar./Há um adeus  
em cada gesto, em cada olhar,  
O que não temos é coragem de falar./Embora juntos,/cada qual  
tem seu caminho./E já não temos nem vontade de brigar../Tenho  
pensado,  
E Deus permita que eu esteja errada./Ah, eu estou.  
Eu estou desconfiada/que o nosso caso está na hora de acabar...  
(Fim de Caso)

Eu gosto de você/Mas não esqueço,  
De tudo quanto valho e mereço  
Não pense que se você me deixar  
A dor será capaz de me matar.  
De um verdadeiro amor/Não se aproveita,  
E não se faz, senão aquilo que enobrece,  
Depois ele se vai,/A gente aceita,  
A gente bebe, a gente chora,/Mas esquece!  
(Ideias Erradas)

Se é por falta de adeus/Vá se embora desde já  
Se é por falta de adeus/Não precisa mais ficar  
Não precisa iludir/Nem fingir e nem chorar  
Não precisa dizer/O que eu não quero escutar  
Não é preciso ficar/Nem querer enganar  
Só por falta de adeus  
(Se é por falta de adeus)

Tem uns que são fracos, que dão pra beber/Outros fazem samba e  
adoram sofrer/Tem apaixonado que faz serenata/Tem amor de raça  
e amor vira-lata

Amor com champagne amor com cachaça/Tem homem que briga  
pela bem-amada/Tem mulher maluca que atura porrada/Tem quem  
ama tanto que até enlouquece/Tem quem dê a vida por quem não  
merece/Tem gente que jura que não volta mais  
Mas jura sabendo que não é capaz/Tem gente que escreve até  
poesia/E rima saudade com hipocrisia  
Tem assunto à beça pra gente falar/Mas não interessa o negócio é  
amar  
(o negócio é amar)

É de manhã, vem o sol/Mas os pingos da chuva que ontem caiu/  
Ainda estão a brilhar/Ainda estão a dançar/Ao vento alegre que me  
traz esta canção/Quero que você me dê a mão/Vamos sair por  
aí/Sem pensar no que foi que sonhei/Que chorei, que sofri/Pois a  
nossa manhã/Já me fez esquecer/Me dê a mão, vamos sair pra ver  
o sol/ (Estrada do Sol)

Quando afirmamos que o *ethos* evidente na obra de Dolores Duran é feminino, estamos nos referindo ao construto social em torno do dualismo sexual que substituiu a distinção entre sexos, consoante vimos ao discutir as questões de gênero. Podemos afirmar que nunca antes na história da música popular houve destaque e sucesso retumbante para uma produção eminentemente feminina em termos de autoria/interpretação/ enunciação.

Mesmo que não intencionalmente, pois nunca houve filiação da poeta a movimentos feministas, as canções ora destacadas, a despeito do que se pensa e conhece do cancionero pertencente ao gênero samba-canção, não seguem o paradigma de dor e sofrimento feminino em nome do amor. Pelo contrário, encontramos aí uma perspectiva que extrapolou o já cristalizado conceito de tal gênero musical como excessivamente triste e dramático:

Nessas canções, Dolores Duran põe à baila o conceito de gênero não mais como apenas produto de uma construção social, mas, acima de tudo, produto das relações antagônicas ou igualitárias que homens e mulheres mantêm. à custa de muita luta feminina por uma imagem emancipatória da mulher que nega o *ethos* prévio que tipifica toda uma tradição sócio-cultural, incorporada pela cultura de massa, representada, nesse estudo, pela música popular, propagada pelo rádio e pela recém-chegada televisão naquela década.

Implica dizer que, bem diferente do ethos feminino que nos vem à mente em primeiro plano, quando falamos em samba-canção, conforme visto anteriormente, representado por um enunciador – mulher que vive à espera e sob caprichos do homem, nos excertos destacados agora há uma vertente, um tanto ignorada, apesar de as canções serem infinitamente regravadas durante já cinco décadas, gozando todas elas de enorme prestígio e popularidade por parte dos especialistas e dos aficionados pela denominada MPB, consoante o que nos diz Faour (2012).

Trata-se da vertente da obra de Dolores Duran um tanto vanguardista e feminista, mesmo que não intencionalmente: as letras das canções desse momento sociocultural retratam uma mulher que não estava mais disposta a esperar pelos caprichos do homem e proclama sua libertação.

Talvez tenha sido essa postura que fez de Dolores a precursora e o maior nome feminino do estilo que tanto influenciou outros gêneros e compositores/as em décadas posteriores. Assim, o sujeito feminino dessas letras de samba-canção modifica discursos sexistas e discriminatórios ao invés de reforçá-los, como de praxe em se tratando desse gênero musical.

Por conseguinte, a partir da análise dessas canções, foi viável discutir e refletir a respeito da sexualidade como uma construção histórica e cultural que, ao correlacionar comportamentos, linguagens, crenças, identidades e posturas, inscrevem tais construtos no corpo, segundo estratégias de poder/saber sobre os sexos, numa perspectiva foucaultiana., em que poder e saber estão diretamente implicados.

A imagem discursiva de mulher presente nas canções aqui analisadas, pois, de certa maneira, antecipa o que se chamou de segunda onda do feminismo, décadas de 1960/1970, resultado do progresso educativo das mulheres. É citado como marco desse processo o livro de Simone de Beauvoir – O Segundo Sexo. Se na primeira fase do feminismo buscavam-se direitos civis como o voto e o acesso ao ensino superior; na segunda, buscavam-se reivindicações mais amplas como o direito à sexualidade e à igualdade ante os homens no mercado de trabalho e na vida social.

Contudo, não podemos afirmar com isso que não houve letras de música com tom feminista ou libertador antes dos anos 1960; houve, sim, como constatamos neste estudo da obra de Dolores, antecipadora do que viria a ser moda na MPB a partir das décadas de 1970 e 1980, em que o discurso emancipatório feminino deixa de ser exceção e passa a ser normalidade, graças ao surgimento de diversas compositoras, mesmo que ainda representando uma minoria ao

compararmos com o número de compositores e de mulheres que cantam, mas não compõem.

Notamos, portanto, que na obra de Duran a formação discursiva sofre uma alteração de sentido, pois a mulher sai da posição cristalizada de objeto e se assume sujeito. Rompe-se, assim, o estereótipo sócio-histórico de mulher “obrigada” a sofrer, a chorar resignada, pois esse é o discurso de aceitação das regras impostas pela tradição.

## Conclusões

Na pesquisa, buscamos entender e interpretar as identidades de gênero tipificadas na figura da mulher no contexto de meados do século XX em seu construto significativo internalizado, o que se traduz por visões políticas e históricas arraigadas na sociedade brasileira.

Esses discursos presentes nas canções circulam no imaginário do grande público. Destarte, tal construção histórica e cultural de composições artísticas acaba por reconhecer ou, às vezes, negar os discursos e as estratégias que atuam na constituição do perfil feminino. Tal possibilidade dicotômica só é vista por parte de compositoras prototípicas e raras, em termos de autoria, como no samba-canção, cujo referencial emblemático está em Dolores Duran.

Por fim, a pesquisa serviu para destacar determinadas práticas discursivas que configuram discursos cruzados e entrecruzados no universo das relações de gênero e que apontam para a existência de vozes ora concordantes ora dissonantes em termos de sociedade instituída em seus recuos e/ou progressos.

Trata-se, logo, da necessidade investigativa concernente à complexidade das relações de poder das tensões entre sexo e gênero, ruptura e tradição, desejo e opressão, inseridos na expressão artística, notadamente, de maior alcance, apreciação e “consumo” por parte dos diversos estratos sociais do Brasil.

Tudo isso considerando a importância das práticas discursivas na (re)construção e (re) configuração dos sujeitos sociais, buscando entender como o feminino se tem mostrado e representado nas composições de letras de músicas desse estilo e dessa compositora no cancionário nacional.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, J. S. **Mulher e Educação: a paixão pelo possível**. UNESP: São Paulo, 2008.

ALVAREZ, S. E. A globalização dos feminismos latino-americanos. In: Sônia E. Alvarez; Evelina Dagnino e Arturo Escobar (org.) **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos**. Novas Leituras. Ed UFMG: Belo Horizonte: 2000, p. 383-426.

AMOSSY, R. 'Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso'. In: AMOSSY, Ruth. (Org.) **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. 1ª ed. 1ª reimpressão. Contexto, São Paulo, 2008.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003.

CASTRO, R. **A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção**. Companhia das letras, São Paulo, 2015.

FAOUR, R. **Dolores Duran: a noite e as canções de uma mulher fascinante**. Ed. Record, Rio de Janeiro, 2012.

FERREIRA, L. A. **Leitura e persuasão: princípios de análise retórica**. Contexto, São Paulo, 2010.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault - uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1999.

\_\_\_\_\_, **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Graal, Rio de Janeiro: 1997.

MARIANO, M.R.C.P. O ensino da argumentação na antiguidade e em um livro didático atual. In: **Revista eletrônica de estudos integrados em discurso e argumentação**. Ilhéus: UESC, n. 3, p. 104-116, nov. 2012.

MATOS, M.I.S. **Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50.** 2 ed. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2005.

ORLANDI, E. P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos.** Pontes, Campinas/SP, 2004.

PAULSON, S. **Sexo e Gênero Através das Culturas.** UFPE, Curitiba, PR, 2002.

RUIZ, J. Á. **Metodologia científica: guia para eficiência nos estudos.** 2 ed. São Paulo: Atlas, 1996.

SANTOS, E. F. **Gênero, educação profissional e subjetivação: discursos e sentidos no cotidiano do Instituto Federal de Sergipe.** Tese (Doutorado em Educação), UFS, 2013.

SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e Realidade**, Porto alegre, 1989, p. 5-22.

SILVA, T.T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Vozes, Petrópolis: 2000, p. 73-102.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira.** 2. ed. São Paulo :34, 2013.

VEIGA-NETO, A. Michel Foucault e educação: há algo de novo sob o sol? In: Alfredo Veiga Neto (org) **Crítica pós-estruturalista e educação.** Sulina, Porto Alegre, 1995. p. 9-56.

## A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM SÍNCOPE: UM ROTEIRO DE ESCUTA NO FEMININO

Helen Campos Barbosa  
*Universidade Federal da Bahia – UFBA/FACOM.*  
*helenjornalismo@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho discute composições de padrões de experiências estéticas individuais ou coletivas que se estabelecem a partir de uma relação entre saberes, poderes e as nossas subjetivações (práticas de si). Para tanto, propõe a interpretação de distintas esferas: 1 - Naturalização de uma audibilidade específica (opções estéticas e poéticas das propostas musicais abordadas); 2 - Produção simbólica/valorativa partilhada socialmente (álbuns, discursos críticos, etc.); 3 - Construção de uma imaginação auditiva (identificação e interpretação das diversas variáveis que compõem trilhas musicais afetivas perpassando as performances de gênero e questões étnico-raciais por exemplo).

**Palavras chave:** Experiência; imaginação auditiva; performance; gênero;

## Manual da usuária (o) (Introdução):

Eu já tinha ouvido aquele CD algumas vezes. E já nem lembro em qual delas, certa canção em especial passou a “chamar” minha atenção. Passei a ouvi-la separadamente das demais canções do álbum, de modo mais cuidadoso e analítico. Trata-se do tema *Sonhando* gravada por Anelis Asumpção, composição de Karina Buhr. Inicialmente escuto uma curta abertura de instrumentos de sopro, que passam uma ideia de anúncio, eles são logo substituídos por uma percussão, ouço outra e outra vez, é na verdade uma bateria sincopada. Para entender a síncope, marco o tempo forte dessa célula rítmica batendo com a mão sob a mesa e vou reparando o que soa entre cada tempo forte. A síncope é o deslocamento entre um tempo forte e um tempo fraco na música. Esse padrão rítmico vai sendo repetido diversas vezes até passar a ser acompanhado por uma linha de baixo grave que segue fazendo um *riff* junto com a guitarra. A partir desse momento percebo uma nítida referência à sonoridade de Fela Kuti. A ficha técnica do CD me indica que além da bateria de Bruno Burque, foi utilizado um *sample* tirado da música *Mr Grammaticologylism Is The Boss* do disco *Monkey Banana* de Fela Kuti.

Eu fiquei realmente intrigada com o modo como esse reconhecimento ocorreu tão tardiamente para mim. Eu geralmente ouvindo todas as canções do CD quase como uma música única, apesar das singularidades e gritantes diferenças entre si no que dizem respeito aos diferentes diálogos e referências que ela faz em cada canção, ainda assim naturalizei o som a tal ponto que demorei a me dar conta de singularidades como essa, que discorro acima. Isso me leva às três questões sobre as quais buscarei entrelaçar a análise das canções *Sonhando* e *Taratá*, composição de Clementina de Jesus, interpretada por Clementina e Tetê Espíndola. São elas: 1 - Naturalização de uma audibilidade específica; 2 - Produção simbólica/valorativa partilhada socialmente; 3 - Construção de uma imaginação auditiva.

Quando penso a música enquanto uma esfera de participação e não apenas enquanto um lugar de representação assumo que acredito em sua materialidade constituída como algo palpável. E enquanto uma “coisa do mundo” é produzida também numa relação de reconhecimento e identificação, no entanto, isso não necessariamente ocorre a partir de um processo interpretativo. Como uma experiência encarnada/corporificada a música “... atinge os nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução” (Gumbrecht, 2010). Nesse sentido me proponho nesse artigo, fazer um estudo

de duas canções da música popular massiva brasileira<sup>1</sup> a partir das articulações possíveis nos conceitos de performance nas três questões acima explicitadas.

O conceito nos ajuda a localizar e discutir o lugar da experiência dos sujeitos com as materialidades musicais. Nesse sentido tensiono o conceito *experiência* a partir da perspectiva de três autores, bell hooks (1995) Giorgio Agamben (2008) e em Jonh Dewey (2010). Pensar a experiência musical a partir dessa problematização pressupõe incluir no estudo, relações de gênero, sexualidade, geração, classe, raça e etnia<sup>2</sup> e corporalidades em repertórios musicais. Para fins metodológicos nesse texto, onde desenvolvo preliminarmente tais proposições, escolherei apenas gênero e raça. A análise seguirá um roteiro de escuta fundamentado nas práticas de percepção musical que inclui desde contextualização geral da canção com suas condições de gravação e seus aspectos técnicos, até composição e aspectos composicionais, de performance, estilo e gênero musical. Jorge Cardoso Filho afirma que a “canção midiática pode ser caracterizada como um produto cultural do campo não hermenêutico e indicar modos de estudar essa manifestação expressiva a partir dos tipos de experiência que se conformam” (CARDOSO FILHO, 2009, p.81).

A dimensão poética da canção me possibilita observar e refletir quanto aos elementos agenciados durante a experiência com os objetos. A estrutura do objeto artístico musical, como um álbum, por exemplo, quando “soa” para mim enquanto uma expressão única, não deixa de articular elementos como melodia e letra, dois elementos importantes, mas não exclusivos, a música como manifestação expressiva, segundo Janotti Júnior (2007), deve ser observada também [...] tanto a sua configuração plástica das expressões musicais quanto às estratégias discursivas de construção da imagem pública dos atores da música contribuem

---

1 “Mas apesar de relevante, a distinção entre a cultura popular, aquela produzida e difundida de maneira independente dos grandes conglomerados multimidiáticos e cultura pop, que englobaria a cultura midiática surgida no século XX, acarreta algumas dificuldades, tendo em vista que também é popular o ato de comentar, ouvir e valorar o universo pop. Mas vale ressaltar que a cultura pop também é relacionada, em terras brasileiras, aos fenômenos que colocam em destaque a comunicação gerada pelos conglomerados multimidiáticos no pós-guerra...” (CARDOSO FILHO, JANOTTI, 2006, p.2).

2 “O conceito de etnia, embora esteja intimamente relacionado ao conceito de raça, difere um pouco, no sentido em que se refere a uma base social de grupo. Etnia diz respeito a questões de pertencimento (etnicidade), se referindo aos chamados grupos étnicos e religiosos, como por exemplo grupo de judeus, muçulmanos ou mesmo de latinos, enquanto categoria racial/étnica, além é claro, dos grupos indígenas, etc. Estes não estão necessariamente diferenciados pelas características fenotípicas, mas pela noção de pertencimento a um determinado grupo” (ROSA, 2009, p.42).

para o processo de produção de sentido da música popular massiva, em uma espiral de sentidos que engloba marcas presentes na materialidade dos produtos musicais e seus posicionamentos na cultura midiática (JANOTTI, 2007, p.6). Corpo, gestualidade e situação entram enquanto aspectos importantes nessa observação do autor, um esforço no qual Cardoso Filho chama de uma certa corporalização na avaliação musical (CARDOSO FILHO, 2009, p.82).

Essa corporalização da voz é muito expressiva na canção *Taratá* interpretada por Clementina de Jesus e Tetê Espíndola. A voz de Clementina, por exemplo, nos convoca a imaginar uma tradição oral que soa midiaticamente. Quando a escuto aciono uma memória de manifestações orais como as das *Ganhadeiras de Itupã*, ou de como as sambadeiras do *Samba de véio* da Ilha de Massangano (Localizada no Vale do São Francisco) cantam dançando em suas rodas de samba<sup>3</sup>. *Sonhando* convoca também essa memória, mas de um outro lugar, quando ouvimos o refrão da canção, nesse momento Anelis está acompanhada de Karina Buhr e Flavia Maia nos vocais, Karina e Flávia são cantoras e percussionistas que atuaram no grupo *Comadre dona Fulozinha* onde as mulheres interpretam canções que tinham como principal influência as cantigas e os ritmos regionais do Nordeste. Elas fazem ecoar os cantos de trabalho da tradição oral, mas a partir de suas vivências com as brincadeiras e os cortejos de rua de grupos tradicionais de Pernambuco, como o Maracatu Piaba de Ouro, Afoxé Ylê Egbá, Maracatu Estrela Brilhante, entre outros<sup>4</sup>.

Integra então no roteiro de escuta aqui proposto, também os elementos musicais: Instrumentação escolhida (textura<sup>5</sup> – quais instrumentos presentes na gravação). Desse modo intenciono uma análise que se interesse menos numa compreensão interpretativa de uma obra, num “*continuum* existente entre o intuito do artista e a interpretação do espectador” (Rancière APUD Marques, 2014, p.64). E com mais interesse em observar em que medida as opções

---

3 Sobre a música de rua (cantos de trabalho) enquanto prática comunicativa escrevi o artigo: “A música de rua no comércio informal de Salvador – BA como agenciadora de identidades: das negras de ganho às modernas mídias urbanas” apresentado no XIII Encontro da ABRALIC, disponível nos anais do evento [http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralic/trabalhos/1cd92b19db058a5a7db-16c97dffafb20\\_378\\_138\\_.pdf](http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralic/trabalhos/1cd92b19db058a5a7db-16c97dffafb20_378_138_.pdf).

4 Informações obtidas no Dicionário Cravo Albin, disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/comadrefulorzinha/dados-artisticos>>

5 Textura musical é um elemento fundamental da percepção e fruição musical, indiferentemente de estilo segundo (NETO, 2007). Assim, textura pode ser compreendida como a maneira como os sons são organizados em uma música.

estéticas numa canção podem, por exemplo, desestabilizar/estabilizar “paisagens homogêneas” contribuindo para “... desenhar uma paisagem nova do dizível, do visível e do factível. Elas forjam contra o consenso outras formas de sentido comum, formas de um sentido comum polêmico” (RANCIÈRE, 2010a, p.77). Penso assim, que é nesse lugar dissensual que é possível pensar em modos de subjetivação (práticas de si). As práticas de si constituem uma ética que não se deixa reduzir às interdições dos dispositivos<sup>6</sup>. “A arte não deve visar a uma transformação do mundo, mas da relação entre os sujeitos que constroem e partilham um mundo. Qualquer poder de transformação supõe uma redistribuição imaginária dos lugares, uma mobilidade ininterrupta das situações subjetivantes” (MONDZAIN, 2011, p.110). Nas duas canções aqui analisadas podemos perceber a voz das cantoras numa dimensão física presentificada por um corpo circunscrito num contexto sócio cultural.

É válido dizer ainda que buscando fugir do dualismo entre forma e substância o presente texto experimenta a escrita na primeira pessoa indo ao encontro de uma escrita que possibilita uma “performatividade” do ‘eu’. Sobre a escrita performática Della Pollock (1998) afirma que é quando a escrita torna-se seus próprios meios e fins, recuperando-se em si mesma a força de ação. Desse modo, a escrita performática gira a partir de novos modos de subjetivação e até mesmo de referencialidade. Ela não é um gênero ou forma fixa (como um modelo textual pode sugerir), mas enquanto uma prática fundamentalmente material, ela é também, uma forma de enquadramento.

## Um roteiro de escuta no feminino

O roteiro de escuta que proponho inspira-se na metodologia utilizada pela pesquisadora Laila Rosa (2009) em seus estudos realizados no contexto religioso do culto da jurema na Nação Xambá em Olinda, Pernambuco. Ela defende um olhar feminista quanto aos estudos de performance, afirmando

---

6 Giorgio Agamben (2009) define dispositivo: “Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os seres viventes. (...) a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, o telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das conseqüências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar” (AGAMBEN, 2009, p.40-41).

que o mesmo, partindo de um saber localizado, conforme nos provoca Donna Haraway (1995), permite olhar a construção do conhecimento como prática política, e, observa e interpreta o entrelaçamento dos sujeitos, entidades espirituais, desejos, afetividades, representações de gênero, relações de poder e a música. A autora chama atenção para o amplo uso da performance enquanto conceito teórico em diversas áreas do conhecimento das ciências humanas e das artes mas ainda com olhar que não privilegia os sujeitos envolvidos:

No entanto, percebi o quanto um caráter teórico um tanto genérico de performance ainda persiste, ou seja, um olhar que privilegia um produto (composição, execução musical de uma obra) ou mesmo processos (contextos de ensino-aprendizagem, etnográficos e musicais, etc.) sem tocar especificamente nos sujeitos que elaboram os mesmos a partir dos recortes de gênero, étnico-racial, de sexualidade, classe, geração e outros (ROSA, 2009, p.84).

Sobre os estudos de performance, Laila Rosa provoca questionamentos quanto a “outras possibilidades de incursões, reflexões e abordagens que procurem também exercitar reimaginar teorias de performance” (2009, p.84). Ela propõe assim, pensar a música e a performance também enquanto relação afetiva. Desse modo existe a possibilidade de construir um estudo que não se dirija apenas aos aspectos musicais, mas também aos extra musicais como aspectos vocais, falas e performance de gênero. Chamando atenção para o pioneirismo de MCCLARY (2002) nos estudos que envolvem representações de feminilidade na música Europeia Ocidental e nas ausências de metodologias específicas para trabalhar com a relação feminismo -música e das políticas sexuais e música, Laila Rosa baseada na proposta de MCCLARY propõe uma abordagem que apresento aqui, apenas dois aspectos, já com algumas adaptações para a análise que farei:

1 - *Construções musicais de gênero e sexualidade* – considerado pelas autoras como um dos aspectos mais óbvios da crítica feminista. Diz respeito a observar/interpretar as assimetrias de gênero nas agendas musicais, geralmente consideradas masculinas e femininas;

2 – *Estratégias discursivas de mulheres musicistas* – “sobre os obstáculos que as mulheres em geral encontram para participar do

produto musical como um todo. Fala sobre as mulheres compositoras e o espaço que estas vêm ocupando no cenário musical, assim como da importância de se analisar as convenções discursivas sobre música e sobre as diferentes participações de homens e mulheres, visibilizando a atuação feminina” (MCCLARY APUD LAILA, 2000, p.18 – 19).

## Taratá – O dueto Mãe Quelé e Tetê Espíndola

“Uma, é rainha ginga da música brasileira. A que traz o canto e o banzo dos ancestrais africanos. Pixinguinha de rendas. A outra, é uma voz rara dos pantanais, com pássaros na garganta. Em épocas diferentes saíram por esses Brasis divulgando a nossa música dentro do carinhoso projeto. Uma carrega séculos de música. A outra vem carregando um verde pantanal povoado de aves raras. Pássaros hoje se toca as asas. Mãe Quelé Clementina de Jesus e Tetê Espíndola.”

Esse texto é narrado por uma voz em *off* na abertura do vídeo onde Clementina de Jesus faz um dueto com Tetê Espíndola. *Taratá* integra o terceiro disco de Clementina de Jesus, lançado em 1973 com o título *Marinheiro Só*. A imagem que vejo é de uma mulher, velha, negra, com uma voz grave e firme que entoia “a capela”:

Taratá crioula de taratá  
Ôh de taratá crioula de taratá  
Ôh de taratá crioula de taratá  
Em terra que não tem dono eu gostá de taratá

Clementina faz uma pausa e com uma expressão no rosto como se estivesse à espera de uma resposta dirige-se a Tetê Espíndola que atende cantando:

Taratá, Taratá

Clementina prossegue:

E em terra que tem minhoca eu gostá de cavucá...

Tetê Responde:

Cavucá, cavucá...

Clementina segue “Ô de taratá, criôla, de taratá...”. Cantora e Compositora, Clementina começou sua carreira profissional na música aos 63 anos de idade, quando foi convidada pelo compositor Hermínio Bello de Carvalho, em 1963, que passou a ser seu produtor. Nascida em Valença, no interior do Estado do Rio de Janeiro, sobre seu ano de nascimento a *Revista da Música Brasileira* afirma que “Segundo outros registros por aí espalhados, poderia ter nascido também em 1900, em 1902 ou até mesmo em 1907. É que os cartórios de Valença (RJ), onde a cantora nasceu, se embaralham seriamente com seus registros de início do século passado”<sup>7</sup>. Quando foi morar na capital, ainda na infância, passou a acompanhar desde o início a Escola de Samba da Portela. Seu pai, Paulo Batista dos Santos, foi mestre de capoeira, violeiro e estivador. Com a mãe, Amélia de Jesus dos Santos, parteira e lavadeira, negra liberta com a Lei do Ventre Livre, aprendeu muitos dos cantos e cantigas que viriam a compor o seu repertório musical muito tempo depois.

Sua memória musical evocando uma ancestralidade a partir dos cantos que foram muitas vezes entoados por escravos no trabalho diário, é inclusive um dos aspectos que a tornou um “produto midiático” no qual os discursos diversos da crítica musical ou intelectual nomeava de autêntico. Se por um lado isso a enaltecia enquanto artista, pelo ineditismo das cantigas inclusive, a situava também num lugar específico de conexão com um passado histórico do país, de exploração e escravidão de negros e negras que agora buscavam ressignificações desse contexto a partir dos elementos culturais, a música é um deles.

Clementina gravou 17 discos, cinco deles solo (informações do dicionário Cravo Albin). “O canto dos Escravos foi a última gravação de Clementina e fico feliz em ver que ela se despediu em grande estilo, com um disco que hoje é referência obrigatória na discografia brasileira”, afirma Marcus Vinícius, produtor e diretor musical do projeto numa entrevista<sup>8</sup> para o Jornal Hora do Povo. Devota da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, na infância frequentou em regime semi-interno o Orfanato Santo Antônio e “Cresceu assim num misticismo estranho: vendo a mãe rezar em jejê nagô e cantar num dialeto

---

7 Informações obtidas em <http://www.revistamusicaabrasileira.com.br/memoria/clementina-de-jesus>.

8 Entrevista pode ser encontrada em <http://www.horadopovo.com.br/2003/setembro/05-09-03/pag8a.htm>.

provavelmente iorubano, e ao mesmo tempo apegada a crença católica.” (Hermínio Bello de Carvalho).

Antes de começar a cantar profissionalmente ela trabalhou durante 20 anos como doméstica. Algumas reportagens e resenhas produzidas sobre esse momento, afirmam que ela cantava nas casas de família por onde trabalhou e que sua voz incomodava. O musicólogo Ari Vasconcelos (VASCONCELOS APUD COELHO, 2001) sobre a voz da cantora a chama de “navalha”:

Além de samba, ela gravou [corimás](#), caxambus, partidos-altos, jongos, cantos de trabalho (pregões), entre outros gêneros musicais legados por negros e negras no Brasil. Fez parcerias musicais com artistas como Milton Nascimento, nas diversas críticas musicais e artigos acadêmicos ou não, ela é considerada como alguém que possibilitou uma recuperação da memória afro-brasileira.

A parceria que faz no vídeo em questão é com Tetê Espíndola, que nasceu em Campo Grande - Mato Grosso do Sul em 1954. Cantora, compositora e instrumentista, aprendeu a tocar com seu irmão Geraldo e aos 14 anos junto com sua irmã Alzira e um outro irmão, Celito formaram o grupo chamado de Luz Azul em 1968, ela tocava craviola (instrumento de cordas criado por Paulinho Nogueira que funde o cravo com a viola caipira). Passam então a executar concertos na via Cuiabá - Campo Grande. Indo depois para São Paulo, fecham contrato com a Phonogram/Phillips, e a pedidos da própria gravadora, mudam o nome Luz Azul para Tetê e o Lírio Selvagem, lançando assim seu primeiro trabalho em 1978. Em 1979, Tetê e o Lírio Selvagem se desfaz, a gravadora decide lançar Tetê em um disco solo - *Piraretã*.

A partir daí ela faz parcerias com artistas como Arrigo Barnabé, Almir Sater, Aracy Balabanian, Ney Matogrosso, entre outros. Em 1982, lança o disco *Pássaros na garganta*, onde a estética do som é batizada por Arrigo Barnabé de sertanejo lisérgico. Segundo o Dicionário da Música Popular Brasileira, Cravo Albin, o nome do disco “remete à denominação feita por Augusto de Campos para definir o timbre de voz da cantora”. No site da Rádio da TV Brasil tem um texto sobre o modo como foi produzido seu CD *Asas do Etéreo* e me chamou a atenção o modo como é explicada sua pesquisa a procura de sons, principalmente os dos pássaros, na natureza:

Foi escutando e reescutando os sons da natureza que Tetê passou a relacionar as vocalizações dos animais com a voz humana... (trecho retirado da reportagem Tetê Espíndola: Raízes Etéreas < <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/tete-espindola-raizes-etereas>>).

Identifico primeiro: 1 – A “qualidade” de regional designada ao seu trabalho em diversos textos jornalísticos, inclusive do dicionário online Cravo Albim, diz respeito ao fato de suas produções remeterem aos lugares mais rurais do país; 2 – No que se refere a performance dela com Clementina de Jesus, que elas podem configurar mais uma vez a metáfora dos povos “fundantes” do país: negras(os) e índias(os); 3 – A singularidade de sua voz, destoante dos padrões convencionais da música popular brasileira, ao longo de sua carreira ora a coloca em destaque e visibilidade, ora a coloca num reconhecimento “exótico”. Talvez a maior parte das pessoas lembre dela apenas pela interpretação da canção “Escrito nas estrelas” de Arnaldo Black e Carlos Rennó, cantada por ela em 1985 quando tornou-se conhecida do grande público ao vencer o “Festival dos Festivais” da TV Globo. O dicionário Cravo Albim afirma, “Dona de uma grande extensão vocal e um raro timbre de voz situado em um registro muito agudo, seu trabalho incorporou pesquisas realizadas com sons de pássaros, influência de temas regionalistas e fusões do acústico com o eletrônico”. Até então gravou 10 discos, o último foi em 2007. Seu repertório inclui influências sertanejas mato-grossenses, experimentações com a voz. Sua voz aguda, demonstra grande extensão vocal, os contracantos que faz na interpretação com Clementina de Jesus, ressalta o contraste entre o tom grave da voz de Clementina.

Quanto aos aspectos técnicos das possíveis condições de gravação da canção *Taratá*, ela está inserida no disco “Marinheiro Só”. Clementina gravou no ano de 1973, após ter se recuperado de uma trombose. O LP foi lançado pela Odeon e em 1992 lançado em CD. No disco, além de *Marinheiro* que é produzida por Caetano, a própria Clementina faz adaptações de cantos populares e *Taratá* está entre elas. O arranjo é de Nelsinho (Nelson Martins dos Santos). O CD foi lançado numa série chamada “2 em um” juntamente com o disco *Gente da antiga*, de Pixinguinha, João da Bahiana e Clementina de Jesus. Seus discos não foram sucessos de vendagem. Quanto aos elementos musicais e instrumentação escolhida, *Taratá* é um canto de trabalho tradicional, de domínio público, que Clementina faz adaptação. Na ficha técnica do LP aparece: Composição: Clementina de Jesus (adaptação). Na legenda do vídeo onde analisamos sua performance, aparece – Composição – folclore. No vídeo, temos no palco apenas Tetê, que segura um violão que tocou anteriormente interpretando uma canção, e Clementina. No vídeo, durante *Taratá* não há instrumentação. Na versão do LP, também disponível online, podemos ouvir apenas instrumentos percussivos.

Clementina em sua interpretação usa bastante o improviso vocal, criando diversas “acentuações” melódicas e rítmicas, o que torna sua performance em *Taratá* muito singular, pois a canto e canção em si não possuem uma métrica rígida ou fixa. Diferentemente da canção midiática por exemplo onde facilmente se observa estrofe A, refrão e estrofe B. A cada repetição dos versos da canção (“terra que tem minhoca eu gostá de cavucá...”), ela entra com uma entonação diferente, numa relação imbrincada entre a letra e a melodia. Sua voz possui características timbrísticas marcantes não apenas por ser grave e rouca mas também por acentuar determinadas sílabas nas palavras ou nos finais das frases que transmite uma grande aproximação com a oralidade, com a fala coloquial.

Num trabalho de pesquisa anterior que fiz sobre pregões<sup>9</sup>, cantos de trabalho feitos especificamente para vender produtos (QUEIROZ, 2001, p.2), encontrei registros como diários de viajantes sobre a presença dos negros e negras ambulantes na Bahia de 1860. Maximiliano de Habsburgo faz uma descrição da voz desses ambulantes:

... Os negros possuem uma voz esquisita, indescritível, voz nasada, uniforme; seus sons guturais soam, sem pata, incansavelmente, como uma prensa áspera. As mulheres têm, em geral, voz de contralto, tão grave que, pelo tom, quase não se podem diferenciar os sexos. Também quanto à fala, não se pode negar, nos negros, algo de animal. Ela não brota do peito, natural e plena; parece, antes, uma prática adquirida, à qual falta a modulação natural (1982, 94-95).

Apesar do registro ser especificamente sobre Salvador em 1982, ele demonstra o contexto histórico pós escravidão em todo o país, o tipo de atividade profissional que negras e negros tinham autorização para exercer – o comércio - e como a música estava atrelada às suas atividades diárias. Me detenho ainda observando, o que ele diz sobre a voz das mulheres, vendedoras ambulantes, o tom, o timbre vocal encontra em sua fala um corpo específico. Mesmo que seu relato hoje, a partir das políticas raciais e luta dos movimentos sociais hoje consolidadas, seja compreendido como preconceituoso, encontrei em artigos acadêmicos e reportagens sobre Clementina, que ela relembra o

---

9 Referências do artigo já citada anteriormente nesse texto.

som “primitivo dos escravos<sup>10</sup>”. Não vou me aprofundar nesse ponto, esse é um tema que desenvolverei num trabalho posterior, onde penso ser importante fazer um estudo cuidadoso e amplo de onde e como aparece esse tipo de “adjetivo” ainda na atualidade sobre a voz das cantoras.

No momento, me interessa pensar se, “há uma poeticidade oral específica?” (Zumthor, 1997). Que tipo de esforço imaginativo preciso empenhar para reconhecer essa poesia? Se a “voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença... (Zumthor, p.11) como aspectos timbrísticos de uma voz, por exemplo, “...ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos...”? (Zumthor, p.12). A performance gestual de Tetê e Clementina da canção *Taratá* encontra-se registrada em vídeo, nesse sentido Zumthor chama atenção para o fato de que a voz, diferentemente do corpo, está ausente e ao mesmo tempo presente no som das palavras. Em Clementina de Jesus, os cantos aprendidos com a mãe, e que foram internalizados a partir da aprendizagem cotidiana e imbrincada numa memória individual e também coletiva, onde esses cantos vão sendo transmitidos entre gerações na família. Em Tetê Espíndola os sons da natureza, os cantos dos pássaros especialmente. Dessas vozes que cantam, que tipo de corpo delas emanam? E como agenciam um imaginário sobre eles?

## Sonhando – Anelis Assumpção

Acentuando outros aspectos da performance de uma artista, traço a análise da canção *Sonhando* interpretada por Anelis Assumpção, composição de Karina Buhr. A canção está inserida no seu álbum de estreia, que tem o título “*Sou suspeita, estou sujeita e não sou santa*” lançado oficialmente em junho de 2011. O disco de Anelis tem uma introdução de voz e violão do pai Itamar Assumpção - um dos grandes nomes que contribuiu na cena alternativa em São Paulo nos anos 1970-1980, movimento chamado de *Vanguarda Paulista*.

O trabalho lançado em CD e disco de vinil foi produzido por Anelis e Zé Nigro. A canção *Sonhando* é a oitava faixa do disco. É uma gravação recente que contou com Gustavo Lenza como engenheiro de som principal. Lenza já atuou nos trabalhos de artistas como *Céu*, *Lucas Santana* e *Nação Zumbi*. Anelis

---

10 O artigo “Quel é a voz da cor - Obra e legado de Clementina de Jesus”, é um dos exemplos. <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/expocom/EX33-0625-1.pdf>>

pagou o CD com dinheiro ganho com a venda da reedição da obra de seu pai, 'Caixa Preta' de Itamar que foi lançada de forma póstuma, em 2003.

O trabalho foi desenvolvido em oito estúdios, quase todos, estúdios de garagem. Nesse sentido, é possível observar em seu trabalho uma maior autonomia e empreendedorismo se compararmos com um contexto de produção dependente unicamente de grandes selos fonográficos.

Na canção *Sonhando* ela demarca a presença da percussão pernambucana dialogando com o *afrobeat*. A bateria sincopada é uma das marcas do *afrobeat* presente também como importante referência e influência desde *Chico Science*. Em 1997 a *Nação Zumbi gravou a música Nos quintais do Mundo onde se é possível observar isso. O Afrobeat* é um estilo musical criado na Nigéria, no limiar dos anos 1970, pelo maestro, intérprete e compositor, Fela Anikulapo-Kuti (1938-1997). O reconhecimento dessas referências não é imprescindível para a fruição estética da canção. Mas a possibilidade de diálogo com um público que as identifique estabelece uma "reciprocidade de relações entre o interprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois" (ZUMTHOR, 2005, p.93). Ressalto um sentido de político em sua performance nessa canção a partir das referências musicais que ela mobiliza.

## **Imaginação auditiva: construções coletivas? (considerações finais)**

Profissionalmente, quando passei a atuar no rádio, as pessoas que iam nos conhecer geralmente faziam referência as suas próprias imagens mentais que criavam a partir de nossas vozes. "Toda voz emana de um corpo (...) que permanece visível e palpável enquanto ela é audível", diz Zumthor (1993, p.241) sobre a performance. Zumthor não reduz a oralidade à ação da voz a enxerga enquanto expansão do corpo, embora não a esgote. A voz está assim além da palavra. Ronald Radano e Philip V. Bohlman (2000) afirmam que o poder da propriedade musical é essencial ao que eles chamam de *racial imagination*. A afirmação de que um tipo de música, ser sem dúvida ligada a um determinado grupo ou a um determinado lugar, exemplifica isso. E essas demarcações de lugares criam binarismos simplistas. E quanto a esse pertencimento, os autores discutem as abordagens acadêmicas que possuem um centramento histórico "eurocentrico". Nesse aspecto eles estão se referindo a musicologia comparada, por exemplo, onde as pesquisas eram feitas sempre numa relação dicotômica

entre “eu” e o “outro”. Assim, a música produzida fora dos parâmetros conhecidos eram denominadas como folclóricas. E contemporaneamente posso exemplificar com a nomeação da música brasileira a partir da produção no eixo Rio de Janeiro e São Paulo onde as demais são consideradas genericamente como “regionais”.

A *racial imagination* na música perpassa então, uma memória construída a partir das diferenças. Essas diferenças para os autores dizem respeito às certas condições materiais: 1-Aspectos relacionados às técnicas de produção, 2-Instrumentação; 3-Corpos dos sujeitos envolvidos. *Racial imagination* desse modo, “não informa simplesmente percepções de prática musical, mas é ao mesmo tempo, constituída dentro e projetada num social através do som”. Nesse sentido, eles chamam atenção para a escuta racializada que desnaturaliza as construções culturais definidoras das performances (BOHLMAN; RADANO, p.5). Por isso mesmo ressaltam a importância de diferenciar etnia e raça uma vez que envolvem processos distintos. Kofi Agawu (2003) corrobora com esse pensamento e afirma que “Todas as memórias musicais são formadas a partir de performances reais ou imaginárias. A essência performativa da música, por sua vez enfraquece as estruturas de contexto, história e autenticidade”<sup>11</sup> (AGAWU, 2003, p.XXI).

A ênfase não está localizada no objeto artístico em si, mas na contextualidade das experiências estéticas na vida cotidiana (BRAGA, 2010). As experiências estéticas não seguem a um modo padrão e meu intuito aqui, conforme Braga (2010), é observar de que modo às experiências estéticas possibilitam entrelaçamentos afetivos, não me interessando também os medir quanto a profundidade e raridade dos sentimentos estéticos, mas acreditando que as expressões artísticas podem agenciar subjetividades. Quando proponho uma escuta afetiva, onde para isso, demarco meus lugares de fala enquanto mulher, negra etc. estou tentando dizer que quando escuto uma canção, a voz vem ao encontro de um corpo, assim como olhar significa olhar para uma imagem. A escuta pressupõe um corpo que ouve, que por sua vez tem uma escuta estabelecida a partir, do encontro e da colaboração, sobre um mesmo plano, do mundo e do corpo, e, em seguida, da sensibilidade e do intelecto, da receptividade e da espontaneidade.

---

11 “All memories of music are formed from real or imagined performances. The performative essence of music in turn weakens the strictures of context, history, and authenticity” (AGAWU, 2003, p.XXI).

Ouvir e deixar-se ouvir, dois gestos concomitantes que, – ao mesmo tempo de uma simplicidade total e de uma complexidade não totalizável (Ranciére, 2005). Minha escuta é direcionada a partir de uma determinada performance vocal, por exemplo, mas ouvimos apenas aquilo que meu imaginário auditivo considera como audível. Sobre essas distinções Ranciére (2010) afirma que não são meramente lógicas. Trata-se do modo como se distribuem desigualmente os lugares e as competências para fazer, ver, pensar ou falar numa dada sociedade.

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. Infância e História. Ensaio sobre a destruição da experiência. **IN:** AGAMBEN, Giorgio. Infância e História. Destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 19-78.

AGAWU, Kofi. Representing African Music: postcolonial notes, queries, positions. New York: Routledge, 2003.

BOHLMAN, Philip; RADANO, Ronald. Introduction: music and race, their past, their presence. In: \_\_\_\_\_(Ed.); \_\_\_\_\_(Ed.). Music and the racial imagination. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

BRAGA, José Luiz. Experiência estética & mediatização. **IN:** Entre o sensível e o comunicacional. Bruno Souza Leal, Carlos Camargos Mendonça, César Guimarães (organizadores). Belo Horizontes: Autentica Editora. 2010.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. **IN:** Corpos Educados. Pedagogias da sexualidade. Traduções: Tomaz Tadeu da Silva 2ª Edição Autêntica Belo Horizonte 2000.

CARDOSO FILHO, Jorge. As materialidades da canção midiática - contribuições metodológicas. 2009. Disponível em < <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:eN3OjGIYbFUJ:revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5044+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>

\_\_\_\_\_. JANOTTI. Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. 2006. Disponível em < <http://www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/JEDER4.pdf>>

Coelho, Heron (organizador). Rainha Quelé – Clementina de Jesus. Outubro/2001. Gráfica Editora Valença. Patrocínio: Finep, CT Brasil – Ministério da Ciência e Tecnologia e Fundação Cultural e Filantrópica Léa Pentagna.

DEWEY, John. Arte como Experiência. Tradução de Vera Ribeiro, Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).

DUARTE, Eduardo. Um estatuto científico para a experiência sensível. IN: CARDOSO FILHO, Jorge. MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. PICADO, Benjamim. (Organizadores). Salvador: EDUFBA. 2014.

GUMBRECHT, Hans. Produção de Presença. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2010.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, v.5. Campinas: Ed. Unicamp, 1995. 7-41p.

HOOKS, bell. Talking back: thinking feminist, thinking black. Boston: South End Press, 1989.

\_\_\_\_\_. Postmodern Blackness. In: *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End P, pp: 624-631, 1990.

\_\_\_\_\_. Essentialism and Experience. In: *American Literary History*, vol. 3, n. 1, pp. 172-183, 1991.

MATTOSO, Kátia M. de Queiroz. O cotidiano dos Homens que produziam. IN: Bahia Século XIX Uma província no Império. Rio de Janeiro Ed. Nova Fronteira, 1992.

POLLOCK, Della. Performing Writing. The Ends of Performance. Ed. Peggy Phelan and Jill Lane. New York: New York UP, p. 73-103, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIERE, Jacques. O espectador emancipado. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROSA. Laila. As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. (tese). 2009. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9151/1/Tese%2520Laila%2520Rosa%2520seg.pdf>>

SOARES, Cecília C. Moreira. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no sec. XIX. Edição 17, 1996. Disponível em <<http://www.afroasia.ufba.br/busca.php?fazer=buscar>> Acesso nov. 2009.

## A COR DA DECORAÇÃO: SALVADOR (1970-2016)

Izabel Tavares-Gomes

Iole Macedo Vanin

*Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulher, Gênero e Feminismo (PPgNEIM) da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH), da Universidade Federal da Bahia (UFBA),  
[www.ppgneim.ffch.ufba.br](http://www.ppgneim.ffch.ufba.br)*

**Resumo:** A presente comunicação é parte dos resultados do projeto do curso de Mestrado “*A Decoração como um cuidar feminino: as primeiras decoradoras baianas (1970-1980)*”. Esse projeto tem como finalidade principal historicizar a vida e a atuação das primeiras decoradoras baianas, no período de 1970 a 1980, e fundamentado em pesquisa qualitativa. Para a obtenção dos dados iniciais, foram utilizadas entrevistas com as primeiras decoradoras, entre as quais se destaca Sizina Simões – reconhecida como a primeira decoradora baiana. Também, foi usada a análise documental de artigos de jornais, documentos pessoais, análise iconográfica, dentre outras fontes. Os primeiros resultados indicaram o entrelace de gênero, raça e classe como indicadores referenciais do exercício da profissão de decoradora, tanto nos anos 1970 como na atualidade. A atuação de Sizina Simões é exemplo desse fato, visto que a inserção profissional da mesma ocorreu por ser mulher, branca, com forte inserção familiar na classe social de maior renda, e devido ao sistema de reprodução, que segundo Scott (1990), advém da lógica familiarista, com todos os privilégios extremamente arraigados aos modos como a sociedade baiana representava o gênero, em suas interfaces com as questões de raça e classe; e também como essa Decoradora serviu-se para articular as regras de relações sociais ou para construir a experiência profissional.

**Palavras chave:** Decoração; Bahia; Representação; Gênero; Raça; Classe.

A atividade de Decoradora de uma das autoras<sup>1</sup>, na cidade do Salvador (Bahia), e também pela condição de mestranda do PPgNEIM/FFCH/UFBA, favoreceu a busca sistematizada sobre a vida e o trabalho das primeiras decoradoras de origem baiana no período de 1970 a 1980. Por sua vez, a aproximação com os estudos feministas forneceu as bases para construção deste artigo, fundamentado nas diferenças raciais, de classe e de gênero, mas também na procura de respostas sobre a reprodução de privilégios, a hierarquização dessa profissão e a dominação da mesma, também na cidade do Salvador, pelas pessoas do grupo racial branco.

Essa situação gerou algumas perguntas: tem cor a Decoração em Salvador, dos anos 1970 e na atualidade? Onde guardamos esse racismo na Decoração? A Decoração tem sexo? Como é transitar numa profissão onde os privilégios são voltados para um único grupo social?

Ficou claro no período de entrevistas realizadas com Sizina Simões (conhecida como Sizininha Simões), no período de junho a novembro de 2013, na investigação das vivências pessoais e profissionais na cidade do Salvador, onde é considerada precursora da Decoração de Interiores.

A escolha de Sizininha (apelido que adotou como nome profissional), decorreu não só das evidências do pioneirismo da mesma, mas também pelo protagonismo em ter conseguido “sair”, aos poucos, do espaço privado para o público, dentro do padrão de comportamento socialmente delimitado às mulheres daquela classe social à época.

A inserção e o sucesso profissional de Sizininha ocorreu em grande parte por ser mulher branca, da elite, com forte lastro social e devido ao sistema de reprodução, que segundo Scott (1990), advém de uma lógica familiarista, com todos os privilégios extremamente arraigados aos modos como essa sociedade baiana representava o gênero, e como essa sociedade serviu-se dele para articular as regras de relações sociais ou para construir o sentido da experiência.

---

1 Izabel Tavares-Gomes tem graduação pelo Curso de Decoração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (1997); especialista em Metodologia do Ensino Superior (Faculdades Olga Mettig, 2013); e mestranda do PPgNEIM/FFCH/UFBA.

## Tem cor a decoração em Salvador dos anos 1970 e na atualidade?

Segundo Lia Schucman (2012), ainda sobre a relação da ideia de superioridade estética como um dos traços da branquitude no Brasil, a contraposição estética tem valor hierárquico, desse modo a verdade do “belo” tem cor.

Como enfatiza Schucman (2012) *“essa imagem do belo produz significados compartilhados, dos quais os sujeitos se apropriam, singularizam, produzem sentidos e atuam sobre eles, de alguma forma reproduzindo-os ou contrapondo-os”* (Schucman, 2012, p. 71).

Joan Scott (1990) e Schucman (2012) concordam que a linguagem não é tudo, mas será construída, por meios extremamente complexos, até pela dimensão econômica. Portanto, para essas autoras a linguagem e os significados compartilhados culturalmente funcionam e reproduzem o processo de constituição de cada sujeito, assim viver na “branquitude” é reproduzir as posições hierárquicas dos usuários do poder; e, conseqüentemente, da forma como a Decoração foi construída, é reproduzida e consumida.

Por conta disso, são exemplares as vivências de Sizininha Simões, mulher do segundo quartel do século XX e de família da elite, a qual rompe com o cultural e o socialmente construído, tornando-se mãe, provedora da família e desquitada. Nesse contexto, a história de vida dessa mulher, sob o enfoque de “gênero, de classe e de raça”, acorda com o descrito por Leite (1997): *“A história social das mulheres pertencentes às elites não corresponde necessariamente à história oficial, que amarra a vida concreta dessas pessoas aos estereótipos, às normas e às ideologias vigentes”*. Enquanto Leite (1997) fez essa avaliação com relação as mulheres da elite, é corrente a observação destas autoras que as mulheres que não pertenciam àquela parcela da sociedade ou de classe sempre excluída, sem acesso à educação formal, eram mulheres racializadas e estas nos anos 70 do Século XX não tinham espaço profissional para atuarem nessa área profissional.

Tanto na Bahia dos anos 1970, que coincide com a inserção profissional de Sizininha, quanto nos dias atuais, há os silenciosos códigos da profissão de Decorador: o conceito racializado da “boa aparência”; e a necessidade de pertencer a determinada classe, a qual é facilitadora na obtenção do acesso à vasta rede social consumidora. Esses códigos são coerentes com o argumento de Pierre-Andre Taguieff (2001), de que o racismo é desenvolvido por meio do conceito de “raça” e perpetuado pelas desigualdades com grupos biologicamente

definidos, de culturas que naturalizam as diferenças históricas. Em vista disso, Taguieff (2001) propôs como método de compreensão a recusa de concepções substancialistas de racismo, pela colocação “entre parênteses” de tudo que se conheça sobre o mesmo; e, para isso, foi construído o tipo ideal de racismo, como instrumento conceitual para formar classe de pessoas com elevados índices dos seguintes comportamentos relacionais: distância, rejeição ou exclusão, humilhação, desprezo, exploração, dominação e até mesmo extermínio daqueles que pertençam ou supostamente pertençam aos grupos diferentes da mesma natureza.

Ainda segundo Taguieff (2001), o racismo pelo conjunto de atitudes típicas, explícitas ou implícitas, especialmente àquelas não claramente expostas, comporta diferentes tipos de comportamentos racistas, os quais também envolvem pessoas bem diferentes entre si. O mesmo autor também registra o racismo como ideologia, pensando-o menos como doutrina e mais como conjunto de adaptações, de valores e de normas, que é subjacente as teorias (Taguieff, 2001).

Taguieff (2001) contextualiza com cinco características envolvidas na racialização: (i) a rejeição universal; (ii) a dissolução da dimensão individual num grupo, que passa a ter identidade coletiva; (iii) absolutização das diferenças coletivas; (iv) a racionalização das diferenças (pela biologização ou pela análise de cultura); e (v) a interpretação desses igualitários diferentes, projetados numa escala universal de valores.

Segundo Antônio Sérgio Guimarães (2003), foi a partir da II Guerra Mundial que se iniciou o movimento para desautorizar o uso da raça como categoria científica. No Brasil, até a 1ª República a raça era parte da organização da vida social, isso também como herança do período colonial e sinônimo de classe - dividida entre libertos, alforriados ou cativos. Porém, foi partir dos anos 50 do Século XX que a categoria raça ou classe passou a revertida no binômio branco e negro, parte do chamado “moderno” racismo “científico”.

Não obstante, a fase de constituição da nação brasileira foi fundada na ideologia que não existia “raça”, pois prevalecia a noção de cor ou grupo racial sobre raça; contudo, foi pelo significativo aumento do contingente populacional de pessoas negras, não mais escravizadas, que verdadeiramente se começou a substituição da questão “raça” por “cor”.

Por outro lado, nas últimas duas décadas os estudos feministas e de gênero mudaram as questões, e enfatizaram as análises sobre os significados das diferenças, das esferas de poder, da produção de conhecimento e como essas

representações são contestadas e analisadas, a partir das muitas e mutáveis identidades feministas.

Enquanto à época do início da profissão de Decoradora existia o conceito homogeneizado de “mulheres”, com o surgimento de novos dados, que salientam as muitas semelhanças e mais as diferenças, foram construídas conceituações do feminismo pela mudança do foco para questões de raça, classe, sexualidade, capacidade, etnia, nacionalidade, e, nos dias atuais, a globalização.

Portanto, na atualidade, especialmente em decorrência dos estudos feministas e de gênero, é elementar teorizar as experiências das mulheres, mesmo porque foram apropriados novos questionamentos, problemas e interpretações, com a ampliação e complexidade das análises pelas variáveis históricas, políticas, econômicas, sociais e culturais, as quais moldam, continuamente, as vidas diferenciadas das mulheres e produzem formas peculiares de ação individual e/ou coletiva.

Apesar desses novos contextos e realidades, na cidade do Salvador a Decoração tem cor, classe social e, conseqüentemente, esfera de poder; e assim, as principais tendências e transformações, que impactaram significativamente os estudos feministas, ainda não respigaram nessa realidade local, porque essa nova lógica ainda mantém a invisibilidade da mulher “não branca”, como se houvesse a era moderna colonial. Em conseqüência, é esperada a fase de “descolonialidade” para que a mulher não branca tenha iguais oportunidades.

## **Onde guardamos esse racismo na decoração?**

Nas práticas do cotidiano da atividade profissional de Decoração, são corriqueiras as observações do racismo associado à concentração de renda, ao consumo, entre outras; e em paralelo as desigualdades econômicas entre brancos e não brancos, os primeiros responsáveis por projetos, criação de espaços para mostras expositivas e/ou produção de eventos, etc., enquanto os não brancos exercem atividades de limpeza das lojas de Decoração, serviços de recepção aos clientes, serviços de pintura, hidráulica, marcenaria, etc. Por conta dessa realidade brasileira, Schucman (2012) chama isso de novos estrabismos contemporâneos, em decorrência da “... crença na superioridade moral e intelectual dos brancos”.

Segundo Guimarães (2003), há também o antirracismo, heterofóbico ou homofóbico, no sentido do que é diferente, e não igualitário e universalista, mas na realidade talvez desigualitário e desuniversalista, e produzindo essas análises

conseguiríamos explicar que no Brasil existe uma forma de racismo em princípio universalista, que teoriza: “somos todos brasileiros”, essa seria primeira identidade.

Nancy Fraser (2001) descreveu que a “raça”, assim como o gênero, é o modo bivalente de coletividade, e conclui ser a “*raça estrutura*” destinada à “*divisão capitalista do trabalho*”. Por conseguinte, os não brancos têm, desproporcionalmente, ocupações de baixa remuneração; e essa mesma autora destacou: “*A divisão racial contemporânea do trabalho remunerado faz parte do legado histórico do colonialismo e da escravidão, que elaborou categorizações raciais para justificar formas novas e brutais de apropriação e exploração, constituindo efetivamente os “negros” como uma casta econômica-política*” (Fraser, 2001, p. 235). Por sua vez, Taguieff (2001) interpreta que o racismo brasileiro não opera pela exclusão, mas pelo princípio da miscigenação; essa como forma de enfraquecer a identidade dos outros, com a esperança de que “aquele outro” desapareça e se reproduza a ideia de nação brasileira branca.

Todavia, nesse caminhar os “privilégios” foram mantidos no início da profissão de Decorador, em 1970 e se arrastam pelos dias atuais.

## **A decoração tem sexo?**

Segundo Passos *et al.* (1997), nos anos 50 do século passado a Arquitetura gozava de prestígio social e era área de atuação masculina e branca. Isso coincide com o relato de Sizininha, que naquela época o mercado de trabalho da Decoração era masculino, enquanto ao feminino cabia o espaço interno do lar.

Conforme Masey (1996 *apud* Pessôa, 2007, p. 48), a profissão de Decorador surgiu no século IX na Inglaterra, com o início da industrialização; contudo, Masey (1996 *apud* Pessôa, 2007) afirmou ser esse segmento espaço onde as mulheres se impuseram desde a origem, com o quê também concordou Pessôa (2007) ao descrever a história da Decoração na cidade do Salvador (Bahia) até os anos 70 do Século XX. Todavia, esse autor não atentou à questão de gênero no período citado e, coincidentemente, quando houve a profissionalização de Sizininha. Segundo Passos *et al.* (1997), faz parte da herança ideológica do gênero feminino ocupar-se do cotidiano familiar; ou seja, a mulher cabe “cuidar” dos outros e das coisas menos significativas, como flores, cortinas, almofadas e demais objetos de menor valor.

Essa categorização do indivíduo Decoradora, como mulher, branca e pertencente à elite faz parte “establishment” humano, o indivíduo como representante

de uma categoria original, e de uma identidade coletiva que é retratada como o indivíduo branco, onde o racismo opera como o mesmo modelo de individualismo, que parece descartado a primeira vista, porém transforma o indivíduo biológico e opera dentro do espaço ideológico moderno mesmo que seja impossível categorizar.

No Censo da População do Brasil de 1970 (IBGE, 2015), a profissão de Decoradora ainda não era informada, mas descrita no tópico “Artistas, funções afins e auxiliares” como “Decoradores”, no masculino; todavia, esse mesmo Censo registra as profissões que não possuem a relação direta ao masculino (e.g., balconista, postalistas, telegrafistas, radiotelegrafistas, telefonistas, manicuras, lavadeiras, engomadeiras, etc.), enquanto noutras há a valoração do masculino (e.g., “aeromoços”), até em categorias profissionais predominantemente exercidas por mulheres e estarem relacionadas ao cuidar. Contudo, o que mais chama a atenção naquele Censo de 1970 foi a falta da pesquisa do indicador demográfico grupo racial (IBGE, 2015), pois o “establishment” ditava que os brasileiros eram sem cor, sem injustiças, sem discriminação, *“um país que vai pra frente, de um povo unido”* (refrão de música da propaganda dos governos militares vigentes no Brasil).

## **Como é transitar numa profissão, voltada aos privilégios de um único grupo?**

Nas temáticas do privilégio, não há linearidade na ação política, porque quando se está imbuído de privilégio de classe e raça, exercido pelos grupos com poder hegemônico, os quais são gerados sob as regras da solidariedade. Isso bem transparece nos relatos de Sizininha, especialmente quando em 1967, aos 38 anos e já “desquitada”, decide sem “nenhuma formação acadêmica”, mas apoiada na rede de relações da influente família. Seria isso possível com uma mulher negra, “desquitada” e sem relações familiares?

Guimarães (1998) discutiu a produção intelectual no Brasil, das décadas de 30 e 40 do século passado, fundamentada na crítica ao conceito de raça e a incorporação da cor e da mestiçagem - como elementos maiores desse discurso sobre a questão racial no Brasil. Naquela produção, a raça passou a ser predominantemente classificada como mera questão de classe, pois, segundo os intelectuais da época, os sujeitos estavam no caminho da mobilidade social; entretanto, esqueceram que os espaços de mobilidade social inexistiam para a população negra.

Só muito depois, a partir da metade da década de 90, a população negra passou a ter mais acesso à educação formal; e, de forma mais significativa, nos anos 2000 pelo maior acesso aos cursos universitários.

Nesse contexto brasileiro, Guimarães (2003) destacou que o racismo tem relação com o fenótipo da pessoa, quanto mais escuro o tom de pele mais propenso de ser vítima do racismo. Mesmo assim, nos anos 1950 passou a ser valorizado pela Sociologia de ser o Brasil uma sociedade multirracial (Guimarães, 2003); e por essa situação explicava o antropólogo baiano, Thales de Azevedo, que as pessoas negras na medida que avançavam na classe seriam aceitos socialmente (Guimarães, 2003). Enquanto, Nancy Fraser (2001) destacou ser possível mudança após vencer o capitalismo, do contrário todas as outras mudanças seriam paliativas; e, portanto, segundo Frase (2001), só se poderá acabar com a categorização das pessoas (pelo gênero, raça, sexualidade, classe, etc.), quando forem movidas as estruturas da sociedade. Noutra concepção, Souza (2005) relacionou classe a partir de aspectos sócio culturais, os quais possibilitam que privilégios sociais sejam vistos como qualidades inaptos entre vivos, e não socialmente determinados, bem como criticou a meritocracia baseado na visão bourdieana por meio de elementos extra-econômicos, existenciais, morais e políticos.

No entanto, esses estudos ou interpretações teóricas estão muitas vezes dissociados da realidade social brasileira; daí porque, ainda há grande chance da ocorrência de duas mulheres da mesma idade, com a mesma roupa, mas com diferentes tons de pele (um branco e outro não branco), ser indicada como Decoradora aquela do grupo branco.

Por outro lado, no Brasil muitas vezes é maior a rede protetiva das pessoas da classe média, do que aquela observada entre aquelas da classe baixa. Por sua vez, gênero não explica classe e vice-versa.

Outro aspecto frequentemente observado no Brasil, é a maior percepção do racismo pelas pessoas negras da classe média, porque há menos negros nas classes média ou alta. Assim, são maiores as diferenças salariais entre uma Decoradora branca e outra não branca *versus* entre a garçonne branca e a não branca.

Por isso, Bento (2002) denominou de embranquecimento do negro, que ascende socialmente, ao mesmo tempo que o expõe aos racistas porque as atitudes, comportamentos e/ou hábitos são interpretados como tentativas de copiar o “modelo” branco. Logo, a branquitude existe no Brasil e esconde privilégios, mas será situação que pode ser corrigida? Afinal, no Brasil às pessoas

brancas são atribuídas características muito valorizadas por diversos segmentos sociais, incluso o da população negra! Esse “novo racismo” é potencializado se mulher, se procedente das regiões geográficas menos favoráveis, e até chega-se ao extremo, no imaginário popular, de se atribuir mais comportamentos negativos às pessoas negras.

Neste reinante ambiente social do Brasil, eurocentrado e preconceituoso, é de supor quais foram às dificuldades de *ascensão* profissional de Sizininha Simões, primeira Decoradora da cidade do Salvador, menos por ser branca e mais por ser mulher e “desquitada”.

## Referências bibliográficas

BENTO, Maria Aparecida Silva; CARONE, Iray. Psicologia Social do Racismo - Estudos Sobre Branquitude e Branqueamento no Brasil, Vozes: Petrópolis, 25-58, 2002.

FRASER, N. Da Redistribuição ao Reconhecimento? Dilemas da Justiça na Era Pós-Socialista. In: SOUZA, J. (ORG.). *Democracia hoje: novos desafios para a teoria democrática contemporânea*. Brasília, UnB, 2001, p. 245-282.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Baianos e paulistas duas “escolas” de relações raciais? *Tempo Social. Rev. Sociol. USP*, S. Paulo 11:(1)75-95, maio de 1999.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Como trabalhar com “raça” em sociologia. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, 29(01) 93-108, 2003.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Ministério do Planejamento. Coordenação Geral – Departamento de Censos, disponível às 21h:9min. do dia 29 de novembro de 2015, em [http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/61/cc\\_1970\\_v6\\_t13\\_ba.pdf](http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/61/cc_1970_v6_t13_ba.pdf), 2015.

LEITE, Márcia Maria da Silva Barreiros. *Lazer e educação das mulheres de elite em Salvador: 1890-1930*. Dissertação de Mestrado em História. Salvador: FCHF-UFBA, 1997.

PESSÔA, Yumara Souza. *Decoração soteropolitana na década de 70: cores, formas e representações*. [Salvador, Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes, UFBA, 2007.](#)

SCHUCMAN, Lia Vainer. Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2012. Capítulo V: Aspectos Psicossociais da Branquitude Paulistana; Capítulo VI: Fissuras entre a Brancura e a Branquitude: possibilidades para a desconstrução do racismo, p. 67-110.

SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: Uma Categoria Útil para a Análise Histórica.” *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, jul-dez., 1990, p. 5-22.

SOUZA, Jesse. Raça ou classe? Sobre a desigualdade brasileira. *Lua Nova*, 65: 43-69, 2005.

TAGUIEFF, Pierre-André. On Racism, Models, Ideal Types, Variations, Paradoxes. In: TAGUIEFF, P. *The force of prejudice: on racism and its doubles*. Minneapolis: Universit of Minnesota Press, p. 197-213, 2001.

## COMPONDO TRILHAS PARA A CONSTRUÇÃO DE EPISTEMOLOGIAS FEMINISTAS EM MÚSICA NO BRASIL

Laila Rosa<sup>1</sup>;  
lailarosamusica@gmail.com

Bruna Santos  
brunaranha@yahoo.com.br

Cristiane Lima  
cclima80@gmail.com

Thalita Vieira  
thalitataqua@hotmail.com

Ellen Carvalho  
ellencarvalhos@gmail.com

Jorgete Lago  
jorgetelago@gmail.com  
*Universidade Federal da Bahia*

**Resumo:** O presente trabalho objetiva compartilhar dados da pesquisa em questão, que se encontra em seu 5<sup>a</sup> ano de realização. Desde o seu início em 2012, já passaram diversas bolsistas, tutoras e colaboradoras pela *Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros* e também tivemos vários planos de trabalho realizados, cuidando de aspectos diferenciados da pesquisa. Neste momento, iremos apresentar alguns dados de 3 dos planos de trabalho que estamos concluindo ainda este ano, sobre a produção de

---

1 Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Programas de Pós-Graduação em Música e Estudos sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM) - Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher (NEIM/UFBA), *Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros*

conhecimento sobre mulheres e música no Brasil, considerando suas devidas interseccionalidades com raça, geração, classe social, orientação sexual, dentre outros marcadores. Apresentaremos ainda dados sobre a pesquisa na plataforma lattes, sobre o perfil das pesquisadoras encontradas e de suas produções. Por fim, apresentaremos alguns dados sobre o som das compositoras de Salvador, o plano e trabalho de cunho etnográfico da pesquisa, como uma contrapartida de produzir dados frescos sobre mulheres e música no Brasil, visibilizando as mesmas enquanto artistas e criadoras. Como referencial teórico, trazemos a perspectiva das epistemologias pós-coloniais, tais quais Gloria Anzaldúa (2005 e 2000), Ochy Curiel (2010), Rita Segato (2005), bem como dos estudos sobre corpo, gênero e música no Brasil (NOGUEIRA e CAMPOS, 2013), dentre outras autoras e autores.

Palavras-chave: Epistemologias feministas, Música e Compositoras.

## Introdução: das epistemologias feministas em música

O presente trabalho objetiva compartilhar dados e reflexões da pesquisa em questão, que se encontra em seu 5<sup>a</sup> ano de realização. Desde o seu início em 2012, já passaram diversas bolsistas, tutoras e colaboradoras pela *Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros* e também tivemos vários planos de trabalho realizados, cuidando de aspectos diferenciados da mesma. Neste momento, iremos apresentar alguns dados e problematizações de três dos planos de trabalho que estamos concluindo ainda este ano:

1. *Feminaria Musical III: o que (não) se produz sobre mulheres e música no Brasil nos anais dos encontros das associações musicais brasileiras e seminários interdisciplinares sobre os estudos de gênero - sobre a produção de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil, considerando suas devidas interseccionalidades com raça, geração, classe social, orientação sexual, dentre outros marcadores.*
2. *Mapeando a Plataforma Lattes: autoras/es, trajetórias e produções sobre mulheres e música no Brasil - dados sobre a pesquisa na plataforma lattes, sobre o perfil das pesquisadoras encontradas no nosso banco de dados, bem como, de suas produções.*
3. *O som das compositoras de Salvador: da experiência etnográfica - plano de trabalho de cunho etnográfico da pesquisa, como uma contrapartida de produzir dados frescos sobre mulheres e música no Brasil, visibilizando as mesmas enquanto artistas e criadoras.*

Como referencial teórico, trazemos a perspectiva das epistemologias pós-coloniais, tais quais Gloria Anzaldúa (2005 e 2000), Ochy Curiel (2010), Rita Segato (2005), bem como dos estudos sobre corpo, gênero e música no Brasil (NOGUEIRA e CAMPOS, 2013), dentre outras autoras e autores.

É recente os estudos sobre gênero e música no Brasil, no entanto, temos percebido uma abertura nas discussões sobre o tema (ROSA e NOGUEIRA, 2015; NOGUEIRA e CAMPOS, 2013; GOMES, 2013; MOREIRA, 2012; WERNECK, 2007). De forma tímida, mas incisiva, algumas pessoas (do campo da música e/ou feminismos) têm demonstrado que é possível sim e necessário o debate sobre mulheres e música, visando destaque, valorização e difusão dos trabalhos e esforços desempenhados pelas musicistas e compositoras. Podemos perceber que essas dificuldades têm a ver com a tradição acadêmica patrilinear, que impede a entrada de outras vozes, inclusive das mulheres (AZERÊDO, 1994).

## Metodologia: caminhos, perguntas e inquietações artevistas

Como são 3 planos de trabalhos distintos, propomos separá-los para uma melhor compreensão dos mesmos em suas especificidades e interlocuções:

1. *Feminaria Musical III: o que (não) se produz sobre mulheres e música no Brasil nos anais dos encontros das associações musicais brasileiras e seminários interdisciplinares sobre os estudos de gênero* - O levantamento do presente plano abarca os trabalhos encontrados nos anais dos encontros em música (ABET, ABEM e ANPPOM), como também os anais de encontros nacionais e regionais (BA) feministas e sobre gênero e sexualidade como REDOR - Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações Gênero, Simpósio Baiano de Pesquisadoras (es) sobre mulher e relações de gênero, Seminário Internacional Fazendo Gênero e o Seminário Internacional Desfazendo Gênero.

Levando em consideração que a pesquisa nos anais dos encontros em música já foi concluída no período anterior (2015) e feita também uma revisão, nos atemos apenas aos anais dos encontros feministas nesta primeira etapa, priorizando os anais que se encontram disponíveis online: 1. Desfazendo Gênero (2013 e 2015); 2. A REDOR - Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações Gênero (2014) e 3. Simpósio Baiano de Pesquisadoras (es) sobre mulher e relações de gênero, neste apenas analisei os anais de 2015.

2. *Mapeando a Plataforma Lattes: autoras/es, trajetórias e produções sobre mulheres e música no Brasil* - levantamento e análise dos currículos disponíveis na Plataforma Lattes de autoras/es que já fazem parte do nosso banco de dados. A análise dos dados obtidos servirá para a ampliação de informações em sua análise qualitativa, para termos uma dimensão de quem produz conhecimento sobre mulheres e música no Brasil, sua filiação institucional, qual o conjunto dessa produção, a partir do artigo que consta no nosso banco de dados, etc. Foi elaborada e aplicada de uma ficha (cadastro), criado para cada autora/o, com informações pessoais, como nome, raça/etnia, cidade natal, formação acadêmica, produção na área dos estudos feministas e nas diferentes áreas da música (etnomusicologia, composição, musicologia, performance e educação musical).

3. *O som das compositoras de Salvador: da experiência etnográfica* - nesta nova etapa do estudo, a proposta é inserir os dados revisados no nosso banco de dados. Nesta compilação de dados incluem trabalhos como a verificação da lista das compositoras, inclusão de novos nomes encontrados, leitura e releitura de textos utilizados como norteadores do trabalho, checagem e listagem de todo material de referencial teórico. Especificamente sobre este plano de trabalho é importante ressaltar que, em 2015, se inicia uma parceria entre a Feminaria Musical, coordenado pela Cantautora e Profa Dra Laila Rosa e o Grupo de Estudos em Música e Gênero da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordenado pela cantautora e Profa Dra Isabel Nogueira realizando o mapeamento das compositoras de Porto Alegre (UFRGS). Desta parceria nasceu também o artigo “O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música” (ROSA e NOGUEIRA, 2015).

## Resultados e discussão: mapeando, tasteando, criando...

Apresentaremos os resultados e discussão separadamente, conforme os respectivos planos de trabalho:

1. Em relação ao plano de trabalho *Feminaria Musical III: o que (não) se produz sobre mulheres e música no Brasil nos anais dos encontros das associações musicais brasileiras e seminários interdisciplinares sobre os estudos de gênero* é possível observar, na tabela abaixo, que os resultados encontrados até o momento são mais animadores que aqueles obtidos na edição passada, tendo em vista que estamos considerando encontros feministas com trabalhos cujo foco é música, gênero e suas interseccionalidades:

Ano	Encontros pesquisados	Total dos trabalhos	Trabalhos com as temáticas encontradas
2013	I Desfazendo Gênero	*	03
2015	II Desfazendo Gênero	12	06
2014	18º REDOR	14	07
	Simpósio NEIM	35	06
<b>Totais</b>	<b>4</b>	<b>61</b>	<b>22</b>

De modo geral, foram encontrados trabalhos com temáticas variadas desde aqueles que discutem representação da mulher em letras de música de variados gêneros musicais e também a música como forma de enfrentamento da violência e forma de militância, além das discussões sobre homoafetividade e visibilidade da comunidade LGBT e seus protagonismos musicais.

As pesquisas realizadas anteriormente foram de suma importância, pois, a partir das mesmas, foi possível ter um parâmetro entre os anais dos encontros em música, especificamente, que apresentaram poucas produções que dialogassem com o enfoque dos estudos sobre gênero em suas interseccionalidades, e dos encontros feministas e sobre gênero, propriamente ditos.

Em relação ao plano de trabalho *Mapeando a Plataforma Lattes: autoras/es, trajetórias e produções sobre mulheres e música no Brasil* foi possível ampliar as informações individualmente dos nomes de autoras/es no banco de dados existente no projeto, através da Plataforma de currículo lattes, do qual foi feita uma lista separando por trabalhos encontrados nos periódicos dos programas de Pós-Graduação em música no Brasil entre os anos de 2003 a 2013, no Banco Digital de Teses e Dissertações (BDTD) das Universidades como UFBA, UFPE, UFPB, UFRJ, UFMG, UNICAMP, USP, UNESP e de três associações musicais brasileiras: Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), todos planos de trabalhos de edições anteriores da pesquisa. Esta parte da pesquisa foi extremamente importante para termos em conta os distintos perfis de quem produz sobre mulheres e música no Brasil, suas produções em termos globais, bem como, suas localizações regionais, institucionais, identidades de gênero e étnicorracial.

Em relação ao plano *O som das compositoras de Salvador: da experiência etnográfica* ao revisarmos os dados obtidos pela pesquisa que, somados a outros nomes nesta etapa, chegamos a um total de 79 nomes encontrados no primeiro ano da pesquisa, realizada pela bolsista Neila Alcântara (Neila Kadhí). Já no segundo ano da pesquisa, realizada pela bolsista e percussionista Thalita Vieira foram encontrados 38 nomes, onde 14 deles se repetem em relação à primeira lista.

No livro do Festival de Música Educadora FM (IRDEB, 2014) encontramos 52 nomes de compositoras onde 28 deles se repetem em relação a primeira e segunda listagem e outros 5 nomes encontrados durante a pesquisa. Todos esses dados totalizam até o momento um apanhado de 132 nomes de compositoras atuantes na cidade de Salvador, o que nos deixa otimistas e igualmente

críticas à fala recorrente no meio musical de que não existem compositoras atuantes na cena soteropolitana.

Além do mapeamento, também foram realizadas nove entrevistas com compositoras de diferentes gêneros musicais para uma melhor perspectiva dos dados como um todo, onde 3 destas entrevistas foram realizadas no primeiro ano e 6 no segundo ano do presente estudo. Estas entrevistas darão continuidade para próximo semestre do projeto visto que no atual momento estamos realizando a revisão do material coletado.

Este plano de trabalho contou ainda com a colaboração da cantora, compositora e estudante de canto popular da UFBA, Ellen Carvalho, que dedicou seu Trabalho de Conclusão de Curso especificamente ao debate pioneiro no âmbito da Escola de Música da UFBA sobre gênero, corpo e voz (CARVALHO, 2015), trazendo o repertório autoral de algumas das compositoras entrevistadas para o seu recital de formatura.

No decorrer tanto da nossa pesquisa, como da pesquisa de Ellen que também realizou entrevistas, percebemos vários fatores que interferem na atuação das mulheres na música. Um dos preconceitos vividos por uma das entrevistadas se referiu à questão racial onde ela relatou que “é como se tivesse um lugar destinado às mulheres negras na música”. Em “Raça e Signo”, Rita Segato fala sobre o racismo identificado e vivido por nossa entrevistada, que se sente “colocada” a ocupar assim determinado lugar na sociedade (SANTOS, 2011). Outros fatores que podemos observar que influenciam na aceitação dessas mulheres são dados como orientação sexual, classe social, gênero musical, raça e etnia.

Por fim, os dados encontrados neste plano de trabalho revelam uma forte atuação das mulheres em sua diversidade, enquanto compositoras e musicistas fortalecendo seu empoderamento no meio musical soteropolitano.

## **Conclusões, indagações e outras insubordinações musicais**

Como pudemos perceber, os três planos de trabalhos distintos nos trazem questões a serem problematizadas, indagações que permanecem, como o paradigma da invisibilidade musical das mulheres enquanto criadoras e, por outro lado, as insubordinações musicais das mesmas que continuam persistindo e existindo para além dos holofotes.

Em relação ao plano de trabalho *Feminaria Musical III: o que (não) se produz sobre mulheres e música no Brasil nos anais dos encontros das associações musicais brasileiras e seminários interdisciplinares sobre os estudos de gênero*

que consiste na continuação da pesquisa anterior “O que (não) se produz sobre música e mulheres no Brasil nos Anais dos encontros das associações musicais brasileiras”, levamos em consideração a mesma metodologia com uma diferente abordagem, visto que, o foco da análise atual está voltado para os encontros feministas e de gênero, especificamente. Na pesquisa anterior constatou-se que no universo de mais ou menos 4500 trabalhos, apenas 38 dialogavam com a nossa abordagem. Já nos anais específicos dos encontros sobre gênero e feminismo de um total de 61 trabalhos sobre o tema, 22 apresentaram a articulação proposta pela nossa pesquisa, de construção de epistemologias feministas numa abordagem interseccional. O objetivo aqui não é uma amostra apenas para medir ou quantificar, mas sim, que essa enorme diferença nos chama a atenção para discutir por que a falta de interesse nesse tipo de estudo? Quais são as variáveis e categorias que têm importância acadêmica? (GARCÍA, GROSSI, TASSINARI, 2010). Apesar das discussões sobre gênero terem se ampliado nos últimos anos, pouco se produziu sobre mulheres e música, principalmente nos encontros de música. Claro que reconhecemos que o debate sobre gênero e feminismo em música no Brasil é emergente, tendo rendido frutos de grande importância (ROSA e NOGUEIRA, 2015).

Além disso, não é colocá-las como vítimas, mas questionar o seu (não) lugar no cenário musical brasileiro, uma vez que a visão da complexa relação de gênero com outras categorias de opressão, especialmente num país desigual como o Brasil, abre caminhos para uma ação em direção a uma sociedade onde todos possam viver melhor (AZÊREDO, 1994) respeitando as diversidades existentes. E isso inclui as diversidades de mulheres, sejam negras, indígenas, lésbicas, bissexuais, transgêneras e deficientes. Ouvir essas pessoas se expressarem através da música é importante, visando que a mesma é a manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto a sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade (PINTO, 2001). Cada uma traz em si marcadores que quando se interseccionam as tornam vulneráveis no campo das matrizes de desigualdades, e essas pessoas precisam falar por elas mesmas.

O que observamos a partir da análise dos dados, é que algumas mulheres são invisibilizadas como lucidamente nos fala Viviane Vergueiro (2014) sobre as produções sobre pessoas trans\* produzidas por pessoas cisgêneras, como se esta última fosse autorizada a falar sobre experiências que não são por elas vivenciadas.

Em relação ao plano de trabalho *Mapeando a Plataforma Lattes: autoras/es, trajetórias e produções sobre mulheres e música no Brasil* podemos concluir

que há uma produção ainda emergente, mas quase invisível sobre mulheres sob a perspectiva dos estudos feministas, de gênero e suas interseccionalidades, em relação à produção de conhecimento sobre música em geral.

A partir da análise dos respectivos currículos lattes, constatamos uma carência de autoras/es associarem os estudos da música com as epistemologias feministas. Já entre as/os acadêmicos/as que dialogam com as discussões feministas, ainda que não sejam originalmente da área de música, o conceito de gênero foi abraçado com entusiasmo uma vez que consiste num avanço significativo em relação às possibilidades analíticas oferecidas pela categoria “mulher” (PISCITELLI, 2002, p. 1).

Podemos também analisar ainda a questão da regionalidade das autoras/es e suas universidades, levando em consideração também a questão da identidade que torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987, p. 9).

Ainda que saibamos que no Brasil a questão da cor da pele é uma questão de autoafirmação e posicionamento político, contudo, a partir da análise das fotografias disponíveis nos perfis do currículo *Lattes* foi possível constatar que a maioria é de pele clara. Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra (GONZALEZ, 2008 e 1984).

A ideia é perguntar quais novas perspectivas apareceriam, em uma releitura de elementos da tradição cultural brasileira, quando a branquitude - cujo prestígio se exerce silenciosamente no cotidiano - é colocada no centro do cenário junto com seu fiel escudeiro, a mestiçagem (SOVIK, 2009, p.15). É e extrema necessidade uma problematização sobre a produção musical com algumas questões e discussões sobre mulheres negras e indígenas. A estrutura do poder no Brasil também é historicamente machista, as mulheres indígenas encontram dificuldades para se inserir nos espaços de discussão política das questões que afetam os povos indígenas (KAINGÁNG, 2012, p.417).

Por fim, *O som das compositoras de Salvador: da experiência etnográfica* pretende mapear quem são as compositoras atuantes no cenário musical da cidade de Salvador, quais suas produções musicais, suas composições, em qual gênero musical estão inseridas e sua discografia, ou, o que elas fazem sonoramente?, e também problematiza a invisibilidade dessas mulheres como a autora Carla Patrícia aborda em “O dedo de moça na música da Bahia, Mapeando o estudo da produção de compositoras dos anos 1990-2000” (SANTANA, 2012).

Sabe-se que há várias mulheres atuando na área de composição em Salvador, porém durante a pesquisa percebeu-se que essas mulheres não recebem o devido reconhecimento e repercussão, logo este plano de trabalho também objetiva dar visibilidade a essas mulheres.

O Livro do Festival de Música Educadora FM (IRDEB, 2014) foi muito importante neste momento pois nos trouxe alguns nomes de compositoras, realizado pela rádio Educadora FM e IDERB (Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia) de sua 1º até sua 10º edição. O Festival seleciona os vencedores nas categorias de melhor Música Instrumental, melhor Música com Letra, melhor Intérprete Vocal, melhor Intérprete Instrumental, Melhor Arranjo e música mais votada pelos ouvintes. Na primeira edição apenas uma mulher estava entre os cinquenta selecionados. Os resultados do Festival apontam para a invisibilidade da mulher no cenário musical de Salvador, onde tivemos no auge, oito mulheres dentre cinquenta compositores selecionados. Dos 52 nomes de compositoras apresentados durante o festival, 28 se repetem em relação a listagem já realizada.

## Referências

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia mestiza/ Rumo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*. Tradução de LIMA, Ana Cecília Acioli. Florianópolis, Vol. 13(3), Set-dez., 2005. Pp. 704-719,

\_\_\_\_\_. "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo." *Revista Estudos Feminista*, Florianópolis, Vol. 8 (1), 2000. Pp. 229-236.

AZERÊDO, Sandra. Teorizando sobre gênero e relações raciais. In: *Estudos Feministas*. CIEC/ECO/UFRJ, número especial, out. 1994, pp. 2013-216.

CARVALHO, Ellen. Experiências soteropolitanas de cantoras-compositoras: Breve estudo sobre corpo e gênero para o canto popular. Trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Canto Popular, Escola de Música. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2015. 45p.

CURIEL, Ochy. Hacia La construcción de un feminismo descolonizado. MIÑOSO, Yuderky Espinosa (org.). *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas Del feminismo latinoamericano*. Vol I. Buenos Aires: En La Frontera, 2010. Pp. 69-78.

GARCÍA, Mestra Dina Susana Mazariegos; GROSSI, Miriam Pillar; TASSINARI, Antonella. Mulheres Mayas na Guatemala: relações de poder, gênero, etnia e classe. Seminário Internacional Fazendo Gênero 9, Florianópolis. Ago. 2010, pp. 01-10.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. A Casa do Samba, o Samba da Rua: relações de gênero, arte e tradições no samba carioca. In: Nogueira, Isabel; Campos, Susan (orgs). Estudos de gênero, corpo e música. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. vol. 3. Pp. 354-382.

GONZALEZ, Lélia. Mulher negra. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). São Paulo: Selo Negro, 2008. Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente. (Sankofa: Matrizes Africanas da cultura Brasileira; 3).

\_\_\_\_\_. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

HALL, Stuart. Identidade cultural na pós-modernidade, 11ª edição Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

IRDEB. 10 ANOS DO FESTIVAL DA EDUCADORA FM. Salvador: IRDEB, 2014.

KAINGÁNG, Azelene. Nova História das Mulheres/organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro- São Paulo: contexto 2012, p. 411-422.

MOREIRA, Talitha Couto. Música, Materialidade e Relações de Gênero: Categorias Transbordantes. Dissertação de mestrado em música- etnomusicologia. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora. Revista Antropologia, vol. 44, n.1, São Paulo, 2001.

PISCITELLI, Adriana. “Recriando a (categoria) mulher?”. In: Leila Algranti (org) “A prática feminista o conceito de gênero”. Textos Didáticos, nº 48. Campinas, IFCH- Unicamp, 2002, pp. 7-42.

ROSA, Laila. “Pode performance ser no feminino?”. In: ICTUS, Vol. 11, 2010. p. 83-99.

ROSA, Laila.; IYANAGA, M. ; HORA, E. ; SILVA, L.; ARAUJO, S.; MEDEIROS, Luciano. Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil. In: Nogueira, Isabel; Campos, Susan (orgs). Estudos de gênero, corpo e música. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. vol. 3. Pp. 110-137.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.25-56.

SANTANA, Carla Patrícia. As baianas da música. Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura São Cristóvão/SE: GELIC/UFS, 03 e 04 de maio de 2012.

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. As representações sociais sobre mulheres negras na música. Salvador, 2011, Artigo inédito. Pp. 1-12.

SEGATO, Rita Laura. Raça e Signo. Série Antropologia. Brasília, vol.372, 2005. PP. 1-34.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco - Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009.

V. Viviane. É a natureza quem decide? Reflexões trans\* sobre gênero, corpo e (ab?) uso de substâncias. In: JESUS, Jaqueline Gomes de (org.). Transfeminismo: teorias & práticas. Rio de Janeiro: Editora Metanoia, 2014.

WERNECK, Jurema Pinto. O SAMBA SEGUNDO AS IALODÊS: Mulheres negras e a cultura midiática. Rio de Janeiro, 2007. 3018 págs. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação - UFRJ.

# RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE A IMPORTÂNCIA DO CONCURSO DA DEUSA DO ÉBANO PARA A IDENTIDADE E A ESTÉTICA NEGRA EM DANÇA.

Nadir Nóbrega Oliveira  
*Universidade Federal de Alagoas.*  
*nadirnobrega@hotmail.com*

## Resumo

Esse trabalho trata-se de um relato de experiência como uma carnavalesca, pesquisadora que busca abordar a importância do concurso Deusa do Ébano da Festa da Beleza Negra do Bloco Afro Ilê Aiyê de Salvador-Bahia. Este evento contribui para contextualizar as construções identitárias e sócio políticas através das danças das mulheres negras, constituindo a continuidade da civilização africana.

Palavras chave: Deusa do Ébano, Bloco Afro, Coreografia, Identidade negra.

## Início de um pensamento

A Festa da Beleza Negra foi criada e dirigida pelo bloco afro Ilê Aiyê. Trata-se de um concurso, criado em 1976, para a escolha de uma mulher negra, que representará o bloco durante o carnaval, como “Deusa do Ébano”, antecedendo os preparativos para o carnaval, 15 dias antes do sábado de carnaval. Este evento só foi evidenciado pela mídia, a partir de 1980. O idealizador desta personagem é o bancário Sérgio Roberto, antigo morador do bairro do Curuzu. Ele afirmou, ao ser entrevistado por mim, que a sua preocupação era “[...] destacar, no carnaval da Bahia, a beleza da mulher negra sem que, para isso, ela tivesse que se apresentar nua ou seminua, como é costume no carnaval brasileiro.” (novembro, 2009) Segundo o Presidente do bloco afro Ilê Aiyê, “Vovô”, a criação do concurso Deusa do Ébano significa um “avanço para o movimento

negro no que se refere à mulher negra, cada vez mais se assumindo perante esta sociedade racista e desigual”.

Ressalto que a década de 1970 foi fundamental do ponto de vista da mobilização política para estas jovens mulheres negras, que através da dança e da estética começaram a ampliar os espaços de participação no carnaval da Bahia. É possível se pensar no carnaval baiano antes e depois da fundação do bloco afro Ilê Aiyê, como também a de outros blocos afro, que começaram a demonstrar suas expressividades através das artes. Apesar das pressões sociais da década de 1970 no Brasil, estas jovens mulheres negras elaboraram formas de atuação na luta contra o racismo e opressão, embora, que nesse mesmo período, o discurso da democracia encobria demonstrações de racismo com a intensa repressão policial aos chamados blocos de índios e aos afro.

Porém, atualmente, há ainda recusas da participação dos negros e moradores de bairros periféricos da cidade de Salvador em blocos de trios, chamados de axé, como, por exemplo, Os Camaleões, Alô Inter, Eva, Nana Banana. É pertinente frisar que alguns foliões negros para participarem destes blocos, omitem os seus verdadeiros endereços residenciais, pois o bairro é o território que demarca o extrato social desses atores e atrizes sociais.

Hoje é notório que as mulheres têm conquistado visibilidade e espaço, em vários campos profissionais, embora essa presença feminina negra se depare ainda com alguns problemas, sendo algumas vezes discriminada, racialmente. Mulheres que exercem papéis determinantes nas organizações familiar, social e política, na religião, na estruturação das comunidades-terreiro e outras comunidades, em geral, mas que ainda recebem os salários inferiores ao homem.

## **Metodologia do concurso**

Na Festa da Beleza Negra, a escolha da Deusa do Ébano é um evento muito esperado e prestigiado por vários segmentos da sociedade local e até nacional. A imagem da jovem mulher negra como “deusa” ou “rainha” surgiu como crítica aos concursos de beleza do carnaval, nos quais as mulheres brancas são as que representavam o modelo de “beleza ideal”.

Segundo Roberto, inicialmente, esse concurso se intitulava de “Crioula de Ilê”, depois “Negra Ilê”, e por fim, Deusa do Ébano. Essa deusa possui inúmeras responsabilidades durante um ano do seu reinado, pois será a líder para as outras mulheres, tanto para as jovens quanto para as mais velhas.

A estética, a dança e a música são usadas como bases para estimular a sua auto-afirmação, elevar a sua auto-estima e o seu autoconceito enquanto mulher negra, reagindo à ideologia hegemônica eurocêntrica de beleza. Uma concepção de beleza que reafirma os cabelos trançados, a pele escura, o nariz chato, os lábios grossos e a bacia grande. Entretanto, há uma contradição nesse evento, como também em muitos outros promovidos pelo bloco afro Ilê Aiyê: viver num “reinado” tendo que representar o bloco em várias instâncias sem ter a carteira de trabalho assinada e nem tampouco receber outros benefícios sociais.

Quando eleita, esta “jovem deusa” reina no bloco passando, assim, a receber uma série de orientações espirituais, emocionais e tarefas pedagógicas, como, por exemplo, não usar drogas e nem tampouco usar a violência, ministrar palestras sobre as culturas afro-brasileiras, entre outras atividades. Além disso, a Deusa do Ébano irá representar o bloco nos espetáculos, nas apresentações públicas, nos encontros e viagens pelo país e no exterior.

Nesta fusão de arte, cultura e história, este bloco afro se distingue de outros blocos por ainda manter a tradição de celebrar, quinze dias antes do carnaval a “Festa da Beleza Negra”, um evento significativo no calendário carnavalesco da cidade de Salvador. A propósito desta dimensão simbólica, a Deusa do Ébano traz também a mitificação com relação à religião do Candomblé porque, muitas vezes, elas são também identificadas com os orixás femininos, como Yansã, Oxum e outros.

Nesse concurso, vê-se que os atributos de beleza e de feminilidade são fundamentais, além disso, a desinibição, a dignidade, a força, a sensualidade, a ancestralidade e a consciência negra são valores imprescindíveis para as candidatas a esse título. A ancestralidade transcende as medidas da cintura, a largura do nariz, o tamanho de boca, a cor de olhos e os tipos de cabelos e, durante o seu reinado, “[...] não devem ser exibidas as suas coxas e outras partes do corpo como seios e quadris, no alto do carro alegórico, ela deve passar a magia e a força da dança negra e deve ter consciência da sua negritude”, como declarou Graça Onaxilé, uma ex-cantora do bloco Ilê Aiyê em entrevista para esta pesquisa, em 2010.

Nessa Festa da Beleza Negra, o espetáculo evolui no palco da sede “Senzala do Barro Preto”, onde Dete Lima, a diretora fundadora do bloco afro Ilê Aiyê, também é responsável pela criação dos figurinos e turbantes das dançarinas, dos mestres de cerimônia, dos cantores e das cantoras e dos músicos.

Para a coreógrafa Nadir Nóbrega Oliveira, este espaço é

O lugar da cena vivida é, neste espetáculo, também o lugar da afirmação da cultura africana, da esperança que se alcança, trabalhando por este reconhecimento e afirmação da sua especificidade, de sua particularidade geralmente negada (2013, p.133).

Para Boëtsche e Savarese, na sua pesquisa sobre “erotização”, chamam a atenção para os corpos das negras africanas, que, são, geralmente, explorados e mostrados desnudos através de fotografias, reforçando a idéia do “exótico e como objeto erótico integrado no imaginário colonial” (1999, p. 124). Este concurso da Deusa do Ébano foi criado, justamente, para desmistificar o corpo negro visto como erótico, embora, a sensualidade seja um aspecto vital na apresentação das candidatas a esse título. Para o bloco, a deusa é a primeira rainha negra do carnaval baiano, diferente do tradicional concurso da rainha do carnaval. A Deusa do Ébano se exprime através da dança, da música, com o figurino, com os adereços e com cabelos do mundo afro.

As candidatas inscritas recebem informações e textos sobre diversos temas, assim como são orientadas quanto às normas de condutas e à sua espiritualidade, independente do seu credo religioso. Para vencer este concurso, as candidatas devem ter pontuações suficientes nos seguintes critérios de avaliação: 1) A dança; 2) O figurino apropriado; 3) A beleza natural; 4) A postura corporal e 5) Desenvoltura cênica.

A cada ano se inscrevem jovens em números significativos, ficando cada vez mais difícil a escolha de uma só entre várias. Se vivêssemos num país democrático, onde todos os grupos étnicos fossem valorizados, talvez um concurso dessa natureza não fosse necessário. Mas, esse evento é ainda necessário para denunciar o racismo e a violência contra a mulher. Uma das Deusas do Ébano, Talita Amorim, possui clara opinião sobre o que este concurso representa para a sociedade. Ela desabafa: a Deusa do Ébano é uma “bandeira contra o racismo e a violência contra a mulher brasileira”. (2009)

O bloco afro Ilê Aiyê foi o percussor em propor este concurso da escolha da rainha negra de blocos afro. Os blocos afro Malê Debalê e o Olodum repetiram também esta iniciativa de eleger mulheres negras, representando-os em outros eventos socioculturais. Já no bloco afro Bankoma, este concurso não existe, mas há um revezamento das jovens negras, desfilando em cima do carro alegórico. São as que pertencem a sua comunidade-terreiro e que também são do grupo de dança: Eliana Santos, Aline Santos Silva, Géssica Catarina das Neves e Maria Tereza Conceição dos Santos dos anos de 2009 até o de 2013.

Assim, a presença negra feminina, no carnaval, a partir dos anos 1970, nesse processo, denominado de “reafricanização”, fez do carnaval baiano o espaço por excelência de afirmação étnica, avançando na questão das relações raciais no Brasil, superando a, então, perspectiva integracionista, dos anos 1930. A década de 1970, foi também fundamental para a parceria do bloco afro Ilê Aiyê com o grupo de mulheres do Movimento Negro, no que tange às discussões políticas sobre a homogeneização da luta feminina, orientando-os para que não reforçassem a postura sexista brasileira de que “mulher é tudo igual”.

## Elementos estéticos identitários

Nestes blocos, a espiritualidade é cultivada pelas *Ìyálórìsàs*, *equedes*<sup>1</sup> e *ebomis*<sup>2</sup>. A Professora Lourdinha Siqueira, justifica a importância da mulher, em vários espaços, principalmente, no Candomblé: “[...] a procriação, a fecundidade, a guarda da família, a manutenção dos valores, é a mais envolvida com a estética, e a que convive mais de perto com o sagrado nos terreiros de Candomblés assumindo funções essenciais” (2004).

Estas rainhas executam uma série de sequências e rituais religiosos do Candomblé, os quais antecedem ao período do carnaval, seguindo os fundamentos das suas casas religiosas, podendo ser executados de forma individual ou coletiva. Essas obrigações religiosas – banhos de folhas sagradas ou oferendas de comidas e bebidas para os Orixás – são individuais (variam de indivíduo para indivíduo). Durante os preparativos que antecedem o carnaval, essas mulheres religiosas da comunidade do terreiro *Ilê Axé Jitolu* preparam os rituais que têm por objetivo proteger os diretores e todo o elenco do bloco antes de saírem para as ruas.

Além dos banhos de folhas e oferendas para os orixás, elas pedem proteção aos orixás Omolu e Oxalá para que os “caminhos estejam abertos”, jogando pipocas e milho branco no ar, soltando pombas brancas e pombas,

---

1 Equede: palavra da família Kwa (África Ocidental), que é aquela encarregada de zelar pelas divindades que descem ou se corporificam em seus iniciados, durante as cerimônias rituais. Sendo uma das mais importantes assistentes da *Ìyálórìsà* ou do *Babalórìsà*. Muito embora a Equede possua alguns segredos do axé, ela não corporifica a entidade na qual ela foi iniciada. Mais informações, consultar CASTRO, Yeda Pessoa. 2001, p. 230.

2 Ebomi: palavra da família Kwa, que significa filha-de-santo com 07 anos de iniciação e que tenha se submetido às obrigações rituais de costume da sua casa religiosa. Na nação Bantué o mesmo que Macota (Idem p.225).

para saudar estes orixás. Morales, na sua dissertação de mestrado (1990, p.82), destaca a importância destes rituais religiosos quando se refere ao *Afoxé Filhos de Gandhi*, o qual também realiza o seu ritual carnavalesco, com “oferendas para o orixá Exu, pedindo-lhe proteção e licença”.

Portanto, o conjunto heterogêneo de oferendas produz efeitos de harmonia e de encantamento destes blocos, no início de seus desfiles, o que provoca sentimentos de pertencimento, em seus foliões e em alguns espectadores. Acredito que a fé nos orixás e o amor pelo bloco podem até causar estranheza aos olhos de alguns foliões ou dos turistas, mas para os componentes destes blocos e de *afoxés* são vitais como rito de passagem e de transformação individual nesse processo coletivo.

Todas as mulheres que foram entrevistadas antes do concurso desejaram na infância e na adolescência serem convidadas para exercerem papéis de destaque como sujeito da ação e não como objeto. Sobre isso, trago a fala da primeira Princesa da Deusa do Ébano, Vânia Oliveira, que me relatou a discriminação que sofreu na escola quando era ainda criança: “Nem para o tal concurso escolar Rainha do Milho eu e as outras colegas negras éramos convidadas. Claro que na época não tínhamos uma consciência de que isto era uma prática de racismo”. Vi em Vânia, durante esta entrevista, o seu orgulho em possuir sua ascendência africana.

O nível de escolaridade destas candidatas merece ser destacado, tendo em vista que a partir do ano 2000, assim como eu, maioria delas têm nível universitário completo, como Vânia Oliveira, Talita Amorim (fotografias ao lado). Essas mulheres, ao narrarem suas trajetórias escolares, ao se tornarem profissionais de nível superior, saíram do lugar predestinado por um pensamento racista e pelas condições socioeconômicas da maioria da população afro-brasileira – o lugar da doméstica, da faxineira, daquelas que realizam os serviços gerais, para ocuparem posições melhores de muitos dos seus familiares.

A conquista do nível superior tem significado para todas e contribuiu para que elas articulem os saberes aprendidos na Academia nas suas comunidades participando ativamente das questões sociais: ministrando palestras, oficinas e ações reivindicatórias relacionadas com saúde, habitação, transporte e educação.



Figura 01 – Vânia Oliveira: Primeira Princesa do bloco afro Ilê Aiyê, no ano de 2001 e Rainha negra do bloco afro Malê Debalê, nos anos 2006 e 2009.



Figura 02– Talita Amorim. Fotografia:Valécia Ribeiro, 2009.

Essas jovens deusas durante as suas apresentações artísticas, destacam-se pelas expressões plásticas das suas indumentárias, apresentando elementos estéticos utilizados nos *continuum* civilizatórios africano e indígenas, nos seus figurinos e na sua coroa: os búzios, as cabaças, o tecido brocado verde e dourado e a palha da costa.

Durante as entrevistas, essas mulheres responderam com olhos brilhantes sobre os temas que estudaram, durante a seleção para o concurso Deusa do Ébano. Entre muitos assuntos, destaco as revoltas escravas, os quilombos e reinos africanos, que até, então, não tinham sido estudados nas suas escolas de níveis fundamentais e nem tampouco nas suas universidades. Estas jovens “rainhas” e dançarinas destes quatro blocos afro, através das suas *performances*, buscam um novo ideal de sujeito, querem ser referência para seus grupos familiares, escolares e religiosos, apesar de saberem que para se qualificarem como “sujeitos legítimos” (LOURO, 2004), como um “corpo que importa”, nos dizeres de Collins (1991 p. 26), elas obedecem normas que regulam as ações culturais desses blocos afro.

A seguir apresento a relação dos nomes das Deusas do Ébano, seus respectivos anos de reinado e os temas, que incluem os nomes de personalidades, dos países e estados, os quais foram homenageados pelo bloco afro Ilê Aiyê. Convém salientar que alguns nomes estão incompletos, pois assim me foram enviados pela Direção do referido bloco.

ANO	RAINHAS	TEMAS
1975	Mirinha	Ilê Aiyê
1976	Maria de Lourdes S. Cruz	Watutsi
1977	Patrícia	Alto – Volta
1978	Rita	Congo – Zaire
1979	Sandra Regina Barreto	Rwanda
1980	Auxiliadora	Camerun
1981	Peninha	Zimbabwe
1982	Itaguaracira	Mali – Dogons
1983	Aída	Ghana – Ashanti
1984	Aidil Moreira de Jesus	Angola
1985	Rosimeire	Daomé
1986	Telma Menezes (In memoriam)	Congo Brazzaville
1987	Maria de Lourdes S. Cruz	Nigéria
1988	Eunice	Senegal
1989	Heide	Palmares
1990	Florisnalda Antonia Souza Calazans	Costa do marfim
1991	Rovania	Revolta dos búzios
1992	Regina Celi do Nascimento	Azânia
1993	Raimunda	América negra – o sonho africano
1994	Cátia	Uma nação africana chamada Bahia
1995	Rosilene Brito de Oliveira (In memoriam)	Organizações de resistência negra
1996	Soraya Santos Souza	Civilização Bantu
1997	Mônica Ferreira	Pérolas negras do saber
1998	Gerusa Menezes	Guine Conakry
1999	Suely Conceição	A força das raízes africanas
2000	Natalice Passos Santana	Terra de Quilombos
2001	Priscila Santos da Silva	África: ventre fértil do mundo
2002	Tais Carvalho Sacramento	Malês – a revolução
2003	Lucinete Calmon de Araujo	A rota dos tambores no Maranhão
2004	Talita Bezerra de Amorim	Mãe Hilda Jitolú – Guardiã da fé
2005	Ivana Gomes Amorim	Moçambique – Vutlari
2006	Katia Alves de Jesus	O negro e o poder
2007	Fernanda Ramos do Nascimento	Abdijan, Abuja, Harare e Dakar, Ah! Salvador, se você fosse assim
2008	Adriana Santos Silva	Candaces - Rainhas do império Meroe
2009	Edilene Alves dos Santos	Equador - Pérola negra do saber
2010	Gisele da Silva Santos	Pernambuco, Uma nação africana
2011	Lucimar Cerqueira Sousa	Minas Gerais símbolo de resistência negra

2012	Edjane dos Santos Nascimento	Negros do Sul – RS - Santa Catarina e Paraná. Lá também tem!
2013	Daiana dos Santos Ribeiro	Guiné Equatorial
2014	Cíntia Paixão	Do Ilê Axé Jitolu para o Mundo - Ah se não fosse o Ilê ...
2015	Alexandra Amorim	A diáspora africana - Jamaica
2016	Larissa Oliveira	Recôncavo baiano

Apresento a opinião da Sr<sup>a</sup> Mirinha ao ser por mim entrevistada.

Eu não me achava bonita. Ninguém me chamava de bela. Nem a minha mãe. Na minha época, qual o negro que aparecia de maneira positiva na TV ou em propagandas com negros? Não havia. Aí, vem o Ilê Aiyê, questionando tudo isso. E eu, apesar de ser novinha, na época eu tinha 16 anos, já era componente do bloco, acompanhando todo o processo, criei coragem e resolvi concorrer para enfrentar as feras do sistema. (Em entrevista, junho 2013).

Vale ressaltar que essa senhora, atualmente, ainda veste-se como “Deusa do Ébano” com modelo capulana e grande turbante com tecidos do bloco afro, em ocasiões requisitadas pelo bloco, sobretudo, em cerimônias. Mirinha foi a primeira representante oficial do bloco, o que, conjuntamente, com Dete, Ana Meire e Mãe Hilda, rompeu a barreira do etnocentrismo, tanto no aspecto da dominação masculina quanto no aspecto estético, mostrando com feminilidade a arte de jeito de ser baiana.

Mirinha é também, carinhosamente, chamada de “Mãe Rainha” ou de “Tia Mirinha” pelas deusas mais jovens. Quando indaguei a ela sobre a importância desse evento para a construção de identidade e beleza negra, ela afirmou com bastante orgulho: “Graças ao Ilê, a Festa da Beleza Negra é uma festa máxima da negritude baiana, que nos coloca como bonita, desejável, inteligente e talentosa. Nunca vou deixar de ser Ilê!” Assim, participar destes blocos afro faz com que as suas integrantes fiquem orgulhosas por serem negras e baianas.

Um fato curioso levantado por estas mulheres deusas, durante as minhas entrevistas, é que todas afirmaram que antes de se tornarem Deusas do Ébano, sentiam que a sua auto-estima era baixa e se sentiam rejeitadas. Esses sentimentos tinham base, tanto no âmbito familiar quanto na própria sociedade. Mas, ao se tornarem Deusas do Ébano esses sentimentos desapareceram durante a eleição, durante e após o reinado.

Apresento aqui parte da música Deusa do Ébano, composta pelo odontólogo Geraldo Lima, em 1976, especialmente, em homenagem à Mirinha, e ainda é executada na abertura e no final do concurso, visando expandir a alteridade própria da mulher negra, valorizando a sua beleza negra, expressada pela cor de pele, a seguir:

*Minha crioula.  
Vou cantar para você.  
Estás tão linda, no meu bloco Ilê Aiyê  
Com suas tranças.  
Muita originalidade  
Pela avenida  
Cheia de felicidade  
Minha deusa do ébano  
É deusa do ébano....*

## Considerações finais

O que chamo atenção é que entre tantas movimentações, ao longo dos anos, a maioria da sociedade ainda estabelece a divisão cultura erudita e cultura popular, como divisão primordial, compreendida como criações provocadas por divisões de classe, relacionadas ao corpo. As danças dessas rainhas nesse blocos afro são reconhecidamente, tidas e vistas como forma de expressão da cultura baiana, mostrando as mulheres como principais responsáveis pela educação das pessoas nas suas comunidades. Esta educação se deu por intermédio da tradicional oralidade, de forma lúdica e também literária. Por isso, acredito que pelo viés da cultura de base africana podemos reconstruir a identidade dos negros e dos brancos das gerações atuais e das futuras gerações.

As danças delas não são homogêneas. Elas variam pela dinâmica do tempo, pelos locais e pessoas que as criam. Essas criações artísticas são enraizadas historicamente<sup>3</sup>, pois os corpos trazem marcas diferenciadas, a partir de padrões estéticos e referências de valores e ideais da cultura afro-brasileira. É preciso ficar atento com as questões relacionadas ao processo de inferiorização, desumanização e folclorização do negro, por isso é necessário que no campo

---

3 A autora Linda Nicholson (2000) chama também atenção para as deduções generalizáveis para qualquer cultura, qualquer tempo e qualquer lugar como as de gênero e de sexo.

da educação e das artes se reveja a lógica dicotômica, que foi construída aos longos dos anos: negro x branco, feio x bonito, rico x pobre, contemporâneo x primitivo, academia x rua, erudição x senso comum, entre tantas outras.

Enquanto a Deusa do Ébano permanecer no seu reinado, ela deve realizar turnês junto com o bloco, sem, contudo, estabelecer um vínculo empregatício com o mesmo. Para muitas ainda é difícil manterem-se profissionalmente e estarem à disposição do Ilê, já que esse bloco sobrevive de patrocínios para os seus cursos profissionalizantes e eventos de empresas nacionais, como a Petrobrás e a Natura. Apesar de alguns problemas financeiros, ser Deusa do Ébano do Ilê ainda é uma excelente experiência, para todas é uma oportunidade de conhecerem outras pessoas, realizarem trabalhos com propostas progressistas e conscientizadoras a respeito de raça, gênero e classe.

Outra questão que merece destaque é que essas rainhas/deusas representam a mulher de uma África idealizada, sem os cabelos alisados por ferro ou com produtos químicos, e com um forte desejo de ascender profissionalmente, apesar do racismo imposto. Elas sabem das suas responsabilidades sociais no seio da sua família, do seu bairro, sobre as questões culturais e raciais do Brasil e de outros países.

Vários (as) autores (as) apresentando o empoderamento de mulheres deusas, como questão tão atual neste evento do bloco afro Ilê Aiyê, como instrumento de reflexão e amadurecimento de questões chamadas de performatividade da diferença, cujas proposições são necessárias para a consecução do resultado que anunciam, ou seja, desmistificam a visão da cultura negra como exótica, como também desconstruem a estereotipação que tem sofrido a mulher negra e o homem negro (malandro, preguiçoso, mulata, mãe preta, cabelo ruim).

O discurso construído pela imposição da “brancura”, a partir de afirmativas depreciativas proporcionou uma submissão muito difícil de libertação, ou seja, os rigorosos alisamentos dos cabelos (chapinhas, ferros de espichar e produtos químicos), exigindo com que essas mulheres se mostrem com “aparências agradáveis” para si e para os outros, associando os cabelos lisos à elegância e à beleza.

Nas estas estreitas e movediças ligações de “identidades e diferenças”, apontadas por autoras negras, marcadas pelas dualidades culturais dominantes e orientadas pelo processo de “embranquecimento”, ainda tão presente nos espaços familiares e escolares: cabelo ruim x cabelo bom, cabelo belo x cabelo feio e mulher bonita x mulher feia, que estabelecem, assim, as relações de

poder entre os baianos e as baiana, ainda estimulando o recalque à alteridade própria das nossas crianças e jovens.

O processos criativos coreográficos e cênicos dessas mulheres são resultados das suas produções de conhecimentos, das suas próprias perspectivas ou até mesmo dos seus pontos de vista sobre as suas experiências vividas, omitidos e marginalizados nos estudos das artes da dança. As danças dessas deusas estão imbricadas com outras múltiplas linguagens artísticas, o canto, a música, a poesia, a encenação, a cenografia, o designer, consubstanciando um pensamento de arte em dimensões política e educativa.

Concluo assim afirmando que esses corpos negros ressaltam a dança, enquanto um dos importantes canais estéticos de expressão e, linguagem daquilo que construímos e consideramos por uma estética negra, em contraposição ao que, hegemonicamente a sociedade oficial brasileira impôs enquanto modelo estético. Transpondo isso, as coreografias expressam as forças dinamizadoras desses corpos negros, enriquecidas pelas tradições, pelas histórias, pelos mitos, pelas lendas, e pelas memórias. Danças que dialogam com o cotidiano e com a dinâmica social, e que permite novos conceitos e elaborações da arte negra.

## Referencias bibliográficas

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre a sexualidade e teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUZ, C. P. Narcimária. Palmares hoje: educação, identidade e pluralidade nacional. In: BOAVENTURA, Edivaldo M.; SILVA, Ana Célia da. **O terceiro, a quadra e a roda**. Programa de Pós-Graduação em Educação da FACED/UFBA, 2004.

MORALES, Anamaria. **Etnicidade e mobilização cultural negra em Salvador**. 1990.180 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1990.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **SOU NEGONA, SIM SENHORA! Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano**. 2013. 298 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas- Dança) – Escola de Teatro . Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.