

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Ana Laura Furtado Pacheco

**ELAS COMPÕEM, ELAS CANTAM: UMA PESQUISA SOBRE A AUTORIA  
FEMININA DE SAMBA**

Juiz de Fora

2021

Ana Laura Furtado Pacheco

**ELAS COMPÕEM, ELAS CANTAM: UMA PESQUISA SOBRE A AUTORIA  
FEMININA DE SAMBA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Professor Orientador: Pedro Bustamante Teixeira

Juiz de Fora

2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pacheco, Ana Laura Furtado.

Elas compõem, elas cantam : uma pesquisa sobre a autoria feminina de samba / Ana Laura Furtado Pacheco. -- 2021.  
160 f.

Orientador: Pedro Bustamante Teixeira

Coorientador: Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2021.

1. Autoria feminina de samba. 2. Dona Ivone Lara. 3. Teresa Cristina. 4. Mulheres sambistas. 5. Compositoras de samba. I. Teixeira, Pedro Bustamante, orient. II. Oliveira, Marcos Vinícius Ferreira de, coorient. III. Título.

Ara Laura Fortado Pacheco

**ELAS COMPÕEM, ELAS CANTAM: UMA PESQUISA SOBRE A AUTORIA  
FEMININA DE SAMBA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 11 de junho de 2021

**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Dr. Pedro Bustamante Felsolin (Orientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira (Coorientador)  
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Anderson Pires da Silva  
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Camilla do Valle Fernandes  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Este trabalho é dedicado à minha amada filha Giovanna, às minhas amadas sobrinhas Júlia e Carolina e às minhas queridas alunas. Que vocês se lembrem que o mundo está “lá sempre a rodar, e em cima dele tudo vale”!

À Teresa Cristina.

A todas as enfermeiras brasileiras.

*In memoriam* de Dona Ivone Lara.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria José, e meu pai Odilon, “ouro de mina”. A ela, que me ensinou a ser independente e inteira, em todos os sentidos, e a persistir, sempre; e a ele, que me ensinou o apreço pelo trabalho. Aos dois, o agradecimento eterno por serem minhas mãos, meus pés e meu coração para Giovanna em todas as vezes que precisei me ausentar. Obrigada pela base, pelo suporte, pelo amor e pelo acolhimento incondicionais.

Ao meu irmão Alessandro e à minha irmã Priscila, “uma banda e outra da mesma maçã”. Agradeço pelo exemplo, pela presença, pela partilha e pela soma. Que sorte a minha por crescer e caminhar ao lado de vocês!

À minha filha Giovanna, “pé do meu samba, chão do meu terreiro, mão do meu carinho”. A ela, que é luz da minha vida, motivo e razão da minha caminhada. “Você é a canção que consigo escrever afinal”. Obrigada pela injeção diária de amor, alegria e energia!

Aos meus amigos, em especial à Patrícia, à Marcilene, à Eduarda e aos integrantes do *Dream Team*. Obrigada pelo ombro, pelas gargalhadas, pela parceria e pelo incentivo. “Quero chorar o seu choro, quero sorrir seu sorriso, valeu por você existir, amigo”!

Ao Pedro e ao Marcos, pela elegância, dedicação e respeito com que conduziram minha pesquisa e por me apontarem sempre os melhores caminhos. Obrigada pelo exemplo e por partilharem seus conhecimentos comigo!

Aos professores do PPG Letras: Estudos Literários, por todo o ensinamento durante as aulas. Em especial, ao Anderson e à Carolina, por aceitarem o convite para compor a nossa banca. À Daniele e ao Caio, pela competência, presteza, gentileza e disposição de sempre.

À Cinthia, pelo trabalho de revisão refinado e apurado.

À Vânia, Aline e Kity pelo incentivo, por aceitarem minhas mudanças de horário e estarem sempre dispostas a ouvir e ajudar.

Aos meus colegas de trabalho, pela convivência e troca diária.

À CAPES, pelo período de financiamento desta pesquisa.

Quem não sem dores  
Aceita que tudo deve mudar  
Que um homem não te define  
Sua casa não te define  
Sua carne não te define  
Você é seu próprio lar  
(STRASSACAPA *et al.*, 2016).

## **RESUMO**

A presente dissertação de mestrado tem por objetivo refletir sobre o samba enquanto ferramenta de contestação do segregacionismo e da subordinação da mulher ao homem, os quais são estabelecidos pela sociedade patriarcal e androcêntrica brasileira. A partir da análise de canções de autoria das sambistas Dona Ivone Lara e Teresa Cristina, à luz do arcabouço teórico pesquisado, buscamos entender sobre o que a mulher compositora de samba escreve, como as letras de suas canções refletem acerca da mulher, da sociedade na qual ela está inserida e sobre como essa mulher vê a si mesma, seu corpo, suas relações, seus desejos e seus anseios.



## **ABSTRACT**

This work aims to reflect on samba as a tool for contesting the segregationism and subordination of women to men established by Brazilian patriarchal and androcentric society. From the analysis of songs authored by samba songwriters such as Dona Ivone Lara and Teresa Cristina in the light of the researched theoretical texts, we seek to understand what the samba lyrics authoress writes about, how the lyrics of her songs reflect about the woman, the society in which she lives and how this woman sees herself, her body, her relationships and her desires.

## SUMÁRIO

<b>I INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 SAMBA – BRASILEIRO POR EXCELÊNCIA.....</b>	<b>13</b>
2.1 AS RAÍZES INTERCONTINENTAIS DO SAMBA.....	13
2.2 AS TRANSFORMAÇÕES DECORRENTES DA URBANIZAÇÃO.....	21
2.3 PROFISSÃO: SAMBISTA – A REALIDADE DOS MÚSICOS NA ERA DA INDÚSTRIA CULTURAL.....	34
2.4 SAMBA: MESTIÇO, CARIOCA, EXPRESSÃO DA BRASILIDADE.....	43
<b>3 POR DENTRO DA ALMA DA SAMBISTA.....</b>	<b>50</b>
3.1 DONA IVONE LARA.....	56
3.1.1 Ela é rainha.....	63
3.1.2 Axé de Ianga.....	65
3.1.3 Alguém me avisou.....	68
3.1.4 Nas asas da canção.....	74
3.1.5 Canto do meu viver.....	77
3.1.6 Andei para Curimá.....	78
3.2 TERESA CRISTINA.....	81
3.2.1 A borboleta e o passarinho.....	83
3.2.2 Má impressão.....	84
3.2.3 Cantar.....	87
3.2.4 Convite à tristeza.....	90
3.2.5 Poesia.....	93
3.2.6 Trégua suspensa.....	94
<b>4 ELE ME VÊ COMO EU ME VEJO?.....</b>	<b>99</b>
4.1 O CANCIONEIRO BRASILEIRO: UM TERRITÓRIO MASCULINO.....	99
4.2 O MALANDRO E A PERPETUAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO SAMBA.....	111
4.3 RACISMO E SEXISMO NO SAMBA.....	121
<b>5 UM GÊNERO MUSICAL PARA TODAS E TODOS?.....</b>	<b>135</b>
5.1 O MERCADO EXCLUDENTE E SUAS FRESTAS.....	135
5.2 CORPO, VOZ, COMPOSIÇÃO E CONSCIÊNCIA: A PRESENÇA DA MULHER NO SAMBA.....	144
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>151</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>154</b>

## I INTRODUÇÃO

Nascido na área rural do Brasil, o samba era praticado nos quintais das casas, durante os festejos familiares e celebrações religiosas. Na época do seu surgimento não havia a denominação “samba”, e tampouco a pretensão de torná-lo o gênero musical representante da identidade brasileira. Contudo, era através do samba e do candomblé que as raízes e tradições africanas eram mantidas e preservadas pelos povos africanos escravizados em terras brasileiras. Era também por meio da música, da dança e da expressão corporal que o negro africano integrava a sociedade brasileira (SODRÉ, 1998). Naquele contexto, as canções eram criadas de forma coletiva e pertenciam a todos que as tocavam e cantavam, permanecendo assim até o final do século XIX.

No início do século XX, as casas das tias, como Tia Ciata e tantas outras, tornaram-se os redutos de guarda do samba, além do local onde as composições começavam a deixar de serem criações coletivas para tornarem-se canções pertencentes a um compositor. Foi também no início do século XX que o samba foi alçado ao posto de gênero musical representante da cultura brasileira (SODRÉ, 1998). Todavia, para que isso fosse possível, o samba foi enquadrado no projeto nacionalista do governo do então presidente Getúlio Vargas, no qual a música teve importante papel educador e formador na construção do caráter do cidadão brasileiro (NOBILE, 2015). Além de cumprir as funções de formar e educar a população, coube à música, ainda, despertar o sentimento de orgulho da pátria e de cidadania, além de incentivar o apreço ao trabalho e à vida regrada.

Assim, a composição coletiva e caseira começou a perder cada vez mais espaço para a canção autoral e sambista passou a ser uma profissão. Um importante personagem do imaginário do samba, o malandro, foi marginalizado, estigmatizado e colocado à parte do sistema excludente que preconizava a dignidade do trabalho, mas não proporcionava as mesmas condições de trabalho para todos os brasileiros (DAMATTA, 1997).

Esse era o cenário político e social no qual o país se encontrava na década de 1920, período em que Dona Ivone Lara (1921-2018) nasceu e viveu sua infância, dividindo-se entre a casa de seus familiares (dentre eles, a Tia Tereza, que a iniciou no jongo, e o primo Mestre Fuleiro, que assinou suas composições quando às mulheres não era permitido serem compositoras de sambas) (BURNS, 2009).

Portanto, Dona Ivone teve uma iniciação musical rica e diversificada. Paralelamente às rodas de samba e aos festejos de Candomblé realizados na casa da tia, ficou a cargo da escola

a formação erudita da futura sambista, que durante a juventude se destacava no coral do orfeão do Colégio Orsina da Fonseca (NOBILE, 2015).

O ensino de canto orfeônico nas escolas fazia parte do projeto civilizatório de Getúlio Vargas, que através da música visava despertar o sentimento de orgulho da pátria. Então, a valorização da música erudita e do samba de exaltação acabava por revelar uma face do Brasil: progressista, em desenvolvimento, com indústria crescente e repleto de oportunidades, porém, não para todos os brasileiros.

Nesse universo, antes de se tornar sambista consagrada, considerada a Primeira-Dama ou a Dama Dourada do Samba, Dona Ivone Lara encontrou muitas portas fechadas no universo do samba, que era majoritariamente masculino e acostumado a enxergar as mulheres como objetos, e não como sujeitos. Nesse universo, as mulheres foram, durante muito tempo, consideradas apenas as musas inspiradoras, ou seja, aquelas que dançavam com graça e beleza para a apreciação masculina. Portanto, antes de Dona Ivone Lara, era pequeno o conhecimento sobre a contribuição feminina para o samba.

Dessa forma, Dona Ivone Lara é considerada a pioneira, a sambista que abriu as portas do universo masculino do samba para as sambistas contemporâneas como Teresa Cristina, que lhe seguiu os passos, e tantas outras. Aos poucos, a partir desse marco histórico, as mulheres compositoras de samba passaram a adentrar o campo masculino e segregacionista através de suas frestas, assim como foi a trajetória de Dona Ivone Lara.

Antes de se tornar a sambista consagrada e exemplo para as futuras gerações de compositoras, Dona Ivone foi funcionária pública, se aposentou como enfermeira, foi arrimo de família, mãe e esposa dedicada, vindo a cumprir, pois, todo o papel que a sociedade estabelecia e cobrava de uma mulher negra, suburbana e de origem humilde à época: valorizar o trabalho e a família (TEDESCHI, 2012). A dignidade e a independência financeiras conquistadas através do trabalho regeram a sua vida até a sua aposentadoria, quando pôde, enfim, se dedicar à carreira de sambista.

A partir desse contexto de pesquisa, algumas questões fundamentais norteiam o estudo realizado para o desenvolvimento desta dissertação, tais como: O que a compositora de samba escreve sobre si mesma? O que suas letras de samba dizem sobre a mulher? Seriam os sambas escritos por mulheres uma ferramenta de contestação à sociedade sexista e opressora, ou um instrumento de corroboração dos papéis atribuídos à mulher por essa sociedade?

É de nosso interesse, através da análise das canções de duas sambistas de importância reconhecida, Dona Ivone Lara e Teresa Cristina, entender a letra de samba composta por mulheres. O samba, universo majoritariamente masculino e androcêntrico, reproduz a

sociedade brasileira, estruturada sobre valores dicotômicos e patriarcais (GOMES; PIEDADE, [2016]). A mulher sempre foi vista pelo sambista como um objeto de apreciação e observação masculina, como comprovam os sambas compostos por homens analisados no terceiro capítulo.

Nesse ínterim, para a compreensão do desenvolvimento da pesquisa, o desenho de nossa dissertação contemplará dois eixos principais: primeiramente, uma revisão teórica acerca da história do samba desde a sua criação nas áreas rurais brasileiras, e de todas as transformações sofridas por esse gênero musical ao longo do século XX, até tornar-se o gênero musical representante da identidade brasileira e os caminhos percorridos até a contemporaneidade. Posteriormente, as análises das canções compostas pelas sambistas Dona Ivone Lara e Teresa Cristina, como possíveis ferramentas de contestação da visão dicotômica e androcêntrica reproduzida pelo samba em relação à mulher.

No primeiro capítulo, intitulado “Samba – brasileiro por excelência”, traçamos o panorama histórico do samba, desde o seu surgimento nos quintais das residências das áreas rurais do Brasil. Dedicamo-nos à pesquisa das origens híbridas do samba: suas raízes africana e europeia, sua afirmação enquanto gênero musical e todas as mudanças e adequações pelas quais o samba passou para se tornar o gênero musical brasileiro por excelência.

No segundo capítulo, denominado “Por dentro da alma da sambista”, apresentamos as histórias de vida e as trajetórias artísticas das compositoras pesquisadas: Dona Ivone Lara e Teresa Cristina. Analisamos seis letras de canções compostas por cada uma delas, considerando a maneira como as sambistas compõem sobre as mulheres, como os seus sentimentos são descritos nas canções, e como a visão da sambista acerca da mulher – de si mesma, de seus corpos, de seus desejos e anseios – se reflete na música. As canções de Dona Ivone Lara escolhidas para análise são: “Ela é rainha”, “Axé de Ianga”, “Alguém me avisou”, “Nas asas da canção”, “Canto do meu viver” e “Andei pra Curimá”. As canções de autoria de Teresa Cristina selecionadas para a pesquisa são: “A borboleta e o passarinho”, “Má impressão”, “Cantar”, “Convite à tristeza”, “Poesia” e “Trégua suspensa”.

O terceiro capítulo, “Ele me vê como eu me vejo?” foi dedicado à análise de algumas canções compostas por homens sambistas, escritas desde o início do século XX até a contemporaneidade. A pesquisa foi realizada com o objetivo de verificar como a visão masculina a respeito da mulher se reflete nas canções de autoria masculina.

O quarto e último capítulo, que recebe o título de “Um gênero musical para todas e todos?”, é dedicado à análise do samba enquanto ferramenta de enfrentamento da sociedade

segregacionista e sexista – no que tange às mulheres sambistas, e/ou, de forma ampla, em relação a uma visão social persistente, que subordina as mulheres aos homens.

Em toda a dissertação também contaremos com as revisões de literatura de autores como Mário de Andrade (1972, 2016), José Adriano Fenerick (2005), José Ramos Tinhorão (2010, 2012) e Hermano Vianna (2012) no que se refere à história do samba, suas raízes híbridas e seu desenvolvimento, crescimento e estabelecimento enquanto gênero musical. Ainda, integram o nosso arcabouço teórico as obras de autores como Jurema Werneck (2009), Pierre Bourdieu (2001, 2010) e Rodrigo Faour (2011), que formam a base para a pesquisa da composição feminina de samba, além dos biógrafos de Dona Ivone Lara, Mila Burns (2009) e Lucas Nobile (2015).

Para a conclusão da nossa pesquisa, pretendemos, a partir da análise das letras de samba escritas pelas duas compositoras pesquisadas, entender se o samba é uma ferramenta de enfrentamento à sociedade patriarcal e segregacionista, ou se é mais um instrumento de afirmação da estrutura social que subordina a mulher ao homem. Portanto, nossa questão de pesquisa, embasada na análise das canções e na revisão literária, almeja entender como a visão da sambista sobre a mulher se configura em suas composições.

## 2 SAMBA – BRASILEIRO POR EXCELÊNCIA

### 2.1 AS RAÍZES INTERCONTINENTAIS DO SAMBA

O samba é um gênero musical nascido no Brasil, cujas raízes, assim como as do povo brasileiro, conectam-no a dois continentes distintos: África e Europa. Criado na zona rural do país, o samba cresceu e modificou-se, adquirindo características de ritmos diversos até ganhar as cidades, onde se transformou no gênero musical que expressa a nacionalidade, a brasilidade. Em outras palavras, carrega elementos peculiares, como o hibridismo<sup>1</sup> (característica partilhada pelo povo brasileiro), o ritmo sincopado<sup>2</sup>, origens festivas e religiosas, além da convocação do corpo à sua prática.

Não há como falar das raízes do samba sem mencionar a importância da África para o seu surgimento. De acordo com José Ramos Tinhorão (2012), autor de *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens, entre os séculos XVI e XIX*, por volta de quatro milhões de habitantes do continente africano foram trazidos para a então colônia portuguesa, onde disseminaram seus hábitos e cultura, como corrobora a afirmação de João Baptista Borges Pereira, em *Cor, profissão e mobilidade: o Negro e o Rádio de São Paulo*:

(...) contingentes humanos originais que aqui chegaram em épocas históricas distintas, em parte pelas sucessivas levas de imigrantes, e também pelos atuais produtos de longo e complexo processo de miscigenação entre estoques humanos provindos de diferentes fontes somato-culturais, e que sob diferentes motivações, em dado momento histórico, marcaram ponto de encontro nesta parte do continente sul-americano (PEREIRA, 2001, p. 105).

<sup>1</sup> Gilberto Freyre, em *O mundo que o português criou: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas*, problematiza a hibridização e a mestiçagem da formação do povo brasileiro ao reconhecer que este não foi um processo natural: “A mestiçagem impôs-se entre nós como uma força física, diremos melhor biológica, e como uma força psicológica, ou, mais particularmente, sentimental, contra as quais nenhum outro elemento pôde prevalecer. Contra as quais nenhum outro elemento teve sequer o vigor necessário para lutar com vantagem. Porque ela foi ativa e criadora; às vezes até agressiva” (FREYRE, 2010, p. 26). Por sua vez, Canclini, em *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e sair da Modernidade*, evidencia os papéis de subjugador/sujeito e subordinado/objeto desencadeados pelo hibridismo cultural: “Se falamos da hibridação como um processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual podemos nos poder subordinar, entenderemos as posições dos sujeitos a respeito das relações interculturais. Assim se trabalhariam os processos de hibridação em relação à desigualdade entre as culturas, com as possibilidades de apropriar-se de várias simultaneamente em classes e grupos diferentes, e portanto, a respeito das assimetrias do poder e do prestígio” (CANCLINI, 2015, p. 26).

<sup>2</sup> Mário de Andrade, em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira*, descreve a síncopa da música brasileira como “(...) o som da melodia” que “nasce na chamada parte fraca do compasso ou do tempo e se prolonga até uma acentuação seguinte (...)” (ANDRADE, 1972, p. 32). O autor considera a síncopa do povo brasileiro uma fonte de riqueza para a música nacional. Já Muniz Sodré, em *Samba, o dono do corpo*, assegura: “Síncopa, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte” (SODRÉ, 1998, p. 11).

Então, no século XVII, já se somavam cerca de 20 mil africanos e descendentes (crioulos e mestiços) em território brasileiro. O número expressivo de originários do mesmo continente seria, portanto, um facilitador para a transmissão e manutenção dos costumes e tradições dos povos negros que aqui viviam, como pontua Tinhorão:

(...) não há por que imaginar que os escravos negros não tivessem também ocasião de entregar-se a suas danças e cantos africanos, ou até – quem sabe – de participar (tal como acontecia com os índios) de manifestações musicais particulares de brancos europeus (TINHORÃO, 2012, p. 32).

Assim, os escravos de origem africana praticavam, em território brasileiro, os cantos e danças oriundos de sua terra, bem como seus ritos religiosos e de guerra, ainda que sutilmente, utilizando-se de instrumentos de percussão, os quais os brancos europeus denominavam “bataques”<sup>3</sup>. Já as celebrações de cunho religioso, que surgiriam ao final do século XVII, eram conhecidas como “calundus”. A respeito da possível aproximação do calundu<sup>4</sup> (cerimônia religiosa) com o lundu<sup>5</sup> (dança de roda na qual eram realizados encontros de corpos chamados de umbigadas), Tinhorão esclarece que, embora os nomes sejam semelhantes,

(...) os lundus-calundus – com toda a ideia de sons de batuque e de dança que a eles se tenha agregado – têm sempre em comum a origem religiosa, enquanto o futuro lundu (conhecido também como lundum, landum, londum, londu e landu) refere-se invariavelmente a uma dança profana, mais cultivada por brancos e mestiços do que por negros, e que estava destinada a transformar-se ainda no século XVIII, em número de teatro e canção humorística (*Ibidem*, p. 42-43).

Conforme Muniz Sodré, expressar-se religiosamente através das músicas é um hábito tradicional das culturas africanas:

Este fato é suficiente para outorgar à forma musical um modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos – gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos (SODRÉ, 1998, p. 23).

<sup>3</sup> Para os portugueses, todas as manifestações africanas praticadas ao som de instrumentos de percussão eram genericamente denominadas de “bataques” (TINHORÃO, 2012, p. 36).

<sup>4</sup> De acordo com Tinhorão (2012), o *calundu* ou *calundus*, celebração religiosa realizada pelos escravos africanos, receberam esse nome, pois o mesmo era atribuído aos espíritos invocados durante os rituais. Seriam os *calundus* as entidades responsáveis pelo destino de cada indivíduo. Com o passar do tempo, o nome passou a designar a própria cerimônia religiosa.

<sup>5</sup> Nome atribuído à coreografia dos rituais africanos não religiosos praticados no Brasil. Mais tarde, recebeu o nome de samba, “(...) quando o elemento angolano da umbigada veio neles prevalecer” (TINHORÃO, 2012, p. 67).



Dessa forma, durante o século XVIII, os sons dos negros praticados em solo brasileiro tornaram-se um instrumento de integração entre africanos, europeus e seus descendentes, transformando-se no que Tinhorão (2012, p. 68) chama de “alegres confraternizações raciais”. Todavia, os festejos negros eram também um elemento de exclusão social. As comemorações nos bairros de maiores concentrações de africanos e seus descendentes, regadas a músicas e danças, chamavam a atenção de autoridades policiais da época. O interesse em vigiar e controlar os batuques ocorreu devido ao fim de sua restrição a terreiros de escravos, uma vez que, após a adesão de mestiços e brancos, as festividades ganharam as áreas urbanas, onde eram realizadas pelas camadas mais baixas das populações de vilas e povoados em formação, praticadas, portanto, por grupos cada vez mais heterogêneos.

O fator desencadeador do surgimento das cidades foi o desmonte progressivo das lavouras e a conseqüente transposição de escravos e seus senhores para os centros urbanos. Paralelamente, o crescimento do comércio tornou possível o aparecimento de outras profissões, tais como: mascates, prostitutas, trabalhadores livres e comerciantes, que modificaram profundamente o panorama social do país na época da colônia.

Por conseguinte,

É evidente que, na área dos costumes, isso ia traduzir-se numa quebra de padrões morais e, por extensão, no aparecimento de uma série de novos hábitos sociais destinados a provocar, no campo do lazer, o surgimento de formas até então desconhecidas de diversão (TINHORÃO, 2012, p. 49).

Dentre as novas manifestações culturais realizadas pelos segmentos mais baixos da população urbana em formação, destacavam-se as danças originadas dos batuques, tais como: o lundu – chamado de baiano na região Nordeste – e a fofa – que, apesar de nascida no Brasil, obteve sucesso em Portugal, onde se tornou dança nacional.

Nesse sentido, Muniz Sodré ressalta o caráter de afirmação e resistência cultural da música negra no Brasil, que, através da assimilação de traços da cultura europeia e adaptação de elementos específicos africanos, “(...) encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação da identidade negra” (SODRÉ, 1998, p. 10). O autor conceitua ritmo como a unidade que organiza o tempo do som, através da combinação do tempo apreendido de acordo com determinadas convenções. Assim, o tempo é compreendido como uma forma de entender o mundo, uma vez que possibilita ao indivíduo sentir e conscientizar-se através da percepção do tempo no ritmo (*Ibidem*, p. 19).

Isso posto, Sodré comprova que:

(...) o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação. O ritmo restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reafirmando os aspectos de criação e harmonia do tempo (*Ibidem*, p. 19-20).

Por esse motivo, o som é um elemento fundamental para as culturas africanas, visto que seu tempo se ordena através do ritmo. Tal afirmação pode ser comprovada pelo sistema africano iorubá, no qual o som é o responsável por conduzir a força geradora de realização – o axé –, que assegura a perpetuidade da existência. Assim, “[o] som resulta de um processo onde o corpo se faz presente, dinamicamente, em busca de contato com outro corpo, para acionar o axé” (*Ibidem*, p. 20).

Nesse sentido, o som nasce com a síntese de dois outros elementos. Carrega, portanto, a característica do dinamismo ao passo que permite a presença do terceiro termo, que origina o movimento. Então, em concordância com Sodré, ao citar Joana Elbein dos Santos, o som é o:

“(...) terceiro elemento provocado pela interação de dois tipos de elementos genitores: a mão ou a baqueta percutindo no couro do tambor, a vareta batendo no corpo do agogô, o pêndulo batendo no interior da campainha ajá, a palma batendo no punho, etc.”. E mais: “O som é o resultado de uma estrutura dinâmica, em que a aparição do terceiro termo origina o movimento. Em todo o sistema, o número três está associado a movimento” (SANTOS, 1976 *apud* SODRÉ, 1998, p. 20-21).

Desse modo, o ritmo é um elemento de suma importância na preservação da cultura negra. Embora o contato com as culturas brancas, imposto pelas diásporas escravizadas, tenha promovido a aquisição de elementos europeus à música negra (como a força melódica), a base rítmica africana foi mantida graças ao deslocamento dos acentos proporcionados pela síncopa, que é explicada por Sodré:

A síncopa, já dissemos, é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte. Esta alteração não é puramente africana, os europeus também a conheciam. Mas se na Europa ela era mais frequente na melodia, na África sua incidência básica era rítmica. A síncopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao

mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso (SODRÉ, 1998, p. 25).

José Miguel Wisnik, em *Machado Maxixe: o caso Pestana*, argumenta que a síncopa é

a

(...) acentuação em pontos não tônicos da métrica regular do compasso. Essa concepção padeceria, no entanto, do defeito de ser pensada segundo o ponto de vista da música européia, pois reduz os processos rítmicos — ditos sincopantes — a um desvio da norma do compasso, isto é, a uma espécie de exceção insistente, que se torna, no entanto, paradoxalmente, a regra definidora da música popular brasileira (WISNIK, 2004, p. 25).

Wisnik reitera que a rítmica da síncopa, realizada através dos “deslocamentos acentuais”, remete ao lundu, mas terá a sua consagração posteriormente no maxixe e no samba. São os deslocamentos rítmicos os elementos responsáveis por conferir à polca – dança de salão europeia realizada na sociedade brasileira do século XIX – traços africanizados e abasileirados, os quais a aproximam do maxixe.

A mestiçagem da música e dos costumes de origens africanas levou os negros a buscarem novos meios de preservação e resistência cultural, tanto para integrarem as festividades dos brancos quanto para se inserirem em ambientes sociais diversos. Portanto, os ritmos africanos representam não só uma forma de resistência e manutenção de sua ancestralidade e religião, mas também uma aresta pela qual foi possível permear a cultura dominante.

A partir da segunda metade do século XVIII, os batuques de negros praticados no campo já eram frequentados por um número expressivo de brancos e mestiços. Consequentemente, o ritmo sofreu grande influência por parte do colonizador, ao mesmo tempo em que se afastou de sua matriz africana, cenário que resultou em uma cultura prestes a sofrer modificações, já que “(...) os brancos e mulatos brasileiros não encontraram qualquer dificuldade em se apossar dos elementos a que mais se adaptavam, para com eles compor novas formas de danças, e de cantos, logo tornados nacionais” (TINHORÃO, 2012, p. 60).

Porém, a integração entre cultura dominante (branca) e dominada (negra) não ocorreu através de total harmonia e aceitação mútua. Os elementos culturais africanos sofreram adaptações para ganhar a permissão de serem praticados e integrados à cultura da sociedade brasileira em formação. Dos ritmos que resistiram, o pioneiro a misturar-se a elementos da música branca foi o lundu, tornando-se a primeira música negra realizada nas crescentes áreas urbanas e aceita pelos brancos (SODRÉ, 1998).

Assim, embora originado a partir do batuque dos negros, o lundu foi praticado por brancos e mestiços frequentadores de ambientes marginalizados da sociedade brasileira, no início do século XVIII. Contudo, já no século XIX, era ouvido nas salas das famílias brancas brasileiras. Para que isso fosse possível, precisou se afastar das raízes rurais africanas e passar por adaptações: ganhou não apenas ares de dança de roda, mas passou a ser executado ao som de violas, “(...) com seus estribilhos de ritmo marcado por palmas transformados em canção (...)” (TINHORÃO, 2012, p. 53).

Em relação ao batuque, os portugueses atribuíram tal denominação a uma gama de danças destinadas ao lazer, cerimônias religiosas e ritos tradicionais e realizados pelos africanos, o que nada mais significava para os negros senão sua livre expressão e manutenção de costumes e cultura, cuja dimensão jamais foi compreendida pelos brancos.

O lamento do negro, a saudade de sua pátria, a dor e o sofrimento acarretados pela escravização estão presentes em sua música. A despeito de todas as alterações sofridas pela musicalidade africana para misturar-se à música branca, a essência do batuque possibilitou o encontro e a mistura de ritmos, cujo fruto gerado é a riqueza musical brasileira, como declara Tinhorão:

Toda a história das músicas e danças que compõem o vasto painel de criações populares, quer na área do campo (onde se desenvolvem as tradições folclóricas), quer na área da cidade (onde as mudanças são mais rápidas, pela interferência da indústria cultural), só pode ser estudada a partir da realidade dessa mistura de influências crioulo-africanas e branco-europeias (*Ibidem*, p. 56).

Os sons negros praticados no Brasil trouxeram para a música o corpo “(...) que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na história brasileira: o corpo do negro” (SODRÉ, 1998, p. 11). Mas a síncopa nem sempre é voluntária; é marcada pela resistência e pela dor do corpo negro acostumado a se esquivar e desviar de violentas chibatadas. Esse corpo sofrido e violentado pela cultura branca é o mesmo que institui a “umbigada”, definida da seguinte forma por Muniz Sodré: “O ‘encontrão’, dado geralmente com o umbigo (semba, em dialeto angolano) mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde dar-lhe um nome genérico: samba” (SODRÉ, 1998, p. 12). Entende-se, pois, que a expressão corporal do negro é, igualmente, sua resistência e a afirmação de sua identidade cultural.

De acordo com Tinhorão, a umbigada – prática comum em rituais e lembamentos<sup>6</sup> – é o elemento característico dos batuques africanos que sobreviveu aos três séculos iniciais da colonização brasileira. O autor afirma que seria a umbigada a origem comum de diversas danças criadas no Brasil, como “do lundu ou baiano, do coco, do bambelô, do tambor de crioula, do jongo, do caxambu, do bate-baú e das várias modalidades do samba de roda baiano e carioca (batuque, batucada e partido alto)”, além da fofa e fado (TINHORÃO, 2012, p. 56). Nesse âmbito, algumas diferenças regionais de origem marcavam as danças derivadas dos batuques. “E, entre estas, estaria a dança dos batuques da região mais ao sul de Angola, cuja característica maior seria a peculiaridade coreográfica da vênia chamada samba, ou umbigada” (*Ibidem*, p. 58).

Então, as danças negras ficaram limitadas aos segmentos sociais marginalizados da população. Até mesmo a fofa, que não obteve, no Brasil, a mesma expansão que adquiriu em Portugal, nos anos finais do século XIX acabou por perder terreno para o lundu devido aos elementos chamativos deste último, tais como umbigadas e cantos de improvisos, aliados a refrãos. Ainda no mesmo século, o lundu, assim como os demais batuques de origem africana, tornou-se pagão à medida que foi se desvencilhando das celebrações religiosas e passou a ser realizado com a função única de promover o divertimento entre os escravos e os trabalhadores dos mais baixos estratos da sociedade que frequentavam as mesmas festas.

Muniz Sodré alerta para o aparecimento da música urbana brasileira a partir da segunda metade do século XIX. Com seus traços mestiços, ritmos como maxixe – “(...) cujo nome associa-se originariamente ao legume barato, ao resto e ao lixo, é contaminado de uma sanção moral, para efeitos do decoro familiar” (WISNIK, 2004, p. 14.), modinha e samba, ao ganharem terreno nos centros urbanos, embalavam a sede da Corte Imperial, Rio de Janeiro. Tais ritmos, primeiramente restritos apenas aos redutos negros formados após a abolição, posteriormente tornaram-se o principal elemento de integração entre negros, mestiços e brancos. Assim, Wisnik (2004) considera a música um elemento sincrético da cultura brasileira, pois, ao mesclar os sons dos povos africanos escravizados e as danças de salão importadas, transformou-se e gerou novos ritmos.

Ainda no século XIX percebeu-se o crescimento da diversificação social no país, o que refletiu no panorama cultural e levou a um distanciamento das danças africanas, que sofreram embranquecimento e nacionalização. Assim, o lundu representa as assimilações culturais e transformações sofridas para que um ritmo africano alcançasse a permissão de adentrar a

---

<sup>6</sup> “Lembamento, ou lembá é o nome que se dá à cerimônia do casamento entre os negros” (SARMENTO, 1880 *apud* TINHORÃO, 2012, p. 56).

crescente sociedade brasileira. O som precisou ganhar ares brancos para ser aceito pelas salas das famílias de classe média urbana, conforme as palavras de Muniz Sodré, que pontua: “(...) é a primeira música negra aceita pelos brancos. Na realidade, é a primeira a crioular-se (...)” (SODRÉ, 1998, p. 30).

Ao passar por um enquadramento, uma adequação social aos moldes colonizadores, o lundu conseguiu permanecer também misturado aos batuques da área rural, mantendo o fôlego para chegar ao século XX em várias partes do Brasil. Nesse sentido:

O lundu demonstra claramente como, através da crioulação, a cultura negra entrava em contato com a cultura da sociedade global (branca, europeia), sem abrir mão das suas características estruturais: no caso, a alteração rítmica da síncopa e a escala de sétima abaixada (sol a sol descendente, sem alteração). A matriz rítmica, por sua vez, demandava um acompanhamento afro-brasileiro (atabaque, agogô, marimba, pandeiro, triângulo, etc.). O próprio violão, que não é instrumento africano, termina obedecendo ao mesmo processo de execução dedilhada dos instrumentos de corda negros (*Ibidem*, p. 30-31).

A partir dos batuques, foi criado, ainda, um grande número de danças quase totalmente circunscritas aos negros e mestiços brasileiros, até chegar ao “(...) fenômeno sociocultural da transformação do caos sonoro dos batuques primitivos nas formas de danças de roda com umbigadas e cantos em coro e solos que receberam o nome de samba (*Ibidem*, p. 97). O autor ora mencionado destaca como característica de tais danças a umbigada, que poderia ocorrer através do encontro dos corpos de um casal de dançarinos, de fato, ou de sua leve aproximação, sem toque. Ao ficarem frente a frente, os bailarinos batiam palmas ou realizavam um consentimento (vênia), característica da semba africana, termo que provavelmente atribuiu às rodas de batuques o nome de *sambas* (SODRÉ, 1998, p. 85). Desse modo, a fixação da umbigada angolana aos batuques trouxe a eles o nome de samba.

Tinhorão faz uma descrição detalhada dos movimentos da umbigada:

O pormenor de bailarem os pares “quase sem moverem as pernas, com toda a ondulação licenciosa dos corpos” é uma clara referência ao miudinho, que passaria mais tarde aos sambas de roda, onde os dançarinos (homens e mulheres) aproximavam-se de frente um para o outro, tremelicando o corpo apenas da cintura para baixo, para culminar no tal contato “imodesto”, ante os aplausos e gritos de estímulo dos presentes. Era esse aproximar dos ventres que permitia a aplicação quase imperceptível da umbigada na espécie de choque elétrico simulado, ao contato dos corpos, e que levava os dançarinos a pularem para trás, em salto simultâneo (TINHORÃO, 2012, p. 67).

O autor também descreve as características das músicas executadas nas rodas de batuques de samba:

(...) o ritmo em 2/4 da percussão que acompanhava os estribilhos fixos, de um ou dois versos, e os improvisos construídos sobre eles geralmente em quadras (ou até em décimas, como nos cocos da área da cana-de-açúcar, ou os baianos ou baianas do sertão cearense, por influência da cantoria nordestina) (*Ibidem*, p. 85-86).

E atesta, ainda, que o gênero musical que surgiu na área urbana do país nas décadas iniciais do século XX denominado samba, apesar de já carregar características próprias que permanecem no ritmo até a atualidade, ainda não havia recebido todos os elementos que o tornaram reconhecido.

O samba é, sobretudo, mistura de povos, contaminação de culturas e integração entre África e Europa, o que estava claro desde seu surgimento, como “(...) a síntese negro-brasileiro-europeia da dança de roda, com castanholar de dedos do fandango e umbigadas africanas, expandindo-se por todo o Brasil de forma avassaladora naquela segunda metade do século XIX” (*Ibidem*, p. 98).

O caráter mestiço pode ser comprovado pela expressão “samba d’almocreves”, que designa o samba que então era praticado por portugueses brancos tocadores de mulas. Nesse sentido, Canclini assevera que “(...) a mestiçagem situa-se atualmente na dimensão cultural das combinações identitárias” e que “A cor da pele e os traços físicos continuam a pesar na construção ordinária da subordinação para discriminar índios, negros ou mulheres” (CANCLINI, 2015, p. 28). Assim, o elemento mestiço, impuro do samba foi associado, também, à música praticada por negros e brancos oriundos dos estratos marginalizados da sociedade brasileira.

## 2.2 AS TRANSFORMAÇÕES DECORRENTES DA URBANIZAÇÃO

Nas pequenas vilas urbanas que despontavam em meio às áreas rurais do Brasil, a vida era precária em muitos sentidos. Pereira (2001, p. 44) relata que “[a] realidade brasileira é um extenso mapa rural, salpicado, aqui e acolá, por manchas irregulares de urbanização que se acentuam a partir de 1920, principalmente nas regiões leste e sul”. No âmbito sociocultural, a situação era difícil até mesmo para os brancos, que não contavam com entretenimento a eles destinados. Por esse motivo, o divertimento maior era frequentar os batuques dos negros, não apenas como espectadores, mas como participantes. Esse comportamento não acontecia nas

idades, onde o preconceito recolhia a execução dos sambas aos fundos de quintais de negros, mestiços e brancos pertencentes aos redutos mais baixos da sociedade.

Sobre isso, Pereira ressalta que:

(...) todas as expressões da realidade brasileira refletem o embate entre os dois estilos de vida: as esferas tradicionais sentem as mudanças e a elas resistem; as configurações emergentes, ainda que mirando continuamente os quadros sociais estabelecidos, incorporam padrões e práticas legadas pela tradição sociocultural (*Idem*).

Nesse sentido, no Brasil, as transformações ocorridas em decorrência da abolição da escravatura e aprofundadas pelo crescimento urbano-industrial ocorrido com a chegada do século XX pautaram a vida dos negros que aqui viviam, uma vez que estabeleceram nova regulamentação do trabalho. Assim,

Não se pode negar que, diferentemente do que ocorre com outros grupos étnicos, para os ex-escravos tais mudanças têm implicações dramáticas e todas elas ligadas, direta ou indiretamente, às suas peculiaridades de grupo biológico em situação de inferioridade social e cultural. Os indivíduos de cor, (...) agora em cenário urbano, ainda andam à busca de sua integração em sistema socioeconômico, onde as posições mais categorizadas ou são ocupadas, ou são disputadas com maior êxito pelos brancos (*Ibidem*, p. 108).

A abolição, que na teoria deveria conferir liberdade aos negros escravizados, gerou uma massa de cidadãos desempregados e desprovidos de quaisquer condições econômicas e sociais. Wisnik (2004, p.44) aponta “(...) a cena da crise política em que o sistema escravista brasileiro vislumbra seu fim sem admitir-se a própria superação, e sem projeto conseqüente para fazê-lo”. Despejados nas áreas urbanas em crescimento, os ex-escravizados, então libertos, tornaram-se a camada social mais baixa da população brasileira, marginalizada, destinada a lutar contra inúmeros obstáculos por sua sobrevivência e apartada das condições de alcançar empregos dignos.

Logo, a segregação do trabalho provocou o aprofundamento das diferenças no âmbito cultural, o que aumentou o abismo entre os brancos das camadas médias e altas da sociedade, que passaram a consumir diversão em ambientes restritos, como clubes, teatros e bailes, além da aquisição de produtos como fitas, discos e, posteriormente, vídeos. Aos negros, mestiços e brancos menos abastados foi destinada a diversão de caráter comunitário e familiar, praticada ao ar livre, ao som do batuque e das danças dele originadas, tais como o lundu, o caxambu, a batucada, o partido alto e o samba.



A dicotomia cultural entre brancos e negros persiste na atualidade e atribui ao samba o cunho popular, de ritmo tocado nos quintais das casas nos momentos de lazer e celebração religiosa, sempre na presença de amigos e familiares, transmitido de geração a geração como uma tradição a ser mantida. Em *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*, José Adriano Fenerick aponta que: “Mas uma festa de samba, nesse período, não diferia muito de uma festa de Candomblé. Ambas as coisas, o lúdico e o litúrgico, aconteciam em situações muito próximas”. O autor prossegue afirmando: “Os ritos religiosos provenientes de ex-escravos, no Rio de Janeiro em franco processo de modernização do começo do século XX, tornar-se-ão todos macumba” (FENERICK, 2005, p. 217).

O termo macumba é explicado pela visão de Fenerick (2005, p. 219) como “(...) uma síntese religiosa envolvendo elementos negros, católicos e espíritas (do espiritismo kardecista), portanto, mais abrangente em termos de sincretismo que o candomblé tradicional”. A mistura de diversos elementos religiosos e pagãos presentes na macumba é retratada em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, como mostram os trechos seguintes: “Depois da bebida, entre bebidas, seguiram as rezas de invocação. Todos estavam inquietos ardentes desejando que um santo viesse na macumba daquela noite” e “Depois que todos beijaram e se benzeram muito, foi a hora dos pedidos e promessas (ANDRADE, 2016, p. 87-90).

Além de rezas, bebidas, bênçãos, pedidos e promessas, a diversidade cultural da narrativa de Macunaíma está presente, também, nos diferentes tipos que frequentavam o terreiro, criados por Mário de Andrade: “Já tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes e a função ia principiando” (ANDRADE, 2016, p. 85). O romance de Mário deixa evidente, ainda, a seriedade e a reverência à ancestralidade existentes na macumba: “A mãe de santo puxou a comilança com respeito a três pelo-sinais de atravessado. Toda a gente vendedores bibliófilos pés-rapados acadêmicos banqueiros, todas essas gentes dançando em volta da mesa cantavam” (*Ibidem*, p. 87).

Logo, “[o] samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 16), que envolvia religião, celebrações e festas regadas a comidas e bebidas. A marginalização do samba e de tudo o que a ele estava associado cresceu junto com a urbanização do país. Segundo Fenerick, ao final do século XIX, o gênero musical era tratado com desprestígio cultural e social, “(...) já tomado como

uma *coisa de negro*, a antítese do conceito de civilização (branca/européia, cristã e capitalista) adotado pelas elites brasileiras até então (FENERICK, 2015, p. 219). A continuação da existência desses eventos (rodas de samba, reuniões de religiões de matrizes africanas) só foi possível através de adaptações e mudanças em suas essências, que nos permitiram adentrar pelas frestas da sociedade dominante. Dessa forma, entende-se que nunca foi pacífica e natural a aceitação do samba pelas camadas mais abastadas da sociedade brasileira.

A partir da segunda metade do século XIX, notam-se transformações também no cenário econômico brasileiro, o que vinha ocorrendo desde a transferência da capital Salvador para o Rio de Janeiro. Então, grupos de negros baianos nascidos livres engrossaram a migração de nordestinos para o sudeste do país. É nesse contexto que, no início do século XX, na década de 1920, a Praça Onze, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, concentrava um grande número de pessoas negras.

Segundo Muniz Sodré (1998), o Rio de Janeiro passou por grandes mudanças devido à presença, cada vez maior, de negros. A configuração da corte foi alterada e a única comunidade que passou ilesa às reformas do então prefeito Pereira Passos – cujo intuito de modernizar a cidade camuflava a intenção de afastar, cada vez mais do centro, as freguesias e comunidades de negros, foi a região da Saúde – onde a vida comunitária era fervilhante.

Conforme Lira Neto, em seu livro *Uma história do samba – as origens*:

Além da Saúde, toda a região compreendida entre o cais do porto e os bairros do Estácio, Santo Cristo, Gamboa e Cidade Nova abrigava uma população caracterizada pela presença maciça de ex-cativos e descendentes de escravos, a ponto de todo aquele quinhão da cidade ficar historicamente conhecido como “Pequena África” (NETO, 2017, p. 27).

As reformas na cidade carioca afastaram das áreas valorizadas e empurraram para suas margens, morros e periferias os grupos de negros que nos territórios menos nobres se concentraram. No centro, as famílias de negros concentraram-se próximas à zona portuária, que era também o local de trabalho para muitos deles.

A nova comunidade baiana instalada na região central da então capital Rio de Janeiro tinha por característica a tranquilidade dos moradores que enfrentavam os problemas econômicos com a maneira solidária que adotaram para viver, como uma grande família. De acordo com Carlos Sandroni, autor de *Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*: “Tal solidariedade era em grande parte assegurada pela figura das ‘tias’, isto é, de baianas mais velhas que exerciam uma liderança na organização da família, da religião e do lazer” (SANDRONI, 2012, p. 102).

O tratamento reverencial de “Tias” revela o respeito dedicado às mulheres das comunidades no cenário de formação do samba. Este foi o primeiro momento em que as mulheres assumiram algum protagonismo e presença em um universo essencialmente masculino. Lira Neto as elenca: “Tia Bebiana, Tia celeste, Tia Dadá, Tia Davina, Tia Gracinda, Tia Mônica, Tia Perpétua, Tia Perciliana, Tia Sadata e Tia Veridiana”, e chama a atenção para a liderança e a influência de Tia Ciata; “a doceira e cozinheira Hilária Batista de Almeida, negra de quarenta anos de idade, dona de um tabuleiro de quitutes armado na rua da Carioca e mais conhecida como Assiata de Oxum – ou, como passaria à história, Tia Ciata” (NETO, 2017, p. 40).

Tia Ciata nasceu em Salvador, no ano de 1854, sendo filha de escravos forros. Ao chegar ao Rio de Janeiro, em 1876, casou-se com o também baiano e negro João Batista da Silva que, antes de deixar Salvador, havia cursado dois anos da Faculdade de Medicina, tendo posteriormente se tornado integrante do gabinete do chefe de polícia do Rio de Janeiro, fato que teria ocorrido através da intervenção dos orixás de Tia Ciata, que concederam a seu esposo a graça de curar a perna de Wenceslau Brás, o presidente do Brasil na época (SANDRONI, 2012).

Sandroni (2012, p. 104) declara que: “A ‘respeitabilidade’ profissional do marido deve ter sido um dos fatores que fizeram da casa de Tia Ciata um ponto de referência do universo negro carioca do início do século XX”. Além disso, a própria Ciata foi uma figura bastante reverenciada, graças aos seus “dons de cura”, desenvolvidos através de sua fé e religião, os quais são representados em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*: “A macumba se rezava lá no Mangue no zungu da Tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe de santo famanada e cantadeira ao violão” (ANDRADE, 2016, p.84-85).

O talento curandeiro de Tia Ciata foi o que permitiu seu esposo adentrar o tão restrito âmbito do trabalho remunerado. Em *Ao Vencedor as Batatas*, Roberto Schwarz (1992) explicita o conceito de “cultura do favor”, inerente à cultura brasileira, que descreve de forma clara as relações que abriram caminho para uma família negra, descendente de escravos, como a de Tia Ciata, na dicotômica sociedade brasileira do início do século XX:

Nem proprietários nem proletários seu acesso à vida e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. Note-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo (SCHWARZ, 1992, p. 4-5).

Dessa forma, é possível compreender a cultura do favor como violência disfarçada, uma representação do sistema escravista, na qual:

O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais. Entretanto, não estávamos para a Europa como o feudalismo para o capitalismo, pelo contrário, éramos seus tributários em toda linha, além de não termos sido propriamente feudais – a colonização é um feito do capital comercial (*Ibidem*, p. 5-6).

Schwartz considera tal cultura uma “reprodução imprópria” de ideias europeias, as quais tendem a garantir a cumplicidade entre os diferentes segmentos sociais envolvidos, embora esteja claro que o ganho não é o mesmo para ambos.

Assim, a partir da presença marcante das Tias, percebe-se uma participação feminina atuante no universo do samba. As tias são a ponte com a ancestralidade, com a pátria longínqua, com a reverência aos mais velhos e com o sagrado na cultura africana. É assim que Tia Ciata foi retratada ficcionalmente por Mário de Andrade:

Tia Ciata era uma negra velha com um século no sofrimento, javevó e galguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita. Ninguém mais não enxergava olhos nela, era só ossos duma compridez já sonolenta pendendo pro chão de terra (ANDRADE, 2016, p. 85).

A silhueta magra e sonolenta descrita pelo autor remete a uma figura etérea, uma entidade religiosa protetora, ao mesmo tempo em que os cabelos brancos, arranjados como uma coroa iluminada ao redor da cabeça, fazem referência à imagem de uma rainha devotada e respeitada.

As Tias se tornaram figuras conhecidas no reduto do samba: recebiam os responsáveis por manter vivo e perpetuar o samba e toda a cultura que o envolve, exercendo não apenas o papel de anfitriãs, mas o de protetoras e guardiãs das tradições africanas. Suas casas – que foram de grande importância para a manutenção das práticas e costumes negros da época – eram como o útero que abriga, gera e faz renascer o samba e a cultura africana, como evidenciam as palavras de Lira Neto sobre Tia Ciata.

Sua casa e seu terreiro, localizados a essa época na rua da Alfândega, eram santuários nagôs, mas também espaços de proteção social que abrigavam

trabalhadores de estiva, pretos velhos, tocadores de tambor, inveterados boêmios e capoeiristas procurados pela polícia (NETO, 2017, p. 41).

A característica de acolhimento, proteção e manutenção da cultura do samba perpetua-se na contemporaneidade. As Tias são muito respeitadas pelos sambistas, como comprovam as palavras de Eunice Fernandes da Silva (Tia Eunice), no documentário *Pastoras da Portela. Batuque na cozinha*, de Anna de Azevedo (2004): “A palavra tia é uma palavra de respeito. Tia Ciata, Tia Miúda, Tia Madalena Rica, e uma porção de tias”. Tia Eunice afirma também: “O samba nasceu e cresceu no quintal da casa dessas tias. E aí a gente passava a noite toda, o dia inteiro brincando, cantando...”. Por sua vez, Jilçara Cruz Costa, a Tia Doca, revela: “Porque eu estou fazendo a comida e estou sabendo que vai para o samba. Então, tudo tem a ver: samba com comida, comida e samba”. Tia Eunice completa: “Eu abria mesmo a minha casa, deixava à vontade” (AZEVEDO, 2004, s.p.). A mais nova das entrevistadas, a única ainda viva, Iranette Ferreira Barcellos, a Tia Surica, explica que as Tias têm prazer e orgulho de abrir suas casas para reuniões de sambistas, desde almoços de domingo até aniversários, para as quais elas estabelecem o código de comportamento, horário de início e término.

Em sua canção “Onde o rio é mais baiano<sup>7</sup>”, Caetano Veloso descreve as Tias como as responsáveis por trazerem as raízes do samba para o Rio de Janeiro e conferirem ao gênero a identidade baiano-carioca, bem como cuidarem maternalmente do samba, para que ele vingue, cresça e tome todo o Brasil: “A Bahia/ Estação primeira do Brasil/ Ao ver a Mangueira, nela inteira, se viu/ Exibiu-se sua face verdadeira/ Que alegria/ Não ter sido em vão que ela expediu/ As Ciatas pra trazerem o samba pra o Rio/ (Pois o mito surgiu dessa maneira)”.

De volta ao tempo de Tia Ciata, tal época marcou grandes mudanças sofridas pelo samba. As reuniões em locais abertos tornaram-se “(...) festas de caráter íntimo, com comida, bebida, música e dança, realizadas sob os mais variados pretextos” (SANDRONI, 2012, p. 103). Logo, as comemorações foram também um refúgio para a manutenção dos costumes dos negros, que eram impelidos a seguir comportamentos e regras sociais diversas às suas: “A festa, portanto, era também uma fresta, espaço comunitário que subvertia a sujeição dos corpos à lógica produtivista do mercado e à normatização dos comportamentos exigida pelos novos tempos, ditos civilizados” (NETO, 2017, p. 41). Nesse contexto, Sandroni revela o embate da sociedade carioca entre a tentativa de aproximar-se da cultura europeia e afastar-se da cultura africana, embora elementos dela estivessem presentes inclusive nos costumes e residências das famílias mais abastadas (SANDRONI, 2012, p. 107).

---

<sup>7</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5zKmrSk1FbY>. Acesso em 18 jun. 2020.

Conforme Fenerick (2005), a casa de Tia Ciata foi uma grande referência para as celebrações de candomblé e samba, pois representava o padrão das festas que ficou guardado na memória oral da história desse gênero musical. Com o objetivo de evitar as frequentes perseguições policiais, as festas obedeciam à seguinte configuração: “baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada (ou candomblé) no terreiro” (FENERICK, 2005, p. 218). A partir dessa combinação estabelecida, ficaram marcados três elementos identificados como os fundadores do samba, ligados à sua memória e pureza, quais sejam: a cultura negra (representada pela celebração religiosa realizada no terreiro); o local privilegiado do samba (o fundo do quintal, onde a música era tocada e dançada); e o instrumental regional (choro, executado nas salas de visitas).

Então, entende-se o samba como um lugar de encontro de diferentes origens e tradições, que é também marcado pela segregação racial e social. A forma dicotômica de enxergar a sociedade colocou o negro e sua cultura como significado contrário ao que é imposto como civilização: a cultura branca, europeia, cristã. Assim, a dualidade social que contrasta branco e negro afastou o samba do centro da cidade e o levou para as áreas periféricas, comunidades e morros, uma forma de não deixá-lo em evidência.

Dentro desse contexto de sincretismo e segregacionismo religioso, racial e cultural, Sandroni explicita que a casa de Tia Ciata obedecia ao esquema das tradições ocidentais, ou seja, na sala de visitas aconteciam as festas onde se ouviam músicas de procedência europeia, tais como valsa e polca. Já as celebrações de origem africana restringiam-se à sala de jantar, onde eram tocados os sambas, dos quais os brancos também participavam, quando permitidos.

A disposição arquitetônica da casa de Tia Ciata, e o uso que se fez dela, sugere que o caminho da fachada até o fundo – do exterior ao interior – recobre uma polarização entre o espaço público e a intimidade. Tal polarização não se manifesta de maneira gradativa, mas através de rupturas que são separações entre os aposentos. Assim, na sala de visitas poderiam ser recebidas pessoas cujo acesso à sala de jantar seria vedado. Inversamente, na intimidade da sala de jantar a gente da casa poderia se entregar a práticas ou comportamentos não tolerados diante das visitas mais formais (SANDRONI, 2012, p. 107).

Nesse sentido, Sandroni considera a casa de Tia Ciata como um resumo da Praça Onze, onde a mesma era localizada. Assim como a segunda, a primeira funcionava como local de contato entre dois continentes, isto é, um ponto de permeabilização entre as raízes que formam a identidade brasileira: as culturas negra-africana e a europeia. É, portanto, onde se encontra o cerne mestiço, híbrido e fronteiriço (entre a exclusão e a inclusão, entre a

adaptação e a resistência) da identidade e da música brasileiras. Para comprovar sua analogia, o autor cita *Folclore negro no Brasil*, de Arthur Ramos: “A Praça Onze é o sensor do inconsciente negro-africano (...) é a fronteira entre a cultura negra e a branco-europeia, fronteira sem limites precisos, onde se interpenetram instituições e se revezam culturas” (RAMOS *apud* SANDRONI, 2012, p. 112).

A casa de Tia Ciata foi também o espaço onde o samba deixou de ser uma criação coletiva para tornar-se letra de canção escrita e assinada por um compositor – que passou a ter sobre ela direitos – e gravada em disco com a finalidade de ser lançada no mercado fonográfico. Segundo Muniz Sodré (1998), dentre os frequentadores da casa de Tia Ciata, a matriz, o útero do samba moderno, foi selecionado o grupo de músicos que gravaria *Pelo Telefone*, o primeiro samba responsável por apresentar ao mercado o novo gênero musical.

Os cantores aos quais o autor supracitado se referiu são Donga, Sinhô, João da Baiana, Heitor dos Prazeres e Pixinguinha. A criação em grupo deixa transparecer que “(...) pelo menos uma parte significativa dessa composição é fruto direto do samba folclórico tal como praticado no Rio, nas salas de jantar das tias baianas, no início do século XX” (SANDRONI, 2012, p. 120). Assim, *Pelo Telefone* teria sido concebida em conjunto, como fruto de uma reunião de amigos na casa de Tia Ciata. Porém, conforme Sandroni (2012), foi assinada por Donga no registro de autores da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, como canção do gênero samba carnavalesco. Portanto, a canção “(...) ganharia um autor definido em 1916 – no caso Donga, sendo incluído posteriormente o nome do jornalista Mauro de Almeida na parceria” (FENERICK, 2005, p. 143).

José Adriano Fenerick (2005) retrata o caráter coletivo de criação dos sambas até o início do século XX. As letras eram elaboradas a partir de elementos provenientes de lugares diferentes, que eram, então, colocados juntos por um compositor, o qual acabava recebendo a autoria da música. Por conseguinte, o que aconteceu com *Pelo Telefone* não foi um fato isolado: canções compostas na mesma época frequentemente ganhavam um dono que não a havia escrito sozinho, mas tornava-se reconhecido por ser seu autor.

Outro cantor de grande importância para a formação do samba enquanto gênero musical é Sinhô. De acordo com Fenerick (2005, p. 145), Sinhô, “(...) soube conquistar e honrar a coroa de Rei do Samba”. Como frequentador de diversos ambientes e segmentos sociais, atuou como um mediador entre os artistas populares que despontavam e a política, o poder e os grandes influenciadores da época. Consequentemente, “(...) Sinhô, como uma das antenas mais ligadas do mundo do samba, soube condensar todos esses elementos em sua

música, ao mesmo tempo em que alargava a penetração do samba na sociedade brasileira” (FENERICK, 2005, p. 145).

Sinhô e outros cantores de sua geração gravaram sambas com temáticas de referência às religiões afro-brasileiras, que remontam à fixação do feitiço do samba, que encanta e prende seus ouvintes. Em 1928, época na qual ainda eram presos os praticantes de samba, Francisco Alves<sup>8</sup> gravou *Samba de Nêgo*, canção sobre a qual Pixinguinha declara ser o samba a parte lúdica de um ritual de candomblé, ou seja, a introdução para as atividades religiosas, momento no qual eram servidas comidas e bebidas baianas. Terminadas as festas, o santo (entidade) fazia-se presente e apossava-se do corpo daquele ao qual era atribuída a expressão “seu cavalo”, utilizada no candomblé para designar as pessoas que recebiam as entidades (FENERICK, 2005).

Fenerick afirma que o reinado de Sinhô marca a transição do samba enquanto artigo artesanal para produto industrial, que

(...) com seu ritmo de produção em série que, de certo modo, obrigava aos compositores a utilização de temas musicais oriundos dos mais diversos meios socioculturais para suprir as necessidades cada vez maiores da recente indústria de diversão que se instalava no Rio de Janeiro desse período (*Ibidem*, p. 146).

Ao ser indagado acerca de onde morre o samba, Sinhô responde, categoricamente:

No esquecimento, no abandono a que é condenado pelos sambistas que se prezam, quando ele passa da boca da gente da roda, para o disco da vitrola. Quando ele passa a ser **artigo industrial** – para satisfazer a ganância dos editores e dos **autores de produções dos outros** (GUIMARÃES *apud* FENERICK, 2005, p. 146, grifos do autor).

Então, de acordo com Sinhô, a morte ou o fim do samba seria sua transformação em produto destinado ao consumo. Cumpre lembrar que a instituição do mercado fonográfico causou transformações em todo o cenário musical carioca, agora voltado para o lucro. Após o sucesso do cinema americano e o intercâmbio cultural entre Brasil, Estados Unidos e Europa, muitas mudanças foram observadas, inclusive nas coristas do Teatro de Revista do Rio de Janeiro. As cantoras de padrão corporal mais cheio deram lugar às coristas bailarinas, que

<sup>8</sup> O carioca Francisco Alves, o Chico Viola, começou sua carreira artística interpretando papéis secundários, como cantor-ator em revistas musicais. Em 1920, após gravar composições de Sinhô para o carnaval, construiu uma sólida carreira como intérprete. Em 1933, recebeu do radialista César Ladeira o apelido de o Rei da Voz. Com sua voz marcante, Francisco Alves consagrou canções de diversos compositores, como Cartola, Ary Barroso, Ismael Silva e Heitor dos Prazeres. Disponível em: <http://www.mpbnet.com.br/musicos/chico.viola/index.html>. Acesso em: 18 abr. 2019.



cantavam menos e dançavam mais, expondo seus corpos, agora sensualizados e transformados em objetos de consumo, ao dispor da apreciação masculina. Logo, o olhar cobiçoso do homem para o corpo da mulher já é uma marca do samba enquanto produto da indústria cultural.

Paralelamente à entrada do samba no mercado fonográfico, houve a profissionalização do músico brasileiro e, conseqüentemente, o surgimento de instituições destinadas a assegurar seus direitos, como a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT), da qual fez parte Chiquinha Gonzaga, desde 1917, quando lutou por diversas causas, dentre as quais, o direito autoral do compositor sobre suas canções. Logo, começaram a ser criadas entidades voltadas para regulamentar a profissão de músico e de artista, com o intento de estabelecer salários e determinar a jornada de trabalho.

Nesse contexto, é imprescindível salientar que o processo de consolidação do samba na cultura urbana também não ocorreu de forma natural. Ao contrário, até alçar o patamar de gênero musical, o samba passou por um processo de “branqueamento”, o qual o afastou de suas raízes africanas e o aproximou de “(...) uma música de mercado capaz de manter as características brasileiras essenciais de ritmo e ainda ganhar uma unidade narrativa que a fizesse ser entendida em todo o país (...)”, como afirma Jorge Caldeira (2007, p. 93), em *A construção do samba*.

Em outras palavras, o samba deveria ser o modelo de representação da condução do país, ao passo em que o sambista, a síntese da nacionalidade brasileira, aquele que incorpora o acordo entre as diferentes camadas da sociedade. Caldeira destaca que:

O acordo entre as partes, embora escondesse uma desigualdade básica, preservava a independência de cada uma, uma vez que eram estruturalmente diferentes. Havia um mútuo reconhecimento de diferenças, e a identidade era a identidade nacional apesar das diferenças (*Ibidem*, p. 95).

Assim, tal acordo provocava em ambas as partes a sensação de que eram favorecidas, já que a autonomia dos compositores não era discutida. Ademais, segundo a visão dominante, a autenticidade da música está no fato de ela pertencer ao outro grupo.

A década de 1920 também foi marcada pela cada vez mais efetiva urbanização do samba, devido ao traslado, sempre crescente, de comunidades negras da Bahia para o Rio de Janeiro. Dessa forma, “O samba produzido no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, tanto em sua forma musical quanto na maneira de seus autores o comporem, era ainda um misto de componentes tradicionais e modernos” (FENERICK, 2005, p. 205).

Ademais, questões políticas como a censura sobre certas temáticas realizada durante o regime militar ditatorial (Era Vargas)<sup>9</sup> e a imagem do Brasil como uma nação em progresso – que se desejava apresentar perante outros países – acarretaram profundas mudanças no que concerne à composição do samba, tanto em relação ao ritmo quanto às letras. Para adentrar o mercado fonográfico e alcançar recepção, o compositor de samba se rende, portanto, à cultura de massas. Wisnik declara que “(...) ao artista o papel do peão impotente entre a alienação de uma arte que não descreve o meio em que atua e de um mercado que instrumentaliza seus esforços vãos para os fins do lucro” (WISNIK, 2004, p.04).

Um exemplo marcante é a supressão do personagem malandro das composições. Figura central no universo do samba e, cuja “(...) história começaria na década de 1880, quando um imenso contingente de ex-escravos obteve sua liberdade”, como afirma Tiago de Melo Gomes (2004, p.171) em seu artigo *Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República*.

Na chamada Primeira República, uma época de exaltação ao progresso, em que se estimulava o apreço do cidadão brasileiro pelo trabalho, o malandro não era considerado um bom exemplo, pois se colocava à margem da sociedade, uma vez que se recusava a ser enquadrado por ela “(...) devido a seu caráter potencialmente desestabilizador da ideologia trabalhista que então se buscava implantar” (GOMES, 2004, p. 171). A imagem do malandro, que chega a morrer “por causa das brigas/ que teve com a lei”<sup>10</sup> é também perseguida pelo sistema que quer enquadrá-lo, levá-lo a aposentar a navalha e seguir para o trabalho, chacoalhando-se “num trem da central”<sup>11</sup>. Contudo, o malandro sempre seguiu driblando as amarras sociais, se esquivando das imposições de um sistema que almejava amarrá-lo e tolher sua liberdade, assim como ocorria no tempo da escravidão. Ele sempre encontrou uma forma de manter o posto de “barão da ralé”<sup>12</sup>.

Todo esse enquadramento afastou o samba de sua essência, de suas raízes. Nelson Sargento canta ao samba: “Mudaram toda a sua estrutura/ Te impuseram outra cultura/ E você nem percebeu”<sup>13</sup>. É dessa forma que o gênero musical samba, este que é conhecido na atualidade, traz em si muitas diferenças de sua música originária, pois enfrentou:

<sup>9</sup> Período compreendido entre 1930 e 1945, no qual Getúlio Vargas governou o Brasil.

<sup>10</sup> Trecho da canção “Malandro” de Jorge Aragão e Jotabê (1976). Disponível em <https://www.letras.mus.br/jorge-aragao/46629/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

<sup>11</sup> Verso da canção “Homenagem ao malandro” Chico Buarque (1979). Disponível em <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45135/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

<sup>12</sup> Verso da canção “A volta do malandro” (Chico Buarque, 1985). Disponível em <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/85830/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

<sup>13</sup> Trecho da canção *Agoniza, mas não morre* de Nelson Sargento (1978). Disponível em <https://www.letras.mus.br/nelson-sargento/2001487/>. Acesso em: 20 abr. 2019.

(...) um processo manipulado do alto por agências centrais, no qual os standards musicais acabam se congelando, isto é, sendo rigidamente impostos ao material a ser promovido. Nesse esquema, o não-segurar das regras se torna motivo de exclusão, o que tornava imperativa a estandardização (CALDEIRA, 2007, p. 99).

Temendo a exclusão, o que restou ao sambista foi cantar a identidade brasileira sem mencionar os problemas econômicos e sociais do país, pois: “A manipulação pelo Estado fez desaparecer completamente a valorização simbólica dos dominados como portadores de um saber que lhes garantia autenticidade” (*Ibidem*, p. 100). É nesse contexto que surge o Samba-exaltação, como *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, que enaltece a beleza do país, mostra as vantagens do trabalho honesto e encobre as dificuldades enfrentadas por seu povo, além de naturalizar a exclusão social, o desemprego e o encerramento dos pobres e negros nas favelas, revelando uma falsa conformação da população perante a realidade. Quanto a isso, Caldeira esclarece que:

Com o padrão de autenticidade definido de cima, o jogo de reconhecimento transforma-se em subordinação direta e abre-se o caminho para a fixação de outro tipo de *standard*. Nesse novo padrão, em vez de “autênticos”, os de baixo passam a ser “felizes” por viverem no morro, onde há poesia e onde o céu fica mais perto. São, por sua vez, obrigados a gostar da pátria e do trabalho (*Ibidem*, p. 100).

A definição do padrão a partir “de cima” refere-se à manipulação não só da temática das letras de samba, mas também à padronização de todo o “material musical”, como o estilo de impositação de voz, a orquestração e a rigidez do compasso. O samba, reconhecido pelos cavaquinhos, pandeiros e cuícas, com os quais espontaneamente se apresentava nas esquinas, foi trajado de esporte fino, com direito a casaco e gravata borboleta, acompanhado de orquestras, a fim de tornar-se “civilizado”, e, por conseguinte, digno de apresentar-se em teatros e grandes rádios. Eis o jogo social: “A mudança de substância do samba correspondeu à perda das características que permitiam que ele pudesse expressar ainda que de forma complicada, atravessada pelo mercado e pela estrutura do favor, a ritualização do jogo social” (CALDEIRA, 2007, p. 102).

Portanto, a padronização imposta de forma vertical acarretou em perdas não apenas para a música, mas também para a convivência entre diferentes, uma vez que, no novo *standard* ao qual o samba teve que se submeter, a identidade abstrata entre a música e o Brasil

tornou-se aquela do segmento dominante, que aprisionou, em suas atitudes e indumentária, a classe dominada da qual faz parte o compositor/cantor popular (CALDEIRA, 2007).

Nesse sentido, a função de transmitir o recado (através da ligação da canção com a terra) de forma imediata foi cerceada, já que foi instituída a presença de um transmissor intermediário da mensagem. Tal função cabia ao malandro, porém, a partir daquele ponto, já não se tratava mais de uma atividade social. Consequentemente, a mensagem mudou de emissor – papel que foi transferido à mídia, aos governantes e à classe dominante (CALDEIRA, 2007).

Enfim, entende-se que a construção do samba enquanto gênero musical nada mais é do que a luta de um segmento – colocado à margem da sociedade – pela afirmação de sua cultura. De certa forma, os sambistas tiraram algum proveito das negociações do “jogo social”, pois, apesar de se distanciarem de suas raízes africanas, as características singulares do samba foram determinantes para seu ingresso e afirmação no então nascente mercado fonográfico.

### 2.3 PROFISSÃO: SAMBISTA – A REALIDADE DOS MÚSICOS NA ERA DA INDÚSTRIA CULTURAL

O início do século XX – época do advento do fonógrafo – apresentou grande importância para o cenário musical brasileiro. É notável, para o contexto musical do Brasil, a crescente importância do disco, que se tornou ainda maior após a primeira gravação elétrica, que decretou o enfraquecimento das gravadoras brasileiras. Estas, por falta de investimentos, sucumbiram diante das modernas gravadoras norte-americanas, que se fortaleciam cada vez mais.

Conforme Mário de Andrade (1972), ao ser gravada em disco, a música perde sutilezas que só acontecem no momento de sua execução, que são acrescentadas pelo cantor que a realiza. A esse respeito, Fenerick assim argumenta sobre a perda dos elementos de improviso ao ser feita a gravação do samba:

Composto originalmente nos pagodes em sua forma de partido-alto, isto é, onde um tema principal é improvisado várias vezes pelos partideiros, o samba não conhecia a “segunda parte”, pois ela era variável, era improvisada. Aos poucos o samba, cada vez mais divulgado pelos discos, vai ganhando a “segunda parte” fixa (FENERICK, 2005, p. 160).

Ao mesmo tempo, o gênero musical passou a ser registrado, o que não aconteceu com os sambas originários. O samba rural, de essência africana, não foi gravado ou replicado por ser anterior à tecnologia que permitiu a criação do fonógrafo.

Mário de Andrade (1972) destaca as diferenças entre a música brasileira primitiva e a artística, definições que podem ser aplicadas ao que aconteceu com o samba praticado em dois momentos do cenário musical brasileiro: o anterior e o posterior à instalação da indústria fonográfica no Brasil. No primeiro, o samba era executado em celebrações comemorativas ou religiosas como uma forma de expressão do povo. Já no segundo momento, o samba passou a ser composto, assinado e gravado por um profissional da classe artística, o que o distanciou de suas características de coletividade,

Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos (ANDRADE, 1972, p. 18).

Tinhorão (2010, p. 257) reitera que, em 1917, “ocorreu o sucesso do primeiro samba lançado em disco”. Como anteriormente mencionado, *Pelo Telefone* foi gravado, sob a assinatura de dois autores, por cantores e bandas de samba, inclusive para o Carnaval de 2017. Desde então, como citado por Waldenir Caldas (2010, p. 35), em *Iniciação à Música Popular Brasileira*, “é que o samba se popularizou como gênero musical”. Para Muniz Sodré, a canção comprova “uma das principais características do samba carioca: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional” (SODRÉ, 1998, p. 43).

Desse modo, registrada e levada ao conhecimento do público, *Pelo telefone* viria para abrir as portas da sociedade para o samba, elevá-lo ao patamar de gênero musical popular e, portanto, mudar o rumo de sua história, uma vez que “O ‘repertório folclórico’, como vimos, estava confinado à sala de jantar, e introduzi-lo na sociedade significava torná-lo público, fazê-lo passar à sala de visitas, à festa ‘civilizada’” (SANDRONI, 2012, p.121). De acordo com José Ramos Tinhorão (2010), em *História social da música popular brasileira*, após a canção *Pelo telefone* ser produzida para ser gravada em disco, replicada e reproduzida nos lares e festas, a música popular tornou-se presença constante nos palcos cariocas.

De acordo com Miguel Jost, autor do artigo *A construção/ invenção do samba: mediações e interações estratégicas*, houve certa pressão por parte dos sambistas em relação às gravadoras para que os sambas começassem a ser gravados. Jost afirma que:

Não há como não sublinhar a afirmação de Donga como uma fonte decisiva para as análises históricas sobre o período. Isso é uma demonstração do quanto já havia se estabelecido por aqui um regime, no mínimo, semiprofissional de trabalho com música, e do quanto havia uma inteligência popular estratégica e bem formulada entre estes sambistas (JOST, 2015, p. 118).

Em conformidade com Tinhorão, a popularização do samba nos centros urbanos do país está muito atrelada à atribuição de “uma característica brasileira” ao gênero, devido ao “aproveitamento de tipos populares como o matuto, o coronel fazendeiro, o português, a mulata, o guarda, o capadócio (o fadista português, depois chamado de malandro no Brasil), o funcionário público, o camelô, etc.” (TINHORÃO, 2010, p. 250).

Por conseguinte, no início do século XX, as composições de samba retratavam questões da sociedade pertinentes à realidade do brasileiro, tais como o cotidiano da vida no morro, a violência, a política, o preconceito, o trabalho e os desencontros amorosos, além de personagens importantes do universo desse gênero musical, como o malandro e a mulata.

A partir de 1930, o samba tornou-se, cada vez mais, a expressão artística das camadas populares do país, após “colonizar o carnaval brasileiro, transformando-se em símbolo de nacionalidade. Os outros gêneros produzidos no Brasil passaram a ser considerados regionais”, como reitera Hermano Vianna (2012, p. 111), em *O Mistério do Samba*.

Isso posto, reconhece-se que, nos cenários de encontros, de trocas culturais, frequentados principalmente pelos segmentos sociais mais baixos, o samba se desenvolve e se urbaniza junto com o crescimento dos espaços urbanos, nas periferias, vilas, praças e morros. Para Tinhorão, “as camadas populares urbanas mais baixas viviam,” nas primeiras décadas do século XX, “um dinâmico processo de grande riqueza criativa” (TINHORÃO, 2010, p. 275). Nessa época, em concordância com Pereira, há um forte incentivo para:

(...) os negros em suas tentativas de entrar para a vida artístico-profissional; depois canaliza a aspiração desses candidatos para determinadas categorias de trabalho (por exemplo, a de cantor e de músico) exatamente para aquelas que, como se viu, estão mais em condições de atender às reivindicações imediatas dos aspirantes (PEREIRA, 2001, p. 139).

Com toda a efervescência artística, a música consumou-se como produto da indústria cultural, o que gerou seu consumo e, conseqüentemente, o crescimento de sua produção. A partir desse evento, ocorreu a profissionalização dos músicos provenientes de comunidades negras, como Cidade Nova, Catumbi e de terreiros como o de Tia Ciata, dentre os quais destacam-se: Sinhô, Donga, João da Baiana e Pixinguinha. Para Miguel Jost:

É claro que foi a partir dessa experiência comunitária que se chegou à formação do samba, mas não foi só pela força que dali emergiu que o samba se viabilizou como produto cultural. Foi preciso que atores como Donga requeressem essa posição de artista popular que buscava se inserir na indústria da produção musical que seria consolidada poucos anos depois com a relação dos sambistas do Estácio com Francisco Alves e com a obra de Noel Rosa (JOST, 2015, p. 118).

Como mencionado anteriormente, após a abolição da escravatura, o grande contingente de negros e mestiços que se viu à margem da sociedade brasileira não encontrou dignas condições de trabalho, mas se viu empurrado para subempregos, o que os mantinha em posição semelhante à do outrora regime escravista. Para eles, restavam também as ocupações artísticas e culturais, sempre categorizadas como ofícios inferiores.

Além dos sambistas das comunidades negras, cantores provenientes dos subúrbios cariocas e, até mesmo aqueles pertencentes a então classe média, passaram pelo processo de profissionalização e tornaram-se atuantes no novo ramo de trabalho proporcionado pela indústria cultural. Nomes como Francisco Alves e Carmem Miranda são exemplos de trabalhadores que se tornaram músicos profissionais. Fenerick aponta o verdadeiro celeiro de sambistas do Rio de Janeiro:

Entretanto, nos morros da cidade, nas favelas, havia um enorme estoque de “matéria prima” e foi **para cima** que as atenções da “indústria do samba” se voltou. Muitos cantores famosos da época tiveram que **subir o morro** para conseguir alguns de seus grandes sucessos (FENERICK, 2005, p. 162, grifos do autor).

Apesar da profissionalização dos músicos e da institucionalização da profissão de sambista, a sociedade binária carioca não via com bons olhos tal trabalho. Para as famílias da época, o que era considerado um bom futuro, um trabalho digno e promissor de sucesso para os jovens seria o de estudar para se tornarem bacharéis. A situação das moças de família era ainda mais complicada, pois, além de não estudarem, era impensável que seguissem uma carreira como artistas, com a possibilidade de se tornarem independentes e famosas. Para elas, impedidas de protagonizarem seu próprio futuro, o ponto mais alto de uma vida bem-sucedida seria conseguir fazer um bom casamento:

A jovem Carmem Miranda, por exemplo, deixou escapar um **casamento certo** com um homem de bem, um remador do Flamengo que participara de duas Olimpíadas, para ser cantora. E o que é pior, logo **arrastaria** sua irmã caçula, Aurora, para o mesmo caminho. Uma atitude, naquele momento,

certamente imperdoável sob a ótica de seus pais (FENERICK, 2005, p. 163, grifos do autor).

Logo, a dicotomia social estabelece o samba como um universo masculino, protagonizado por homens, no qual as mulheres figuram como personagens secundárias ou como objetos, não como sujeitos. Ademais, a crescente participação de músicos de classe média no cenário do samba alterou a sua configuração. Se, de um lado, tal fato contribuiu para a desestigmatização da música, aos poucos, a segregação a dividiu também entre samba de negros e samba de brancos, o que gerou “um grande descompasso entre os profissionais da **planície**, para quem a música já era um meio de sobrevivência, e os sambistas do **morro**, para os quais o samba era [é] **apenas** um divertimento – ‘vender um samba, pra quê?’”, como disse Cartola” (FENERICK, 2005, p. 163, grifos do autor).

Dentro desse contexto, surgem nomes como Mário Lago e o Bando de Tangarás, formado por Noel Rosa, Braguinha, Henrique Brito, Alvinho e Almirante, de quem é a seguinte declaração presente no livro de Pereira:

Comecei a compor e a cantar em 1928, formando um conjunto, só de brancos. Usei o pseudônimo porque tinha vergonha de ver meu nome identificado ao samba e à música popular. Nosso conjunto ajudou na aceitação da nova música, porque nós não tocávamos por dinheiro. Participávamos de festas familiares e dos primeiros salões que iam aparecendo no Rio, porém, sempre como diletantes. Isto atraiu para nós e para a música que cantávamos a simpatia e o respeito do público mais exigente (ALMIRANTE *apud* PEREIRA, 1967, p. 228).

Ao final da década de 1920, os músicos que dispunham de maior acesso nas gravadoras construíam carreiras mais sólidas, uma vez que gravavam com maior frequência e apresentavam-se mais vezes em shows por todo o país e no exterior. Assim, tornavam-se conhecidos da mídia e do grande público, como aconteceu com Carmem Miranda, Chico Alves e Mário Reis. Já na década de 1930, com a ascensão do rádio, cartazes de sambistas começaram a apresentar um tipo branco, na maior parte das vezes, masculino. O samba começou a ser visto de uma outra forma na sociedade, o que não significava que haveria a

(...) possibilidade direta de ascensão social para os sambistas mais pobres, por meio da mercantilização da música através dos novos – (no caso do rádio *novíssimos*) – meios de comunicação de massa, especialmente quando essa possível ascensão é analisada sob o prisma da relação estabelecida entre compositores/ direitos autorais/ intérpretes desse período (FENERICK, 2005, p. 163).



Embora não enxergassem o samba enquanto produto, algo que pudesse ser comercializado ou vendido, a criação musical foi essencial para que alguns músicos melhorassem sua condição social, o que não foi uma regra para todos os sambistas. Desde a chegada do samba às rádios, o negro pobre compositor de samba teve sua imagem escondida, confinada aos bastidores da criação musical, como a figura responsável pela matéria-prima (canção) ostentada pelos rostos famosos que estampavam os cartazes do rádio, ou ainda, figurando como instrumentista dos mesmos.

Com a consolidação do processo de profissionalização musical, os artistas mais engajados começaram a desenvolver uma preocupação com sua imagem enquanto sambistas.

No processo de profissionalização do músico popular, se determinadas condutas e regras de comportamentos passam a ser cobradas como uma maneira de resguardar sua imagem pública, juntamente com a exigência de cumprimentos de determinados compromissos e horários de trabalho, alguns procedimentos **amadorísticos**, por assim dizer, ou procedimentos oriundos da época anterior à grande expansão do rádio, podem ser notados em alguns sambistas, pertencentes ou não ao mundo do **sem fio**, ainda que fosse mais comum encontrá-lo entre os sambistas de origem pobre (FENERICK, 2005, p. 181, grifos do autor).

A preocupação com a imagem vinha, pois, atrelada à possibilidade (proporcionada pelo rádio e pelo disco) e ao desejo de se tornar famoso e conhecido, ao ganho de algum dinheiro em troca de seu talento e criatividade e, por conseguinte, à vaidade de ter um samba gravado.

A antiga prática da compra e venda de sambas, na era do rádio, passa a ser quase uma **instituição regulamentada**. Sambistas do morro ou do **asfalto**, não importava seu **status** social, essa insólita instituição atingia a todos. No entanto, para o sambista pobre e desconhecido, além de servir para acariar sua vaidade pessoal de ver um samba todos de sua lavra gravado e lançado em disco por um **grande cantor** e tocado no rádio, a venda de autoria de sambas também lhes proporcionava alguns trocados para os constantes momentos de **apuros** (*Ibidem*, p. 183, grifos do autor).

O samba já não era mais a música de negros, como quando ainda carregava muito das estruturas de suas raízes africanas, rurais e religiosas. Desse modo, o gênero musical samba, à medida que se consolidava como tal, menos se assemelhava ao samba originário. Também, com as trocas culturais cada vez mais frequentes, o samba influenciava e agregava elementos de músicas de outras culturas, como a americana e a argentina. Para Andrade (1972, p.20), “O critério de música brasileira pra atualidade deve de existir em relação à atualidade”, ou seja,

os intercâmbios culturais transformam a música popular e a movimentam sem que ela perca sua identidade e sua nacionalidade.

Ademais, a estereotipização dos cantores considerados bem aparentados, exigida pelo mercado da indústria cultural, colocou em segundo plano o sambista negro, morador da favela. Mais uma vez empurrado para as margens da sociedade, o negro precisou buscar formas de adentrar as fissuras do sistema excludente e racista. Artistas como Ismael Silva, Cartola, Dona Zica, Dona Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra, dentre outros, representam o sambista negro brasileiro que, através de sua música, reverenciaram seus antepassados e transmitiram suas tradições e cultura às gerações seguintes, mostrando resistência aos entraves provocados pelo preconceito racial tão cristalizado na sociedade brasileira.

O samba do período compreendido entre os anos de 1920 e 1945 carrega a peculiaridade de se autodefinir, pois as canções não tratavam de determinados assuntos, mas eram verdadeiras crônicas sociais, uma vez que cantavam o nacionalismo (característico do Governo de Getúlio Vargas), o carnaval, os desencontros amorosos e os personagens típicos cariocas. Desde o seu afastamento das raízes rurais de canto, dança e festejo rumo à urbanização cada vez mais contundente, que consolidou sua transformação em produto da indústria cultural, crescentemente consumido pelas massas, o samba assumiu sua identidade de “a música carioca”. Dessa forma, tornou-se “o gênero musical brasileiro por excelência, um dos maiores símbolos da identidade nacional do país” (FENERICK, 2005, p. 203).

De acordo com Fenerick, na virada para a década de 1930, o gênero musical passou por intensas mudanças no que tange ao ritmo, distanciamento do maxixe, além do próprio entendimento dos sambistas acerca do que é o samba. O autor citado menciona a polêmica entre o samba praticado nos quintais das Tias e aquele conhecido por samba do Estácio:

O samba da época de Donga e Sinhô, na bibliografia sobre o assunto, seria anacronicamente identificado como samba-amaxiado, ao passo que o samba do Estácio ficaria para história como o “verdadeiro” samba, aquele que conseguiu se “libertar” do maxixe (*Ibidem*, p. 225).

Dessa forma, o que se pode observar é que, mais do que uma mudança rítmica, o samba sofreu mudança de função: afasta-se de suas raízes africanas, folclóricas e rurais para se tornar o gênero musical brasileiro, a síntese da identidade nacional.

Na década de 1930, o samba antigo e o novo samba (do Estácio) passaram a conviver e coexistir. Fenerick menciona que Noel Rosa considerava como verdadeiro samba o do Estácio, referindo-se a Carmem Miranda – e ao samba antigo como um todo – de forma

irônica. No entanto, Noel Rosa considerava a artista a maior cantora de marchinhas de sua época. Ao cantar outros bairros que faziam o samba do Estácio – Madureira, Mangueira, Osvaldo Cruz, Salgueiro –, além da sua Vila Isabel, Noel deixava claro “(...) que não é apenas no morro que o samba é feito, pois nos bairros suburbanos ele também **tem seu valor**” (FENERICK, 2005, p. 228, grifo do autor).

A profusão dos meios de comunicação de massa da época propiciou uma busca incessante pelas novidades musicais que despontavam a todo instante no Rio de Janeiro. Por esse motivo, o samba do Estácio – o que havia de mais novo naquele momento – foi muito propagado e tornou-se “(...) praticamente o padrão único de samba. Além disso, o processo foi reforçado pelo aparecimento e desenvolvimento das escolas de samba, em sua maioria provenientes dos morros ou adjacências (*Ibidem*, p. 229).

A maior diferença entre o sambista da música originária e o sambista do período pós-instituição do mercado fonográfico está no fato de o último possuir a patente do samba. Os sambistas do morro vendiam suas composições a troco de quantias ínfimas. Já o sambista da cidade possuía o registro autoral de seu samba, assim como havia feito Donga com *Pelo Telefone*, em 1916. Por assim ocorrer, os sambistas da cidade conseguiram um feito não alcançado pelos do morro: respeitabilidade social e dentro do cenário musical. As diferenças entre morro e cidade foram cantadas pelos sambistas do período e, assim, acabaram tornando-se as duas faces antagônicas do universo do samba.

A adequação do samba ao mercado fonográfico, a instituição da profissão de sambista, e, conseqüentemente, as transformações pelas quais o gênero passou para atender às conformidades da cultura de massa colocam o samba como mais um produto da Indústria Cultural, como corrobora o pensamento de Theodor Adorno (2002) em *Indústria cultural e sociedade*. Para o autor, os talentos e o público já nascem enquadrados pela indústria e por esse motivo:

O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. (...) o cinema e o rádio se autodefinem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos (ADORNO, 2002, p. 6).

Em sua obra, o filósofo alerta para a violência que a indústria cultural exerce sobre os espectadores, transformando-os em consumidores, uma vez que seus produtos serão por eles consumidos sob a forma de entretenimento. Dessa forma, “Sua ideologia são os negócios. A verdade é que a força da indústria cultural reside em seu acordo com as necessidades criadas

(...) (*Ibidem*, p. 18). Por esse motivo, não cabe mais o pensamento inocente da promoção da diversão pela diversão. Como a indústria cultural só pode sobreviver alimentando-se de consumo, a relação com os consumidores pauta-se por: “Oferecer-lhes uma coisa e, ao mesmo tempo, privá-los dela (...)” (ADORNO, 2002, p. 22).

Nesse sentido, o samba começa a se tornar um produto destinado ao consumo a partir da imposição da autoria para as canções anteriormente consideradas criações coletivas. Em seguida, a necessidade de gravar as músicas em discos, eternizando-as através da reprodução, revela o caminho sem volta seguido pelo samba ao tornar-se mercadoria de venda e compra, já que:

A fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação daquela, mas sim como espiritualização forçada deste. É o que se vê já pelo fato de a diversão ser apresentada apenas como reprodução; cinefotografia ou audição de rádio (*Ibidem*, p. 24).

Em concordância com Adorno, ao acatar as “imposições” – tais como mudanças de ritmo, como deve ser a imagem do sambista, o entendimento do que seja o samba verdadeiro, o afastamento de suas raízes e o caminho em direção à área civilizada do Rio de Janeiro para se tornar o gênero musical brasileiro por excelência –, comprova-se o caráter de “conjunto de protocolos” que é a indústria cultural. Ela reduz os artistas e os consumidores de sua arte a seus “clientes e empregados”, como parte de um ciclo em constante movimento, do qual se alimenta constantemente para manter-se.

Destarte, a imprensa e outras instituições comunicadoras destacam-se como elementos reforçadores de segregação social, uma vez que atuam na formação de elites e, conseqüentemente, desencadeiam transformações sociais que privilegiam, sempre, a classe dominante, como corroboram as palavras de Néstor Garcia Canclini, em *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*:

Basta lembrar o papel da “imprensa, do teatro e dos salões patricios na formação de uma elite *criolla*”; primeiro para setores restritos, logo ampliados, o liberalismo supunha que a vontade pública devia constituir-se como “resultado da discussão e da publicidade das opiniões individuais” (CANCLINI, 2015, p. 286).

Então, segundo Canclini, artistas e intelectuais atuam como “mediadores e intérpretes” das transformações sociais. Como o objetivo é continuar se alimentando e se fortalecendo, o consumo da diversão provoca a não reflexão, pois o estar inserido na massa é o mais

importante. Logo, “divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência” (ADORNO, 2002, p. 25). Assim, como uma controladora dos instintos de mudança e revolução, a cultura industrializada incute no indivíduo a sensação de que nada pode fazer contra o poder e, portanto, o que lhe resta é entregar-se à massa, ao coletivo.

De acordo com Canclini, “[o] mercado reorganiza o mundo público como palco do consumo e dramatização dos signos de *status*” (CANCLINI, 2015, p. 288). A modernização do samba e todas as alterações que o gênero sofreu para ser reconhecido como música brasileira por excelência revelam como o popular é subordinado ao pensamento hegemônico, ou seja, das camadas econômica e intelectualmente dominantes. Isso posto, o autor supracitado assegura que “[o] caráter construído do popular é ainda mais claro quando recorremos às estratégias conceituais com que foi sendo formado e as suas relações com as diversas etapas na instauração da hegemonia” (*Ibidem*, p. 207).

Por conseguinte, Canclini afirma que dentro de todas as transformações ocorridas na arte e sua transformação em mercadoria de consumo de massa, em decorrência da instauração da indústria cultural, o popular é a categoria excluída, já que não alcança o reconhecimento e a preservação obtidos pelos setores dominantes. Nesse sentido, em conformidade com o autor, na sociedade do consumo os segmentos populares ocupam a posição de “destinatários”, localizados sempre no final do processo, impelidos a reproduzirem o “ciclo do capital” e as concepções das camadas dominantes (CANCLINI, 2015).

Consequentemente, para o consumidor, o importante é adquirir os produtos, o que lhe dá a falsa sensação de que tudo é acessível, uma vez que, no mecanismo de funcionamento da indústria cultural, ele é abandonado pela crítica e pelo respeito. Segundo Adorno (2002, p. 43), “[a] indústria cultural de hoje herdou a função civilizatória da democracia (...)” de adestramento do responsável pela produção de capital cultural (o sambista) e do consumidor desse produto (o público espectador do samba), tornando-os peças que compõem a engrenagem que é o seu funcionamento, alimentando a infundável relação de produção/consumo. O samba, representante da identidade brasileira, é, então, o gênero que representa o povo, mas que, ao mesmo tempo, serve à elite cultural do país.

#### 2.4 SAMBA: MESTIÇO, CARIOCA, EXPRESSÃO DA BRASILIDADE

O caráter mestiço ou híbrido do samba carrega a síntese da nacionalidade brasileira. Assim como a população brasileira é formada pela mistura das diferentes etnias (indígena,

negra e europeia) que nesta pátria se encontraram, a sua principal forma de expressão musical também nasceu do resultado do contato entre as músicas dos povos que aqui habitavam.

Mário de Andrade afirma, categoricamente, quais são os elementos que formam a música popular brasileira: “Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provem de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta”. É por isso que o autor a reconhece como “(...) a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (ANDRADE, 1972, p. 24-25).

Hermano Vianna reitera que na “(...) ‘invenção de uma tradição’, aquela do Brasil Mestiço (...) a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade” (VIANNA, 2012, p. 20). Para Gilberto Freyre, a música popular brasileira é formada pela mistura “(...) das cantigas negras, das danças negras, misturadas a restos de fados; e que são talvez a melhor coisa do Brasil (FREYRE, 1979, p. 329), o que é correspondido pela afirmação de Andrade: “Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos” (ANDRADE, 1972, p. 13). Ao mencionar o interesse por tudo o que é brasileiro, sentimento surgido durante os anos 1930, Vianna afirma que:

(...) o mistério do samba está ligado a outros mistérios brasileiros, tão centrais como o do próprio samba para o debate sobre a definição da identidade nacional do Brasil. (...) O que eram essas coisas brasileiras? Quem definia o que era realmente brasileiro e, portanto, digno de interesse? Como uma elite que até então ignorava o brasileiro passa a se interessar e, mais do que se interessar, valorizar “coisas” como o samba, a feijoada (que pouco a pouco se transforma em prato nacional, apresentado com orgulho para os estrangeiros que aqui aportam) e a mestiçagem (principalmente entre brancos e negros)? (VIANNA, 2012, p. 30-31).

Para Mário de Andrade, “[uma] arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo”, porém, “(...) o problema da música popular brasileira é de natureza muito especial, pelo fato de sermos uma nacionalidade de formação recente e não propriamente autóctone” (ANDRADE, 1972, p. 15-16; 164).

O autor assegura que a música popular brasileira é a expressão artística que melhor define, em sua totalidade, as características do brasileiro. (ANDRADE, 1972, p.24). Assim como o povo brasileiro, a música nacional brasileira possui o caráter mestiço, híbrido,

fronteiriço, uma vez que carrega traços das matrizes africana e europeia. Nesse ínterim, Gilberto Freyre aponta que:

(...) a mestiçagem representa, ao mesmo tempo que um elemento de integração – porque a atitude idêntica para com o mestiço vem criando conseqüências de ordem social e cultural semelhantes –, um elemento de diferenciação e, por conseguinte, de criação, de iniciativa, de originalidade (FREYRE, 2010, p. 33).

Então, o mestiço representa o novo, aquele que não é nem africano nem europeu, mas alguém que traz consigo traços de ambos, que combinados revelam uma terceira identidade, a qual pode despertar a curiosidade, a admiração ou a estranheza por parte de quem o considera diferente. Nesse âmbito, José Miguel Wisnik coloca o brasileiro mestiço, a quem ele chama de mulato, bem como a música brasileira na situação de fronteira entre a inclusão e a exclusão:

(...) o mulato, na própria borda do processo, está na fronteira entre a exclusão e a inclusão, como a parte nem rejeitada nem admitida que guarda o segredo inconfessável do todo. Esse lugar é homólogo, por sua vez, àquele ocupado pelas músicas populares africanizantes, entre renegadas e sedutoras, índices irreprimíveis da vida brasileira, que se tornarão depois ícones festejados do Brasil moderno, e via privilegiada de sua simbolização (WISNIK, 2004, p. 38).

Canclini (2015) afirma que, sem dúvida, a expansão urbana foi um dos fatores que levaram à intensificação da hibridação cultural. O contato cada vez mais frequente entre pessoas de ascendências diversas gerou brasileiros de perfis fenotípicos e culturais heterogêneos, o que representava um problema para uma pátria que buscasse a unidade nacional. Nesse sentido, a ligação do samba com a identidade carioca estava presente no projeto de civilização de todo o país, uma vez que a então capital Rio de Janeiro, naquele momento, era considerada a cidade mais “civilizada” do Brasil.

Assim, ao samba moderno – a música popular brasileira – foi incumbida uma função: “Ele deveria civilizar o país e após isso, mostrar **a civilização brasileira** aos outros **povos civilizados** do mundo. O **ser carioca** nada mais é do que um preâmbulo para algo de maior vulto: **o ser brasileiro**” (FENERICK, 2005, p. 251, grifos do autor).

Mário de Andrade, a esse respeito, declara que: “[os] artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela” (ANDRADE, 1972, p. 13). Nesse sentido, também Miguel Jost auxilia a compreender esclarecendo que a identidade híbrida do samba não foi formada

por puro intercâmbio cultural, uma vez que “essas intermediações já eram recorrentes na história cultural do próprio samba, demonstrando-o como fruto de uma longa negociação entre distintas práticas culturais e sociais, que tinham o Rio de Janeiro como território de inscrição”. O autor aponta também que sempre houve a “existência de uma negociação e de um processo dialógico que levou à configuração do samba do Rio de Janeiro como música símbolo da identidade nacional” (JOST, 2015, p. 114;116). A partir daí, entende-se que o sambista, enquanto grupo minoritário e de menor poder, precisou se articular e se misturar com outros grupos, com o objetivo de fortalecer sua resistência cultural.

Com o crescimento da cidade, o samba viu o seu berço, o Rio de Janeiro, civilizar-se e tornar-se uma metrópole que, ao final da primeira década do século XX, já abrigava mais de um milhão de habitantes. Segundo Vianna, o centro da cidade foi preenchido por espaços culturais:

A Avenida Central se transformou na vitrina da cidade. Por um tempo, lá também ficaram situados os principais cinemas e cafés cariocas. Os jornais comentam que o Rio “civiliza-se”. A noção de civilização, nessa época, já se confundia com uma ideia de conquista da modernidade (VIANNA, 2012, p. 22).

A Avenida Central, que hoje é conhecida como Avenida Rio Branco, assim como o centro da cidade, tornou-se um reduto comercial, destinado ao trabalho. Os estratos marginalizados da sociedade foram empurrados para os novos bairros da Zona Norte, longe do cartão postal, que era a Zona Sul. Segundo Pereira,

(...) os homens de cor não têm encontrado nem condições materiais, nem tolerância ou compreensão social para viverem associativamente. As condições materiais adversas ligadas, de um lado, ao baixo nível econômico da massa negra, de outro, ao afastamento sistemático dessa mesma massa dos indivíduos que ascenderam social e economicamente (PEREIRA, 2001, p. 113-114).

Já os mais abastados fixaram residência à beira-mar, em bairros como Copacabana e Botafogo. Assim crescia, cada vez mais, a segregação social e étnica no Rio de Janeiro.

Em meio ao contexto de dicotomia e apartação, os sambistas do Estácio tornaram-se, então, considerados os responsáveis pela produção do que foi chamado de samba verdadeiro. Coube a eles despir o samba de suas raízes originais, para enfim torná-lo a expressão da brasilidade. Para tanto, fez-se necessário afirmar sua grandiosidade e importância perante os demais ritmos musicais, e alçá-lo à categoria de gênero. Em concordância com Fenerick,



músicos como Noel Rosa decidiram “(...) tomar como modelo de samba possível (para não dizer **verdadeiro**) aquele produzido e gravado com a **batucada** de tamborins e surdos (...)” (FENERICK, 2005, p. 252, grifos do autor).

Todavia, claro estava que não era possível para o sambista viver a vida burguesa, pois esta nunca fez parte de sua identidade. Nas areias das praias de Copacabana, o sambista não encontrava o seu lugar. É no morro que ele se reconhecia. Então, intelectuais, jornalistas e sambistas do período travaram polêmicas questões acerca da ligação indissociável do samba com a música de raízes africanas, praticada por negros em morros e favelas – ligação esta que acabaria por macular a imagem do Brasil, então respeitado pela comunidade internacional.

Assim se instalava o preconceito – não contra o samba, mas contra os elementos por ele exaltados: o passado escravizado, a macumba e as raízes africanas. Esse sentimento foi reforçado pelo intercâmbio cultural do Brasil com os Estados Unidos, que pregava a ideia de que um passado como esse não deveria ser enaltecido, mas sim a sociedade em formação da zona sul, de pele mais clara, que dançava samba nos salões. Gilberto Freyre (1979), em *Tempo de aprendiz*, critica a insistência do brasileiro em não se reconhecer, ao afirmar que:

(...) o grande Brasil que cresce meio tapado pelo Brasil oficial e postiço e ridículo de mulatos a quererem ser helenos (...) e de caboclos interessados (...) em parecer europeus e norte-americanos; e todos bestamente a ver as coisas do Brasil (...) através do *pince-nez* de bacharéis afrancesados (FREYRE, 1979, p. 330).

Se de um lado havia a intenção de esconder as tradições negras,

De outro lado, também a preocupação quase escrupulosa de não se tocar na cor como entrave de carreira, sugere espécie de acordo tácito entre brancos e pretos de não se desafiar o padrão de ideologia racial brasileira, que coloca as relações inter-étnicas em termos de democracia racial (PEREIRA, 2001, p. 140).

Apesar de todos os embates travados a respeito das origens do samba, ou qual imagem do país o gênero brasileiro por excelência deveria engrandecer, havia algo que não era mais passível de discussão: a concretização do samba enquanto o representante da música nacional (FENERICK, 2005).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945, desfez-se o pacto da Boa Vizinhaça entre Brasil e Estados Unidos. O momento marcou, ainda, o término da época de ouro da música brasileira. Entretanto, o samba não deixaria jamais o posto de gênero

brasileiro por excelência e, assim, não mais pertenceria apenas ao sambista, mas a todo o povo brasileiro.

Integrado num projeto modernizador/ nacionalista, as transformações pelas quais o samba passou nesse período podem ser vistas como um ponto de convergência entre vários interesses colocados pela sociedade brasileira: o sambista negro e pobre que queria valorizar socialmente a sua arte; o sambista ligado aos meios de comunicação de massa da época que queira se profissionalizar e viver de seu ofício, os meios de comunicação que encontraram no samba um produto original e de boa aceitação no mercado; e o Estado varguista que pôde levar a termo o seu projeto nacional por meio da eleição do samba como gênero musical nacional por excelência do Brasil (FENERICK, 2005, p. 265).

Nesse contexto, o papel do sambista confunde-se com seus objetivos: a construção ideológica do samba gênero nacional e a promoção de sua valorização tanto no âmbito social quanto no comercial. Ao mesmo tempo, o sambista almejava adentrar a sociedade brasileira e o mercado musical pelas portas principais, tocar sua música nas mais importantes casas de cultura do país, para ser, então, reconhecido também internacionalmente. Para ser aceito em âmbito internacional, o samba não manteve intactos seus elementos, porém:

Variado em suas “roupagens” (instrumentação, arranjos, ritmo e abordagens temáticas de suas letras) ao longo das décadas de 1920/ 45, o samba passa a ser percebido como algo imutável, com características bem definidas na medida em que é tomado como um gênero musical nacional, símbolo de uma brasilidade cujas características precisavam se manter constantes e coerentes (FENERICK, 2005, p. 266).

Por conseguinte, uma grande preocupação dos sambistas da época girava em torno da questão de até quando seria possível modificar o samba, distanciando-o de seu passado devido a preconceitos ou exigências do mercado, ou, então, vangloriando demasiado suas raízes e não aceitando modificações. É impossível negar que, a fim de ser reconhecido como um gênero musical atual e, principalmente, urbano, próprio das cidades, o samba criado e disseminado a partir da antiga capital brasileira, Rio de Janeiro, sofreu diversas alterações ao longo do tempo. Essas alterações acompanharam mudanças sociais, políticas, cronológicas, comerciais e ideológicas pelas quais o Brasil passou na primeira metade do século XX.

A cada nova modificação – seja de ambiente, de significado social ou mesmo formal e rítmico –, o samba ganha novas denominações (em alguns casos, denominações que se tornaram sub-gêneros), tais como: samba de partido-alto, samba do Estácio, samba-canção, samba-enredo, samba-exaltação samba

de morro, samba de meio de ano, samba de carnaval, etc. (*Ibidem*, p. 268-269).

Destarte, o gênero musical expressa a brasilidade, ou seja, o caráter híbrido, a síntese de elementos provenientes das raízes africanas e europeias, tradicionais e modernos, espontâneos e elaborados, rurais e urbanos. Em outras palavras, o retrato da cultura híbrida e mestiça brasileira.

Vianna (2012), ao afirmar haver mistério no samba, o relaciona com o traço de brasilidade. O samba traz consigo elementos característicos da identidade nacional, que os tornam autênticos e próprios do Brasil e, por esse motivo, despertam o interesse. Assim, declara:

Portanto a transformação do samba em música nacional nunca será entendida, aqui, como uma descoberta de nossas verdadeiras “raízes” antes escondidas, ou “tapadas”, pela repressão, mas sim como o processo de invenção e valorização dessa autenticidade sambista (VIANNA, 2012, p. 35).

Mestiço, o brasileiro carrega em si a combinação ora balanceada, ora desequilibrada, de elementos negros, europeus e indígenas que o tornam tão específico diante dos povos de outras nações. A mestiçagem, traço principal da nacionalidade brasileira e, conseqüentemente, do samba, requer preservação.

Não obstante, a visão acerca do processo de mestiçagem do samba moderno, como algo que se deu de forma natural e desinteressada, deve ser desromantizada e enxergada como uma necessidade de estratégia dos sambistas para assegurarem a manutenção de sua cultura ancestral africana, ainda que permeada por elementos exteriores.

Enfim, o samba afirma e mantém seu caráter mestiço, sua brasilidade, ao longo do tempo, desde o seu nascimento até a contemporaneidade. Embora ritmos regionais surjam de tempos em tempos, alçando ao sucesso compositores e cantores de fama e prestígio internacional, nenhum estilo ou mesmo movimento musical brasileiro jamais seria elevado à categoria de gênero nacional, representante típico da cultura brasileira internacionalmente e, ainda, patrimônio cultural do país.

### 3 POR DENTRO DA ALMA DA SAMBISTA

De acordo com a pesquisa realizada pelo jornalista Rodrigo Faour (2011), que resultou em seu livro *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*, a segregação de gêneros faz-se presente nas canções de autoria masculina por haver “(...) desde os primórdios de nossa música popular, uma desconfiança em relação ao caráter feminino (eles viam a mulher muitas vezes como vulnerável ou traiçoeira)”, sendo que “[para] cada música de exaltação à mulher havia outras cem em que ela só levava mesmo porrada” (FAOUR, 2011, p. 91).

Podemos observar que o mesmo fenômeno ocorre nos sambas escritos por homens. Consoante com os pesquisadores Rodrigo Cantos Savelli Gomes e Acácio Tadeu Camargo Piedade, no artigo *Música, Mulheres, territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis*, o samba de autoria masculina:

(...) na maior parte das vezes, tende a reproduzir os estereótipos de masculinidade e feminilidade. Neste caso, a figura feminina aparece constantemente subjugada aos valores morais de uma sociedade onde o papel da mulher deve ser o de parte submissa (GOMES; PIEDADE, [2016], p. 5).

Além disso, ainda segundo Gomes e Piedade, há pouca informação sobre as compositoras de samba. Logo:

No que se refere à atuação feminina, portanto, percebemos que a literatura apresenta uma escassez de dados históricos (e recentes também) sobre a importância das mulheres na construção deste universo, o que nos induz a pensar neste gênero musical como um espaço essencialmente masculino (*Ibidem*, p. 4).

Conseqüentemente, em conformidade com os autores, é possível observarmos que a participação feminina e sua contribuição para os processos históricos são pequenas ou ocupam posição secundária na sociedade ocidental devido ao fato de que:

(...) a academia, os meios de comunicação, as igrejas, o Estado, as escolas, enfim, instituições que produzem o conhecimento e detêm o poder, por

séculos perpetuaram uma estrutura que favoreceu imensamente a projeção dos homens frente a uma desvalorização e invisibilidade das mulheres (*Idem*).

Conjugando com esse ponto de vista, Rodrigo Faour atesta que: “Todo o imaginário ocidental demarcou por séculos a fio o papel da mulher como pessoa fraca, frágil, lenta de entendimento, emocionalmente instável, fútil, hipócrita e totalmente indigna de confiança” (FAOUR, 2011, p.94).

Nesse sentido, se fizermos uso das formulações adotadas por Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, perceberemos, como ela mesma explica, que o “mundo sempre pertenceu aos machos”. A autora também afirma que o desejo dos homens de exercerem o domínio sobre as mulheres existe desde sempre.

É revendo à luz da filosofia existencial os dados da pré-história e da etnografia que poderemos compreender como a hierarquia dos sexos se estabeleceu. Já verificamos que, quando duas categorias humanas se acham em presença, cada uma delas quer impor à outra sua soberania; quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja na hostilidade, seja na amizade, sempre na tensão, uma relação de reciprocidade. Se uma das duas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão. Compreende-se, pois que o homem tenha tido vontade de dominar a mulher (BEAUVOIR, 1961, p. 81).

Por conta desse domínio e da moral conservadora que sempre prevaleceu na constituição da nossa sociedade, ainda persiste a dicotomia entre feminino e masculino, o que acarreta na distinção entre as funções e territórios pertinentes a cada gênero. Entende-se, pois, que ao homem é atribuído o espaço público, a rua, a liberdade. Já para a mulher, é resguardado o domínio privado, a casa, o recato. Roberto M. Moura, em *No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*, descreve o caráter de instituição imputado a esses espaços:

Quando digo então que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas, dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (MOURA, 2004, p. 29).

Em *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, Roberto DaMatta (1997) estabelece uma oposição entre os espaços casa e rua, sendo o

primeiro o espaço privado, local de controle e regra, então, subordinado ao último, local de liberdade:

De fato, a categoria *rua* indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que *casa* remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor (como revela a palavra de origem latina *lar*, utilizada em português para casa) e afeto (DAMATTA, 1997, p. 92-93).

Isto posto, fica claro que, no sistema patriarcal, a mulher fica limitada à casa, onde “(...) as relações são regidas *naturalmente* pelas hierarquias do sexo e das idades, com os homens e mais velhos tendo a precedência (...)”, ao passo em que o homem não é submetido à segregação hierárquica da casa (em cuja divisão está no topo), pois seu domínio é a rua, a qual, segundo o autor supracitado, denota ausência de controle, impessoalidade: “É o local do castigo, da ‘luta’ e do trabalho. Numa palavra, a rua é o local daquilo que os brasileiros chamam de ‘dura realidade da vida’” (*Ibidem*, p. 95).

Por conseguinte, confinada à casa, a mulher é destituída da possibilidade de enfrentar a realidade da vida e de trabalhar. Assim, sua subjugação ao homem é reafirmada, uma vez que, sendo ele o provedor do lar, a ela, como dependente social e economicamente, cabe o papel do indivíduo que aceita, que se subordina àquele que está socialmente posicionado acima dela. Dessa forma,

(...) esses domínios da rua e casa e da rua e da casa marcam mais que espaços distintos, e permitem surpreender papéis sociais e ideologias, ações e objetos específicos, pois todos esses elementos constitutivos de uma sociedade e cultura não estão soltos ou individualizados na estrutura social (*Ibidem*, p. 98).

Na obra *Mulheres, raça e classe*, a visão da escritora Angela Davis coincide com a teoria de DaMatta (1997) ao retratar o panorama dos Estados Unidos da América no século XIX, período em que “[a] mulher perfeita era retratada na imprensa, na nova literatura popular e até nos tribunais como a mãe perfeita. Seu lugar era em casa”. Assim, enquanto “(...) esposas eram destinadas a se tornar apêndices de seus companheiros, serviçais de seus maridos. No papel de mães, eram definidas como instrumentos passivos para a reposição da vida humana” (DAVIS, 2016, p. 44;45).

A mesma subjugação (porém, de forma diferente) aconteceu às mulheres negras durante a época da escravidão e no período posterior à assinatura da Lei Áurea. Enquanto as brancas eram reduzidas a mães e reprodutoras que deveriam resguardar-se no lar, as negras

não tiveram sequer o direito de permanecerem em suas terras, de onde foram brutalmente arrancadas para trabalharem nas residências dos brancos, servindo, muitas das vezes, como reprodutoras. Dessa forma, às mulheres negras não coube nem o papel daquela que fica em casa.

Logo, os corpos são limitados às contingências dos espaços opostos – casa e rua – no qual são implicados e classificados, “[pois] se a sociedade classifica, ela também opera e manipula suas classificações. Além disso, as sociedades não classificam o nada, mas coisas, pessoas, relações, objetos, ideias” (DAMATTA, 1997, p.100). Logo, se conclui que o homem é mais livre do que a mulher numa sociedade que confere aos espaços funções e significações tão demarcadas.

Seguindo essa perspectiva segregadora da sociedade ocidental, torna-se nítida a divisão e a oposição entre os papéis e as funções sociais femininas e masculinas. Conforme Judith Butler (2017b, p.31), em seu livro *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, há a subjugação feminina, a limitação por parte da norma que regula o indivíduo, tornando-o não livre e incapaz de fazer todas as escolhas de sua vida. Somando-se a essa questão e a pouca informação disponível a respeito das obras das compositoras de letras de samba, fazem-se cada vez mais necessárias a pesquisa e a busca de conhecimento a respeito do que o canto de autoria feminina diz.

De acordo com Norma Telles, em “Escritoras, escritas, escrituras”, no livro *História das Mulheres no Brasil*,

A mulher serviu também de espelho mágico entre o artista e o Desconhecido, tornando-se Musa inspiradora e criatura. Para poder tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência (TELLES, 2012, p. 408).

Portanto, esta pesquisa investiga, ainda, se o samba de autoria feminina rompe com os paradigmas de “rebeldia” e “desobediência”, que são características associadas ao caráter da mulher pela sociedade patriarcal e corroboradas pelo samba de autoria masculina.

Butler (2017a, p. 42), em sua obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, afirma que: “O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada”. Portanto, “Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é (...)” (BUTLER, 2017a, p. 21).

Assim, muito mais do que criaturas representadas por sujeitos líricos femininos em letras compostas por homens ou meras coadjuvantes do cotidiano masculino – a esposa, a amante, a “mulata” disputada por dois malandros –, este trabalho dispõe-se a desvendar os sentimentos e desejos femininos próprios da mulher enquanto criadora, através da análise de suas canções. Em *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, Butler assevera o quanto é difícil tornar-se humano, tornar-se sujeito e como essa missão pode nunca ser cumprida (BUTLER, 2017b).

A dificuldade de tornar-se humano, comum a Dona Ivone Lara e Teresa Cristina – ambas mulheres negras, de origem humilde, moradoras de subúrbios cariocas e que sempre tiveram que batalhar muito para sobreviver, estudar e trabalhar com dignidade – estende-se à maioria das mulheres brasileiras que possuem uma história de vida parecida com a das compositoras. De acordo com a escritora americana bell hooks (2019), em sua obra *Olhares negros: raça e representação*, a mulher negra não é vista como um ser humano completo, mas objetificada assim como ocorria no período da escravidão, e, mesmo após o seu fim, a mulher negra continuou a ser sujeito do trabalho, pois não teve a escolha de não trabalhar.

Tal condição feminina coloca a mulher negra como a última camada das sociedades ocidentais patriarcais, o que, segundo Davis (2016), foi agravado pela instituição do sistema capitalista industrial, que estabelece uma imagem “mais rigorosa” de inferioridade feminina. Como exemplo, a autora compara o regime de trabalho imposto às operárias da indústria têxtil americana à opressão a que as mulheres eram submetidas durante o período da escravidão, o que comprova que “(...) a abolição da escravatura se cumpria de forma apenas nominal” (DAVIS, 2016, p.85).

A mulher negra nunca deixou de ser explorada:

Depois de um quarto de século de “liberdade”, um grande número de mulheres negras ainda trabalhava no campo. Aquelas que conseguiram ir para a casa-grande encontraram a porta trancada para novas oportunidades – a menos que preferissem, por exemplo, lavar roupas em casa para diversas famílias brancas em vez de realizar serviços domésticos variados para uma única família branca. Apenas um número infinitesimal de mulheres negras conseguiu escapar do campo, da cozinha ou da lavanderia (*Ibidem*, p. 95).

Consoante com Davis, as trabalhadoras negras que encontraram oportunidades de trabalho nas indústrias recebiam as piores remunerações e, portanto, não conseguiram se libertar, de fato, do que a escritora chama de os “velhos grilhões da escravidão” (DAVIS, 2016, p.105).



Nesse ínterim, Muniz Sodré (1998, p. 40) ressalta que o samba “(...) transforma-se em música popular, isto é, produzida por um autor (indivíduo conhecido) e veiculada num quadro social mais amplo” a partir da segunda década do século XX. Para tentar, pois, definir quem é esse indivíduo feminino e o que a voz da mulher sambista diz, este capítulo apresenta as análises das obras de duas compositoras brasileiras cariocas, Dona Ivone Lara (1921-2018) e Teresa Cristina (1968-). A escolha das compositoras foi feita com base na pluralidade de identificações dos sujeitos de ambas, que, além de mulheres, são negras, sambistas, de origem humilde e vinculadas às classes trabalhadoras.

De acordo com Jurema Werneck (2009), autora do artigo *Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo*,

As mulheres negras, como sujeitos identitários e políticos, são resultado de uma articulação de heterogeneidades, resultante de demandas históricas políticas, culturais, de enfrentamento das condições adversas estabelecidas pela dominação ocidental eurocêntrica ao longo dos séculos de escravidão, expropriação colonial e da modernidade racializada e racista em que vivemos (WERNECK, 2009, p.152).

Jurema Werneck ressalta que, de acordo com suas pesquisas acerca da presença de mulheres negras na música popular brasileira, desde os anos finais do século XIX até a atualidade, este tem sido “(...) o espaço público de maior presença e expressão pública de mulheres negras no Brasil e em toda a diáspora africana”. Portanto, “(...) através de sua atuação na cultura de massas, essas mulheres possibilitaram também a propagação e tradução das vozes negras e suas formulações políticas para além das esferas imediatas de atuação dos movimentos sociais (...)” (WERNECK, 2009, p. 159-160).

Em *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*, Tárík de Souza refere-se às canções de Dona Ivone Lara como: “Jóias como essas atestam que a autora, cantora, instrumentista e ícone Dona Ivone Lara permanece a(l)tiva como o samba azul que lhe corre nas veias nobres” (SOUZA, 2003, p.105). Dentro da vasta obra da sambista, descrita no livro *Dona Ivone Lara: A primeira-Dama do Samba* (NOBILE, 2015), foram selecionadas as seguintes canções para análise: “Ela é rainha”, “Axé de Ianga”, “Alguém me avisou”, “Nas asas da canção”, “Canto do meu viver” e “Andei para Curimá”<sup>14</sup>.

A carioca Teresa Cristina iniciou sua carreira como sambista no bairro da Lapa, reduto histórico do samba no Rio de Janeiro, quando cantava no bar Semente, que dá nome ao grupo

---

<sup>14</sup> As canções de Dona Ivone Lara transcritas neste capítulo estão disponíveis da página [www.donaivonelara.com.br](http://www.donaivonelara.com.br).

que a acompanhou no começo de sua carreira. A cantora, que é umbandista, tornou-se compositora “(...) ao adaptar um ponto de macumba para o repertório do grupo Acorda Bamba” (SOUZA, 2003, p.138). Foram pesquisadas as seguintes letras de sua autoria: “A borboleta e o passarinho”, “Cantar”, “Convite à tristeza”, “Má impressão”, “Poesia” e “Trégua Suspensa”<sup>15</sup>.

A pesquisa inclui também as batalhas que ambas precisaram enfrentar – e que Teresa ainda enfrenta – para serem ouvidas e respeitadas como mulheres sambistas. Suas composições são analisadas enquanto um meio de transformar a mulher em um ser dotado de identidade, que olha para si como sujeito e não enquanto alguém que se enxerga apenas pela ótica do outro ou sob sua “exigência ética” (BUTLER, 2017b).

Segundo Norma Telles (2012, p. 401-402): “Escrita e saber estiveram, em geral, ligados ao poder e funcionaram como forma de dominação ao descreverem modos de socialização, papéis sociais e até sentimentos esperados em determinadas situações”. À vista disso, almeja-se, como resultado desta pesquisa, descobrir se as letras de samba escritas por mulheres são um meio de enfrentamento das relações sociais de poder e gênero ou se funcionam apenas como mais um dos mecanismos de afirmação da dicotomia e segregação sociais tão presentes em nossa História.

Logo, por meio deste estudo, esperamos estabelecer a imagem que as próprias sambistas fazem de si e apresentam em seus sambas, além de como elas enxergam esse gênero musical e quais as estratégias que seguem para se manterem em um universo predominantemente masculino. Ressaltamos, também, a importância de conciliar a análise das letras de música pelo viés histórico, político e social de seu tempo, de acordo com a época em que cada uma das duas compositoras estudadas escreveu ou escreve seus sambas.

### 3.1 DONA IVONE LARA

A “rainha do samba, a única que veneramos como Dona”, Dona Ivone Lara (1922-2018), viveu 96 anos dedicados à música. Apesar do fato de que o “mundo machista do samba nem sempre lhe abriu as portas”, Dona Ivone foi pioneira, pois, enquanto mulher, “foi a primeira a se destacar nacionalmente nesse terreiro historicamente masculino” (DONA IVONE LARA, [199?]). Apesar de ter composto sua primeira canção aos doze anos de idade,

---

<sup>15</sup> As canções de Teresa Cristina transcritas neste capítulo estão disponíveis na página <http://www.cantorasdobrasil.com.br>.

Dona Ivone Lara teve seu primeiro álbum gravado aos 56 anos, quando já havia encerrado sua carreira como enfermeira e assistente social.

Bisneta de uma escrava, Yvonne da Silva Lara nasceu em 13 de abril de 1921, em Botafogo, no Rio de Janeiro. Sua mãe, Emerentina Bento da Silva, cantava em ranchos e seu pai, João da Silva Lara, tocava violão de sete cordas. Seus pais eram dois jovens negros ligados ao carnaval, o que a eles conferia relativa posição de destaque em seu meio social.

Ainda criança começou a participar das rodas de jongo, manifestações que valorizam a preservação das tradições afro-brasileiras e, portanto, exaltam com orgulho as raízes africanas e os ancestrais escravizados. Além de ter tido contato direto com um ambiente no qual a cor de sua pele e sua herança cultural eram enaltecidas, Yvonne cresceu frequentando também, junto com suas tias e avó, os terreiros de candomblé, um espaço onde a mulher – subordinada pela estrutura da sociedade racista e patriarcal – liderava.

Na década de 1930, a cantora estudou no tradicional colégio público carioca Orsina da Fonseca, onde era reconhecida por seu desempenho exemplar enquanto aluna, e por destacar-se no orfeão, o que a levou a integrar o coral da escola, formado pelas vozes mais afinadas. Foram suas professoras Lucília Villa-Lobos (esposa de Heitor Villa-Lobos) e Zaíra de Oliveira (a primeira esposa do sambista Donga, referência como mulher e como cantora para Dona Ivone). Zaíra integrou o Coral Brasileiro, ao lado de importantes nomes, tais como Bidu Sayão e Nascimento Silva, além de ter 25 canções gravadas em 21 discos. Embora o número de registros não tenha sido expressivo, Zaíra, até hoje, é considerada uma das grandes cantoras negras brasileiras.

Ainda na infância, a menina Yvonne<sup>16</sup> foi presenteada por seu primo Fuleiro (que veio a se tornar o Mestre Fuleiro da Império Serrano) com um pássaro, com o qual, brincando, compôs sua primeira melodia aos 12 anos de idade: a canção “Tiê-tiê”, que sempre esteve presente nos repertórios dos *shows* de Dona Ivone Lara. Naquela mesma época, a jovem se viu órfã de pai e mãe. Por conseguinte, até alcançar a maioridade, dividiu-se entre os estudos no internato, onde passava a maior parte do tempo, e os fins de semana na casa de sua tia Tereza (mãe de Fuleiro), onde praticava o jongo e o candomblé, reforçando, cada vez mais, suas raízes africanas.

Assim, as diferentes experiências vivenciadas por Yvonne, em casa e no internato, durante sua infância e juventude foram a base para a construção de seu caráter enquanto uma mulher que buscou a independência desde muito cedo. Por não aceitar o fato de ter alguém

---

<sup>16</sup> Optamos por escrever Yvonne nos trechos que fazem referência à vida pessoal da cantora, e Ivone nos momentos que tratam de sua carreira artística, da figura que ficou conhecida como Dona Ivone Lara.

para cuidar de seu sustento e, ao mesmo tempo, recusar-se a ser operária, Yvonne se emancipou e estudou para conseguir um bom trabalho, com o qual se tornou arrimo de família. Além disso, o contato com a música erudita e o samba formaram a personalidade da cantora e compositora Dona Ivone Lara, artista de trajetória peculiar.

Enquanto profissional da área da saúde (enfermeira e assistente social), Yvonne nunca pensou em se profissionalizar como cantora e compositora. Tais atividades eram para os momentos de lazer, pois a prioridade era a conquista da estabilidade financeira. Segundo Mila Burns (2009), autora do livro *Nasci para sonhar e cantar – dona Ivone Lara: a mulher no samba*:

Naquele contexto, ter um emprego estável – mesmo com um salário menor do que o dos grandes nomes da música – a levava mais perto do que considerava ser a possibilidade mais promissora para uma jovem negra de origem social humilde. Num primeiro momento, seu projeto de vida orientava-se no sentido de conquistar, de maneira duradoura, a segurança familiar e financeira que não chegou a ter na própria casa (BURNS, 2009, p.83).

Por esse motivo, para evitar enfrentar na vida adulta os problemas financeiros pelos quais seus pais passaram durante a infância da compositora, Yvonne não abandonou a carreira de funcionária pública. Ao contrário, o foco, no início de sua vida adulta, foi o trabalho no hospital, sua principal fonte de renda.

A cantora nasceu, viveu e morreu em um cenário no qual as portas sempre estiveram fechadas às mulheres. De acordo com Pierre Bourdieu (2010), em *A dominação masculina*,

O princípio da inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio de divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a *do sujeito e do objeto, do agente e do instrumento*, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial, que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou aumento do capital simbólico em poder dos homens (BOURDIEU, 2010, p.55)

Yvonne carrega triplamente (é mulher, negra e de família pobre) o capital negativo, que fecharia a ela as portas da sociedade, do trabalho e da busca por uma vida independente. No entanto, a compositora Dona Ivone Lara reverte a ordem estabelecida pela sociedade patriarcal com o seu samba, escrito por uma mulher negra de ascendência africana, criada na

periferia do Rio de Janeiro, que abriu as portas do universo desse gênero musical a tantas outras compositoras e cantoras.

Em uma época em que o samba e os sambistas eram vistos com maus olhos pela sociedade, com direito a perseguições policiais, a casa de Yvonne era um local onde o ritmo “era apreciado, respeitado, e até, incentivado” (BURNS, 2009, p. 58). Mila Burns afirma: “Decerto, ela vivenciou o período em que o samba era visto como caso de polícia (*Ibidem*, p.59). A esse respeito, podemos entender que o preconceito foi uma das barreiras enfrentadas pela compositora para adentrar o mercado fonográfico, que se mostrava extremamente resistente às tradições culturais africanas. Nesse sentido é que apreendemos que, de acordo com Burns: “Apesar de ter gravado mais de dez discos, ela nunca integrou o chamado *mainstream* – a fatia das gravadoras ocupada pelos grandes nomes da música (leia-se, os que vendem o maior número de cópias e cujas músicas estão entre as mais tocadas nas rádios)” (*Ibidem*, p.18).

O sentimento de não aceitação por parte do mercado fonográfico e da sociedade carioca contribuiu para que Yvonne tomasse e mantivesse a decisão de privilegiar a carreira na área da saúde, antes de dedicar-se à sua paixão (compor e cantar sambas), sendo, como já apontamos, funcionária pública, chefe de família e mãe. A sambista foi casada com Oscar Costa, que apesar de filho de mãe e pai-de-santo influentes e prestigiados no carnaval e no terreiro de candomblé, não tinha um trabalho fixo, situação que preocupava a cantora e a impulsionava a nunca deixar sua área de formação, que garantia sua independência financeira e o sustento de sua família.

Conforme Burns, a atitude de Dona Ivone Lara, enquanto mulher forte e ativa, é uma característica muito própria a ela, e também o principal motivo que a fez se destacar perante outras artistas de sua época:

(...) postura individual da compositora; da matriarca, a da mulher que acreditava em sua obra e não teve medo de se expor – mesmo tendo usado, no princípio, o nome de seu primo como referência. Dona Ivone se metamorfoseia constantemente em dona-de-casa, assistente social, mãe e na personagem que mais exige seu empenho: a de artista (BURNS, 2009, p.18).

O primo é o já anteriormente citado, Mestre Fuleiro. Sambista influente no Império Serrano, era ele quem assinava as composições de Yvonne na época em que mulheres não eram aceitas como compositoras de samba. Quanto mais presente nas rodas de jongo, mais inspiração a autora tinha para compor. Quando as canções ficavam prontas, ela as entregava

ao primo para que ele as apresentasse na roda, como sendo de autoria dele. O sucesso de aceitação era garantido.

Conforme Burns (2009), o preconceito contra a autoria feminina de canções contribuiu para que o sucesso de Dona Ivone chegasse tardiamente. A biógrafa assegura, ainda, que o fato de ser uma mulher negra de origem humilde também contribuiu para que Yvonne enfrentasse barreiras ao longo de sua vida. Entretanto, a herança matriarcal africana sempre a acompanhou, como exposto em:

A estrutura africana matriarcal se fez valer em vários momentos da vida de Yvonne. No terreiro de candomblé que sua tia frequentava, por exemplo, é a mãe-de-santo quem detém a posição de maior prestígio e poder. Trata-se do “posto mais elevado da hierarquia espiritual”, da “chefe espiritual do terreiro” (*Ibidem*, p.70).

Se por um lado, ser mulher negra representava um empecilho nas relações estabelecidas por uma sociedade estruturada sobre o sexismo e o racismo, por outro lado, em outros campos, tal condição conferia à Ivone respeito e autoridade. O Candomblé era a fonte de inspiração da autora, que a provia com forças para resistir e lutar através de suas canções.

A família de Yvonne sempre praticou o jongo com devoção. Coube à mãe de Fuleiro, a tia Tereza, mencionada na canção “Axé de Ianga” (que será analisada nas próximas páginas), transmitir às meninas da família a dedicação e o respeito à tradição, além da importância de revivê-la e mantê-la. Dona Ivone Lara assim fez, através de suas composições, vestimenta e postura, enaltecendo o jongo e a cultura ancestral africana.

Yvonne e Oscar casaram-se em dezembro de 1947. Ao final daquela década, a cantora e compositora já havia conquistado certo prestígio no meio do samba, pois além de prima do conceituado Mestre Fuleiro, era também nora de Alfredo Costa, nome importante no carnaval carioca da época. Embora houvesse ainda muita resistência por parte da cantora em assumir a atividade artística como profissão, ela já havia feito parcerias fundamentais para compor suas melodias, dentro de um estilo próprio cada vez mais consistente. Como não tinha a menor intenção de deixar suas outras atividades, o samba foi tomando um espaço cada vez maior em sua vida, como revela Burns:

O ano de 1947, o mesmo em que ela se formou assistente social e se casou, é considerado também o do início de sua carreira artística. Foi quando ela passou a integrar oficialmente a ala dos compositores da verde-e-branca de Madureira. Durante mais de uma década, conciliou diversas atividades. Participava das reuniões e festas da agremiação, ajudava a planejar o desfile de carnaval, trabalhava como assistente social e ainda desempenhava tarefas

domésticas, sendo a principal responsável pelo funcionamento da casa (BURNS, 2009, p.106).

Em 1970, o radialista Oswaldo Sargentelli e o produtor musical Adelson Alves criaram o nome artístico Dona Ivone Lara – com a grafia do nome original (Yvonne) modificada para facilitar a compreensão do público – para o lançamento de *Sambão 70*, o primeiro LP da cantora, junto com Clementina de Jesus e Roberto Ribeiro. Cinco anos mais tarde, a cantora sofreu a perda do marido, Oscar, que morreu vítima de um infarto. Na mesma época, o filho mais velho do casal, Odir, encontrava-se hospitalizado, em decorrência de um grave acidente de carro. Novamente, Yvonne tornou-se a única responsável pelo provimento da família.

Somente em 1977, após aposentar-se como enfermeira e assistente social, Dona Ivone Lara assumiu a profissão de compositora, outrora por ela renegada, e passou a dedicar-se inteiramente a esta função. Desde então, manteve-se presente na mídia com certa visibilidade que, a partir do início dos anos 1980, tornou-se cada vez menor. Porém, a partir de meados da década de 1990, com a proximidade de seus 80 anos de idade e 50 anos de carreira, Ivone lançou o CD *Bodas de Ouro*, no qual interpretou canções ao lado de outros cantores. Na mesma época, fez muitos *shows* na África e Europa.

O ano de 1999 foi muito significativo para Dona Ivone, no qual a artista recebeu dois importantes prêmios: o Troféu Eletrobrás de Música Popular Brasileira e a Medalha de Mérito Pedro Ernesto – a qual, criada em 1980, destinava-se a homenagear as personalidades brasileiras de destaque nas mais diversas áreas de atuação –, que recebeu da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro, pelos trabalhos prestados nas áreas de música e da cultura.

Dona Ivone Lara sempre teve a preocupação de agradar a plateia, e por isso fazia questão de separar as personagens. No palco não havia espaço para Yvonne, para a mãe, a enfermeira ou a assistente social. Aquele era o lugar para a sambista que carregava o título de Diva. Para tanto, a atenção e os cuidados com a aparência, associados à performance e às vestimentas no estilo africano faziam parte da construção da artista, como ressalta Burns: “No palco, deve vestir-se de determinada maneira, causar impressões específicas. Em casa, pode comportar-se como dona-de-casa, provedora, mãe, avó amantíssima. Como outra personagem, enfim” (BURNS, 2009, p.134).

No livro *As bambas do samba: mulher e poder na roda*, para o qual a atriz e cantora Fabiana Cozza (2016) escreveu o capítulo “Dona Ivone Lara: a Dama Dourada”, é lembrado quão marcante foi a presença de Dona Ivone Lara no palco: “O objetivo deste texto é falar da

nobreza da artista, da força que seu canto e presença despertaram em mim, do legado ancestral e histórico desta senhora à música brasileira. A Dama Dourada esteve presente nas minhas lembranças mais afetivas” (COZZA *apud* SANTANNA, 2016, p. 119-120).

A artista foi convidada a representar Dona Ivone Lara em um musical em homenagem à Primeira Dama do Samba. No entanto, Fabiana Cozza renunciou ao papel após receber críticas de representantes de diversas lideranças políticas e intelectuais negras brasileiras que consideravam seu tom de pele muito claro para encenar Dona Ivone Lara. Em suas redes sociais, ela postou um texto<sup>17</sup> no qual declara:

Renuncio por ter dormido negra numa terça-feira e numa quarta, após o anúncio do meu nome como protagonista do musical, acordar 'branca' aos olhos de tantos irmãos. Renuncio ao sentir no corpo e no coração uma dor jamais vivida antes: a de perder a cor e o meu lugar de existência (COZZA, 2018, s.p.).

O fato que aconteceu com Fabiana, que foi apontada por outras pessoas negras como muito clara para exercer a personagem Dona Ivone Lara no teatro, está ligado ao colorismo, cuja definição pode ser encontrada no portal Geledés<sup>18</sup>:

O colorismo ou a pigmentocracia é a discriminação pela cor da pele e é muito comum em países que sofreram a colonização europeia e em países pós-escravocratas. De uma maneira simplificada, o termo quer dizer que, quanto mais pigmentada uma pessoa, mais exclusão e discriminação essa pessoa irá sofrer (DJOKIK, 2015, s.p.).

Cozza descreve a experiência que teve, enquanto plateia, ao esperar para assistir, pela primeira vez, a um *show* da compositora:

Estava no ar a alegria e a ansiedade de todos os que conseguiram garantir o seu ingresso. Conversas eufóricas, um público bastante heterogêneo e muitos sorrisos predominantemente negros tomavam as fileiras. A qualquer momento um refrão poderia explodir invadindo o espaço feito um chamamento a ela, àquela “Dona” por distinção, por autoridade, por mérito, (...) (COZZA *apud* SANTANNA, 2016, p.118).

<sup>17</sup> A declaração de Fabiana Cozza sobre a renúncia ao convite para interpretar o papel de Dona Ivone Lara no musical em homenagem à cantora pode ser lida, na íntegra em: <https://www.facebook.com/fabianacozzacantora/posts/1679941235394341/>

<sup>18</sup> Disponível em [https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/?gclid=CjwKCAiAu8SABhAxEiwAsodSZOfAbtMqzrCSZeA2mzO2AdNaGDvGdMMQa4TwTA-jXrIF\\_65hId-exRoCRtAQAvD\\_BwE](https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/?gclid=CjwKCAiAu8SABhAxEiwAsodSZOfAbtMqzrCSZeA2mzO2AdNaGDvGdMMQa4TwTA-jXrIF_65hId-exRoCRtAQAvD_BwE).



Mesmo após tornar-se uma artista consagrada, Dona Ivone não deixou de ser a matriarca da família, pois continuou sendo a responsável pelo sustento e coordenando a rotina da casa. Durante toda a sua terceira idade, Ivone não diminuiu o ritmo de suas atividades, inclusive as de compositora. Dessa forma, podemos notar nesta característica da mulher/artista a forte presença da ancestralidade africana em sua personalidade, retratada na descrição de Fabiana Cozza:

A chegada de Dona Ivone ao palco dignificava a coroa que o samba, seus parceiros, músicos e o povo do Brasil lhe conferem há anos. De uma porta estreita, corpulenta, majestosa num vestido dourado fosco, pouca maquiagem, óculos e um sorriso largo, a Dama do Samba pisa com o pé direito no palco. Se firma. Espera. Olha seus companheiros. Enxerga o público e sorri. É nesta centelha de segundos que ilumina tudo ao seu redor. Ali está Dona Ivone Lara da Serrinha, do povo banto, de Angola, do jongo. Puxa a barra do tecido com uma das mãos, mostra as canelas, bota a outra mão nas cadeiras e vai chegando sem pressa, sambando miudinho, levantando a nossa poeira, o nosso chão, até conquistar o centro do palco de onde o dourado reluz feito prisma. Os dois lados da plateia reverentes, comovidos. Ela para de sambar. Sorri pelos lábios para uns e pelas costas para nós. Num gesto absolutamente autoral, envolve-se num abraço seu para colocar a todos no seu colo quente, no ventre ancestral do samba (COZZA, *apud* SANTANNA, 2016, p.120).

Como afirma a letra de sua canção, “Nasci no samba, não posso parar”, assim Ivone seguiu até seus últimos anos: compondo, criando e enaltecendo o samba, ritmo que esteve presente em sua vida desde o seu nascimento.

### 3.1.1 Ela é rainha

A compositora, considerada “símbolo de nobreza no reino do samba”, tem uma obra extensa marcada por elementos relacionados à sensibilidade e à feminilidade, perceptíveis em sua indumentária (saias e vestidos longos ornamentados com estampas de flores e brilho; o batom sempre presente nos lábios; os brincos destacando abaixo do comprimento do cabelo), e também nos temas de suas composições (que, muitas vezes, tratam do sofrimento feminino decorrente de um relacionamento amoroso conturbado; ou da mulher desbravadora e forte, que carrega consigo a força de suas ancestrais africanas). Tais características estão presentes em *Ela é rainha*, canção cuja letra enaltece a mulher:

Ela é rainha<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Canção disponível em <https://immub.org/album/nasci-para-sonhar-e-cantar>, faixa 12.

É rainha  
 É rainha  
 É nossa amiga  
 E ela não engana ninguém  
 É rainha  
 É rainha  
 É nossa amiga  
 E ela não engana ninguém  
 Ela é rainha  
 Veio do além  
 É nossa amiga  
 Não engana ninguém  
 Com sinceridade  
 Todos se dão bem  
 Vacilou com ela  
 Vai virar refém  
 Com sinceridade  
 Todos se dão bem  
 Vacilou com ela  
 Vai virar refém  
 É um ditado muito certo  
 “Quem vê cara, não vê coração”  
 O inimigo está por perto  
 E só pensa em confusão  
 Se não fosse a rainha  
 Eu me deixava levar  
 Com as histórias de outro mundo  
 Que um bicão veio contar  
 E é por isso que eu estou  
 Mudando meu modo de pensar  
 E é por isso que eu estou  
 Mudando meu modo de pensar

Em momento algum há pistas a respeito do gênero do eu-poético da canção, porém, logo em seu título, é possível notar o caráter de nobreza da pessoa sobre quem discorre a letra: trata-se de uma mulher, e esta é uma rainha. Ao examinar o início do samba de Dona Ivone, percebemos que a personagem em questão é valorizada, como revela o trecho: “É nossa amiga/ Não engana ninguém/ Com sinceridade/ Todos se dão bem”. De acordo com a filósofa Djamila Ribeiro, em seu livro *O que é lugar de fala*,

Existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos. De modo geral, diz-se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. É como se ela se pusesse se opondo, fosse o outro do homem, aquela que não é homem (RIBEIRO, 2017, p.37).

Em *Ela é rainha*, Dona Ivone reverte a condição da mulher enquanto “o outro do homem”, ao pensá-la como soberana e dotada de qualidades próprias. No início da composição, não há menção a nenhum homem na letra, seja ele rei (companheiro), súdito ou príncipe (herdeiro), mas apenas à rainha, a qual não pertence ao mesmo plano dos outros mortais, pois “Veio do Além”. Em relação a ela, percebem-se sentimentos como respeito, fé e gratidão perante sua força, tal como no verso: “O inimigo está por perto/ E só pensa em confusão/ Se não fosse a rainha/ Eu me deixava levar/ Com as histórias de outro mundo”. A “rainha”, portanto, pode ser compreendida como uma protetora que guarda os seus fiéis do “inimigo” e sua lábria é representada pelas “histórias de outro mundo”. Além disso, podemos notar que o eu-poético canta em nome de um grupo, como mostram versos como: “É nossa amiga” e “Todos se dão bem”. Assim, fica claro que a rainha em questão é um personagem importante dentro de um grupo.

Nesse sentido, esta mulher tem uma identidade, é reconhecida enquanto sujeito por um grupo de pessoas que a respeitam e a veneram. Tal interpretação vai ao encontro da perspectiva de Djamilia Ribeiro (2017, p. 45), que considera urgente a “ressignificação das identidades” de classe, raça e gênero, o que seria um caminho para devolver “voz e visibilidade” àqueles que foram silenciados e invisibilizados pela construção hegemônica da sociedade que, de acordo com Jurema Werneck, é “(...) apoiada em esquemas patriarcais heterossexistas e em condições de extrema exclusão” (WERNECK, 2009, p.153).

Nos versos finais da referida canção aparece um personagem masculino provido de qualidades negativas. É “o inimigo”, “o bicão”, um personagem que tenta persuadir a *persona* poética que, graças à “rainha”, não acredita em suas palavras. Ainda chamam a atenção os seguintes versos “Vacilou com ela/ Vai virar refém”, pois mostram a mulher enquanto sujeito capaz de decidir e definir o futuro daquele que lhe fez mal. Apesar de não haver nenhuma informação de quem seria este personagem, há a possibilidade de entendê-lo como um agente mantenedor da construção patriarcal da sociedade, e suas atitudes (tais como apenas pensar em “confusão” e contar “histórias de outro mundo”) “(...) como parte das estratégias de invisibilização e subordinação” da personagem rainha, enquanto pertencente a um segmento não hegemônico na sociedade: as mulheres (*Ibidem*, p. 161-162).

Posto isso, podemos chegar à mesma conclusão de Butler (2017b) quanto a ser difícil tornar-se humano e como essa missão pode nunca ser cumprida. No entanto, Dona Ivone Lara consegue, com *Ela é rainha*, apresentar a mulher como um ser dotado de identidade, que olha para si como sujeito e não enquanto alguém que se enxerga apenas pela ótica do outro ou sob sua “exigência ética” (BUTLER, 2017b).

### 3.1.2 Axé de Ianga

Axé de Ianga

Oi, Ianga, o que tipoi Ianga  
 didianga me  
 Ianga, Ianga que tipoi Ianga  
 didianga me  
 Eu carrego na minha munganga eh  
 didianga me  
 a felicidade deu, aos filhos seus  
 ninguém mais lamenta e chora Ianga  
 didianga me  
 Ianga, Ianga que tipoi Ianga  
 didianga me  
 Vovô veio de Angola  
 com seu mano Tio José  
 trouxe cravos, trouxe rosas  
 pra salvar filhos de fé  
 e rezou a ladainha  
 pra Jesus de Nazaré  
 Ianga, Ianga que tipoi Ianga  
 didianga me

Eu dei pulos de alegria  
 chorei de emoção  
 quando a Vovó Maria  
 me levando pela mão  
 disse filha Pai Ianga  
 é a nossa salvação  
 Ianga, Ianga que tipoi Ianga  
 didianga me  
 Tia Teresa nos contava  
 a história do vovô  
 que tirava irmão do tronco  
 escondido do senhor  
 pra curar seus ferimentos  
 com o banho de abô  
 Ianga, Ianga que tipoi Ianga  
 didianga me

Todos os elementos que compõem *Axé de Ianga*<sup>20</sup> – letra, ritmo e melodia – revelam o orgulho da herança cultural africana, expressos por essa canção, como evidenciam os versos: “Eu carrego na minha munganga eh”, “Vovô veio de Angola/”, “pra curar seus ferimentos com o banho de abô”. Ademais, há a presença de palavras de origem africana: *Ianga*, *didianga*, *munganga*, *abô*, além da referência a familiares, tais como: “vovô”, “vovó” e “tia”, e, ainda, a costumes, como o conhecimento das ervas utilizadas em procedimentos de cura, o

<sup>20</sup> Canção disponível em <https://immub.org/album/nasci-para-sonhar-e-cantar>, faixa 13.

“banho de abô<sup>21</sup>”. Tudo isso salienta o sentimento de orgulho da compositora e cantora Dona Ivone Lara de pertencer à sua etnia, família, religião, cultura, e ser uma mantenedora dos costumes e tradições de seu povo.

Segundo Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro, em seu artigo, *Do ponto cantado à canção popular*, “As religiosidades de matriz africana no Brasil têm na oralidade, seu principal elemento de comunicação com o sagrado” (PINHEIRO, 2018, p. 95). A autora também assegura que a oralidade “(...) denota valores civilizatórios de origem africana, importantes para entender as motivações e as práticas culturais dos negros na diáspora, que muitas vezes vão de encontro aos valores preconizados pelo sistema ocidental-cristão” (PINHEIRO, 2018, p.95).

À vista disso, a oralidade vai além da vocalidade, da expressão através da voz, uma vez que todo o corpo participa da atitude performática:

Há performances que se presentificam pela musicalidade, ou seja, todos os elementos que se definem no campo musical, que se enquadram em melodias, rimas, cadências e ritmos. Tudo isso possível, graças ao corpo — que se transforma em um grande instrumento musical —, sendo o principal elo entre o homem, os demais elementos da natureza e outras temporalidades (PINHEIRO, 2018, p. 86).

Entendem-se como “outras temporalidades” o dom de trazer para o palco, através de sua canção, a memória, os costumes e a religiosidade de seus antepassados. Sobre a ancestralidade presente na arte de Dona Ivone Lara, o comentário emocionado da cantora Fabiana Cozza reflete como a compositora é importante para as novas gerações de artistas negros:

À época eu não sabia a dimensão de estar num palco ou prostrar-se literalmente, num ato absolutamente voluntário, a uma artista do tamanho de Dona Ivone Lara. Em poucos minutos eu seria invadida pela sensação inigualável da gratidão, de conexão com uma arte de beleza e transparência ímpares, uma arte secular, autêntica, identitária, ancestral e negra. Respeitosamente negra. Uma arte de conexão com o inatingível tamanha a capacidade de transbordamento, sedução e catarse (COZZA *apud* SANTANNA, 2016, p. 119).

São visíveis, na letra da canção, elementos de valorização da memória ancestral, como explicitam os versos: “Tia Teresa nos contava/ a história do vovô/ que tirava irmão do tronco/

---

<sup>21</sup>O banho de abô, prática da religião Candomblé, tem a função de purificar o corpo ao retirar dele energias negativas. É preparado com várias ervas maceradas e acondicionadas em um pote de barro. Além do banho, o ritual inclui também o resguardo do corpo e a não ingestão de bebidas alcoólicas. Disponível em: <http://www.ilehael.com.br/2016/06/banho-de-abo.html>. Acesso em: 15 jun. 2019.

escondido do senhor”, que representam a transmissão oral de histórias entre os integrantes da mesma família, elemento característico da tradição africana. Assim, ao cantar sua ancestralidade, a compositora demonstra honradez a seu povo, tradições e família. Segundo Sueli Carneiro (2003), citando Lélia Gonzalez no artigo *Mulheres em movimento*, a mulher negra tem protagonizado “uma história feita de resistências e lutas”, “graças à dinâmica de uma memória cultural ancestral” (GONZALEZ *apud* CARNEIRO, 2003, p.120).

Os versos supracitados denotam, ainda, a consciência de que seu povo sofreu com o processo de escravização e participou de forma ativa na resistência contra o mesmo, uma vez que o avô “tirava irmão do tronco/ escondido do senhor”. Dessa forma, ao posicionar-se perante eventos históricos tão significativos também para a história de seu grupo étnico, Dona Ivone Lara respalda as palavras de Djamilia Ribeiro: “Estamos dizendo, principalmente, que queremos e reivindicamos que a história sobre a escravidão no Brasil seja contada por nossas perspectivas também e não somente pela perspectiva de quem venceu” (RIBEIRO, 2017, p. 88).

Também estão presentes na letra de *Axé de Ianga* a proximidade com a cultura do colonizador e a incorporação de elementos religiosos desta à cultura da cantora, pois o avô proveniente de Angola “rezou a ladainha pra Jesus de Nazaré”. Já a tia afirmava que “Pai Ianga/ é a nossa salvação”.

Nesse sentido, a letra de autoria de Dona Ivone Lara comprova a afirmação Butler (2017a, p.42) de que: “O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada”. A afirmação de Djamilia Ribeiro coincide com as ideias de Butler:

(...) a necessidade de uma identidade reivindicada de mulher negra que se constitui como sujeito histórico e político. Porém, é fundamental atentarmos para as heterogeneidades que circundam essa categoria, para que não pensemos nessa categoria de modo fixo e estável (RIBEIRO, 2017, p. 51).

Nesse âmbito, conforme Butler (2017a, p. 21): “Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é (...)”. Em outras palavras, nunca se é apenas mulher. Em *Axé de Ianga*, Dona Ivone Lara expressa toda a pluralidade de seu sujeito, que é mulher, negra, descendente de um povo angolano escravizado em terras brasileiras, proveniente de origem humilde, trabalhadora e sambista. Por se afirmar como tudo isso, é possível compreendermos Dona Ivone Lara como precursora das sambistas no que tange à

autoria feminina enquanto afirmação da identidade da mulher compositora e como sujeito ativo e dotado de identidade.

### 3.1.3 Alguém me avisou

Alguém me avisou

Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho  
 Mas eu vim de lá pequenininho  
 Alguém me avisou pra pisar nesse chão devagarinho

Sempre fui obediente  
 Mas não pude resistir  
 Foi numa roda de samba  
 Que juntei-me aos bambas  
 Pra me distrair  
 Quando eu voltar na Bahia  
 Terei muito que contar  
 Ó padrinho não se zangue  
 Que eu nasci no samba  
 E não posso parar  
 Foram me chamar  
 Eu estou aqui, o que é que há

*Alguém me avisou*<sup>22</sup> é, com certeza, uma das canções mais emblemáticas de Dona Ivone Lara. Lisandra Pinheiro afirma que a música é entoada “(...) hoje em muitos terreiros como pontos para saudação aos pretos-velhos” (PINHEIRO, 2018, p. 94). A letra pode ser interpretada como a história de sua autora, que, apesar de afirmar ter sido sempre obediente, não resistiu ao chamado dos sambistas e, junto com eles, integrou, primeiramente, a roda de samba e, em seguida, o mundo do samba, um universo predominantemente masculino.

A obediência à qual a compositora se refere é a atitude que ela manteve durante toda sua vida: quando menina, foi boa filha e aluna exemplar; ao entrar na fase adulta, buscou aperfeiçoamento constante no trabalho, seguiu firme em sua carreira na área da saúde até a aposentadoria; enquanto mãe e esposa, assumiu as responsabilidades financeira e doméstica, incumbindo-se de sustentar e organizar a casa; enquanto arrimo de família, cuidou para que nada faltasse aos parentes que a acolheram enquanto órfã, providenciando ajuda financeira a todos os familiares.

Nesse sentido, Yvonne cumpriu e transcendeu o papel que a sociedade antropocêntrica espera da mulher. De acordo com Losandro Antonio Tedeschi, em *As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica*,

<sup>22</sup> Canção disponível em <https://immub.org/album/o-samba-nao-pode-parar-1,faixa 1>.

Esses papéis, oriundos de representações, contidas ao longo do tempo, foram determinados pelo olhar masculino, e, conseqüentemente, as representações sociais e sua relação com o poder, contribuíram para reproduzir a alteridade e a identidade feminina (TEDESCHI, 2012, p. 87).

O papel de esposa, mãe e cuidadora do lar foi desempenhado por Yvonne, porém, ela precisou suprir as necessidades financeiras provocadas pela falta de emprego do marido. Logo, a cantora exerceu tanto as funções destinadas ao esposo/pai de família quanto as atribuídas à esposa/mãe de família. Conseqüentemente, a ela não cabe a definição de Tedeschi:

A unidade marido e mulher é também complementariedade econômica na qual cada um dos dois desenvolve uma natural função tendo em vista ao bem comum. O espaço do lar, da casa, se apresenta como o espaço da atividade feminina, um espaço onde um trabalho é desenvolvido diretamente: a dona de casa fia, tece, trata e limpa a casa, ocupa-se dos animais domésticos, assume os deveres da hospitalidade, do acolhimento, dos “amigos”, o zelo dos filhos, etc. (TEDESCHI, 2012, p.92).

Yvonne transitou entre os dois espaços – público e privado – com todos os elementos que compõem sua personalidade: mulher negra, brasileira, carioca, de família humilde e descendente de africanos que foram escravizados. Como afirma Djamila Ribeiro, “[uma] mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca por conta de sua localização social, [e assim] vai experienciar gênero de uma outra forma” (RIBEIRO, 2017, p. 63). Yvonne não teve direito à opção de não trabalhar, pois a necessidade de sustentar a si mesma e a sua família a levou a lutar por melhores condições de vida e por sua independência financeira, o que conjuga com a afirmação de Djamila Ribeiro de que, “(...) desde muito tempo, as mulheres negras vêm lutando para serem sujeitos políticos e produzindo discursos contra hegemônicos” (*Ibidem*, p. 21).

Enquanto funcionária pública, como a compositora afirma em sua canção, a roda de samba era frequentada apenas para se distrair. Eram momentos de distração e prazer, dos quais ela desfrutava sem a finalidade de fazer dinheiro, isto é, de obter retorno material. Ou seja, não era o momento de realização de sua atividade laboral, seu trabalho. Para Byung-Chul Han, em *Sociedade do Cansaço*,

(...) a sociedade moderna, enquanto sociedade do trabalho, aniquila toda a possibilidade de agir, degradando o homem a um *animal laborans* – um animal trabalhador. O agir ocasiona ativamente novos processos. O homem



moderno, ao contrário, estaria passivamente exposto ao processo anônimo da vida. Também o pensamento degeneraria em cálculo como função cerebral. Todas as formas de *vita activa*, tanto o produzir quanto o agir decaem ao patamar do trabalho (HAN, 2017, p. 41).

Logo, Dona Ivone incomoda o *status quo* ao agir e criar fora de seu local de trabalho, ao gozar de seu momento de liberdade e descanso, cantando e fazendo aquilo que gosta, portanto, aquilo que não está entre as atividades às quais o sujeito se vê autorizado socialmente a praticar e/ou ter que fazer. Os chamados foram muitos e insistentes, tantos que, após a sua aposentadoria, ela não mais resistiu e assumiu a profissão de sambista, já que o talento para compor e interpretar sempre esteve presente em sua vida.

Para se firmar e construir com solidez a imagem de Dona Ivone Lara, a compositora precisou enfrentar situações nada fáceis – por ser mulher – tais como: aceitar ter as canções de sua autoria assinadas pelo primo Mestre Fuleiro e não ter a chance de receber o primeiro prêmio de sua carreira artística. Como a mulher foi silenciada durante a história, não é cabível pensar o discurso feminino “(...) como amontoado de palavras ou concatenação de frases que pretendem um significado em si, mas como um sistema que estrutura determinado imaginário social, pois estaremos falando de poder e controle” (RIBEIRO, 2017, p. 58).

Gayatri Spivak (2010, p. 126), em *Pode o subalterno falar?*, afirma que: “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher-negra pobre’ como um item respeitoso na lista de prioridades globais”. Ribeiro, nesse mesmo sentido, afirma: “(...) grupos subalternos não têm direito a voz, por estarem num lugar no qual suas humanidades não foram reconhecidas. Por pertencerem à categoria ‘daqueles que não importam’(...)” (RIBEIRO, 2017, p.76). Assim, Yvonne foi pisando naquele chão devagarinho, conquistando aos poucos o seu lugar de mulher, negra, compositora, cantora, sambista, artista, até ser ouvida e tornar-se Dona Ivone Lara, a primeira-dama do samba.

Apesar de todas as dificuldades, a persistência de Dona Ivone em seguir sempre adiante, compondo e se apresentando até uma idade bem avançada, vai ao encontro da afirmação de Chimamanda Adichie (2015), em *Sejamos todos feministas*, ao revelar a necessidade de desaprender lições internalizadas pelo fato de ser mulher e deparar-se com expectativas de gênero que, determinadas pelo olhar masculino, visam a reger as escolhas das vidas das mulheres. Dona Ivone rompeu com tais expectativas ao tornar-se um dos maiores nomes do samba, no mesmo patamar de homens sambistas.

Ao afirmar: “Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho/ Mas eu vim de lá pequenininho/ Alguém me avisou pra pisar nesse chão devagarinho/”, Dona Ivone deixa claro

que entrou no universo do samba com cautela, pois adentrar um território majoritariamente masculino não seria uma tarefa fácil para uma mulher. É possível compreender o adjetivo “pequeninho” como referente tanto à compositora que estava iniciando sua carreira de sambista, ainda com pouca envergadura, mas que aos poucos foi trilhando uma trajetória de muito respeito até alcançar o reconhecimento no meio musical, quanto ao *status* social do gênero musical no início do século XX, quando o samba – cujas origens remetem a território longínquo, pois o “lá” remete à África – estava se estabelecendo enquanto gênero musical.

A mensagem do verso “Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho” representa alguém que tem a consciência de que o samba começou bem pequeno, tocado e cantado por negros escravizados, como forma de manutenção de sua cultura na área rural do país até difundir-se e adquirir elementos da cultura brasileira, praticado, então, nos fundos das casas das tias, junto às giras de candomblé. “Vim de lá” pode ser interpretado como uma referência às origens africanas do samba, ritmo “pequeninho” que se viu inúmeras vezes adaptado, transformado até adentrar as rádios, as gravadoras e os grandes palcos brasileiros, e, por fim, tornar-se o gênero musical de representação nacional.

O verso “Ó padrinho, não se zangue” denota respeito e reverência aos mais velhos, um elemento da tradição da cultura africana. Quando essa frase é proferida, é como se Dona Ivone Lara pedisse permissão a todos os seus antepassados para entrar no território do samba e ter a honra de propagar adiante os ensinamentos que aprendeu com os mais velhos. Como afirma Fabiana Cozza, “[na] África, quando um ancião fala, uma aldeia inteira silencia” (COZZA *apud* SANTANNA, 2016, p.126), pois é com este sentimento de veneração que a cantora, através de sua música, se curva àqueles que foram chamá-la para adentrar este espaço.

Fabiana Cozza declara que:

Dona Ivone Lara carrega mar na voz, embala e nos acorda com sua entonação de pastora que se mistura as vozes de tantas outras donas do Brasil – lavadeiras, congadeiras, jongueiras, mulheres de terreiros, rezadeiras de toda sorte. A voz de sua própria mãe, crooner do rancho “Ameno Resedá”, no Rio de Janeiro (COZZA *apud* SANTANNA, 2016, p.127).

Ademais, é plausível relacionar a expressão “pisar nesse chão devagarinho” com a trajetória de uma desbravadora, de quem sabe que abriu caminhos para outras compositoras e cantoras, que eram poucas quando do início da carreira de Dona Ivone. Assim, cabe compreendê-la como um chamado à ação de adentrar um território novo, experimentá-lo, enfrentar as dificuldades e crescer junto em um campo restrito. Trazendo para a vida pessoal

de Dona Ivone a expressão “eu vim de lá pequenininho”, é plausível a compreensão de que este se refere a alguém que chegou na carreira artística vindo de outro lugar (a funcionária pública da área da saúde, descendente de ex-escravizados, moradora do subúrbio do Rio de Janeiro) para ir além e tornar-se a sambista brasileira pioneira.

Ao declarar “nasci no samba, não posso parar”, Dona Ivone reforça suas origens africanas, bem como o contato com a religiosidade e a música, adquiridos ainda na infância e a ela transferidos pelos membros mais velhos da família (característica da cultura oral africana), como a tia Tereza, que a iniciou no candomblé e no jongo. Naquele momento era transferido a ainda jovem Ivone a responsabilidade da manutenção da cultura da família. Por isso, não há como não proferir com assertividade: “não posso parar”. Para Dona Ivone Lara, ser sambista é sua missão, seu propósito de vida; é o caminho pelo qual ela traz consigo todos os seus antepassados, reforça os vínculos com sua ancestralidade e, com orgulho, transmite, através de sua música, suas tradições às novas gerações.

É necessário ter em mente que o conhecimento musical de Dona Ivone é composto pelas duas faces da música brasileira, que formam, também, o samba. O fato de, ainda muito pequena, ter se tornado aluna da tradicional Escola Municipal Orsina da Fonseca a colocou em contato com um mundo diverso ao seu de origem. As palavras de Lucas Nobile, autor de *Dona Ivone Lara: A Primeira-Dama do Samba*, revelam que “[as] primeiras janelas musicais da vida daquela criança negra, bisneta de escravos, seriam abertas pela música erudita (NOBILE, 2015, p.15-16). O autor explica a influência do então cenário político na educação:

Com a chegada de Getúlio Vargas à presidência em 1930, o rigor nas escolas do país aumentava ainda mais. Dois anos depois, o modelo a seguir era pautado por uma europeização do ensino e uma das chaves para garantir a eficácia da empreitada era a música erudita (*Ibidem*, p.18).

O canto orfeônico era uma das ferramentas do projeto civilizatório e nacionalista de Getúlio Vargas. Como já mencionado neste capítulo, a menina Yvonne foi aluna da cantora soprano de formação clássica, Zaira de Oliveira, e da pianista, Lucília Guimarães Villa-Lobos, esposa de Villa-Lobos, que descobriu o potencial da voz contralto da aluna e a convidou para ingressar no orfeão, grupo integrado pelas estudantes mais afinadas da escola. O talento precocemente descoberto rendeu à jovem importantes experiências. Ao cantar como solista a canção *O canto do pajé*, Yvonne foi aclamada e abraçada pelas outras alunas do colégio:

Elas não acreditavam que de dentro daquela negra franzina saía aquela voz que combinava lirismo e expressividade. A glória máxima, naquela curta vida de adolescente, ainda estaria por vir, quando regida pelo próprio Villalobos, ela se apresentou com o Orfeão dos Apiacás na Rádio Tupi. Enfim, Yvonne, que mal tinha completado 13 anos, fora definitivamente fisgada pelo anzol da música (NOBILE, 2015, p. 20).

Logo, o contato com a música erudita e a educação musical formal e rigorosa ficavam a cargo da escola, enquanto o contato com a música realizada no quintal de casa, ao som de tamborins e cavaquinhos, era proporcionado pelo tio Dionísio e pelo primo Fuleiro, com quem a estudante passava os fins de semana (NOBILE, 2015). Assim, Yvonne cresceu entre os dois universos, o erudito e o popular, que juntos formaram seu talento e sua consciência musical.

A cantora negra, descendente de ex-escravizados e sambista do subúrbio, encontrava, frequentemente, as portas do universo musical fechadas. Porém, dentro dela, havia também a sambista com experiência erudita, ex-aluna do Orsina da Fonseca, o que pode ser entendido como uma aresta através da qual Dona Ivone adentrou o mundo predominantemente masculino do samba.

Dessa forma, é possível entender o verso “Alguém me avisou pra pisar nesse chão devagarinho” como uma forma de adentrar lentamente o cenário musical moderno, conquistá-lo e se estabilizar como a Dama Dourada do Samba. Assim, as influências da música erudita nos sambas compostos por Dona Ivone Lara são compreendidas como um elemento que possibilitou à artista negra, que compõe e canta sua ancestralidade africana, encontrar o seu espaço no mercado fonográfico brasileiro.

### 3.1.4 Nas asas da canção

Nas asas da canção

Vou viajar  
Nas asas da canção  
Até encontrar inspiração pra compor  
um sublime poema de amor

Quero reunir  
As mais lindas notas musicais  
Pra fazer feliz meu coração,  
Que já sofreu demais

Oh musa  
Me ajude como outrora

Não me abandone agora  
 No ocaso da vida  
 Sei que a minha mente está cansada  
 Foram tantas madrugadas  
 Quantas ilusões perdidas  
 Quero versos com muito lirismo  
 Para tirar do abismo, meu pobre coração

Lindas melodias, emoldurando as fantasias,  
 Da minha imaginação  
 Vou viajar

Lançada no álbum *Nasci pra sonhar e cantar*<sup>23</sup>, em 2001, *Nas asas da canção*, composta por Dona Ivone Lara em parceria com Nelson Sargento (sambista autor de mais de 400 canções), representa de forma clara a vida de sua autora. Escrita já em sua maturidade, a letra da canção enfoca a trajetória pessoal e profissional da compositora. O trecho: “Pra fazer feliz meu coração,/ Que já sofreu demais” pode referir-se tanto à dor da perda do filho e do marido, com a qual Yvonne convivia diariamente, quanto às memórias de tudo o que a artista precisou enfrentar até tornar-se a Primeira-dama do Samba, tais como: ter suas canções assinadas pelo primo, enfrentar o preconceito por ser uma compositora mulher e negra, e, ainda, colocar a vocação de sambista em segundo plano até conquistar sua aposentadoria e ter, por fim, a oportunidade de realizar-se enquanto artista profissional.

Após os dois fatos mais tristes que ocorreram em sua vida – as precoces perdas do marido e do filho –, Dona Ivone Lara, que se assumia como melodista devido à sua preferência por compor músicas a letras, entregava a seu mais recente parceiro, Délcio Carvalho, melodias tristes que refletiam sua realidade naquele momento: “Foi uma época de muita tristeza, e só a música trazia inspiração mesmo. O Délcio fazia letras tristes, porque olhava para mim e sabia o que eu estava querendo dizer com as melodias que escrevia” (LARA *apud* BURNS, 2009, p.115).

Tanto a letra quanto a melodia de *Nas asas da canção* são de autoria de Dona Ivone Lara, que faz um apelo à musa – a própria música – para que a inspire “e ajude como outrora”, tempo em que ela era feliz e compunha canções que refletiam tal sentimento. No entanto, a autora suplica que sua velha parceira não a “abandone agora no ocaso da vida”, quando sua “mente está cansada” de enfrentar “tantas madrugadas” e “ilusões perdidas”. Portanto, apesar de toda a tristeza que ronda sua vida e se reflete em suas composições, Ivone ansiava por poder “reunir as mais lindas notas musicais”, como um alento para acalantar seu “coração que já sofreu demais”.

<sup>23</sup> Canção disponível em <https://immub.org/album/nasci-pra-sonhar-e-cantar>, faixa 3.

Dessa forma, é possível compreender *Nas asas da canção* como uma metáfora não só para trajetória artística de Dona Ivone Lara, mas também para toda a vida de Yvonne, que, do alto de sua maturidade, olha para trás e busca “nas asas da canção” a “inspiração para compor um sublime poema de amor”. A música, que amparou a menina órfã que se dividia entre o internato e os fins de semana na casa da tia; e que acompanhou a jovem enfermeira e assistente social como uma parceira fiel e paciente, esperando o momento certo para ocupar posição de destaque em sua vida, é a mesma que dá forças à mulher já idosa e experiente, saudosa de seus entes queridos, e consciente de que o “ocaso da vida” chegou para ela.

A música, com seu lirismo, tira do abismo o coração sofrido da autora, e, não obstante as amarguras enfrentadas durante todo o seu percurso, mantém sua capacidade de “encontrar inspiração pra compor”. Nos versos: “Oh, Musa/ Me ajude como outrora/”, Dona Ivone evoca as Musas, em um gesto reverente, mas igualmente de afirmação de uma voz potente. Assim como fez Camões em *Os Lusíadas*<sup>24</sup>, ao suplicar às Tágides, ninfas do rio Tejo, um “som alto e sublimado”, e “fúria grande e sonora”, para fazer calar os cantos gregos e latinos antigos, e deixar surgir um novo canto, o português, o faz a sambista, como se pedisse à Musa para abrir os ouvidos de todos ao canto feminino, ao samba composto pela mulher.

Por conseguinte, entende-se que Yvonne lutou para construir uma carreira sólida, enfrentou as mais diversas dificuldades para conservar a imagem da mulher negra, cantora, compositora, enfermeira e assistente social. Na música, as barreiras foram muitas e grandes, mas as palavras da própria compositora revelam todo o significado que tiveram em sua vida:

Não sei até quando vou. Por mim, posso ir até os 100 anos, desde que Ele e Nossa Senhora das Cabeças conservem minha cuca direito, para eu saber o que falo, o que ouço, para eu não ter que depender nunca de ninguém. Deus me livre e guarde! Peço a Deus que me dê muita vida e saúde para que eu continue dirigindo a minha vida, como sempre fiz. Quero morrer assim (LARA *apud* BURNS, 2009, p.154-155).

Assim, Dona Ivone Lara permaneceu ativa, compondo melodias (em maior número) e letras (em menor número) até o fim de sua vida. Para a compositora, a música proporcionou mais do que uma carreira artística de reconhecimento: ela foi sua companheira, foi o bálsamo para a sua mente cansada. Para Yvonne, a música teve o poder de cura, uma vez que emoldurou as fantasias da sua imaginação e sempre esteve lá para fazer feliz seu coração, “que já sofreu demais”. Para Dona Ivone, a música consagrou o sucesso de uma carreira galgada passo a passo, por quem “veio de lá pequenininho”, procurou as frestas de um

<sup>24</sup> Disponível em: <http://web.rccn.net/camoes/camoes/index.html>.

mercado fonográfico masculino e, “devagarinho”, pisou “nesse chão” com muita consciência e lucidez, de quem sabia que precisava de toda a sua formação musical (erudita e popular) para chegar ao posto de Primeira Dama do Samba.

### 3.1.5 Canto do meu viver

Canto do meu viver

Eu me perdi no canto do meu viver  
Sem saber a razão de tanto sofrer  
Só quis cantar o amor,  
viver o amor que ataza minha alma  
em uma chama intensa que não se acalma  
Hoje falando a sós com meu coração  
Sinto que até cheguei perto da razão

É o amor, a pedra mais valiosa  
Que pra se lapidar  
necessita carinho  
Constante pra ela brilhar  
Sentimento profundo a criar  
Ansiedade e desejo de querer se dar  
Alegria e tristeza e desilusão  
E a saudade fazendo uma eterna canção

E amando quem nunca se perdeu  
Só passou pela vida e não viveu  
Ao deixar esquecida lá no fundo do peito  
Essa emoção que faz o mundo se agitar

*Canto do meu viver*<sup>25</sup> é, acima de tudo, um samba sobre e para o amor, sentimento que é exaltado em toda a letra da canção, cuja melodia simples não traz grandes modificações. As duas primeiras estrofes, mais longas, revelam experiências pessoais do eu-lírico, marcadas por verbos na primeira pessoa do singular (perdi, quis, sinto), além de apresentarem o amor como sentimento maior – tão forte, que é capaz de gerar, naquele que ama, outros sentimentos, tais como: ansiedade, desejo, alegria, tristeza, desilusão e saudade.

O eu-lírico da canção a inicia fazendo uma confissão: afirmando-se perdido no canto de seu próprio viver. “Sem saber a razão de tanto sofrer”, a persona poética – em um momento de introspecção, como deixa claro o verso “Hoje falando a sós com meu coração” – faz uma análise de sua trajetória. A revelação do eu-poético de que, enquanto se perdia em seu viver, em meio ao sofrimento e à ânsia de vivenciar o amor, sentia que chegava “perto da

<sup>25</sup> Canção disponível em <https://immub.org/album/nasci-pra-sonhar-e-cantar>, faixa 9.

razão”, leva ao entendimento do amor como o próprio viver. O amor é “a pedra mais valiosa”; é a “emoção que faz o mundo se agitar”; é a razão de tudo.

Nesse sentido é também possível considerar a persona poética da canção como a própria Dona Ivone Lara que, ao refletir sobre sua vida, conclui que amar é viver. Assim, o nome de sua composição poderia ser “Canto do amor”, pois, ao afirmar que este sentimento está presente em sua alma “como uma chama intensa que não se acalma”, a cantora descreve o amor como a mola propulsora de sua vida, o que a impulsiona a compor, a cantar, a persistir sempre, enfim, a viver.

No trecho “E a saudade fazendo uma eterna canção”, a saudade pode ser entendida como a memória de seus momentos mais marcantes, que, juntos, compõem a eterna canção que é a sua vida, movida sempre pelo amor. É, pois, causa não só das alegrias e desejo de se entregar, mas também das tristezas, ilusões e da sensação de não saber para onde ir, pois “E amando quem nunca se perdeu?”.

É esta a frase que inicia a terceira e última estrofe, que, diferente das duas primeiras, é mais curta, conclusiva e transmite a mensagem de sua autora àqueles que não se permitem amar: não amar é não viver, uma vez que “Só passou pela vida e não viveu/ Ao deixar esquecida lá no fundo do peito/ Essa emoção que faz o mundo se agitar”. Por fim, com toda a propriedade de alguém que conhece bem esse sentimento e, por conseguinte, pode a respeito dele falar com a experiência de toda uma caminhada construída sobre as bases sólidas do amor pelo samba, pela música, pela vida e pelas suas raízes, Dona Ivone compõe um canto de amor e o chama de “canto do meu viver”.

### 3.1.6 Andei para Curimá

Andei para Curimá

Andei andei  
Andei andei andei  
Para Curimá

Andei andei  
Andei andei  
Andei andei andei para Curimá

Numa noite tão vazia  
Sem destino pus-me andar  
Procurando uma Curimá  
Pra meu santo saravá

Na Bahia encontrei



Em Santana um gongá  
 Preto velho confirmou  
 Que eu era filho de Oxalá

Vigi minha Nossa Senhora  
 Me dá meu rosário  
 Que eu quero rezá  
 Implorando proteção  
 Pra todo santo me ajudá

Tio José é reza forte  
 Me ensine uma oração  
 Pra no juízo final  
 Eu conseguir a salvação

Em *Andei para Curimá*<sup>26</sup>, Dona Ivone Lara mostra toda a sua vocação de sambista partideira. Ao entoar com vivacidade e expressividade os versos, a cantora é seguida por um coro que bate palmas enquanto repete as frases cantadas por ela. A canção é repleta de características de pontos cantados, como a coletividade<sup>27</sup>, marcada pela participação de todos que compõem a roda de samba; a busca da oferenda para o santo de proteção, como no trecho: “Numa noite tão vazia/ Sem destino pus-me andar/ Procurando uma Curimá/ Pra meu santo saravá/”; e a presença de entidades e elementos de religiões de matrizes africanas, tais como: “santo saravá”, “Preto Velho”, “Oxalá” e “gongá”.

A composição apresenta, ainda, verbos no infinitivo terminados em vogal acentuada e sem o “r” final, como: “rezá” e “ajudá”, que deixam evidente sua aproximação com a oralidade, como é realizada a transmissão dos pontos e rezas de religiões de matrizes africanas. A esse respeito, Lisandra Pinheiro (2018) declara que as culturas diaspóricas, até os dias atuais, mantêm a oralidade como uma de suas principais características presente em rituais religiosos e rodas de samba. A autora ressalta que a oralidade não se limita à palavra, mas compreende todas as formas de expressões corporais, como a música, a dança e a reza.

Nesse íterim, em concordância com a autora supracitada, entendemos que a musicalidade expressada através do corpo demonstra uma forma de ver o mundo que é muito

<sup>26</sup> Canção disponível em [https://immub.org/album/sorriso-de-crianca,faixa 7](https://immub.org/album/sorriso-de-crianca,faixa%207).

<sup>27</sup>No clipe da versão de *Andei para Curimá*, cantada por Martinho da Vila, fica evidente a importância da presença da coletividade, representada pelo coro de cantores que o acompanha. Todos os integrantes do coro e os instrumentistas, assim como o próprio Martinho, estão vestidos de branco, o que remete à religiosidade presente na canção. É costume no Candomblé o uso da roupa branca nas sextas-feiras. Clipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2DRfEWGCxCU>. Acesso em: 25 de set. 2019.

Na canção *O vento*, de Dorival Caymmi, percebe-se a presença da coletividade nos versos: “Vamos chamar o vento” e nos trechos “Vento que dá na vela/ Vela que leva o barco/ Barco que leva a gente/ Gente que leva o peixe/ Peixe que dá dinheiro, Curimã”. É possível compreender a canção cantada por um grupo de pescadores que evocam o vento para levá-los em direção aos peixes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RJWPjpFnCZ0>. Acesso em: 01 de fev. 2021.

própria da cultura afro-brasileira. Assim, são notáveis as interações musicais entre composições religiosas e do gênero samba, uma vez que as primeiras se tornaram temas comuns para as últimas, especialmente a partir da primeira metade do século XX (PINHEIRO, 2018). Portanto, fica evidente o elo entre música, fé e religião. No caso das religiões de matrizes africanas, esta ligação as transforma em espaços de resistência cultural e racial, que têm a função de ativar a memória sagrada e ancestral:

Assim, a música acaba sendo dotada de um caráter coletivo e com outra representação simbólica, pois passa a pertencer não só a qualquer entidade espiritual (...), como também aos indivíduos que se consideram como influenciados ou *filhos* desse tipo de energia da natureza (PINHEIRO, 2018, p. 98).

O narrador de *Andei para Curimá* é um desses “filhos” da natureza. A letra da canção é dividida em três partes: as duas primeiras estrofes abrem e encerram a música, além de serem o seu refrão, uma vez que são repetidas após cada uma das outras quatro estrofes. As terceira e quarta estrofes narram a saga de um devoto em busca de uma oferenda (curimá<sup>28</sup>) para o seu santo. Ao chegar a um altar (gongá) em Santana, na Bahia, o eu-poético tem a confirmação de que é “filho de Oxalá”. Ele não apresenta a menor dúvida sobre sua ligação com o santo, pois, para as religiões de matrizes africanas,

(...) o sobrenatural não existe, pois a ancestralidade também é dotada de espacialidade e, logo, mesmo o que não está ao alcance dos olhos também é natural. Assim, a natureza acaba sendo a extensão de seus corpos, que por sua vez, é instrumento de comunicação com os orixás e com tudo que lhe é sagrado (PINHEIRO, 2018, p. 86).

As duas últimas estrofes revelam o sincretismo religioso presente no samba, pois a persona poética faz um apelo à “Nossa Senhora” – entidade reconhecida por religiões cristãs – a quem se volta ao pedir: “Me dá meu rosário/ Que eu quero rezá” – prática comum de religiões cristãs. No entanto, sua reza não é apenas para a “Nossa Senhora”, mas, como deixa claro o seguinte trecho: “Implorando proteção/ Pra todo santo me ajudá”. O eu-lírico continua suas súplicas, porém, na última estrofe o faz a seu “Tio José”, que é “reza forte”, a quem pede: “Me ensine uma oração/ Pra no juízo final/ Eu conseguir a salvação/”.

A estrofe que encerra a canção une elementos das religiões de matrizes africanas, como o fato de as orações serem transmitidas através da oralidade pelas gerações mais velhas da família, representadas pelo “Tio José” – como ocorreu com a própria Yvonne, que foi

<sup>28</sup> Curimá ou curimã é um peixe de água doce que é encontrado nos rios da região norte do Brasil.

introduzida ao Candomblé por sua tia Tereza –, além de apresentar valores e crenças das religiões cristãs, como a espera pela “salvação” no momento do “juízo final”. Essa mistura de elementos de matrizes religiosas diversas revela o caráter fervoroso e agregador do samba de Dona Ivone Lara, que faz da sua música a prática da sua religiosidade, a afirmação de sua identidade, e a reverência à memória e à ancestralidade de sua família, ao mesmo tempo em que deixa explícita, também, sua proximidade com religiões cristãs.

Vale lembrar que na fala da compositora, citada previamente, ela se refere a Deus e à Nossa Senhora das Cabeças, entidades presentes em religiões cristãs. Mais do que mostrar respeito por religiões de diferentes matrizes, juntar crenças, personagens e práticas diversas em uma só canção, cujo objetivo é pedir proteção e exaltar os santos de devoção, o samba de Dona Ivone Lara deixa claro que, na obra dessa compositora, confluem as influências por ela recebidas em toda a sua vida, seja em sua educação formal, seja na convivência com os familiares, o que resulta em uma música mestiça, assim como é o gênero musical samba.

### 3.2 TERESA CRISTINA

Nascida em Bonsucesso e criada na Vila da Penha, Teresa Cristina Macedo Gomes (1968-) é intérprete e também compositora de letras de samba. Sua obra abarca temas variados e mostra diferentes faces da mulher. De acordo com Mila Burns (2009, p. 150), a carioca de origem humilde passou por diversas profissões até construir uma sólida carreira como cantora. Teresa foi manicure, programadora de rádio, vendedora de cosméticos e fiscal do Departamento de Trânsito (o Detran), até que, finalmente, teve condições para exercer a música como sua única profissão.

O fato de terem se firmado como compositoras e cantoras já na fase adulta aproxima o passado de Teresa Cristina do de Dona Ivone Lara. A biógrafa de Dona Ivone relata toda a admiração e gratidão que Teresa sente pela compositora que, segundo ela, é a responsável por ter aberto as portas do meio musical aos sambistas das gerações futuras:

A história de vida dela é uma coisa para se reconhecer mesmo, se admirar. Não é qualquer um que consegue conquistar o espaço que ela conseguiu. Hoje ainda é difícil conquistar reconhecimento no mundo da música, mas se ficou um pouquinho mais fácil que no passado, certamente foi por causa dela (CRISTINA *apud* BURNS, 2009, p. 150).

Teresa Cristina iniciou sua carreira nas rodas de samba na casa de Tia Surica, uma das mais tradicionais integrantes da escola de samba Portela. No entanto, a compositora viu sua

vida artística decolar a partir de 1995, quando começou a fazer apresentações junto ao grupo musical Semente em casas de *shows* no Rio de Janeiro. A parceria com o Semente teve como frutos três CDs, além da participação em faixas de álbuns de outros artistas. Em 1997, a autora também compôs uma canção para o grupo musical A Corda Bamba.

O ano de 2020 marcou a carreira da carioca pela visibilidade e expressividade conquistadas por ela através de suas *lives* realizadas diariamente em uma de suas redes sociais. Durante o período de quarentena decretado no Brasil, por conta da pandemia de Covid-19, os artistas precisaram cancelar suas apresentações ao vivo, o que levou muitos deles a cantarem em suas casas e, através de plataformas digitais, conectarem-se com seu público. Durante nove meses, todas as noites, Teresa fez *lives* temáticas variadas (Sambas Enredo, Temas de Novelas, Raízes Nordestinas, Sucesso dos anos 1980/1990, Noites de Rock, além de homenagens a vários compositores brasileiros).

A cantora afirma não ser adepta das classificações de canções como “samba de raiz” ou “samba de verdade”, todavia, Teresa acredita que Dona Ivone Lara é uma representante do que pode ser considerado samba verdadeiro, uma vez que a artista experienciou vários momentos da construção do samba enquanto gênero musical, bem como da música brasileira em geral, além de ter convivido com inúmeros compositores, cantores e grupos de samba (BURNS, 2009).

O repertório da compositora evidencia sua admiração e respeito pelos cantores de gerações passadas e pelos sambas antigos, como destaca Burns: “Para se ter uma ideia, uma de suas canções de maior sucesso é ‘Candeeiro’, que chama atenção justamente pelo título, que se remete a um objeto raríssimo nos meios urbanos, nos dias atuais” (BURNS, 2009, p. 151). Assim, com inspiração em antigas composições do cancioneiro brasileiro, Teresa Cristina afirma que: “Se for para fazer samba, quero que seja mesmo como se fazia. Claro que, colocando a minha história, as minhas questões, mas acho que o samba de verdade Dona Ivone fazia quando começou e faz até hoje” (CRISTINA *apud* BURNS, 2009, p. 151).

De acordo com o cantor e compositor paulistano Romulo Fróes<sup>29</sup>, em seu *site* dedicado à música popular brasileira, Teresa Cristina deu início à sua discografia em 2002, ao lado do grupo Semente, quando lançou dois álbuns dedicados a Paulinho da Viola. A timidez, característica marcante da personalidade da sambista, é evidenciada na forma como a cantora interpreta as canções, como afirma Fróes:

---

<sup>29</sup> Disponível em: [www.romulofroes.com.br](http://www.romulofroes.com.br). Acesso em: 05 fev. 2020.

Tímida, de gestos pequenos, tem a voz limpa, seca, mais próxima da Bossa Nova que do canto estridente das pastoras. Enuncia cada verso com dicção perfeita, como que recitando, chamando a atenção ao que diz cada canção. Teresa nunca exalta seu canto, quando muito aumenta seu volume, nos raros Partidos Alto do disco, mantendo sua interpretação contida, quase fria (FRÓES, 2007, s.p.).

Conforme o autor supracitado, a aparente frieza não aparta os ouvintes, mas os aproxima da música de Teresa Cristina, que se completa com os arranjos do Semente, que “Delicados, sem virtuosismos, favorecem e abrilhantam seu canto” (FRÓES, 2007, s.p.). Juntos, cantora e grupo levaram o samba de volta ao bairro da Lapa e podem ser considerados alguns dos principais responsáveis pela recuperação do bairro carioca.

Fróes também reitera que, a partir de 2004, Teresa Cristina “(...) se desvencilha um pouco de sua imagem de guardiã do samba (...)” ao lançar-se como compositora, com a canção *A vida me fez assim*. Segundo o *site* da cantora<sup>30</sup>, Teresa Cristina se destaca por ter sido a primeira e única mulher a receber um estandarte de ouro de melhor samba enredo, por sua *Candeia*, composta para a escola Renascer de Jacarepaguá. As músicas de sua autoria caracterizam-se pelo tom melancólico, nas quais a tristeza é um tema habitual, além da recorrente presença da música e da poesia como participantes ativas na vida do eu-poético.

### 3.2.1 A borboleta e o passarinho

A borboleta e o passarinho

De galho em galho, vai voando o passarinho  
 E de mansinho, é que chega a liberdade  
 De flor em flor, a borboleta vem sorrindo  
 E não se fala de outra coisa na cidade  
 Ela fugindo de um colecionador  
 Ele com medo da PM distraída  
 De vento, em vento, se encontraram numa flor  
 E não se fala de outra  
 coisa nessa vida  
 Com muitos toques,  
 ela fez o seu contato  
 Ele emplumado pra  
 causar boa impressão  
 E eram dois a bater asas pelo mato  
 Sincronizados nos  
 arroubos da paixão  
 De galho em galho,  
 vai voando o passarinho

<sup>30</sup> Disponível em: [www.teresacristinaoficial.com](http://www.teresacristinaoficial.com)

Que de mansinho  
 é que chega a liberdade  
 De flor em flor,  
 a borboleta vem sorrindo  
 E não se fala de outra  
 coisa na cidade

Mas toda história tem  
 o destino que merece  
 E a natureza fez por  
 bem de intervir  
 De mais a mais,  
 é cada qual com sua espécie  
 E não se fala de outra  
 coisa por aqui

A *borboleta e o passarinho*<sup>31</sup> é uma canção sobre a história de amor entre dois indivíduos pertencentes a universos diferentes, mas que estão em sincronia durante a primeira longa estrofe da canção. Contudo, a sociedade repressora e sexista exerce seu papel de tentar separar o casal, criando empecilhos e interferindo no relacionamento entre a borboleta e o passarinho, como está evidente na passagem: “De mais a mais/ é cada qual com sua espécie”.

O personagem masculino, o passarinho, para atrair a atenção da borboleta, mostra-se forte, “emplumado pra/ causar boa impressão” – atributos que a sociedade binária considera cabíveis ao sexo masculino. A personagem feminina, metaforizada pela borboleta, além de fugir de um colecionador (personagem masculino), “vem sorrindo” e “Com muitos toques/ ela fez o seu contato”, o que também denota comportamentos enraizados na sociedade segregacionista, que presume que a mulher é frágil como uma borboleta, é perseguida por “coleccionadores” e deve agir com delicadeza e docilidade, o que é criticado por Chimamanda Adichie, em *Sejamos todos feministas*:

Perdemos muito tempo ensinando as meninas a se preocupar com o que os meninos pensam delas. Mas o oposto não acontece. Não ensinamos os meninos a se preocupar em ser “benquistos”. Se, por um lado, perdemos muito tempo dizendo às meninas que elas não podem sentir raiva ou ser agressivas ou duras, por outro elogiamos ou perdoamos os meninos pelas mesmas razões (ADICHIE, 2015, p. 27).

Por conseguinte, é possível compreender que a letra da canção *A borboleta e o passarinho* remete-se à subordinação feminina estabelecida pelo sistema patriarcal que limita e regula o indivíduo, tornando-o não livre para agir conforme sua própria vontade, além de

---

<sup>31</sup> Canção disponível em <https://immub.org/album/cu-sou-assim-o-melhor-de-teresa-cristina-e-grupo-semente>, faixa 10.

normatizá-lo, incapacitando-o de fazer suas próprias escolhas (BUTLER, 2017b). Nesse sentido, a borboleta representa a mulher que se depara com um sistema que quer enquadrá-la, impor limites às suas escolhas e tolher a sua liberdade de se relacionar com quem quiser.

Todavia, o trecho “Que de mansinho/ é que chega a liberdade” aponta para uma força desagregadora e revolucionária presente na estratégia de resistência de ambos os personagens, “Que de mansinho” lutam com resiliência e paciência para alcançarem “a liberdade”, isto é, para se desvencilharem dos papéis sociais a eles impostos.

Jurema Werneck discorre acerca dos direitos de escolhas das mulheres e a possibilidade de exercê-los ao mesmo tempo em que possam manter as características próprias ao feminino:

Trabalhadoras, lutadoras, as que não estão subordinadas ao poder masculino, as que não têm ou não querem homens ou filhos (mas sem abrir mão do sexo), sensuais, voluntariosas, fortes. Estas são algumas das possibilidades de sermos o que somos, alguns dos exemplos de nosso repertório de identidades, ou de feminilidades, que encontraram ressonância e pertinência entre nós ao longo dos séculos, sendo atuantes até hoje, século XXI (WERNECK, 2009, p. 155).

Por fim, chegamos aos versos da última estrofe da canção: “Mas toda história tem/ o destino que merece/ E a natureza fez por/ bem de intervir?”. Apesar de todas as barreiras colocadas ao relacionamento dos personagens por parte da sociedade segregacionista, através de preconceitos e papéis sociais bem estabelecidos, há a veemente presença da “natureza”, que é a metáfora para a força insondável e irrefreável da vida.

Logo, os trechos “Mas toda história tem/ o destino que merece” revelam que as tentativas da sociedade opressora e repressora (representada pelo colecionador e pela PM) de enquadrar e regular os indivíduos conforme seus preceitos se defrontarão com uma força revolucionária e de resistência por parte dos próprios indivíduos que não aceitam tais imposições, assim como as “Trabalhadoras, lutadoras”, descritas por Werneck (2009), que não aceitam subordinação ao patriarcado.

### 3.2.2 Má impressão

Má impressão

Desceu a serra sexta-feira  
Toda enfeitada, tinha coisa pra comprar  
Nego ficou preocupado

Quando veste aquela saia  
 Nega demora a voltar  
 Acreditando que hoje tá tudo mudado  
 Nego vira pro outro lado  
 Pra apagar má impressão  
 Mas quando lembra  
 Que antes de ir, na varanda  
 Meio litro de lavanda ela pôs no sutiã  
 Malandro de fé acende um cigarro e duvida  
 Que lá no mercado sempre tem liquidação  
 E quando a nega retorna cansada e contente  
 Cheia de batom no dente  
 Buquê de rosas na mão  
 Vai começar a confusão...

*Má impressão*<sup>32</sup> apresenta uma situação diferente daquela observada em *A borboleta e o passarinho*. Enquanto na primeira canção há o impasse do relacionamento entre dois seres diferentes, a segunda descreve a relação entre dois iguais, a “Nega” e o “Nego”, na qual existe a possibilidade de traição por parte da mulher, como insinuem os trechos “Meio litro de lavanda ela pôs no sutiã/” e “E quando a nega retorna cansada e contente/ Cheia de batom no dente/ Buquê de rosas na mão/ Vai começar a confusão”.

Dessa forma, a canção mostra um sujeito feminino altivo e dotado de vontades próprias, que se arruma toda para ir à feira, como em: “quando veste aquela saia/ Nega demora a voltar”. Embora desconfiado, seu parceiro não a impede de sair, porém, segue “Acreditando que hoje tá tudo mudado”. Tal mudança (que envolve certa independência do comportamento feminino) não é observada por Chimamanda Adichie, que afirma:

Não é fácil conversar sobre a questão de gênero. As pessoas se sentem desconfortáveis, às vezes até irritadas. Nem homens nem mulheres gostam de falar sobre o assunto, contornam rapidamente o problema. Porque a ideia de mudar o *status quo* é sempre penosa (ADICHIE, 2015, p. 42).

O mesmo sujeito feminino provido de capacidade de decisão para sair de casa sozinha apresenta também autonomia para se vestir com a roupa que deseja: “Toda enfeitada”; “Quando veste aquela saia/”. E ainda demonstra sensualidade, como nos versos: “Meio litro de lavanda ela pôs no sutiã” e “E quando a nega retorna cansada e contente/ Cheia de batom no dente/ Buquê de rosas na mão”.

Segundo Sueli Carneiro (2003, p. 117-118), as mulheres podem ser consideradas vitoriosas na luta pela “autonomia sobre seus próprios corpos” e pelo “exercício prazeroso da

<sup>32</sup> Canção disponível em <https://immub.org/album/melhor-assim>, faixa 8.



sexualidade” sem a maternidade como finalidade. Para a autora, toda a humanidade se beneficiou com as conquistas femininas no que tange aos “direitos sexuais e reprodutivos”.

Carneiro afirma ainda que:

Se partimos do entendimento de que os meios de comunicação não apenas repassam as representações sociais sedimentadas no imaginário social, mas também instituem como agentes que operam, constroem e reconstroem no interior da sua lógica de produção os sistemas de representação, levamos em conta que eles ocupam posição central na cristalização de imagens e sentidos sobre a mulher negra (CARNEIRO, 2003, p. 125).

Nesse sentido, é possível entender que Teresa Cristina – mulher negra compositora de sambas – quebra o estereótipo negro feminino cristalizado pela sociedade ao compor uma canção sobre a “nega” que não fica em casa cuidando das tarefas domésticas. Ademais, ela vai à feira com a desculpa de “Que lá no mercado sempre tem liquidação”. Porém, fica claro que a intenção não é comprar suprimentos para seu lar, já que ela sai de casa perfumada e maquiada, e volta feliz, “Cheia de batom no dente”.

### 3.2.3 Cantar

Cantar

Canto para amenizar  
 Grande dor que me traz  
 O sorriso de alguém  
 Se a minha escola querida  
 Cruzar a avenida  
 Eu canto também  
 No canto  
 Vou jogando a minha vida pra você  
 Por isso, fecho os olhos pra não ver

Cantar

Desnudar-se diante da vida  
 Cantar é vestir-se com a voz que se tem  
 Achar o tom da alegria perdida  
 E não ter que explicar pra ninguém  
 A razão desta tal melodia  
 Encharcada de sorriso e pranto  
 No cantar a lembrança se cria  
 E envelhece de repente  
 Vai solta no ar  
 Por isso eu canto

*Cantar*<sup>33</sup> pode ser entendida como uma metacanção, pois revela o que a compositora pensa e sente sobre o ato de cantar. Ademais, evidencia a forte ligação entre a música e o eu-poético, para quem o ato de cantar está relacionado a sentimentos como alegria e dor, como explicitam os trechos: “Achar o tom da alegria perdida” e “Canto para amenizar/ Grande dor que me traz o sorriso de alguém”. Ademais, cantar mostra-se, ainda, como a mais profunda e completa forma que a cantora encontra para revelar sua alma ao seu ouvinte, o que é visto em: “No canto/ Vou jogando a minha vida pra você/”, bem como para se expor diante do outro e da vida, como deixam claro os excertos: “Desnudar-se diante da vida/ Cantar é vestir-se com a voz que se tem”.

Sobre o papel da voz na relação com o outro, Paul Zumthor, autor do livro *Performance, Recepção, Leitura*, pontua que a voz é, ao mesmo tempo, a libertação e o limite do corpo, pois

(...) ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele (ZUMTHOR, 2018, p. 77).

Assim, através de sua voz e de seu canto, o eu-lírico – ou a própria Teresa Cristina, pois é possível entender a canção como uma confissão de sua autora – se liberta do encerramento em si mesma e, mais do que encontrar seu ouvinte, entrega-se a ele. Dessa forma, o corpo alcança as dimensões infinitas do mundo, como corroboram as palavras de Zumthor: “(...) o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo” (*Ibidem*, p. 71).

Nesse sentido, enquanto canta, Teresa se entrega à sua plateia, a quem “joga” a sua vida como em um gesto de doação ao outro, o que os artistas realizam a cada vez que se expressam através de sua arte. Consoante à afirmação de Zumthor, o corpo caracteriza-se por ser inapreensível, indelével e, por isso, capaz de realizar essa doação. É, portanto, a única ferramenta com a qual é possível se manifestar de forma poética e sensível (ZUMTHOR, 2018).

Assim, cantar pode ser compreendido, também, como um ato generoso, no qual o artista partilha seus sentimentos e pensamentos com o público, além de revelar a ele o que há de mais íntimo em sua alma, transformando, então, através da comunicação, o espectador ou

<sup>33</sup> Canção disponível em <https://immub.org/album/delicada-teresa-cristina-e-grupo-semente>, faixa 1.

ouvinte. Nesse âmbito: “Comunicar (...) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2018, p. 49).

Na letra da canção ora analisada, a compositora Teresa Cristina deixa transparecer seu apreço pelo carnaval, ao afirmar que: “Se a minha escola querida/ Cruzar a avenida/ Eu canto também”, e o amor por sua escola de samba, Portela, ao trocar a palavra “escola” pelo nome da agremiação em algumas versões da canção<sup>34</sup>.

O tom confessional da mensagem da canção transforma cada ouvinte de forma peculiar, uma vez que cada um se relaciona de maneira pessoal com a arte. De acordo com Romulo Fróes, a relação entre criador e consumidor de música foi profundamente modificada pelo avanço da tecnologia, especialmente pela internet, pois, atualmente, “é permitido a qualquer um, produzir, divulgar e compartilhar suas criações, com quem quer que seja, em qualquer lugar do mundo” (FRÓES, 2007, s.p.). A tecnologia, como afirma Zumthor, “(...) de algum modo perturbou (...) modificou consideravelmente as condições da performance” (ZUMTHOR, 2018, p. 48). O autor apresenta sua definição de performance:

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. (...) A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido (*Ibidem*, p. 47).

Nos últimos versos da canção: “No canto/ Vou jogando a minha vida pra você/ Por isso, fecho os olhos pra não ver”, Teresa Cristina faz uma declaração sobre um aspecto pessoal de sua vida que reflete diretamente em sua performance nos palcos: canta de olhos fechados com o objetivo de não ver a plateia enquanto se entrega a ela. Tímida, no início de sua carreira a artista não se sentia à vontade para cantar na frente de um grande número de pessoas, portanto, o fazia de olhos fechados, como afirmou em entrevista concedida à Folha de São Paulo<sup>35</sup> em setembro de 2002:

Embora acumulando experiência como intérprete constante da noite carioca, Teresa Cristina afirma que ainda engatinha no ofício de cantar. "Sou tímida, não tenho muita presença de palco. Não vou poder ficar chateada se me criticarem por isso", previne-se. No palco, desenvolveu uma proteção de

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BTkgR3joi8w>

<sup>35</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0509200207.htm>. Acesso em 22 fev. 2020.

que, ela sabe, precisa se livrar: "As pessoas reclamam que canto de olho fechado. Vejo aquele monte de gente e fecho os olhos porque na interpretação eu me garanto. Sei que não pode ser assim, no palco as pessoas querem o pacote completo" (CRISTINA, 2002, s.p.).

Dito isto, é razoável inferir que o desejo ou a necessidade de revelar aos espectadores a sua atitude de fechar os olhos diante da plateia esteja relacionada a todas as transformações nas formas de consumo da música. Não é preciso ter presenciado um *show* de Teresa Cristina para saber que, no início de sua vida artística, ela se apresentava de olhos fechados, pois a internet possibilitou que os vídeos de suas apresentações sejam assistidos por qualquer pessoa, em qualquer lugar do planeta.

Por fim, *Cantar* pode ser concebida como a tradução de tudo aquilo que a autora da canção sente ao se entregar ao seu ofício, como se, através desta música, Teresa Cristina prestasse contas a seu público de tudo o que seu trabalho, seus espectadores, suas composições, sua performance, sua interpretação e sua voz representam para ela: é a maneira através da qual ela consegue “Desnudar-se diante da vida”, “Achar o tom da alegria perdida/ E não ter que explicar pra ninguém”.

### 3.2.4 Convite à tristeza

#### Convite à tristeza

Vou convidar minha tristeza pra dançar  
 A noite inteira eu vou rodar  
 Ver nos meus braços ela amolecer  
 Depois, refeitas  
 Um café eu vou pedir  
 E se ela me sorrir  
 Mil galanteios sei que vou dizer  
 A noite inteira farei ela gargalhar  
 Dizendo coisas que até mesmo Deus duvida  
 E aí então  
 Quando ela se apaixonar  
 Desapareço, num piscar  
 Da sua vida

Os gestos contidos e delicados de Teresa Cristina, bem como o ritmo leve da canção, que segue sempre no mesmo tom, não revelam a dimensão da mensagem de *Convite à tristeza*<sup>36</sup>. A autora inicia a letra com o desejo de estar e conviver com a tristeza, o que fica claro logo no primeiro verso: “Vou convidar minha tristeza pra dançar”. A mesma frase revela

<sup>36</sup> Canção disponível em <https://immub.org/album/melhor-assim-ao-vivo>, faixa 9.

também a relação próxima, de pertencimento, entre eu-lírico e o sentimento, pois não se trata de qualquer tristeza, mas da “minha tristeza”.

Os verbos na primeira pessoa do singular e na voz ativa enfatizam a atitude de alguém que toma as decisões e comanda o seu próprio destino, o que é reforçado pela aparição do pronome “eu” (duas vezes) acompanhando as ações, como nos trechos: “A noite inteira eu vou rodar”, “Um café eu vou pedir”/ “Mil galanteios sei que vou dizer”, “A noite inteira farei ela gargalhar”, “Desapareço, num piscar/Da sua vida”.

A linguagem utilizada pela compositora sugere que, naquela noite, é ela quem governa a tristeza. Ainda que no passado o sentimento possa tê-la subordinado, isso não mais acontece, uma vez que é ela quem tem o poder de decisão, quem escolhe até quando permanecerá e como será seu relacionamento com a tristeza: “E aí então/ Quando ela se apaixonar/ Desapareço, num piscar/Da sua vida”.

É possível, também, aproximar a atitude da personagem ao comportamento masculino, ao passo que a canção pode ser compreendida como um plano de sedução previamente arquitetado, no qual a tristeza será envolvida (“A noite inteira eu vou rodar/ Ver nos meus braços ela amolecer”), ludibriada (E se ela me sorrir/ Mil galanteios sei que vou dizer/), conquistada (A noite inteira farei ela gargalhar/ Dizendo coisas que até mesmo Deus duvida) e, por fim, abandonada (Quando ela se apaixonar/ Desapareço, num piscar/ Da sua vida).

Nesse sentido, a autora inverte o jogo amoroso como se estivesse se vingando da tristeza ao colocá-la na posição de enganada e abandonada, e atribuindo a si o papel daquele (daquela) que vai iniciar e finalizar o relacionamento de acordo com sua vontade. Portanto, ao compor uma canção cuja letra é uma revelação de abandono da tristeza, Teresa Cristina rompe com a sujeição da mulher negra ao racismo e ao sexismo impostos pela sociedade binária patriarcal.

Percebe-se na letra da canção também a presença da solidão. A narradora está acompanhada por sua tristeza, uma das faces da solidão que convive diariamente com ela. Claudete Alves da Silva Souza (2008), em sua dissertação de mestrado intitulada *A solidão da mulher negra – sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo*, declara que a solidão da mulher negra é um fenômeno presente na história da sociedade desde sempre, porém, este tema nunca recebeu importância das áreas de conhecimento em geral.

Claudete Alves (2008) trata do fenômeno como consequência do racismo e sexismo por elas sofridos, que funcionam como um gatilho para o distanciamento relacional e

afetuoso. A autora afirma a esse respeito: “(...) as mulheres negras e a compreensão da solidão como experiência que é individual, comunitária e coletiva pois faz parte de uma construção histórica social e política cravada pela dimensão de gênero e étnico-racial (SOUZA, 2008, p.56-57).

Gleide Davis<sup>37</sup> (2015), em seu texto *Sobre a solidão da mulher negra*, declara:

Sabe-se que pouquíssimas mulheres negras conseguem se estabelecer romanticamente enquanto casadas, que o número de famílias onde a mulher é mãe solteira é em sua maioria, de mulheres negras. Fomos crescendo com a ideia de ver nossas avós, mães, tias criando seus filhos sozinhas, sem companheiros, por vários motivos; abandonadas por eles, relacionamentos extra conjugais e etc. (DAVIS, 2015, s.p.).

Em consonância com Davis, Souza assevera que “(...) a categoria cor é elemento que diferencia o estado conjugal das mulheres” (SOUZA, 2008, p. 58). Sobre esse aspecto, também Caetano Veloso já abordou o tema da solidão, como pode ser visto na canção *Desde que o samba é samba*<sup>38</sup>, em especial no verso “solidão apavora”. Como reflete Souza: “O comportamento sexual e afetivo da população negra é consequência das relações entre a sociedade em geral, configurando a população negra como um grupo étnico específico” (SOUZA, 2008, p. 66). As palavras de Davis reforçam essa sentença ao estabelecerem que:

(...) nós mulheres e negras, somos colocadas como as “mulatas de carnaval”, num turismo sexual completamente exacerbado frente a mídia brasileira que nos vende como meras bundas carnavalescas, e isso impactando diretamente nos relacionamentos, faz com que eu esteja colocada no lugar da amante, da fogosa, da “boa de cama”, da “mais quente”, a que desperta desejo, mas nunca amor/paixão (DAVIS, 2015, s.p.).

O samba carrega um lamento, é “o filho da dor”, que desde o seu início reflete “a lágrima clara sobre a pele escura”. Para o samba, “a tristeza é senhora”, tema corriqueiro nas composições de Teresa Cristina. A sambista reconhece a herança de sofrimento, lamento e dor, mas a supera ao compor um samba no qual a mulher negra impõe, com altivez, as regras de seu relacionamento com a tristeza, e elenca os passos que vai seguir para eliminá-la de sua vida. Assim, cantando, Teresa Cristina manda “a tristeza embora<sup>39</sup>”.

<sup>37</sup> Texto publicado no blog da autora: <https://feminismosemdemagogia.wordpress.com/2015/05/29/sobre-a-solidao-da-mulher-negra/>. Acesso em 25 fev. 2020.

<sup>38</sup> Letra e música disponível em: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44717/>. Acesso em 25 fev. 2020.

<sup>39</sup> Os versos citados no parágrafo são da canção *Desde que o samba é samba*, de Caetano Veloso, disponível em <https://immub.org/album/live-at-carnegie-hall>, faixa 1.

### 3.2.5 Poesia

Poesia

Sorri  
 Quando te conheci  
 Quis ser de mais ninguém  
 Existia um porém que eu fiquei sem saber  
 Se o que tinha de ser me fazia sorrir  
 Menti, resisti com ardor  
 Não pensava em querer  
 Foi olhar pra você e o cenário mudou  
 E ficou tudo azul como tinha de ser  
 Deixei a mão da poesia rabiscar um poema  
 Pra falar de amor  
 Ter você como tema  
 E agradecer em verso a prosa que eu ouvi  
 Em letra e melodia  
 Agradeço o dia em que te conheci

Mais uma vez, Teresa Cristina deixa transparecer a importância que a música tem em sua vida. A canção *Poesia*<sup>40</sup> já traz em seu nome a relação próxima da compositora com o cantar. Também os últimos versos da canção deixam clara a forte ligação da sambista com a sua arte, pois é através da música que o eu-poético agradece a presença da pessoa amada em sua vida: “E agradecer em verso a prosa que eu ouvi/ Em letra e melodia/ Agradeço o dia em que te conheci”.

*Poesia* é uma canção de amor, que mostra um eu-lírico pleno do sentimento de amar, que o tornou entregue e fiel (“Quis ser de mais ninguém”), resignado (“Deixei a mão da poesia rabiscar um poema/ pra falar de amor”), feliz (“Foi olhar pra você e o cenário mudou/ E ficou tudo azul como tinha de ser”) e grato por ter a pessoa amada em sua vida (“Agradeço o dia em que te conheci”).

É possível inferir que “Poesia” revela um eu-poético que enxerga o amor como libertação. Entretanto, foi necessário percorrer um caminho de incertezas até alcançar este sentimento. Primeiramente, houve o encantamento perante o amor, como sugerem os versos “Sorri/ Quando te conheci”. Logo, veio a hesitação diante do sentimento desconhecido, como mostra o trecho: “Existia um porém que eu fiquei sem saber/ Se o que tinha de ser me fazia sorrir” e, em seguida, a negação: “Menti, resisti com ardor/

<sup>40</sup> Canção disponível em <https://immub.org/album/melhor-assim-ao-vivo>, faixa 2.

Não pensava em querer”. Por fim, o eu-lírico se abriu para a poesia (que representa o amor) e a permitiu “rabiscar um poema” e dar prosseguimento à sua história de amor.

Em *Convite à tristeza*, a letra revela uma personagem ativa e, de certa forma, orgulhosa ao relatar as estratégias as quais seguiu para enganar sua tristeza e dela fugir. Da mesma forma, *Poesia* evidencia uma mulher que se vê livre ao encontrar o amor, como pode ser visto em “Foi olhar pra você e o cenário mudou”, “Deixei a mão da poesia rabiscar um poema”, “Agradeço o dia em que te conheci”, pois reconhece nele a sua realização enquanto mulher. Portanto, a atitude da narradora da canção rompe com o papel social atribuído à mulher dentro do patriarcalismo, que estabelece a “bipolarização binária, nas identidades masculina e feminina, na vida de homens e mulheres”, e coloca a mulher como aquela que deve agradecer e se subordinar ao homem (TEDESCHI, 2012, p.100).

A sociedade patriarcal e misógina subordina a mulher ao homem. Nessa perspectiva, uma mulher sem um companheiro é um ser incompleto, é o não-ser ou, como destaca Tedeschi, é a “metade do gênero humano”: “O termo metade deve ser entendido num sentido funcional; a mulher coopera na reprodução da espécie, é esposa e mãe destinada ao espaço privado, e ainda possui um estatuto na família e na sociedade (TEDESCHI, 2012, p. 96). Pierre Bourdieu, em seu livro *A dominação masculina*, afirma que a mulher é “constituída como uma entidade negativa, definida apenas por falta” (BOURDIEU, 2010, p. 37).

Porém, Teresa Cristina reverte a lógica social patriarcal ao compor uma canção na qual o eu-poético não é refém das amarras de uma relação opressora e não tem sua identidade reduzida à metade incompleta e dependente de seu parceiro para tornar-se sujeito, mas é uma mulher entregue ao amor que não a aprisiona. Assim, a vida da personagem está na mão da poesia, que pode ser compreendida como a sua própria mão, a mão de quem rompe com a insegurança, a opressão e o medo de amar impostos pela sociedade repressora e liberta-se para o encantamento proporcionado pelo amor.

### 3.2.6 Trégua suspensa

#### Trégua suspensa

Depois que você virou visita  
A quem se deve tanta honra  
Essa chegada sem convite algum  
Abro a porta e dou de cara  
Com essa cara de menino cínico  
Sabendo que eu sofro do coração  
Pode sentar, pode montar sua defesa



Que eu já preparei o meu perdão  
 Hoje eu quero sua companhia  
 Te dar todo o tipo de alegria  
 E adormecer no colo da sua mão  
 A vida é curta e o amor é quase eterno  
 Tudo é inferno pra quem nunca quer morrer  
 E eu que já morro de saudade, simplesmente  
 Da sua cara me pedindo pra esquecer  
 E olha agora aqui:  
 Você!

A letra de *Trégua Suspensa*<sup>41</sup> foi composta por Teresa Cristina e sua melodia foi criada por Lula Queiroga. A canção sugere a história de uma relação conturbada entre um ex-casal que rompeu o acordo de paz (trégua) previamente estabelecido. É uma música sensual, como é possível perceber nos versos: “Hoje eu quero sua companhia/ Te dar todo o tipo de alegria/ E adormecer no colo da sua mão”. O eu-lírico feminino se impõe como sujeito e dita as regras de sua vida amorosa: o ex-companheiro, agora, é apenas visita. Embora apareça à sua porta sem convite (“Essa chegada sem convite algum”), é ela quem permite ou não a sua entrada.

O parceiro usa de subterfúgios para reconquistá-la, ainda que apenas por alguns momentos: mostra sua “cara de menino cínico”, sabe que ela sofre do coração, monta sua defesa e a pede para esquecer o passado. A parceira, por sua vez, também participa ativamente da relação, pois ao afirmar: “Que eu já preparei o meu perdão”, a personagem deixa claro que o perdoa com a condição de receber em troca a companhia, o colo para dormir. Então, é possível perceber o eu-lírico como uma mulher que confronta os papéis femininos impostos pela sociedade (de subordinação e subjugação feminina), e é também voluntariosa, uma vez que conhece as artimanhas do parceiro, mas decide se render ou não a elas.

Tedeschi (2012, p. 105) afirma que “Nascer homem ou mulher, a partir das construções e representações na história, não foi um dado neutro, e hoje ainda não é, em nenhuma sociedade” Mais do que características biológicas e naturais, toda a construção cultural da sociedade ocidental judaico-cristã acerca do feminino “(...) transforma a mulher em um ser incapaz de entrar na sociedade, no espaço público, e de se transformar em um indivíduo civil, ou seja, numa cidadã” (*Ibidem*, p. 98).

Dentro dessa perspectiva, a mulher não é um sujeito, mas subordinada ao homem, que é quem lhe concede a possibilidade de, através do relacionamento, isto é, do matrimônio,

---

<sup>41</sup> Canção disponível em <https://immub.org/album/melhor-assim-ao-vivo>, faixa 13.

adentrar a sociedade. O papel de chefe de família será sempre masculino, o que destitui a mulher do direito ao seu corpo, ao seu prazer e de demais direitos, como ressalta o autor: “Se os homens são os chefes das famílias, eles têm que ter o acesso sexual aos corpos das mulheres; mas esse acesso não pode ser fruto de um acordo mútuo porque os corpos das mulheres e dos homens não têm o mesmo significado político” (*Ibidem*, p. 99).

Contudo, o eu-poético feminino de *Trégua suspensa* quebra a imposição da sociedade, pois há um combinado entre ela e seu parceiro: os dois continuam se vendo, sem manter os compromissos de um relacionamento, sempre que uma das partes desejar e a outra consentir. Nesse sentido, a personagem construída por Teresa Cristina não se subjeta ao matrimônio e não enxerga-o como sua salvação, sendo essa a sua chance de se tornar um sujeito social, assim rompendo a coerção social que controla a mulher para a estabilidade do direito patriarcal, conforme as palavras de Tedeschi: “As mulheres, seus corpos, suas paixões, representam “*a natureza*”, que tem que ser controlada e superada para que a ordem social possa ser mantida” (*Idem*).

Na sociedade binária patriarcal, o homem, em sua condição de sujeito, é aquele que concede à mulher, o não-sujeito, a permissão de fazer parte da sociedade, como referido em:

Os homens historicamente desfrutam da condição de “superioridade” natural de seu “sexo” e, quando as mulheres se tornam esposas, supõe-se que elas concordem em participar do contrato de casamento, que fixa os papéis e espaços que as submetem aos maridos (*Ibidem*, p. 100).

A personagem feminina de *Trégua Suspensa* não é – ou não é mais – esposa. Por conseguinte, a ela não cabe a obrigação de cumprir nenhum contrato, exercer qualquer papel ou guardar-se nos espaços determinados pelo casamento, o que não a torna um não-sujeito, pois ela é voluntariosa e estabelece o que vai ou não fazer.

Dito isso, o trecho: “A vida é curta e o amor é quase eterno/ tudo é inferno pra quem nunca quer morrer” deixa transparecer o desejo da personagem de aproveitar a vida independente do amor. Em outras palavras, ela não vê a necessidade de haver amor entre os dois para que se relacionem. Basta desejarem se encontrar. Nesse ínterim, em seu livro *Olhares negros: raça e representação*, bell hooks (2019, p.131) enfatiza a sexualidade da mulher negra vista como “desviante”, como a sexualidade do outro, como alguém que não deveria ser olhado como “um ser humano completo”.

A autora (2019, p.134) retrata a objetificação da mulher negra, do indivíduo subtraído de sua condição de sujeito, o qual não é, portanto, permitido a sentir desejo sexual, uma vez

que a função de seu corpo é apenas servir, sujeitar-se ao outro. Como a autora afirma, mesmo nas produções culturais da atualidade, os corpos das mulheres negras são, ainda, considerados “descartáveis”. O comportamento do parceiro da personagem de “Trégua suspensa” reforça o pensamento masculino sexista e misógino em relação à mulher negra: é cínico; desaparece durante um tempo, deixando-a com saudade; aparece em sua casa sem ser convidado.

Todavia, ao bater à porta da companheira, o parceiro se depara com uma mulher que expressa seus desejos e afirma-se como sujeito, ao deixar claro que é dela o domínio de seu corpo. Então, Teresa Cristina traz, em sua canção, a mulher negra que se reconhece enquanto indivíduo e rompe com as barreiras preconceituosas da sociedade para viver sua sexualidade. A atitude da compositora condiz com as palavras de bell hooks:

Quando nós mulheres negras nos relacionamos com nossos corpos, nossa sexualidade, de formas que põem o reconhecimento erótico, o desejo, o prazer e a satisfação no centro de nossos esforços para criar uma subjetividade radical da mulher negra, podemos criar representações novas e diferentes de nós como sujeitas sexuais. Para isso, precisamos estar dispostas a transgredir as barreiras da tradição (HOOKS, 2019, p.153).

Apesar da aparente surpresa nos versos finais: “E olha agora aqui:/ Você!”, está claro que as ações da personagem são realizadas, o tempo todo, de forma firme e consciente. O verso “Pode sentar, pode montar sua defesa” expressa a atitude de quem dá a ordem ou a permissão. Ademais, os verbos na primeira pessoa deixam claro que a personagem age de acordo com o que deseja e considera certo. Ela sabe o que vai fazer e o faz porque sente vontade: “Que eu já preparei o meu perdão/ Hoje eu quero sua companhia/ Te dar todo o tipo de alegria/ E adormecer no colo da sua mão”.

Assim, o jogo de sedução se completa, pois, se por um lado o parceiro reaparece à sua porta “Com essa cara de menino cínico”, pede que ela esqueça o atrito que houve entre os dois – tendo o conhecimento de que a parceira sente saudade –, e possivelmente vai “montar sua defesa”, por outro lado, ela compreende que não vai existir um retorno, um resgate do relacionamento, mas apenas momentos ao lado daquele “que virou visita”. Portanto, ela aceita “essa chegada sem convite algum” e prepara o perdão para desfrutar a sua companhia.

Dessa forma, o que podemos observar é que a personagem da canção transpõe as barreiras sociais que tentam destitui-la da condição de sujeito. De acordo com Byung-Chul Han, “[o] mundo organizado imunologicamente possui uma topologia específica. É marcado por barreiras, passagens e soleiras, por cercas, trincheiras e muros. Essas impedem o processo de troca e intercâmbio”. Ainda segundo o autor, “[a] sociedade disciplinar é uma sociedade da

negatividade. É determinada pela negatividade da proibição. O verbo modal negativo que a domina é o não-ter-o-direito. Também ao dever inere uma negatividade, a negatividade da coerção” (HAN, 2017, p.13).

Nesse sentido, podemos entender que a sociedade disciplinar é aquela na qual “[a] mulher continua a sofrer o peso dos discursos de seu papel social delegado ‘pela natureza’, confirmando funções e sendo impedida de construir aquilo que chamamos de ‘equidade de gênero’” (TEDESCHI, 2012, p.105). No entanto, o eu-poético de *Trégua Suspensa* se revela uma mulher que vai contra os preceitos da sociedade patriarcal e sexista que tenta tolher sua liberdade, negar sua condição de sujeito e proibir o acesso a seu próprio corpo e sexualidade. Pelo contrário, Teresa Cristina compôs uma letra sobre a mulher negra que se reconhece também enquanto corpo, corpo este dotado de sensibilidades, desejos e consciência. Ela não se prende a um relacionamento ou a um parceiro para afirmar sua existência. Ela compreende-se e comporta-se enquanto um sujeito pleno, completo.

## 4 ELE ME VÊ COMO EU ME VEJO?

### 4.1 O CANCIONEIRO BRASILEIRO: UM TERRITÓRIO MASCULINO

Em uma sociedade patriarcal e segregacionista como a que vivemos, até bem pouco tempo as mulheres dispunham de menos autonomia que os homens. Nesse contexto, desprovidas de possibilidade de governar suas próprias vidas, eram consideradas seres dependentes dos homens – primeiramente do pai, e, futuramente, do marido. Como assegura Regina Navarro Lins (2007, p.49), em *A cama na varanda: arejando nossas ideias a respeito de amor e sexo*: “A mulher se tornou, primeiro, propriedade do pai, depois, do marido, e, em seguida, do filho”. Essa afirmação está em consonância com as palavras de Rodrigo Faour:

Num tempo não muito distante, a mulher não tinha direito a nada ou quase nada. A vida da mulher era prescrita antes mesmo dela nascer. Depois, houve uma pequena evolução, e ela podia até escolher com quem casar, mas depois de casada, tinha de seguir rigorosamente as normas sociais – cuidar dos filhos, ser boa dona-de-casa, e só (FAOUR, 2011, p. 91).

Sendo assim, as conquistas das mulheres são recentes, uma vez que “(...) trabalhar fora era exceção e frequentar outros espaços sem o marido era normalmente muito malvisto pela sociedade” (*Idem*). Nesse sentido, compor letras de músicas também é algo novo para as elas, uma vez que o cancionero brasileiro, até os tempos atuais, é majoritariamente masculino, como corrobora Faour: “Ora, nessa época, as mulheres raramente cantavam. Compor então, nem pensar” (*Idem*).

Dessa forma, o homem sempre compôs sobre a mulher:

Havia canções para despertar, embalar e homenagear a amada (sempre à distância), e ao mesmo tempo muitas de sofrimento pela amada não lhe dar amor, por ser “independente” demais, e isso chocar o homem, e pelo desprezo que tinham em relação a seu amor. Fora aquelas que os homens se lamuriavam como eternos sofredores por culpa da mulher, evidentemente (*Idem*).

Por conseguinte, a mulher compor letras de músicas sobre as próprias mulheres é algo novo e que ainda vem sendo conquistado, de forma gradual. O samba, desde suas primeiras composições, vem se mostrando um território predominantemente masculino, que visa a manter a ordem social androcêntrica, “(...) com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças (...)”, como afirma Pierre Bourdieu (2010, p. 07). Então, conforme o autor, na sociedade binária, “(...) a divisão entre os sexos, tal como

a conhecemos, se produz; ou, em outros termos, de tratar a análise objetiva de uma sociedade organizada de cima a baixo segundo o princípio androcêntrico (...)” (*Ibidem*, p. 09), e determina quem domina (o homem) e quem é dominado (a mulher).

Consequentemente, a cultura sexista é naturalizada nas relações fundamentalmente patriarcais, que, de acordo com Bourdieu apreendem “(...) o mundo social e suas arbitrarias divisões, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, e adquire, assim, todo um reconhecimento de legitimação” (*Ibidem*, p. 17). O samba integra este universo binário, pois, já nas composições realizadas entre as décadas de 1930 e 1950, as letras sobre mulheres descrevem-nas, em sua maioria, da seguinte forma:

As letras traziam com mais frequência a mulher como inimiga em potencial do homem – a culpada por tudo que desse errado no relacionamento. Ela poderia ser a traidora, a perdulária, a exigente demais, a excessivamente crítica, a não-compreensiva, e em linhas gerais uma “perdida”, sem coração. E isso vem de longe (FAOUR, 2011, p. 31).

Portanto, em conformidade com Bourdieu, entende-se que o corpo é uma construção social, uma “realidade sexuada”, ou seja, é sobre o corpo que cai a responsabilidade da “divisão sexualizante” da sociedade, que separa os indivíduos em categorias diferentes – quem domina e quem é dominado – de acordo com sua fisiologia. É de acordo com estes preceitos que as letras de samba retratavam a mulher nas primeiras décadas do século XX. Um exemplo é a canção *Professora*<sup>42</sup>, composta por Faraj e Benedito Lacerda, de 1938.

#### Professora

Eu a vejo todo dia  
Quando o sol mal principia  
A cidade a iluminar  
Eu venho da boemia  
E ela vai, quanta ironia  
Para a escola trabalhar  
Louco de amor no seu rastro  
Vaga-lume atrás de um astro  
Atrás dela eu tomo o trem  
E no trem das professoras  
Em que outras vão, sedutoras  
Eu não vejo mais ninguém  
Essa operária divina  
Que lá no subúrbio ensina  
As criancinhas a ler

<sup>42</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.ouvirmusica.com.br//silvio-caldas/350601/>

Naturalmente condena  
 Na sua vida serena  
 O meu modo de viver  
 Condena porque não sabe  
 Que toda culpa lhe cabe  
 De eu viver ao Deus dará  
 Menino querendo ser  
 Para com ela aprender  
 Novamente o be-a-bá

O autor descreve uma mulher trabalhadora que se comporta dentro dos princípios da manutenção da ordem social: exerce uma profissão considerada adequada para a mulher pela sociedade patriarcal (é uma professora que ensina as crianças a ler, sendo a ela inferido o estatuto de cuidadora, muito bem aceito pelo sistema), acorda cedo para trabalhar, é uma “operária divina” (uma vez que o cuidado é atribuído a dons divinos e angelicais), desconhece a vida boêmia, e, portanto, é inatingível, já que ignora os sentimentos do eu-poético por ela, mas, ao mesmo tempo, ela entra “no trem das professoras/ Em que outras vão, sedutoras”, sendo por isso considerada culpada pelo narrador pelo fato de ele viver “a Deus dará”. Nota-se, então, a objetificação da mulher, através da escolha do compositor da canção pelo adjetivo “sedutoras” – interpretado aqui como a atitude de atrair a atenção e o olhar de alguém, unicamente através de seus aspectos físicos – como se as professoras tomassem o trem não para se deslocarem até seu local de trabalho, mas com o intuito de seduzir os viajantes.

A canção responsabiliza a mulher pela vida desregrada do narrador, que é boêmio, passa as noites na rua, vive perseguindo a professora (“Louco de amor no seu rastro”) e deseja ser uma criança para passar mais tempo com ela. Esse comportamento masculino corresponde às ideias de Chimamanda Adichie, que afirma que “os homens não pensam na questão de gênero, nem notam que ela existe” (ADICHIE, 2015, p.44), e também é aclarado por Bourdieu: “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (BOURDIEU, 2010, p. 18).

Por outro lado, é necessário ampliar a compreensão do adjetivo “sedutoras”, signo atribuído às mulheres que seguem “no trem das professoras”. Regina Navarro Lins (2007, p. 281) pondera que “[no] passado, quando se conversava sobre amor, o objetivo era o elogio, a sedução, as fantasias, mas tudo para atrair a atenção do outro” dentro da dinâmica amorosa, com o objetivo de encantar aquele (a) a quem se deseja conquistar. Assim, mais do que puramente objetificação da figura feminina, ou de seu corpo, é possível entender a sedução também como uma forma de interação da mulher com o meio no qual ela se encontra, uma

maneira de a mulher se colocar como sujeito consciente de suas ações. A esse respeito é preciso ter em mente também que a canção não foi composta por uma mulher.

Escrita há mais de uma década antes de *Professora*, o samba *Papagaio come milho*<sup>43</sup>, composto por Francisco A. Rocha e gravado por Manoel Pedro dos Santos, o Bahiano (ou Baiano), na década de 1920, relata o sofrimento de um homem acusado injustamente por uma mulher, a quem ele considera falsa e mentirosa:

Papagaio come milho

Faço carinhos para quem não merece  
Quem apanha, meu bem, não esquece

Ai! não fui eu que desmanchei a tua cama  
Papagaio come milho, periquito leva a fama

Deves falar o que foi que te fiz  
Não vou pagar o mal que não fiz

Ai! não fui eu que desmanchei a tua cama  
Papagaio come milho, periquito leva a fama

Mulher que chora não fala a verdade  
Mulher que jura é só falsidade

Ai! não fui eu que desmanchei a tua cama  
Papagaio come milho, periquito leva a fama

A minha sogra parece uma matraca  
Tem uma língua que é só jararaca

Ai! não fui eu que desmanchei a tua cama  
Papagaio come milho, periquito leva a fama

Além da mulher que supostamente o acusou injustamente, o eu-poético refere-se à sogra como faladeira e falsa (a compara com uma cobra jararaca): “A minha sogra parece uma matraca/ Tem uma língua que é só jararaca”. Os veros confirmam a declaração de Faour, de que nas composições musicais das primeiras décadas do século XX

(...) a mulher era tida mesmo como um ser de segunda categoria. Partindo da premissa de que os anseios femininos eram irrelevantes, realmente não era de se admirar que tantas queixas e traumas fossem repassados à poesia popular – ainda que na prática o machismo fosse regra e muito pouco contestado pelas mulheres (FAOUR, 2011, 32-33).

<sup>43</sup> Letra e música disponíveis em: <https://cifrantiga3.blogspot.com/2010/09/papagaio-come-milho.html>



Regina Navarro Lins (2007, p. 43) apresenta a visão predominante da sociedade patriarcal sobre a mulher: “As mulheres, afinal, tão perigosas, tinham mesmo que ser governadas pelo marido. Mais que isso: dominadas, desvalorizadas, escravizadas”. Considerada pelos homens como traiçoeira e dissimulada, a mulher, aparece muitas vezes na poesia e canção do início do século XX, que é predominantemente masculina, na qual “(...) havia sempre um jeito de o homem fazer uma depreciação da mulher. Sempre partia num tom agressivo a reclamar das mulheres” (GIKOVATE *apud* FAOUR, 2011, p. 31).

Em conformidade com Faour, na década de 1930, os compositores brasileiros escreviam letras fundadas no preconceito sexual, que colocavam a mulher sempre como subordinada ao homem e, também, como a causadora de todas as suas desventuras. Naquela época, os autores se dividiam entre aqueles que pertenciam aos estratos sociais superiores, os provenientes das camadas sociais mais baixas, e os abastados que se identificavam “com os sambistas de origem mais popular e também com os malandros de vida marginal” (*Ibidem*, p. 35). Dentre esses últimos, destaca-se Noel Rosa, que, conforme Faour, em suas canções, fez “apologia à vagabundagem e à ‘solteirice’” (*Idem*), como em *Capricho de rapaz solteiro*<sup>44</sup>, composta em 1933.

#### Capricho de rapaz solteiro

Nunca mais esta mulher  
 Me vê trabalhando!  
 Quem vive sambando  
 Leva a vida para o lado que quer  
 De fome não se morre  
 Neste Rio de Janeiro  
 Ser malandro é um capricho  
 De rapaz solteiro

A mulher é um achado  
 Que nos perde e nos atrasa  
 Não há malandro casado  
 Pois malandro não se casa  
 Com a bossa que eu tiver  
 Orgulhoso vou gritando  
 Nunca mais esta mulher  
 Nunca mais esta mulher  
 Me vê trabalhando  
 Antes de descer ao fundo  
 Perguntei ao escafandro

<sup>44</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/noel-rosa-musicas/710250/>

Se o mar é mais profundo  
 Que as idéias do malandro  
 Vou, enquanto eu puder  
 Meu capricho sustentando  
 Nunca mais esta mulher  
 Nunca mais esta mulher  
 Me vê trabalhando

Como todo malandro, o eu-lírico afirma que vai continuar solteiro, pois: “A mulher é um achado/ Que nos perde e nos atrasa/ Não há malandro casado/ Pois malandro não se casa”. Mais uma vez, o cancionista brasileiro retrata a mulher como um ser inferior, já que faz o homem se perder e se atrasar. O malandro, para provar sua esperteza, deseja que a mulher não pense que ele é sério, por isso afirma: “Nunca mais esta mulher/ Me vê trabalhando”. Assim, pode continuar a viver sua vida livre, sem as amarras e compromissos do casamento, como comprovam os versos: “Quem vive sambando/ Leva a vida para o lado que quer”.

Os versos “Ser malandro é um capricho/ De rapaz solteiro” sugerem que o casamento é vantajoso apenas para a mulher, que, mais uma vez, é considerada interesseira e, portanto, busca o matrimônio com a finalidade de se estabilizar financeiramente. Por isso, o homem esperto deve escapar do casamento, escapar da mulher. A partir da afirmação de Chimamanda Adichie de que “[se] repetimos uma coisa várias vezes, ela se torna normal. Se vemos uma coisa com frequência, ela se torna normal” (ADICHIE, 2015, p. 16), compreende-se que a difamação da mulher – considerada interesseira, atrevida, traiçoeira – foi naturalizada pela canção popular, pois foi (e ainda é) tema recorrente de inúmeras canções de autoria masculina.

Outra possibilidade de reflexão proporcionada pela letra de *Capricho de rapaz solteiro* está ligada à responsabilidade imposta ao homem, pela sociedade patriarcal, de prover o sustento da família. Nesse sentido, é possível interpretar a afirmação do eu-lírico de “Não há malandro casado/ Pois malandro não se casa” como uma tentativa de esquivar-se das obrigações e incumbências delegadas ao homem casado. Assim, sua opção por ser “um rapaz solteiro” pode ser compreendida como a manutenção de sua independência e liberdade, pois, como considera Regina Navarro (2007, p. 135): “Casar soa como abrir mão da liberdade, sacrificar possibilidades pessoais e, em última instância, limitar a pessoa”. Tais amarras não cabem ao malandro.

Também é da autoria de Noel Rosa a canção *Mulher indigesta*<sup>45</sup>, composta em 1932. A canção mostra a agressividade, a revolta e o preconceito masculinos contra as mulheres ativas, que se negam a se subordinarem aos homens e a se comportarem conforme seus desejos.

#### Mulher indigesta

Mas que mulher indigesta! (Indigesta!)  
 Merece um tijolo na testa  
 Essa mulher não namora  
 Também não deixa mais ninguém namorar  
 É um bom center-half pra marcar  
 Pois não deixa a linha chutar  
 E quando se manifesta  
 O que merece é entrar no açoite  
 Ela é mais indigesta do que prato  
 De salada de pepino à meia-noite  
 Essa mulher é ladina  
 Toma dinheiro, é até chantagista  
 Arrancou-me três dentes de platina  
 E foi logo vender no dentista

Já em seu título, a canção revela a insatisfação masculina com o caráter da personagem em questão que, por não corresponder às expectativas do homem, é por ele considerada uma “mulher indigesta”, com quem é impossível conviver, cujas atitudes não são aceitáveis. O comportamento raivoso masculino é evidente nas expressões de agressividade na seguinte passagem “Merece um tijolo na testa”. O verso “O que merece é entrar no açoite”, por sua vez, reforça a violência incrustada no pensamento masculino dominante.

Nota-se, mais uma vez, as acusações feitas à mulher, como se ela fosse um empecilho à felicidade e realização do homem, tais como nos versos: “Essa mulher não namora/ Também não deixa mais ninguém namorar”, “Ela é mais indigesta do que prato/ De salada de pepino à meia-noite”, “Essa mulher é ladina/ Toma dinheiro, é até chantagista”. Percebe-se, assim, claramente, a vontade masculina de dominação em relação à mulher, que é classificada como um ser inferior ao homem. Portanto, mais uma vez, para o caráter feminino, são destinadas atitudes relacionadas à astúcia, interesse, traição e contestação das imposições masculinas.

Noel Rosa morreu jovem, aos 27 anos de idade, de tuberculose. Por conseguinte, presume-se que sua vida amorosa tenha sido restrita, breve e interrompida por sua saúde frágil, embora grande parte de sua obra aborde questões referentes a relacionamentos

<sup>45</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/noel-rosa-musicas/397334/>

conjugais. A agressividade e a ironia destinadas à mulher nas letras de suas canções transparecem os valores sociais e pessoais do compositor. Nesse contexto, Faour (2011) destaca o talento de Noel como um compositor de narrativas bem elaboradas. Suas canções abordavam temas recorrentes à época e eram escritas em linguagem simples, o que o aproximava do povo:

Mesmo descontando a moral machista dos anos 30, ele fez uma sensacional crônica de costumes em suas letras, ora com delicadeza, ora com humor ferino, muito à frente de seu tempo, como no sucesso de Aracy de Almeida, *O maior castigo que eu te dou*, lançada em 1937 (FAOUR, 2011, p. 36).

A canção em questão evidencia o preconceito sexual e a opressão contra a mulher presentes na cultura brasileira do início do século XX. A letra de Noel Rosa expõe uma mulher que é julgada e condenada por um homem; passível de sofrer castigos, violência e provocações; e ademais, gosta de apanhar, é implicante, perversa e falsa. Esta atitude esteve presente em grande parte da produção artística e intelectual brasileiras do final do século XIX e início do século XX formadas pela herança escravista do país. A compreensão de posse sobre o corpo do outro, o sentimento de poder violar e violentar o corpo de outra pessoa sob a afirmação de que este é propriedade sua, e o entendimento do outro enquanto objeto têm raízes no passado histórico de escravidão do Brasil.

A esse respeito, Adichie (2015, p. 24) assegura que o homem, enquanto produto de uma sociedade dicotômica, vê a mulher como algo invisível, que não pode sequer demonstrar sua insatisfação ou raiva: “A raiva, o tom dele dizia, não cai bem em mulheres. Uma mulher não deve expressar raiva, porque a raiva ameaça”. Por isso, o eu-lírico masculino do samba *Mulher indigesta* não aceita o sentimento de inconformidade da personagem feminina, que nega, retruca e mostra seu sentimento. Consequentemente, a reação masculina de conter a atitude feminina é violenta: “E quando se manifesta/ O que merece é entrar no açoite”. Mais uma vez a canção remete ao legado deixado pela escravidão, pois açoite é o nome do instrumento utilizado durante a escravidão para castigar o corpo dos escravizados que não se comportavam de acordo com a ordem estabelecida por seus senhores, por aqueles que se consideravam seus proprietários.

O fato mais curioso a respeito dessa música é ter sido interpretada por uma mulher, a cantora Aracy de Almeida, a grande intérprete das composições de Noel Rosa. É possível que o sexismo, tão introjetado na sociedade patriarcal e tão presente na obra de Rosa, tenha passado despercebido ou tenha sido considerado algo normal por ela, pois, de acordo com Bourdieu,

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão (BOURDIEU, 2010, p. 22).

Bourdieu traz a categoria do *habitus* para justificar as escolhas realizadas pelos artistas e intelectuais de determinados períodos “(...) para que lhes tivesse sido possível ocupar as posições que lhes eram oferecidas por um determinado estado do campo intelectual e, ao mesmo tempo, adotar as tomadas de posição estéticas ou ideológicas objetivamente vinculadas a estas posições” (BOURDIEU, 2001, p. 190). Assim, o *habitus* pode ser entendido “(...) como sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes” (*Ibidem*, p. 191). Portanto, ao compreender o *habitus* como uma categoria integrante de um sistema social no qual as classes e os papéis estão bem delimitados, é possível entender a naturalização da imposição de valores e comportamentos masculinos.

Esta não foi a única canção que propagava a violência contra a mulher gravada por Aracy. Naquela época, a cantora obteve sucesso também com a gravação de O maior castigo que eu te dou<sup>46</sup>:

O maior castigo que eu te dou  
 O maior castigo que eu te dou  
 É não te bater  
 Pois sei que gostas de apanhar  
 Não há ninguém mais calmo  
 Do que eu sou  
 Nem há maior prazer  
 Do que te ver me provocar  
 Não dar importância  
 A sua implicância  
 Muito pouco me custou  
 Eu vou contar em versos  
 Os teus instintos perversos  
 É este mais um castigo  
 Que eu te dou  
 O maior castigo... A porta sem tranca  
 Te dá carta branca  
 Para ir onde eu não vou  
 Eu juro que desejo

<sup>46</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/noel-rosa-musicas/1263966/>

Fugir do seu falso beijo  
É esse mais um castigo  
Que eu te dou

Em consonância com Bourdieu, nas imposições colocadas pela sociedade binária está a “submissão paradoxal”, ou seja, o que resulta da

(...) violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, na última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2010, p. 07-08).

Benedito Lacerda, Oswaldo Silva e Wilson Batista, autores de *Estás no meu caderno*, canção de 1934, escreveram sobre o sentimento de vingança masculino em relação à mulher que age em desacordo com a moral androcêntrica, como explicitam os versos: “Eu fiz tudo por ti,/ Dei-te até meu coração,/ E como recompensa,/ Só me deste ingratidão”. Além de ingrata, a personagem da canção é acusada de ser má e fazer o homem chorar, o que a leva a sofrer ameaças por parte do personagem masculino: “Estás no meu caderno, ó Nêga,/ Tu vais me pagar?”.

Como retratavam as letras de samba das primeiras décadas do século XX, a mulher não tinha autonomia sobre sua vida e encontrava-se à margem da sociedade, até que, através do relacionamento com um homem, ela se tornasse uma cidadã e, por conseguinte, a ele devesse este favor para o resto da vida, além de ter que entender e aceitar, passivamente, o comportamento daquele que lhe proporcionou dignidade, como denotam os trechos: “Não soubeste compreender,/ Eu ainda choro,/ O que fiz para você./” e “Não darei mais agasalho,/ A mulheres da orgia,/ Eu fiz tudo por ti?”.

A letra da canção incrimina moralmente a mulher através da expressão “mulheres da orgia”. A sociedade patriarcal, que vela e preza – ainda que seja na aparência dos costumes – pela moral social, subtrai o valor da mulher “de orgia”, descaracterizando-a enquanto ser humano. A mulher da orgia<sup>47</sup> não merece o respeito masculino, pois não se curva à submissão e adota uma atitude libertadora (frequentar a orgia) que, dentro da sociedade dicotômica, é

<sup>47</sup> De acordo com o dicionário *online* Michaelis, a palavra orgia apresenta 5 significados, dentre os quais encontram-se festa, entretenimento em que há pessoas eufóricas e bebidas. Assim, temos or·gi·a, sf. 1 ANTIG, HIST, MIT Festividade solene consagrada às figuras mitológicas do vinho, Baco (entre os antigos romanos) e Dionísio (entre os antigos gregos). 2 COLOQ Festa caracterizada por atos licenciosos. 3 FIG Qualquer entretenimento que envolva bebidas e pessoas eufóricas. 4 FIG Situação que revela total desgoverno: O uso indevido do dinheiro público está se transformando numa verdadeira orgia. 5 FIG Grande porção de coisas sem proveito: “É uma orgia de flores, cores, comidas, permeada por energia, amor e paixão” (RN). Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=orgia>. Acesso em: 23 mar. 2020.

considerada um comportamento aceitável se praticado por indivíduos do sexo masculino, pois a mulher deve se resguardar em casa, cumprir as obrigações do lar e cuidar da família. Divertimento e festas só são permitidos se forem realizados em família. Por isso, o eu-lírico se recusa a dar agasalho às mulheres da orgia: elas não se curvam a ele, o olham em pé de igualdade, o que já demonstra um enfrentamento da sociedade binária por parte das mulheres.

A orgia representaria a libertação, “o mundo proibido” da canção *Alto Lá* (2000), composição de Arlindo Cruz, Zeca Pagodinho e Sombrinha, que será analisada adiante. O narrador afirma que a orgia é o local “de onde nunca devia ter saído”. É também a justificativa para o eu-lírico feminino de *Errei sim*<sup>48</sup> (1953), composta por Ataulfo Alves, que retrata o fim do casamento dos cantores Dalva de Oliveira e Herivelto Martins. A narradora da canção, interpretada pela própria Dalva de Oliveira, afirma que errou e manchou o nome do companheiro. Ela se justifica: “Foste tu mesmo o culpado/ deixavas-me em casa/ Me trocando pela orgia/ Faltando sempre/ Com a tua companhia”. Era na orgia que o então esposo, Herivelto Martins, se refugiava para esquecer os problemas de um casamento infeliz. Na canção, Dalva confessa que errou, que manchou o nome do companheiro, mas a música não revela as ações da cantora (talvez ela também estivesse na orgia, mas a sociedade patriarcal daquela época a condenaria por isso), o que ficava a cargo da imprensa<sup>49</sup> e gravadoras da época, que retrataram e exploraram as desavenças dos dois - momentos que renderam muitas composições consagradas dentro da Música Popular Brasileira.

A canção *Estás no meu caderno*<sup>50</sup> termina com o mesmo sentimento de vingança e ameaça do início: “Hei de ver-te ainda/ Dormindo na rua/ Cheia de necessidade/ Contemplando a lua”. Percebem-se, nos versos finais, novamente, a mesma técnica de submissão da mulher ao homem e a desvalorização de seu papel no tecido social, o que acaba por tirar da mulher o teto, o lar, que é mantido pelo homem. A estrofe final é acrescida dos planos futuros do eu-poético que, apesar de toda a decepção amorosa sofrida, confessa que tem a intenção de ter outra mulher em sua vida: “E eu cheio de vida,/ Sempre na minha casinha,/ À espera de outra deusa,/ Para ser minha rainha...”. Assim, os derradeiros versos deixam clara a dependência do homem da estrutura androcêntrica, ao revelar a necessidade masculina de dominar e subordinar a mulher, relação imprescindível para a manutenção da ordem social.

<sup>48</sup> Canção disponível em <https://immub.org/album/a-voz-sentimental-do-brasil>. Acesso em: 23 mar. 2020.

<sup>49</sup> A cobertura da imprensa acerca das brigas de Dalva de Oliveira e Herivelto Martins está disponibilizada no artigo que pode ser acessado através do link <http://conic-semesp.org.br/anais/files/2016/trabalho-1000021521.pdf>.

<sup>50</sup> Disponível em: <https://immub.org/album/78-rpm-73997>. Acesso em: 23 mar. 2020.

Ademais, trata da figura feminina como algo descartável. E o homem, a voz da sociedade masculina, considera como um direito seu a substituição do objeto descartável. A ele é conferido o direito de recomeçar, o direito a um novo amor, a um novo lar. A ela resta a rua, o espaço público, que é de todos e não é de ninguém. Espaço onde a mulher vai encontrar o abandono e a degradação. Nota-se, portanto, a polarização – já mencionada no segundo capítulo – entre espaço privado/recato/resguardo x espaço público/degradação/abandono.

Estás no meu caderno

Estás no meu caderno, ó Nêga,  
 Tu vais me pagar,  
 Eu não sou criança,  
 E me fizeste chorar,  
 Foste bem má,  
 Não soubeste compreender,  
 Eu ainda choro,  
 O que fiz para você.  
 Juro com firmeza,  
 Que eu hoje em dia,  
 Não darei mais agasalho,  
 A mulheres da orgia,  
 Eu fiz tudo por ti,  
 Dei-te até meu coração,  
 E como recompensa,  
 Só me deste ingratidão.  
 Hei de ver-te ainda,  
 Dormindo na rua,  
 Cheia de necessidade,  
 Contemplando a lua, E eu cheio de vida,  
 Sempre na minha casinha,  
 À espera de outra deusa,  
 Para ser minha rainha....

De acordo com Faour, no início do século XX, o compositor pertencente à classe social mais baixa era “(...) em geral um homem do povo e vivia num submundo que acabava refletido em suas letras, ainda mais dramáticas e machistas do que as compostas por outros mais abastados” (FAOUR, 2011, p. 40). Como Noel Rosa, enquanto compositor, se reconhecia como um “homem do povo” e suas letras retratavam a malandragem e a dominação da mulher. Outro tema comum à época era o eterno dilema em que viviam os malandros: nunca sofrer por amor ou largar a liberdade proporcionada pela vida de solteiro para se casar com a mulher amada. A letra de *Se você jurar*<sup>51</sup>, composição de Ismael Silva,

<sup>51</sup> Letra e música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=26QToE8gwtg>



Nilton Bastos e Francisco Alves, de 1931 retrata o impasse do eu-lírico diante de que futuro daria à sua vida:

Se você jurar  
 Se você jurar que me tem amor  
 Eu posso me regenerar  
 Mas se é para fingir, mulher  
 A orgia assim não vou deixar  
 Muito tenho sofrido  
 Por minha lealdade  
 Agora estou sabido  
 Não vou atrás de amizade  
 A minha vida é boa  
 Não tenho em que pensar  
 Por uma coisa à-toa  
 Não vou me regenerar  
 A mulher é um jogo  
 Difícil de acertar  
 E o homem como um bobo  
 Não se cansa de jogar  
 O que eu posso fazer  
 É se você jurar  
 Arriscar a perder  
 Ou desta vez então ganhar

Em *Se você jurar*, a mulher é, como em tantos outros sambas, considerada mentirosa (“Mas se é para fingir, mulher”), ao contrário do homem, que é leal (“Muito tenho sofrido/ Por minha lealdade”). Novamente, nota-se a objetificação da mulher (“A mulher é um jogo/Difícil de acertar”) e a ausência de sua importância para o homem, cuja vida – boa e sem preocupações – ele receia perder e, à vista disto, só atribuirá algum crédito às palavras da companheira ou mudará seu comportamento se ela jurar amá-lo (“Se você jurar que me tem amor/ Eu posso me regenerar”).

A malandragem, a capacidade de ser sempre perspicaz e não se deixar enganar em nenhuma situação – principalmente questões amorosas – é tema presente em diversos sambas. Por esse motivo, a próxima subdivisão aborda a relação entre o malandro e a mulher, e como esta ligação é retratada no universo do samba.

#### 4.2 O MALANDRO E A PERPETUAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO SAMBA

Como foi mencionado anteriormente, no Capítulo 1, o samba começou a se popularizar enquanto gênero musical a partir da gravação da canção *Pelo Telefone*, em 1917

(CALDAS, 2010). Desde então, as letras escritas pelos compositores de samba retratam o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro: os espaços habitados e frequentados pelos tipos urbanos pertencentes às camadas de base da sociedade carioca (TINHORÃO, 2010). Dessa forma, a periferia, com seus locais típicos, tais como morros, favelas, esquinas, bares, vilas e praças, representa o cenário por onde circulam os personagens do universo do samba.

Assim, os compositores escrevem e descrevem estereótipos do universo do samba em suas composições. Figuras de destaque são o malandro, a cabrocha e a mulata. Sobre o sambista malandro, o tipo masculino de expressão no samba, há uma “diversidade de representações”, segundo a pesquisadora Giovanna Dealtry (2011), no artigo *Malandros, folgados e valentes: aproximações entre Noel Rosa, Wilson Batista e Marcelo D2*. A autora afirma que essa figura, além de cantar seu próprio cotidiano, liga-se “a um ideário que rejeita o modelo ao qual pobres e negros estariam destinados”. Em tal personagem nota-se o “orgulho da vadiagem”, compreendido como uma marca de distinção em meio aos trabalhadores do ‘misere’” (DEALTRY, 2011, p. 116).

Roberto DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, assim define este estereótipo: “E o malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se” (DAMATTA, 1997, p. 276). Logo, é possível inferir que o malandro é o produto de uma sociedade excludente, que marginalizou um segmento que recusou a encaixar-lo em seus padrões. Todavia, esse personagem masculino, que cantou para conseguir se impor perante a sociedade que o olhou com preconceito e o excluiu, agiu de forma semelhante com as personagens femininas do samba.

De acordo com Larissa Oliveira e Cilene Pereira (2013), autoras do artigo *Tem Mulher no Samba – A representação da figura feminina nos sambas das décadas de 1940-50*, o “malandro em regeneração”, como o é o eu-lírico da letra de *Se você jurar*, exalta sua conduta em detrimento do “comportamento feminino, sempre marcado, sobretudo no samba, como falso” (OLIVEIRA; PEREIRA, 2013, p. 130). O trecho da canção que enfatiza a visão negativa sobre a mulher diz: “A mulher é um jogo/ Difícil de acertar/ E o homem como um bobo/ Não se cansa de jogar” (SILVA; BASTOS ALVES, 1931 *apud* OLIVEIRA; PEREIRA, 2013, p. 130).

Tais versos, na opinião das pesquisadoras, corroboram a visão androcêntrica acerca da mulher, considerada “uma coisa à toa” pela qual ele não largará sua vida boêmia, pois a compara a um “jogo no qual o homem lança sua sorte para perder ou ganhar” (*Ibidem*, p.

131). Por conseguinte, as autoras reiteram que nas “composições representativas do eixo lírico-amoroso de nosso cancionero popular (...), a figura feminina se constrói mediante sua relação com o homem” (*Ibidem*, p. 133). Consequentemente, é notória na música brasileira a oposição entre homem e mulher, a qual separa as funções e papéis sociais femininos e masculinos dentro

(...) de um visível antagonismo entre os gêneros, fruto de um discurso (erudito e também popular) que sempre afirmou a diferença entre os sexos tratando-os como “duas espécies” dotadas de qualidades distintas e de aptidões específicas, não por acaso opostas (*Ibidem*, p. 138).

O segregacionismo presente na música brasileira – reflexo da sociedade patriarcal e binária – propiciou a criação da expressão “mulher de malandro”, a qual Faour define como “aquela que tolerava tudo de seu homem, calada e conformada – como convinha à época” (FAOUR, 2011, p. 103).

O cantor Francisco Alves lançou, em 1931, o samba *Mulher de malandro*<sup>52</sup>, de autoria de Heitor dos Prazeres, que enfoca as principais características no relacionamento entre o homem (no caso, o malandro) e sua companheira.

#### Mulher de malandro

Mulher de malandro sabe ser  
 Carinhosa de verdade  
 Ela vive com tanto prazer  
 Quanto mais apanha  
 A ele tem amizade  
 Longe dele tem saudade  
 Ela briga com o malandro  
 Enraivecida, manda ele andar  
 Ele se aborrece e desaparece  
 Ela sente saudade  
 E vai procurar  
 Mulher de malandro sabe ser  
 Carinhosa de verdade  
 Ela vive com tanto prazer  
 Quanto mais apanha  
 A ele tem amizade  
 Longe dele tem saudade

Muitas vezes  
 Ela chora  
 Mas não despreza o amor que tem  
 Sempre apanhando e se lastimando

<sup>52</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/francisco-alves/1744402/>

E perto do malandro  
Se sente bem

A mulher de malandro descrita na canção apresenta todas as características femininas que a mulher deve ter, em conformidade com a moral androcêntrica: é carinhosa, resignada, saudosa de seu companheiro e também gosta do tratamento agressivo que dele recebe (“Quanto mais apanha/ A ele tem amizade/” e “Sempre apanhando e se lastimando/ E perto do malandro/ Se sente bem”). É o casamento perfeito da oprimida com o seu opressor, o malandro que, por sua vez, é violento, se aborrece com ela, deixa e volta ao lar de acordo com seu desejo.

É preciso ter em mente que o malandro não se deixa dobrar por um sistema tão pernicioso ao negro quanto a escravidão. Ao se colocar à margem do sistema que visa enquadrá-lo, transformá-lo em um operário mal remunerado que tem que respeitar o horário de entrada e saída do trabalho todos os dias, vestir-se adequadamente e se locomover em trens lotados para ir e voltar do serviço, o malandro rejeita, também, as outras amarras impostas por esse sistema, que é tornar-se um homem casado, pai de família responsável, o que tolhe a sua liberdade e, portanto, vai contra a sua essência.

Outro samba que atingiu o sucesso na voz de Francisco Alves é a canção *Amor de malandro*<sup>53</sup>, composta por ele em parceria com Freire Júnior e Ismael Silva. A letra evidencia a apologia à violência masculina contra a mulher e a resignação que esta deve ter perante o companheiro e suas atitudes agressivas, como deixam claros os últimos versos: “É porque gosta de ti/ Pois bater-se em quem Não se gosta/ Eu nunca vi”.

Amor de malandro

Vem, vem  
Que eu dou tudo a você  
Menos vaidade  
Tenho vontade  
Mas é que não pode ser  
O amor é o do malandro  
Oh, meu bem  
Melhor do que ele ninguém  
Se ele te bate  
É porque gosta de ti  
Pois bater-se em quem  
Não se gosta  
Eu nunca vi

<sup>53</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.letras.com.br/francisco-alves/amor-de-malandro>

Isso posto, entendemos que as canções sobre a mulher – escritas por homens – nas primeiras décadas do século XX, abordam, em sua maioria, vingança, violência, traição, abandono e ressentimento por parte da mulher, o que retrata como eram vistas as mulheres daquele período pelos homens, conforme as palavras de Faour: “Por isso, todas as músicas brasileiras de fins dos anos 20 aos anos 60 mostravam as mulheres como as desgraçadas, as infiéis, as ingratas, as que não têm coração, as que não entendem bem o homem, e chegavam a compará-las até a prostitutas (...)” (FAOUR, 2011, p. 111-112).

A descrição do caráter da mulher como hermético, ambíguo e difícil de decifrar não é exclusividade do samba. Na literatura brasileira, um dos personagens femininos mais polêmicos é Capitu, do livro *Dom Casmurro* escrito por Machado de Assis. Capitu assim é definida pelo personagem José Dias em uma conversa com Bentinho: “Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada. Pois, apesar deles, poderia passar, se não fosse a vaidade e a adulação” (ASSIS, 1994, p. 24). No final do livro, o protagonista Bentinho compara Capitu a outras mulheres que passaram por sua vida, as quais ele atribui a característica “caprichosas”. Bentinho reafirma as palavras de José Dias e assegura conhecer bem o significado do adjetivo dissimulada: “Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada” (*Ibidem*, p. 127).

Luiz Antonio Aguiar, em seu *Almanaque Machado de Assis: vida, obra, curiosidades e bruxarias literárias*, descreve a personalidade de Capitu comparando-a as personagens femininas de autores do Romantismo, como Theophile Gautier e Baudelaire:

A mulher sedutora, perigosa, que usava de seus encantos para destruir os homens – quase que para devorá-los. Cujos olhos emitiam dardos enfeitiçados (sim, os olhos das *femme fatales* românticas eram tão letais como uma ressaca)... Tudo isso já estava na literatura romântica e no imaginário dos leitores – o que os deixaria mais predispostos a aceitar Capitu como leviana e dissimulada (AGUIAR, 2008, p. 128).

Assim, as letras de canções compostas por homens deixam claro que as mulheres não correspondiam aos ideais de submissão e fidelidade propostos pela perspectiva masculina. Portanto, a depreciação da mulher, as promessas de vingança, a ênfase e a evidência colocadas sobre seu comportamento considerado desviante pela moral patriarcal e androcêntrica podem ser compreendidas como uma confissão da impotência masculina para a manutenção de tal moral.

A banalização da violência contra a mulher e a consideração dessa prática como um direito de seu companheiro é evidenciada em *Na subida do morro*, famosa pela interpretação de Moreira da Silva, composta por ele juntamente com Geraldo Pereira e Ribeiro Cunha, em 1952. O eu-poético da canção mostra toda a sua indignação com um outro homem que bateu em sua mulher – direito exclusivo dele e uma prática íntima, que não pode ser atribuída a mais ninguém.

Na subida do morro

Na subida do morro me contaram  
 Que você bateu na minha nêga  
 Isso não é direito  
 Bater numa mulher  
 Que não é sua  
 Deixou a nêga quase nua  
 No meio da rua  
 A nêga quase que virou presunto  
 Eu não gostei daquele assunto  
 Hoje venho resolvido  
 Vou lhe mandar para a cidade  
 De pé junto  
 Vou lhe tornar em um defunto  
 Você mesmo sabe  
 Que eu já fui um malandro malvado  
 Somente estou regenerado  
 Cheio de malícia  
 Dei trabalho à polícia  
 Pró cachorro  
 Dei até no dono do morro  
 Mas nunca abusei  
 De uma mulher  
 Que fosse de um amigo  
 Agora me zanguiei consigo  
 Hoje venho animado  
 A lhe deixar todo cortado  
 Vou dar-lhe um castigo  
 Meto-lhe o aço no abdômen  
 E tiro fora o seu umbigo

Aí meti-lhe o aço, quando ele vinha caindo disse,

- 'Morengueira, você me feriu',

Eu então disse-lhe:

- 'É claro, você me desrespeitou, mexeu com a minha nega'.

Você sabe que em casa de vagabundo, malandro não pede emprego. Como é que você vem com xavecada, está armado? Eu quero é ver gordura que a banha está cara!

Aí meti a mão lá na duana, na peixeira, é porque eu sou de Pernambuco, cidade pequena, porém decente, peguei o Vargolino pelo abdome, descí pelo duodeno, vesícula biliar e fiz-lhe uma tubagem; ele caiu, bum!, todo ensangüentado.

E as senhoras, como sempre, nervosas:  
 - "Meu Deus, esse homem morre, Moço! Coitado, olha aí,  
 está se esvaindo em sangue'  
 - 'Ora, minha senhora, dê-lhe óleo acanforado, penicilina, estreptomicina  
 crebiosa, engrazida e até vacina Salk'  
 Mas o homem já estava frio. Agora, o malandro que é malandro não  
 denuncia o outro, espera para tirar a forra.  
 Então diz o malandro:  
 Vocês não se afobem  
 Que o homem dessa vez  
 Não vai morrer  
 Se ele voltar dou prá valer  
 Vocês botem terra nesse sangue  
 Não é guerra, é brincadeira  
 Vou desguiando na carreira  
 A justa já vem  
 E vocês digam  
 Que estou me aprontando  
 Enquanto eu vou me desguiando  
 Vocês vão ao distrito  
 Ao delerusca se desculpando  
 Foi um malandro apaixonado  
 Que acabou se suicidando.

Linda Martín Alcoff (2016, s.p.), em seu artigo *Uma epistemologia para a próxima revolução*, afirma que “identidades acarretam a construção de sentido”, o que é visível tanto na linguagem utilizada pelo narrador de *Na subida do morro*, como em diversos trechos da canção, o que reforça a sua identidade de malandro e o seu reconhecimento como tal, como em: “já fui um malandro malvado”, “cheio de malícia”, “Dei trabalho à polícia”, e em “o malandro que é malandro não denuncia o outro, espera para tirar a forra”.

E, como faz parte da personalidade do malandro vingar-se de quem o desrespeita, como “Bater numa mulher Que não é sua”, assim ele o faz ao vingar-se do homem que agrediu sua mulher, ferindo-o com uma faca e fugindo em seguida: “Enquanto eu vou me desguiando/ Vocês vão ao distrito/ Ao delerusca se desculpando/ Foi um malandro apaixonado/ Que acabou se suicidando”. A letra da canção deixa explícita a tolerância com condutas adotadas pela sociedade patriarcal, uma vez que violentar a mulher de outro homem não é aceitável, mas a sua, sim. Sobre naturalização de práticas que efetivam a dominação de uma categoria (masculina) sobre outra (feminina), tal como a violência contra a mulher, Bourdieu declara: “Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais” (BOURDIEU, 2010, p. 46). Segundo o autor,

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (BOURDIEU, 2010, p. 47).

Com base nas letras das canções analisadas neste capítulo, compreende-se que a música popular brasileira retratou a violência contra a mulher sob as mais diversas formas de argumento para o homem descarregar sua ira contra ela. Segundo Faour:

As mais inacreditáveis são aquelas em que a pancada é vista não como um castigo, mas um “calmante” para a mulher, e ainda como uma “virtude” do homem que tomava tal iniciativa, pois, em muitos casos, esse procedimento ganhava ares de status. Algo como uma prova de apreço, de amor ou de posse (FAOUR, 2011, p. 105).

O autor afirma que até a década de 1950, é grande o volume de canções gravadas por homens sobre a violência contra a mulher. Conforme Faour, tal fato é, provavelmente, decorrente de “(...) uma prática corrente dos casais brasileiros”. (*Ibidem*, p. 104) O autor vai além, e cita uma lista de sambistas que escreveram e/ou interpretaram letras carregadas de agressividade contra a mulher:

É um cancionário de pancadaria nada desprezível, composto por grandes nomes de nossa música do período, como Nássara, Wilson Batista, Cyro de Souza, Ismael Silva, Cartola, Alvarenga, Benedito Lacerda, Walfrido Silva, Pedro Caetano, Zé da Zilda, Moreira da Silva, entre outros mestres (*Idem*).

Nesse ínterim, Faour ressalta que, até a década de 1960, os compositores de letras de músicas brasileiros eram majoritariamente homens. Por conseguinte,

Não era raro compositores fazerem no feminino músicas para ridicularizar as mulheres, mesmo que de brincadeira, em geral falando da infeliz que só quer saber de dinheiro, de pancada (como já vimos) ou a eterna romântica que viu seu amor ir pelos ares e no futuro vai se arrepender de ter abandonado seu “dono” (*Ibidem*, p. 110).



O autor prossegue, ressaltando que há “(...) raros exemplos de músicas modernas que não achincalhavam a mulher nem a tratavam como frágeis” (*Idem*). A violência contra a mulher na canção brasileira se estende até a atualidade. Compositores contemporâneos perpetuam o “cancioneiro da pancadaria”. Ainda que em menor quantidade, é possível encontrar, na atualidade, sambas de apologia à violência contra a mulher que alcançaram o sucesso, como é o caso de *Faixa Amarela*<sup>54</sup>, composição de Zeca Pagodinho, Jessé Pai, Luiz Carlos e Beto Gago (1997):

#### Faixa Amarela

Eu quero presentear  
 A minha linda donzela  
 Não é prata nem é ouro  
 É uma coisa bem singela  
 Vou comprar uma faixa amarela  
 Bordada com o nome dela  
 E vou mandar pendurar  
 Na entrada da favela  
 Vou dar-lhe um gato angorá  
 Um cão e uma cadela  
 Uma cortina grená para enfeitar a janela  
 Sem falar na tal faixa amarela  
 Bordada com o nome dela  
 Que eu vou mandar pendurar  
 Na entrada da favela

E para o nosso papá vai ter bife de panela  
 Salada de petit-pois, jiló, chuchu e berinjela  
 Sem falar na tal faixa amarela  
 Bordada com o nome dela  
 Que eu vou mandar pendurar  
 Na entrada da favela  
 Vou fazer dela rainha do desfile da Portela  
 Eu vou ser filho do rei, e ela minha cinderela  
 Sem falar na tal faixa amarela  
 Bordada com o nome dela  
 Que eu vou mandar pendurar  
 Na entrada da favela  
 E para gente se casar vou construir a capela  
 Dentro dum lindo jardim com flores, lago e pinguela  
 Sem falar na tal faixa amarela  
 Bordada com o nome dela  
 Que eu vou mandar pendurar  
 Na entrada da favela  
 Mas se ela vacilar, vou dar um castigo nela  
 Vou lhe dar uma banda de frente  
 Quebrar cinco dentes e quatro costelas  
 Vou pegar a tal faixa amarela

<sup>54</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/zeca-pagodinho/78480/>

Gravada com o nome dela  
 E mandar incendiar  
 Na entrada da favela  
 Vou comprar uma cana bem forte  
 Para esquentar sua goela  
 E fazer um tira-gosto  
 Com galinha à cabidela  
 Sem falar na tal faixa amarela  
 Bordada com o nome dela  
 Que eu vou mandar pendurar  
 Na entrada da favela

Após declarar todo o seu amor à sua “linda donzela”, o narrador revela todo o seu lado vingativo ao afirmar que “se ela vacilar”, sofrerá castigos violentos, com direito a agressões físicas, como no trecho: “Vou lhe dar uma banda de frente/ Quebrar cinco dentes e quatro costelas/”, e morais, uma vez que a faixa amarela, primeiramente comprada para homenagear a amada, será incendiada “na entrada da favela”. A crueldade masculina vai além, pois há a sugestão de que o narrador tem a intenção de matar e comer a amada como um tira-gosto: “Vou comprar uma cana bem forte/ Para esquentar sua goela/ E fazer um tira-gosto/ Com galinha à cabidela/”, pois o prato em questão (galinha à cabidela) é feito com a carne do animal cozida em seu próprio sangue.

Apesar de menos intensa do que *Faixa Amarela*, a canção *Alto Lá*<sup>55</sup> – criada por Arlindo Cruz, Zeca Pagodinho e Sombrinha, em 2000, e famosa na voz de Zeca Pagodinho – também mostra a raiva do homem em relação à mulher, caso ela cometa algum deslize com ele ou o leve a se sentir ofendido:

Alto lá  
  
 Eu soube  
 Que você anda falando  
 Que eu vivo implorando  
 Pra voltar ao nosso lar  
 Alto Lá!  
 Guarde a língua na boca  
 Sua verdade é tão pouca  
 Como pode ter razão  
 Se foi você  
 Quem me pediu perdão  
  
 Ah! Você não mereceu  
 Amor igual ao meu  
 Era pra ser guardado  
 Você não cumpriu

<sup>55</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/zeca-pagodinho/49397/>

Os mandamentos  
 E tanto mentiu  
 Que conseguiu!  
 Tudo acabado...

Vai! Quero viver em paz  
 Você pisou demais  
 Meu coração sofrido  
 Eu volto pra orgia  
 O meu mundo proibido  
 De onde eu nunca  
 Devia ter saído

A agressividade faz-se presente no verso: “Guarde a língua na boca”, que representa um conselho do eu-poético para a companheira não falar, pois, mais uma vez, a mulher é considerada mentirosa e difamadora, como no trecho: “Sua verdade é tão pouca/ Como pode ter razão/ Se foi você/ Quem me pediu perdão/” e “E tanto mentiu”. Na segunda estrofe, a necessidade de manutenção da moral patriarcal é reforçada pela apresentação da mulher aquém do amor masculino (“Ah! Você não mereceu/ Amor igual ao meu/ Era pra ser guardado/”). É também acusada de desobedecer ao homem (“Você não cumpriu / Os mandamentos/”) e de fazê-lo sofrer (“Você pisou demais/ Meu coração sofrido/”) e, portanto, ser a responsável por ele retornar a uma vida desregrada (“Eu volto pra orgia/ O meu mundo proibido/ De onde eu nunca/ Devia ter saído/”).

Além da mulher causadora de todos os problemas da vida do homem, o samba retrata, ainda, a mulher sensual, cujo corpo é objetificado e sexualizado para o deleite da apreciação masculina. Este é o assunto abordado na próxima seção deste capítulo.

#### 4.3 RACISMO E SEXISMO NO SAMBA

Desde o seu surgimento até a sua formação enquanto gênero musical, o universo do samba, que é predominantemente masculino, forjou um estereótipo feminino julgado e condenado em acordo com a visão emoldurada por uma sociedade patriarcal e segregacionista. Sem direito à defesa, a mulher foi reputada como mentirosa, interesseira, perdulária e infiel, o que a tornou passível de castigos físicos e morais nas letras escritas por compositores de samba.

No imaginário desse gênero musical circula, ainda, a mulher sedutora que frequenta o “espaço social do samba” e desperta o desejo masculino. Isso está claro na canção *Quando ela samba*<sup>56</sup> (1942), de Geraldo Pereira e J. Portela:

Quando ela samba  
 Quando minha cabrocha  
 Entra no samba que tem na favela  
 Com sua saia de roda  
 Verde e amarela  
 Vejo que todos desejam sambar  
 Sambar com ela  
 Eu não sei qual o mistério  
 Que há nas cadeiras dela

Quando o samba é bem cantado  
 Batem palmas e é bisado  
 Somente pra minha cabrocha sambar  
 E quando a vejo cantando e sambando  
 Ao som do pandeiro  
 Eu juro, me sinto mais brasileiro

Nos seguintes trechos, “Quando minha cabrocha/ Entra no samba que tem na favela/ Com sua saia de roda/ Verde e amarela/ Vejo que todos desejam sambar/ Sambar com ela”, observa-se a presença da “figura feminina sexualizada” (OLIVEIRA; PEREIRA, 2013, p. 144) nas composições masculinas. Nesse sentido, a cabrocha, no verso citado, é uma personagem feminina cuja sensualização está atrelada à sua essência, pois ela passa emoção através do corpo, como assegura Caroline Peres Couto, em seu livro *O samba serpenteia com os Escravos da Mauá: uma nova perspectiva sobre o Porto do Rio de Janeiro*: “Na figura da cabrocha, a emoção se manifesta pelo corpo, se apresenta nele incorporada, e deve tornar visível, ao público, nas performances do feminino nas rodas de samba: pela dança, pelo canto e pelas interpretações” (COUTO, 2016, p. 121).

Sendo assim, a exploração visual do corpo da cabrocha e de sua dança sedutora comprovam a sensualização da mulher pelo samba, o que está explícito também nos versos: “Eu não sei qual o mistério/ Que há nas cadeiras dela”. A autora supracitada afirma que a cabrocha é como “uma figura mitificada do *mundo do samba*, representada genericamente no imaginário coletivo por uma mulher sensual, mulata, de origem pobre” (*Idem*).

Por conta disso, as mulheres mestiças – pejorativamente designadas como mulatas – carregam um duplo estigma. É comum ver, ao mesmo tempo, a sua depreciação em sambas e

<sup>56</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/geraldo-pereira/quando-ela-samba/>

a exaltação de sua sensualidade, como observa Queiroz Júnior (1975), em *Fundamentos da Persistência do Estereótipo de Mulata – Contribuições do Carnaval*, ao analisar a letra de Lamartine Babo e os Irmãos Valença para o Carnaval de 1932, intitulada *O teu cabelo não nega*<sup>57</sup>.

O teu cabelo não nega

O teu cabelo não nega, mulata  
 Porque és mulata na cor  
 Mas como a cor não pega, mulata  
 Mulata, eu quero o teu amor  
 Tens um sabor bem do Brasil  
 Tens a alma cor de anil  
 Mulata, mulatinha, meu amor  
 Fui nomeado teu tenente interventor  
 O teu cabelo não nega, mulata  
 Porque és mulata na cor  
 Mas como a cor não pega, mulata  
 Mulata, eu quero o teu amor  
 Quem te inventou, meu pancadão  
 Teve uma consagração  
 A lua te invejando faz careta  
 Porque, mulata, tu não és deste planeta  
 Quando, meu bem, vieste à Terra  
 Portugal declarou guerra  
 A concorrência, então, foi colossal  
 Vasco da Gama contra o batalhão naval

Roberto DaMatta afirma que, no Carnaval, as pessoas se libertam dos papéis sociais que carregam durante os demais dias do ano – integrantes de uma família, bairro, classe social ou etnia; funções ocupacionais – e, assim, mostram quem elas realmente são: “homens e mulheres buscando o prazer dentro de um certo estilo. Por causa disso é que podemos concluir instantaneamente que, acima de tudo, somos brasileiros (DAMATTA, 1997, 119). Neste sentido, o Carnaval, além de destituir os papéis sociais, expõe o caráter racista e sexista do brasileiro, o qual é perpetuado pela cultura de massa, que mascara a culpa da dominação. A marchinha *O teu cabelo não nega* é cantada com alegria e despreocupação nos carnavais brasileiros desde 1932, o que comprova que:

Na cultura de massa, a nostalgia imperialista toma forma na reencenação e na rerritualização, de diferentes modos, das jornadas imperialistas e colonizadoras como fantasias narrativas de poder e desejo, de sedução pelo Outro. (...) O desejo de fazer contato com esses corpos considerados outros,

<sup>57</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/marchinhas-de-carnaval/473883/>

sem nenhum intuito aparente de dominar, ameniza a culpa do passado, (...) (HOOKS, 2019, p.71-72).

As ideias de Queiroz Júnior (1975) correspondem às de hooks (2019) ao ressaltarem que as qualidades da personagem feminina da canção são listadas em maior número do que os defeitos. A afirmação do autor revela o preconceito racial velado (ou não) presente na letra da canção: “Ressalvado o cabelo, que é pixaim e não nega a cor, escura, a qual não pega em homem mais branco que a mulata, esta parece receber só elogios (...)” (QUEIROZ JÚNIOR, 1975, p. 69). A escritora bell hooks destaca:

Se compararmos o progresso relativo dos afro-americanos na educação e no emprego à luta para garantir algum controle sobre a forma como somos representados, especialmente na mídia de massa, vemos que houve poucas mudanças nos domínios da representação. Ao abrir uma revista ou um livro, ligar a TV, assistir a um filme ou olhar fotografias em espaços públicos, é muito provável que vejamos imagens de pessoas negras que reforçam e restituem a supremacia branca (HOOKS, 2019, p. 32).

A representação preconceituosa realizada pelos meios de comunicação de massa atinge também a canção popular brasileira, da qual o samba é o gênero de maior expressão. A autora reitera que “(...) a cultura de massa é o local contemporâneo que ao mesmo tempo declara publicamente e perpetua a ideia de que existe prazer a ser descoberto no reconhecimento e na apreciação da diferença racial” e reforça o pensamento de que, dentro do “patriarcado supremacista branco capitalista (...) a diferença racial marca alguém como Outro” (HOOKS, 2019, p. 66-67).

Este Outro é a mulher brasileira mestiça, cuja sexualização do corpo é marcante na marchinha em questão e em toda a cultura do país, na qual é denominada, de maneira depreciativa, de mulata. Sobre tal denominação, a filósofa Djamila Ribeiro apresenta uma definição:

A palavra, de origem espanhola, vem de “mula” ou “mulo”: aquilo que é híbrido, originário do cruzamento entre espécies. Mulas são animais nascidos da reprodução de jumentos com éguas ou de cavalos com jumentas. Em outra acepção, são resultado da cópula do animal considerado nobre (*equus caballus*) com o animal dito de segunda classe (*equus africanus asinus*). Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, mistura imprópria, que não deveria existir. Empregado desde o período colonial, o termo era usado para designar negros de pele mais clara, frutos do estupro de escravas pelos senhores de engenho. (...) A adjetivação “mulata” é uma memória triste dos mais de três séculos de escravidão no Brasil (RIBEIRO, 2018, p. 99).

A mulher que representa a mistura de raças que compõe o Brasil, além de ser pejorativamente chamada de mulata, tem o seu corpo sexualizado, o que está claro no excerto “Tens um sabor bem do Brasil”, e na estrofe que encerra a canção, “Quando, meu bem, vieste à Terra/ Portugal declarou guerra/ A concorrência, então, foi colossal/ Vasco da Gama contra o batalhão naval”. Ao considerar o corpo da mulher brasileira o símbolo do carnaval e das belezas naturais do país, o compositor reforça a exploração sexual feminina, que tanto atrai a atenção dos estrangeiros para o Brasil, sobre o que bell hooks enfatiza:

Quando a raça e a etnicidade são comodificados como recursos para a o prazer, a cultura de grupos específicos, assim como os corpos dos indivíduos pode ser vista como constituinte de um *playground* alternativo onde os integrantes das raças, gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam seu poder em relações íntimas com o Outro (HOOKS, 2019, p. 68).

A autora adiciona que, nas culturas patriarcais brancas, as pessoas não brancas são consideradas “(...) mais mundanas, sensuais e sexuais porque são diferentes”. Dessa forma, “(...) a presença do Outro e o corpo do Outro eram vistos como algo existente para servir às finalidades do desejo do homem branco” (*Ibidem*, p. 69). Por conseguinte, a brasileira mestiça carrega consigo o estigma do Outro, cuja depreciação e inferiorização são notadas nos versos: “Mulata, mulatinha, meu amor/ Fui nomeado teu tenente interventor”, nos quais o homem reforça o direito de posse ao corpo da mulher e sua dominação sobre ela. Conforme Bourdieu, dominar sexualmente é “(...) submeter a seu poder, mas significa também enganar, abusar ou, como nós dizemos ‘possuir’” (BOURDIEU, 2010, p. 29).

Ao se referir a ela no diminutivo e adicionar “meu amor”, o personagem masculino da canção deixa clara a intenção de se mostrar próximo da mulher para quem ele canta, utilizando os adjetivos que deseja. Ademais, a imagem das mulheres mestiças é também associada à prostituição, interesse e inveja, estereotipada como “desocupada, irresponsável e amoral, embora isso seja dito com certa discrição e eufemismo” (QUEIROZ JÚNIOR, 1975, p. 69), como evidencia a letra de *Casaco de mulata é de prestação*<sup>58</sup>, escrita por Luiz Nunes Sampaio em 1924:

Casaco de mulata é de prestação

Ó mulata tão faceira

<sup>58</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.lettras.com.br/bahiano/casaco-de-mulata-e-de-prestacao>

Não faz nada o dia inteiro  
 Passeia todos os dias  
 Com casado ou com solteiro  
 Vem cá mulata  
 Não vou lá não  
 Vou já vestir  
 Meu casaco a prestação  
 Eu conheço duas moças  
 Igual ainda não houve  
 Elas vão para namorar  
 No Rio Comprido um papa-couve  
 A mulata feiticeira  
 Mora lá no Itapiru  
 Quando vê outra casar  
 Fica que nem urubu

O verso “Não faz nada o dia inteiro” identifica a personagem feminina de quem se fala como preguiçosa, irresponsável e desocupada. O trecho “Passeia todos os dias/ Com casado ou com solteiro” reforça, por sua vez, a imoralidade a ela imputada. Já os versos “Vou já vestir/ Meu casaco à prestação” denotam o caráter interesseiro e vaidoso que a canção lhe atribui, pois, apesar de não ter condições financeiras para se vestir como as damas brancas da alta sociedade, compra – ou ganha de algum homem – um casaco pago a prestações.

Bourdieu (2010, p. 43) reitera que a identidade da mulher é “(...) inteiramente negativa, é constituída essencialmente de proibições (...)”. Já bell hooks enfatiza que a cultura de massa constrói a presença da mulher negra através da sua ausência, à medida que nega o seu corpo e “(...) perpetua a supremacia branca e, com isso, uma experiência de espectador falocêntrica, na qual as mulheres a serem vistas e desejadas são as “brancas” (HOOKS, 2019, p. 220). É neste sentido que a letra evidencia o anseio da mulher mestiça de se aproximar da cultura branca. Além de desejar vestir-se como as mulheres de outra classe social, a personagem feminina da canção carrega, ainda, o estigma de invejosa, pois, segundo o compositor: “Quando vê outra casar/ Fica que nem urubu”.

Nota-se, também, o uso do adjetivo “feiticeira”, que aproxima a mulher mestiça do misticismo e sugere que ela é capaz de fazer feitiços para conseguir o que quer. Todos os adjetivos negativos destinados à mulher não branca, mais uma vez depreciativamente chamada de mulata, condizem com o pensamento de bell hooks de que: “(...) as formas de racismo e machismo internalizadas influenciam a formação da identidade social das mulheres negras (...)” (HOOKS, 2019, p. 100).

Em 1956, o sambista mineiro Ataufo Alves compôs *Mulata Assanhada*, canção que já em seu título deprecia a personagem feminina de quem se fala, como se ela tivesse a intenção



de atrair para si os olhares masculinos. É necessário ter em mente que esta canção foi escrita por um homem e, portanto, sob o ponto de vista masculino, em uma época em que as mulheres não compunham e não tinham direito a se manifestarem, o que reforça a assertiva de hooks acerca da apropriação da sexualidade da mulher negra dentro de uma sociedade que vive sob os preceitos do “patriarcado supremacista branco”. Conforme a autora: “Assim como a representação dos corpos das mulheres negras do século XIX eram construídas para enfatizar que esses corpos eram descartáveis, as imagens contemporâneas (...) passam uma mensagem semelhante” (HOOKS, 2019, p. 134).

A canção *Mulata Assanhada*, assim como toda referência ao mulato ou mulata presentes na cultura brasileira, é seguida de um adjetivo que atribui depreciação. Gregório de Matos cita “mulatos desavergonhados” em seu soneto *Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia*<sup>59</sup>; Oswald de Andrade refere-se a “mulato sabido” em seu poema *Pronominais*<sup>60</sup>; e Ary Barroso, por seu turno, menciona “mulato inzoneiro” em *Aquarela do Brasil*<sup>61</sup>. O adjetivo, nessas situações, é uma forma de depreciação da figura híbrida, o mulato, que não é o branco, mas também não é o negro: é o entre-lugar ocupado pelo brasileiro de ascendências diversas, o mestiço, como descreve Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*: “(...) cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta” (SANTIAGO, 2000, p.15). É, pois, o indivíduo que marca “(...) o conflito eterno entre o civilizado e o bárbaro, entre o colonialista e o colonizado (...)” (*Ibidem*, p. 10).

A letra de *Mulata assanhada*<sup>62</sup> atribui à mulher mestiça brasileira as mesmas características negativas presentes em *O teu cabelo não nega* e *Casaco de mulata é de prestação*, tais como: mentirosa (“Fingindo inocente/”), interesseira (“Ah! Mulata se eu pudesse/ E se meu dinheiro desse/ Eu te dava sem pensar/ Esta terra, este céu, este mar/”) e feiticeira (E ela finge que não sabe/ Que tem feitiço no olhar!).

O samba de Ataulfo Alves ainda traz como agravante o desejo do eu-lírico pela volta do período da escravidão – o que é estranhamente curioso, uma vez que o seu compositor era negro –, pois assim, o personagem masculino poderia ter a posse da mulher. O aspecto do sentimento de posse corrobora a afirmativa de Djamila Ribeiro, de que “[o] Brasil é o país da cordialidade violenta, em que homens brancos se sentem autorizados a aviltar uma mulher negra e depois dizer que foi só brincadeira” (RIBEIRO, 2018, p. 120).

<sup>59</sup> Poema disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/gregorio-de-matos/textos-escolhidos>

<sup>60</sup> Poema disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/7793/pronominais>

<sup>61</sup> Música disponível em: <https://immub.org/album/aquarela-do-brasil>

<sup>62</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.letras.mus.br/ataulfo-alves/221910/>

Versos como “Ai, meu Deus, que bom seria/ Se voltasse a escravidão/ Eu pegava a escurinha/ E prendia no meu coração!...” reiteram a objetificação do corpo da mulher negra ou mestiça e o desejo do homem (branco ou negro) de obter sua posse. Assim, privada de sua liberdade e condição de ser humano, como na época da escravidão, a mulher negra ou mestiça teria seu corpo reduzido a uma mercadoria que o homem compraria, usaria e descartaria de acordo com sua vontade. Embora o sujeito poético da canção não questione se seu objeto de desejo – que ele chama de mulata – se encontra à venda, ele utiliza sua condição de homem para propor uma negociação de compra: em troca da posse do corpo da mulher, oferece “Esta terra, este céu, este mar”, o que, para Djamila Ribeiro, ainda é uma prática frequente: “Carnaval após Carnaval, vemos muitos se utilizando dessas práticas racistas como se mulheres negras só servissem para isso” (*Ibidem*, p. 98) – para terem seus corpos transformados em objetos de consumo.

#### Mulata Assanhada

Ô, mulata assanhada  
 Que passa com graça  
 Fazendo pirraça  
 Fingindo inocente  
 Tirando o sossego da gente!  
 Ah! Mulata se eu pudesse  
 E se meu dinheiro desse  
 Eu te dava sem pensar  
 Esta terra, este céu, este mar  
 E ela finge que não sabe  
 Que tem feitiço no olhar!  
 Ai, meu Deus, que bom seria  
 Se voltasse a escravidão  
 Eu pegava a escurinha  
 E prendia no meu coração!...  
 E depois a pretoria  
 Resolvía a questão!

Mesmo nos sambas de autoria masculina mais atuais, o corpo da mulher continua sendo visto como objeto sexualizado pelo homem. Embora as letras que exaltam as características físicas femininas sob a ótica da sociedade patriarcal e androcêntrica ocorram em menor número do que no início do século XX, elas ainda estão presentes no imaginário popular e são disseminadas pelos principais meios de comunicação de massa. Em 1997, Dudu Nobre compôs *Posso até me apaixonar*<sup>63</sup>, samba intertextual que toma emprestado vários versos de sambas consagrados da Música Popular Brasileira, como o verso que inicia a

<sup>63</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/dudu-nobre/107761/>

canção: “Gosto que me enrosco”, nome da música de Sinhô; “fingindo inocente”, verso da canção supracitada *Mulata Assanhada* (de Ataulfo Alves); “teu nego”, que remete a *Disritmia* (de Martinho da Vila); e “desalinho”, que faz menção a *Coração em Desalinho* (de Monarco e Alcino Correia).

Posso até me apaixonar

Gosto que me enrosco  
 Num rabo de saia  
 Quero carinho, quero cafuné  
 Esse teu decote me tira o sossego  
 Vem me dar um chamego se você quiser  
 O seu remelexo é um caso sério  
 Esconde um mistério que eu vou desvendar  
 Mas você, piteuzinho  
 Faz logo um charminho pra me maltratar  
 Não faz assim  
 Que eu posso até me apaixonar  
 Faz assim  
 Que eu posso até me apaixonar

Fingindo inocente  
 Toda saliente  
 Vem me olhando diferente  
 Chego a estremecer  
 Meu Deus, que avião  
 Chamando minha atenção  
 Balança meu coração  
 E quer me enlouquecer  
 Machuca esse teu nego  
 Eu não vou pedir arrego  
 Não vou fraquejar  
 Você está fazendo jogo duro  
 Só penso no teu sussurro  
 Dentro de um quarto escuro  
 Querendo me amar  
 Não faz assim...

Pedaço de mau caminho  
 Esse seu umbiguinho  
 Me deixa em desalinho  
 Juro que não ligo  
 Já é do métier  
 Pôr uma saia de crochê  
 Ou um belo bustiê  
 Só pra acabar comigo  
 Senhor como é que pode  
 Essa mina no pagode chega pra abalar  
 O corpo queimado de praia  
 Blusa tomara-que-caia

Noite inteira na gandaia  
Ela só quer sambar  
Não faz assim...

Na letra, a mulher é responsabilizada pelo desassossego de um homem. Trechos como “Esse teu decote me tira o sossego”, “O seu remelexo é um caso sério”, “Faz logo um charminho pra me maltratar”, “Fingindo inocente/ Toda saliente”, “Pedaço de mau caminho/ Esse seu umbiguinho/ Me deixa em desalinho”, “Pôr uma saia de crochê/ Ou um belo bustiê/ Só pra acabar comigo/” e “O corpo queimado de praia/ Blusa tomara-que-caia/ Noite inteira na gandaia/” deixam claro como a mulher ainda é observada – pelo olhar masculino – apenas em seu aspecto físico. Em nenhum momento, o compositor menciona os sentimentos ou pensamentos da personagem feminina da canção, mas apenas o comportamento do personagem masculino é relatado.

Por conseguinte, mais uma vez, a mulher é considerada a culpada pelas atitudes do homem. Como se a roupa, o corpo e a dança, enfim, a presença da mulher, fossem responsáveis por tirar seu sossego, deixá-lo em desalinho, maltratá-lo, fazê-lo estremecer, chamar sua atenção e machucá-lo. Tal atitude masculina reforça a afirmação de Djamila Ribeiro (2018, p.118) de que a cultura do estupro<sup>64</sup>, existente no Brasil desde a época da colonização, ainda se faz presente no imaginário social e, conseqüentemente, na música popular. Pierre Bourdieu reforça essa questão sobre a característica negativa atribuída à sedução feminina por parte do homem, a qual existe desde a Mitologia:

Mas o nariz de Cleópatra está aí mesmo para nos lembrar, juntamente com toda a mitologia sobre o poder maléfico, terrificante e fascinante da mulher em todas as mitologias – da Eva tentadora, da envolvente Ônfale, de Circe, cheia de sortilégios ou feiticeira manipuladora de destinos (...) (BOURDIEU, 2010, p. 130).

---

<sup>64</sup> Djamila Ribeiro (2018) explica o conceito de cultura do estupro como uma herança do período colonial escravocrata. A autora relembra que, naquele período, a mulher negra foi força de trabalho braçal tanto quanto o homem negro, e reforça que a diferença entre negros e negras escravizados está no fato de as mulheres terem tido seus corpos sexualmente violentados: “A mulher negra ter sido submetida a esse tipo de violência sistematicamente evidencia uma relação direta entre colonização e cultura do estupro” (RIBEIRO, 2018, p.117). A filósofa relaciona a miscigenação brasileira decorrente da colonização à cultura do estupro e explica seus reflexos ainda presentes na sociedade atual: “Por mais que todas as mulheres estejam sujeitas a esse tipo de violência, é importante observar o grupo que está mais suscetível a ela, já que seus corpos vêm sendo desumanizados e ultrassexualizados historicamente. Esses estereótipos racistas contribuem para a cultura de violência contra essas mulheres, que são vistas como lascivas, “fáceis”, indignas de respeito (RIBEIRO, 2018, p.117).

Uma década depois, Arlindo Cruz, Jorge Davi e Maurição criaram *Assanhadinha*<sup>65</sup>, um samba que retrata a mulher da mesma forma que a canção de Dudu Nobre. O corpo, as roupas e a dança são, mais uma vez, a causa ou o motivo para a opressão feminina por parte do homem na sociedade regida pelos preceitos patriarcais e segregacionistas que subjagam a mulher ao homem. Já no título, *Assanhadinha*, há a apreensão pejorada do comportamento da mulher: a maneira como ela dança e suas roupas. Soma-se a isso a ameaça do companheiro de deixá-la, uma vez que ele demonstra interesse pela vizinha, para quem olha da mesma forma machista, deixando clara a atitude masculina de posse sobre o corpo da mulher.

#### Assanhadinha

Tá ficando assanhadinha  
Dando pala de saia curtinha  
Toda noite vai pagodear  
Não tem hora pra voltar

Ainda ontem ela perdeu a linha  
Dizendo que não é só minha  
Que agora ela só quer zoar  
Vou deixar pra lá

Eu já ando de olho na nossa vizinha  
Que é toda dengosa, é toda certinha  
Tremenda gatinha  
Só falta miar, miar  
Isso não tá muito certo  
Com o perigo assim tão perto  
Ela ainda dá sorte pro azar  
O que é que há

Eu não sou de deixar furo  
Mas já tô pulando o muro  
Me mandando pro lado de lá

Quando acaba o respeito  
O amor não tem jeito  
É caso encerrado  
Vou sair de fininho  
E agora vou ser o vizinho do lado (seu)

A primeira estrofe da canção deixa clara a insatisfação masculina com a atitude independente da companheira, que se veste da maneira que deseja, sai de casa desacompanhada e retorna tarde da noite: “Tá ficando assanhadinha/ Dando pala de saia curtinha/ Toda noite vai pagodear/ Não tem hora pra voltar”. O descontentamento masculino

<sup>65</sup> Letra e música disponíveis em: <https://www.letras.mus.br/arlando-cruz/567150/>.

com o comportamento insubmisso da mulher reforça a condição inferior ao homem a ela imposta pela sociedade patriarcal, na qual ela não é sujeito, o que ratifica sua objetificação: “as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens” (BOURDIEU, 2010, p. 55).

Também o sentimento de vingança está presente na letra, pois, após afirmar que “Ainda ontem ela perdeu a linha/ Dizendo que não é só minha/”, o personagem masculino assegura “Eu já ando de olho na nossa vizinha”, e elogia as suas características físicas: “Que é toda dengosa, é toda certinha/ Tremenda gatinha/ Só falta miar, miar”. O comportamento masculino vingativo e ameaçador “trata a troca de mulheres como uma troca de mercadorias”, o que reforça a ideia de que “as mulheres são negadas como sujeitos da troca e da aliança que se instauram através delas, mas reduzindo-as à condição de objetos (...)” (BOURDIEU, 2010, p. 56-57).

Mantendo os preceitos da cultura patriarcal sexista, o narrador segue seu pensamento repressor ao censurar o comportamento da companheira que, por ser mulher, deveria respeitar seu companheiro. Contudo, o oposto não é necessário, pois o homem – dentro de uma estrutura androcêntrica e segregacionista – se sente no direito de dominar a mulher e consumir seu corpo, além de se considerar desrespeitado ao se deparar com um comportamento feminino que contraria suas convicções, como evidenciam as últimas estrofes: “Isso não tá muito certo/ Com o perigo assim tão perto/ Ela ainda dá sorte pro azar/ O que é que há/ Eu não sou de deixar furo/ Mas já tô pulando o muro/ Me mandando pro lado de lá/ Quando acaba o respeito/ O amor não tem jeito/É caso encerrado/ Vou sair de fininho/ E agora vou ser o vizinho do lado (seu)”.

Bourdieu ressalta que a cultura sexista transforma em costumes as suas práticas, naturalizando-as:

A visão androcêntrica é assim continuamente legitimada pelas próprias práticas que ela determina: pelo fato de suas disposições resultarem da incorporação do *preconceito desfavorável* contra o feminino, instituído na ordem das coisas, as mulheres não podem senão confirmar seguidamente tal preconceito (BOURDIEU, 2010, p. 44).

Com base nas canções analisadas neste capítulo, compreende-se que as letras de sambas de autoria masculina apresentam uma visão sexista e depreciativa das mulheres. O papel de submissão atribuído à mulher pelo samba é uma herança que vem de antes de sua instituição como gênero musical. Nesse ínterim, Tinhorão (2012) esclarece que nos sambas

característicos da Bahia, tanto nas zonas rurais quanto nos crescentes centros urbanos dos anos finais do século XIX, era costume os homens convidarem as mulheres para dançarem no centro da roda, o que deixa claro que o comportamento esperado das pessoas do sexo feminino era o passivo e subserviente.

O autor assegura que a sociedade daquela época vivia sob a “(...) velha moral tradicional, marcada pelos padrões patriarcais, (...)” (TINHORÃO, 2012, p. 104). Os senhores conservadores, habitantes das primeiras áreas urbanas que despontavam em um cenário ainda rural, tendiam a demonstrar hesitação às danças de salão – contemporâneas do samba de terreiro – nas quais ocorria o contato corporal de suas filhas com os rapazes, bem como acontecia nas danças dos negros (sambas). O pensamento dos pais revela, mais uma vez, a repressão da mulher pela sociedade patriarcal, que regula seu corpo feminino e as atitudes.

Em um outro momento, nas primeiras décadas do século XX, período em que já se observava uma crescente urbanização do país, o samba começava a despontar como gênero musical brasileiro, reunindo características próprias. Ao mesmo tempo, de acordo com Fenerick (2005), o intercâmbio cultural com Estados Unidos e Europa provocava transformações estéticas na arte brasileira, de forma geral. A arte começa, a partir desse período, portanto, a transformar-se em um produto da indústria cultural, a qual desde sempre objetifica o corpo feminino.

Como lembra Fenerick (2005), as coristas do teatro de revista brasileiro, conhecidas pelo corpo “mais cheinho”, cederam lugar às “coristas-bailarinas”, que apresentavam-se vestindo trajes que deixavam seus corpos à mostra. Elas dançavam mais do que cantavam, com o objetivo de atrair os olhares do público masculino. Esta apelação ao corpo da mulher faz parte de um sistema que segue a dicotomia da sociedade em masculino e feminino e, portanto, submete-a ao homem. Tal sistema, segundo Judith Butler, “(...) produz sujeitos com traços de gênero determinados em conformidade com um eixo diferencial de dominação, ou os produz presumivelmente masculinos” (BUTLER, 2017a, p. 19).

Dito isso, com base nas análises das canções de Dona Ivone Lara (a pioneira, que abriu as portas do universo do samba às futuras sambistas) e Teresa Cristina (seguidora do legado de Ivone), toda a desconstrução do pensamento patriarcal sexista que ambas desenvolvem enquanto compositoras de letras de samba, cujas canções expressam o desejo pela independência e autonomia da mulher em relação à sua vida, corpo e trabalho, podemos entender que o compositor de samba não vê a mulher da mesma forma que a compositora, uma vez que o pensamento segregacionista já estava presente desde o surgimento do ritmo nas áreas rurais do Brasil, persistindo na época da consagração do samba enquanto gênero

musical, no início do século XX, e vindo a perdurar nas letras das canções escritas na contemporaneidade, como mostram as letras compostas por homens.

Portanto, para as sambistas, a música é um meio de confrontação do sistema que a subordina, objetifica e diminui sua existência. Já para os compositores é, historicamente, mais uma forma de manutenção da ordem social androcêntrica e patriarcal, que perpetua a sua posição de sujeito perante a mulher. Nesse sentido, o próximo capítulo traz informações para entender a mulher que compõe com o objetivo de mudar (ou, pelo menos, de enfrentar), através da sua música, a história das mulheres e a sua condição de subjugação ao homem.



## 5 UM GÊNERO MUSICAL PARA TODAS E TODOS?

### 5.1 O MERCADO EXCLUDENTE E SUAS FRESTAS

No Capítulo 3 foram abordadas as visões da compositora e do compositor de samba acerca da mulher com base no estudo das letras escritas por Dona Ivone Lara, Teresa Cristina e autores de canções compostas em diferentes épocas. Feitas as análises das canções à luz do arcabouço teórico consultado para a realização desta pesquisa, constatamos que, enquanto para os compositores o samba é um instrumento de manutenção da sociedade patriarcal e dicotômica, para as compositoras ele é uma ferramenta de contestação desta mesma sociedade. Mais do que isso, é a forma através da qual a sambista se faz ouvir e se coloca como sujeito perante a estrutura social sexista que a subordina e objetifica. Por conseguinte, o presente capítulo discute o samba enquanto mecanismo de corroboração e afirmação da sociedade ocidental androcêntrica e segregacionista, ou um meio de contestação e enfrentamento da mesma.

No capítulo anterior verificamos o quão presentes a violência contra a mulher e a depreciação do caráter feminino são nas letras de músicas escritas por homens, o que é consoante com a reportagem<sup>66</sup> *História feminina do samba reflete o machismo na sociedade brasileira*, de Leonardo Lichote, publicada no jornal eletrônico *O Globo*, em 13 de abril de 2019: “Como o discurso não era dela, a mulher aparecia nas letras fundamentalmente como musa, sedutora — o que muitas vezes era sinônimo de traiçoeira”.

Lélia Gonzalez (1984), em seu artigo *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, explica como podem ser ainda mais perniciosas as consequências do preconceito racial quando aliadas ao preconceito sexual:

O lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. Consequentemente, o lugar de onde falaremos põe um outro, aquele é que habitualmente nós vínhamos colocando em textos anteriores. E a mudança foi se dando a partir de certas noções que, forçando sua emergência em nosso discurso, nos levaram a retornar a

---

<sup>66</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/celina/historia-feminina-do-samba-reflete-machismo-na-sociedade-brasileira-23590749>

questão da mulher negra numa outra perspectiva. Trata-se das noções de mulata, doméstica e mãe preta (GONZALEZ, 1984, p. 224).

A autora chama a atenção para as três imagens atribuídas à mulher negra na época da realização de sua pesquisa (décadas de 1970 e 1980): mãe preta, doméstica e mulata. Segundo ela, o último termo era usado não apenas para designar “uma noção de caráter étnico”, mas também uma profissão, sempre vinculada ao carnaval e ao apelo corporal (*Ibidem*, p. 224).

Em outra obra, o livro *Lugar de negro*, Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg (1982) corroboram sua ideia de como a etnia influi na estratificação social dos cidadãos. Em outras palavras, parece ser como se a mulher negra estivesse fadada a ser mãe preta, doméstica ou mulata.

A raça, como atributo social e historicamente elaborado, continua a funcionar como um dos critérios mais importantes na distribuição de pessoas na hierarquia social. Em outras palavras, a raça se relaciona fundamentalmente com um dos aspectos da produção das classes sociais, isto é, a distribuição dos indivíduos nas posições da estrutura de classes e dimensões distributivas da estratificação social (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 89-90).

A expressão mãe preta alude às mulheres negras escravizadas que cuidavam e amamentavam os filhos das senhoras brancas. Elas representam o “símbolo da fidelidade incondicional e servilismo absoluto à classe senhorial (...)”, de acordo com Sônia Roncador (2008, p. 02) no artigo *O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural*. A autora afirma que “além disso, sua índole fiel, mais devota às demandas da casa-grande que aos interesses da própria senzala, distanciava-a igualmente da figura do escravo revoltado, e vingativo” (RONCADOR, 2008, p.03).

O comportamento submisso, resignado e subserviente das mães pretas contribuiu para a perpetuação dessa imagem no imaginário brasileiro pós-escravidão. Como a sociedade brasileira segregacionista marginalizou e excluiu o negro e a negra, destituindo deles as oportunidades a postos de trabalhos que lhes proporcionassem uma vida independente, restaram-lhes as posições servis de trabalho. Nesse cenário, a mãe preta é uma figura que existe até hoje dentro das casas das famílias brancas, algumas vezes, em condições análogas às da escravidão.

Essa personagem remete também às tias do Samba (mencionadas no segundo capítulo, dentre as quais destaca-se tia Ciata), que abriam suas casas para abrigarem o samba e o candomblé em festas regadas a músicas, alegrias, rezas e quitutes. A partir desses eventos,

podemos fazer uma analogia com o útero materno que gerou o embrião do que veio a se tornar o samba que conhecemos atualmente. As mães pretas remetem, ainda, às baianas das escolas de samba, senhoras negras, a quem a visibilidade é conferida apenas no período do carnaval.

Se, por um lado, há o respeito e uma certa devoção às mães pretas, por outro, a imagem da mulher negra está associada às profissões de menor prestígio e a mais baixas remunerações. Nesse sentido, o racismo contribui para uma distribuição desigual de oportunidades sociais, para a promoção de uma autopercepção negativa de si mesmo, além de tolher os sonhos e as aspirações das pessoas negras:

Com relação ao racismo, além dos efeitos das práticas discriminatórias, uma organização social racista também limita a motivação e o nível de aspirações do negro. Quando são considerados os mecanismos sociais que obstruem a mobilidade social ascendente do negro, às práticas discriminatórias dos brancos devem ser acrescentados os efeitos derivados da internalização pela maioria da população negra de uma auto-imagem desfavorável (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 89/90).

Como uma forma de combater o preconceito racial e a estratificação social, a filósofa Djamila Ribeiro destaca a importância de pensar os grupos historicamente marginalizados enquanto sujeitos políticos, e como é imprescindível pensar as produções intelectuais e culturais desses grupos, uma vez que essas são as formas de expressividade e transformação social por parte desses segmentos, pois é isso que os coloca “(...) na condição de sujeitos e seres ativos que, historicamente, vêm pensando em resistências e reexistências” (RIBEIRO, 2017, p. 16).

De acordo com Ribeiro (2017, p. 17), é fundamental realizar a “descolonização do pensamento”, o que pode ser entendido como lutar contra a “deslegitimação” da produção cultural, artística e intelectual da mulher (brasileira, negra, sambista, suburbana), e a favor de sua visibilidade e reconhecimento. A “hierarquização de saberes como produto da classificação racial da população” de uma sociedade patriarcal, racista e segregacionista desvaloriza a mulher enquanto produtora de conhecimento e reforça a ideia de que “(...) a linguagem dominante pode ser utilizada como forma de manutenção de poder (...)” (*Ibidem*, p. 26; 28).

Desde a sua formação, o samba, que se tornou o gênero musical brasileiro por excelência, é contestador: nasceu da mistura de ritmos africanos e europeus – o que deu origem a um terceiro ritmo genuíno e imbuído de características próprias; teve seu berço nas

áreas rurais do país e encontrou nos subúrbios e morros cariocas o seu local de força para crescer, popularizar-se e tomar as áreas urbanas brasileiras, até chegar a ser mundialmente conhecido; e, antes de ter como expoentes compositores como Noel Rosa, acontecia nos quintais das casas das tias (Ciata, Surica, Doca da Portela, Neuma e Zuca da Mangueira).

Portanto, as mulheres negras sempre exerceram importância vital para a formação e preservação do samba, durante as reuniões de práticas religiosas africanas. Leonardo Lichote reforça que:

Era nesse espaço de encontro, entre a festa e o rito, que se deu a alquimia que viria a resultar no samba. O que não impediu que ao longo de sua história o gênero refletisse o machismo da organização patriarcal da sociedade brasileira — machismo expresso não só na invisibilização de artistas mulheres, como nos versos das canções (LICHOTE, 2019, s.p.).

Ora, um gênero que representa a identidade musical de um país e tem como suas principais raízes a hibridização cultural, a presença marcante do Candomblé e o berço nos territórios nacionais marginalizados não pode estar fechado à contestação de estruturas enraizadas na sociedade, tais como: patriarcalismo, segregacionismo e racismo. Apesar de, por várias vezes, ter se reelaborado para resistir às amarras desta sociedade e, em diversos momentos, aparentar ter se rendido a ela, o samba sempre buscou formas de atravessá-la, de incomodá-la, de enfrentá-la.

Nesse sentido, embora a participação feminina nas composições de samba ainda ocupe um lugar de pouca expressividade no meio musical,

(...) ao longo de todo o século XX o samba foi representado por vozes femininas. Aracy de Almeida, Elizeth Cardoso (especialmente no disco "Elizeth sobe o morro"), Clementina de Jesus, Beth Carvalho, Clara Nunes, Dorina, Teresa Cristina e Mart'nália e muitas outras garantiram visibilidade para o gênero, seja nos veículos de massa ou na guerrilha dos palcos menores (LICHOTE, 2019, s.p.).

O jornalista supracitado continua explicando que o papel de criadora de sambas não é, com grande frequência, destinado às mulheres, às quais são delegadas outras funções:

Nas escolas de samba, assumiam papéis coadjuvantes, apesar de fundamentais, de pastoras ou baianas (matriarcas portadoras da tradição, remetendo às origens do gênero), diluídas na coletividade. Ou, com atenção individual, como figuras de beleza, da graça feminina, reflexo de um olhar masculino: porta-bandeiras, destaques ou passistas. Nas rodas de samba, sua função era mais agregadora e relacionada com o entorno do samba (a

organização dos encontros, a comida que era servida ali) do que com a música propriamente dita (LICHOTE, 2019, s.p.).

Sobre a construção da mulher negra essencialmente ligada ao corpo, Djamila Ribeiro ressalta que a combinação “racismo e sexismo” produz uma imagem das mulheres negras como “intrusas” no campo de produção do conhecimento. Portanto, “seria preciso, então, desestabilizar e transcender a autorização discursiva” branca e masculina através de outras vozes, razões e saberes (RIBEIRO, 2017, p. 30). É aí que se encontra a força e a importância da compositora de samba. Além da visibilidade alcançada enquanto cantora, Dona Ivone Lara, pioneira na composição de sambas, foi exemplo e inspiração para outras sambistas como Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Mart'nália, Teresa Cristina – que trilha caminhos semelhantes aos de Dona Ivone – e tantas outras.

Mas Dona Ivone foi além. Ao trazer em suas composições a ancestralidade africana, ao contar em suas músicas a história do povo que deu origem à sua família, a compositora canta a sua verdade, a verdade da mulher negra, religiosa, iniciada no candomblé ainda criança, quando começou a desenvolver seu talento musical. Ivone traz consigo a memória de seu povo, que ela carrega e propaga. É na memória que se encontra o lugar de emergência da sua verdade - e não na consciência criada pelo discurso dominante da sociedade.

Enquanto a consciência exclui, a memória inclui e se revela através dos troços da consciência, como explica Lélia Gonzalez: “Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção” (GONZALEZ, 1984, p. 226).

Quem é que faz a consciência do discurso dominante tropeçar e se aproveita de suas fraquezas para adentrá-la? Uma possível resposta para esta pergunta é a figura da mãe-preta, muito bem internalizada pela enfermeira e assistente social Yvonne. Respeitada por sua sólida carreira na área da saúde, e uma das primeiras mulheres negras com formação a nível superior no Brasil, ela levou para o palco a doçura e a aparência maternal da funcionária do hospital público, e obteve o mesmo respeito em sua carreira musical. Esse pode ter sido o *modus operandi* de Dona Ivone Lara para encontrar as frestas no universo masculino sexista do samba, pois, como afirma Gonzalez: “É interessante constatar como, através da figura da “mãe-preta”, a verdade surge da equivocação (Lacan, 1979). Exatamente essa figura para a qual se dá uma colher de chá é quem vai dar a rasteira na raça dominante” (GONZALEZ, 1984, p. 235).

Por conseguinte, a letra de samba, enquanto discurso produzido por mulheres negras, é imprescindível enquanto arma contra “O olhar de tantos homens brancos e negros e mulheres brancas” que “confinaria a mulher negra num local de subalternidade muito mais difícil de ser ultrapassado” (RIBEIRO, 2017, p. 46). Em uma “posição que a coloca num local de difícil reciprocidade” (*Ibidem*, p. 40) na sociedade que sempre encontrou meios velados para concretizar seu caráter segregacionista e dicotômico, é preciso pensar o

(...) advento da sociedade burguesa e das relações capitalistas, com seus abolicionismos e republicanismos. E que não se deixe de pensar, sobretudo, no caráter autoritário e racista da sociedade brasileira em geral, assim como os diferentes meios que ela tem utilizado para concretizá-lo (GONZALEZ, 1984, p.18-19).

A autora acima citada segue na linha de pensamento que afirma que o principal fundamento do racismo está na desumanização completa ou parcial do negro e dos não brancos, o que justificaria a tentativa dos brancos de subordiná-los enquanto grupo étnico inferior. Gonzalez afirma que a sociedade brasileira estabelece uma hierarquia racial fundamentada nas grandes desigualdades sociais, o que gera um abismo entre as oportunidades ofertadas aos brancos e aos não brancos. Para a pesquisadora, “(...) a discriminação racial constitui um resíduo cultural do já distante passado escravista” (*Ibidem*, p. 88), que estabelece, ainda, uma hierarquia na desumanização racial, na qual a mulher negra ocupa o último estrato.

No entanto, as compositoras de samba encontram as frestas deixadas pela sociedade androcêntrica e preconceituosa, na qual o samba está inserido. Assim, a música feita por essas mulheres revela que elas não se calam (e continuam não se calando) perante as dificuldades impostas por um território predominantemente masculino. Muito pelo contrário, não aceitaram a condição de coadjuvante, e travaram suas próprias batalhas para conseguirem reconhecimento enquanto sambistas e para mostrarem não só a sua voz, mas o que pensam e o que têm a dizer.

Ribeiro destaca que o fato de as vivências de segmentos sociais (como as mulheres negras compositoras de letras de samba) serem fixadas socialmente e de forma hierarquizada e não humanizada

(...) faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente. Isso, de forma alguma, significa que esses grupos não criam ferramentas para enfrentar esses silêncios

institucionais, ao contrário, existem várias formas de organização políticas, culturais e intelectuais. A questão é que essas condições sociais dificultam a visibilidade e a legitimidade dessas produções (RIBEIRO, 2017, p. 65).

Nesse cenário, mulheres como Dona Ivone Lara e Teresa Cristina enfrentaram e continuam enfrentando os silenciamentos estruturais causados pela sociedade androcêntrica, segregacionista e racista. Dona Ivone, Teresa e tantas outras compositoras encontraram e ainda encontram frestas para permear esse universo masculino e apresentar um cenário transformador, no qual a sambista escreve a sua realidade, suas experiências, a partir do lugar que ela ocupa enquanto mulher brasileira, negra, compositora de sambas, que luta para participar e se manter em um espaço de dominação masculina.

O mercado fonográfico brasileiro é, ainda, muito restrito e disputado. A disputa entre compositoras e compositores é muito acirrada, e, portanto:

Como expressar-se não é um direito garantido a todos e todas, ainda há a necessidade de democratização das mídias e rompimento de um monopólio, a discussão sobre liberdade de expressão também não pode ser pautada unicamente no direito – não absoluto de expressar opiniões (*Ibidem*, p. 89).

Djamila Ribeiro ressalta também “que mesmo diante dos limites impostos, vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica (...)” (*Idem*). Com suas composições, seus discursos e sua presença, as sambistas estão ali, provando que o samba é seu lugar.

As compositoras brasileiras enfrentam um terreno árduo para obterem conhecimento e reconhecimento. Em seu artigo *Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI*, a historiadora cultural Ana Carolina Murgel explica o porquê dos silenciamentos das autorias femininas na canção popular brasileira:

(...) biografias não encontradas, nomes citados por autores como compositoras sobre os quais não encontrei rastros além dessas citações, compositoras que assinavam como “amadoras”, “uma jovem fluminense” ou “uma niteroiense”, nomes reconhecidos de compositoras das quais não encontrei a obra, a certeza de que, como diz Virginia Woolf, muitas obras que passaram para a posteridade como anônimas ou tradição popular podem ter sido criadas por mulheres (MURGEL, 2018, p. 185).

A historiadora revela que, em seu levantamento realizado através de consultas a acervos digitais, biografias, discografias, livros, dicionários e artigos, encontrou um total de 7,5 mil compositoras brasileiras. Sua maior dificuldade para identificar o gênero de uma

composição deve-se a dois motivos: abreviação de nomes e a muitas compositoras terem adotado nomes masculinos durante determinado período:

Também surgiram dificuldades com a abreviação de nomes<sup>5</sup> ou, ainda, quando compositoras adotaram nomes masculinos, como Alessandro ou Demétrio. Até mesmo Dolores Duran assinou algumas composições com o nome de “Durando”, lembrando que, a partir dos anos de 1940, a moral burguesa estava em seu auge em relação ao recato exigido às mulheres, e uma compositora – portanto, uma “mulher pública” – não era bem-vista socialmente (*Ibidem*, p. 186).

Como mencionado no segundo capítulo desta dissertação, Dona Ivone Lara pedia a seu primo Fulero para assinar as letras de canções de sua autoria, pois não era admissível, naquela época, uma mulher compositora de sambas.

A tentativa de silenciamento das vozes femininas brasileiras não acontece apenas por parte da indústria fonográfica. Segundo Murgel, algumas biografias

(...) também reforçam essa invisibilidade, como a de Carmen Miranda, por Ruy Castro, que duvida, sem qualquer documento que fundamente sua afirmação, da autoria da letra de Carmen na parceria com Pixinguinha de “Os home implica comigo”; do Dicionário Cravo Albin, que insinuava que as parcerias de Almira Castilho pertenciam de fato a Jackson do Pandeiro; ou de Hermeto Paschoal, que, ao falar, em entrevista ao programa Ensaio (TV Cultura, 29 de dezembro de 1990), sobre suas duas maiores influências, Luiz Gonzaga e Pixinguinha, mostra a canção “Bem-te-vi atrevido”, de Lina Pesce, como sendo de autoria de Pixinguinha (MURGEL, 2018, p. 186).

Murgel segue chamando a atenção para mais uma ferramenta de invisibilização das compositoras brasileiras: a questão dos direitos autorais. Segundo a pesquisadora:

Uma das fontes encontradas, o catálogo digital do Ecad, reafirmou esse apagamento. Ao comparar as obras nas discografias com os registros do Ecad, notei que grande parte das compositoras sequer tem registro, incluindo as que iniciaram sua produção no século XXI, o que foi bastante surpreendente. Muitas delas tiveram seus nomes suprimidos por seus parceiros ou intérpretes no momento do registro – estão nos discos, mas desaparecem no momento da arrecadação de direitos autorais (*Ibidem*, p. 187).

Ademais, há a dificuldade para registrar suas composições junto à Biblioteca Nacional, no Escritório de Direitos Autorais (EDA), cujo custo também é um empecilho às compositoras, pois, de acordo com as pesquisas de Murgel,



(...) em março de 2017, o valor por obra registrada era de R\$ 20,00. Por esse valor, um artista pode registrar várias canções com o mesmo autor, mas para cada parceria diferente deve haver um registro distinto. A cobrança impossibilita o registro pela maior parte das artistas – são poucas as compositoras que têm condições financeiras para pagar por esse serviço. Isso acaba por prejudicar o maior acervo público para pesquisa do Estado brasileiro e também os pesquisadores, já que a maior parte dos registros de canções, a partir do século XX, não serão encontrados na Biblioteca Nacional. No caso dos direitos de execução, ligados ao Ecad, foi possível perceber a quantidade de autoras que têm seus direitos lesados por parceiros, ou por intérpretes que registram sua obra em seu nome (*Ibidem*, p.188-189).

A pesquisadora finaliza seu artigo com a constatação de que a maioria das compositoras brasileiras nascidas nos séculos XIX e XX são naturais de localidades como São Paulo, Salvador, Recife, Manaus e Rio de Janeiro – cidade natal de Dona Ivone e de Teresa Cristina. Outra informação presente na pesquisa de Murgel diz respeito às classes sociais às quais pertenciam as autoras de canções brasileiras. Enquanto grande parte delas é proveniente das classes mais abastadas da sociedade, outra parte é oriunda das camadas mais populares. Na visão da historiadora, é possível interpretar esta informação a partir do fato de que nenhum dos dois segmentos “(...) compactuavam com os temores das classes médias sobre a moral vigente em relação às mulheres” (*Ibidem*, p.189).

A origem das compositoras pesquisadas nesta dissertação corresponde àquelas mencionadas pela historiadora acima referida. Dona Ivone Lara e Teresa Cristina são cariocas, negras e nascidas em subúrbios do Rio de Janeiro, o que reforça a afirmação de Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbal acerca da estereotipificação do papel do negro na sociedade brasileira:

(...) o negro é representado ora como trabalhador braçal, não qualificado, ora como aquele que ascendeu socialmente pelos canais de mobilidade considerados legítimos para o negro. Este último grupo é assim definido por Lélia Gonzalez: As imagens mais positivas vistas das pessoas negras são aquelas que representam os papéis sociais atribuídos pelo sistema: cantor e/ou compositor popular, jogador de futebol e ‘mulata’ (...) (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 106).

A estereotipificação traz consigo suas próprias falhas. Se é esperado que o/a negro/negra seja compositor/compositora de canções populares, é natural que seus nomes sejam lembrados dentre os maiores de sua área. O samba, cujas origens são negras, é o principal reduto brasileiro de autores e autoras negros e negras de letras de canções. Dona Ivone e Teresa são representantes desse universo majoritariamente masculino, mas que foi permeado pelas tias, mães pretas e compositoras que, através de suas obras, encontram espaço

para compor e cantar, de forma aberta, consciente e com propriedade sobre seu corpo, seus desejos e anseios, seja no âmbito pessoal, amoroso ou profissional.

## 5.2 CORPO, VOZ, COMPOSIÇÃO E CONSCIÊNCIA: A PRESENÇA DA MULHER NO SAMBA

Pierre Bourdieu afirma que o corpo está inscrito na ordem social dicotômica, que opõe masculino e feminino, uma vez que

(...) as relações sociais de dominação e de exploração que estão instituídas entre os gêneros se inscrevem, assim, progressivamente em duas classes de *habitus* diferentes, sob a forma de *hexis* corporais opostos e complementares e de princípios de visão e de divisão, que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino (BOURDIEU, 2010, p. 41).

Nesta perspectiva, o autor menciona maneiras moralistas de lidar com o corpo, impostas pela sociedade às mulheres no que tange às posturas corporais permitidas: “(...) costas a serem mantidas retas, com as pernas que não devem ser afastadas etc, e tantas outras posturas que estão carregadas de uma significação moral (sentar de pernas abertas é vulgar, ter barriga é prova de falta de vontade etc.)” (BOURDIEU, 2010, p. 39).

À vista disso, mais uma vez, é notável a posição de inferioridade atribuída à mulher dentro da sociedade patriarcal, a qual reforça a divisão dicotômica e segregacionista entre masculino e feminino, explicada por Bourdieu da seguinte maneira:

O princípio da inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio de divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a *do sujeito e do objeto, do agente e do instrumento*, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas (...) (*Ibidem*, p.55).

De acordo com o autor, é um equívoco legitimar a ideia de conferir às mulheres a reponsabilidade por toda a repressão e subordinação às quais são impostas, como se elas se aproveitassem dessa condição. Bourdieu argumenta

(...) que essa construção prática, longe de ser um ato intelectual consciente, livre, deliberado de um ‘sujeito’ isolado, é própria, resultante de um poder, inscrito duradouramente no corpo dos dominados sob forma de esquemas de percepção e de disposições (a admirar, respeitar, amar etc) que o tornam *sensível* a certas manifestações simbólicas do poder (*Ibidem*, p. 52-53).

Dentro desta perspectiva, é compreensível a insegurança feminina quanto à sua imagem, gestos e vestimentas no que diz respeito ao que vão transmitir com seu aspecto físico, pois, conforme Chimamanda Adichie, “A verdade é que, quando se trata de aparência, nosso paradigma é masculino. Muitos acreditam que quanto menos feminina for a aparência de uma mulher, mais chances ela terá de ser ouvida (ADICHIE, 2015, p. 40). Em seu livro *Sejamos todos feministas*, a autora relata um fato que aconteceu com ela:

Estava preocupada com o que vestir. Eu queria ser levada a sério. Sabia que, por ser mulher, eu automaticamente teria que demonstrar minha capacidade. E estava com medo de parecer feminina demais, e não ser levada a sério. Queria passar batom e usar uma saia bem feminina, mas desisti da ideia. Escolhi um terninho careta, bem masculino e feio (ADICHIE, 2015, p. 40).

Apesar de todo o preconceito contra a mulher – sempre potencializado, ao somarem-se outras características, como serem negras, vindas da periferia, de classe baixa, e compositoras/cantoras de samba –, Dona Ivone Lara e Teresa Cristina imprimiram à sua indumentária feminilidade e delicadeza. Dona Ivone, com suas estampas, brilhos e vestidos, além das performances que remetem à ancestralidade, trazia para o palco a presença do feminino, o gingado do corpo. Sua dança era embalada pelo canto potente africano e pelo requinte e técnica orfeônicos, repletos de suavidade.

Teresa Cristina, adepta dos vestidos longos, flores no cabelo, brincos grandes e batons (os batons tornaram-se sua marca registrada nas *lives* diárias realizadas pela compositora no ano de 2020, durante a quarentena causada pela pandemia de Covid-19), evidencia todo seu estilo de sambista contemporânea. Assumidamente vaidosa, os cabelos cacheados e compridos integram o figurino feminino e delicado da compositora, que reflete sua personalidade.

Dessa forma, Dona Ivone e Teresa Cristina mostram, mais uma vez, que rompem com o sexismo impregnado no universo do samba ao adentrarem-no com suas composições, vozes e marcantes presenças femininas. Dona Ivone Lara foi exemplo e abriu o caminho para Teresa Cristina e tantas outras sambistas cujas letras de canções e vozes exprimem a alma feminina, suas lutas, conquistas e anseios. Ao buscarem e conseguirem espaço em um território historicamente dominado pelo homem, elas mostram que, embora o segregacionismo esteja sempre presente no samba, este gênero musical é, sim, para todos os gêneros.

As palavras de Djamilia Ribeiro descrevem a trajetória percorrida pelas sambistas no que tange à luta contra a despolarização do samba (masculino x feminino), e, conseqüentemente, da sociedade:

É enfrentar a naturalização das relações desiguais entre gêneros e lutar por um olhar que vise a igualdade e o confronto com os privilégios que essas relações destinam aos homens. É a busca pelo direito à autonomia por suas escolhas, por seu corpo, por sua sexualidade (RIBEIRO, 2018, p.136).

Embora as inúmeras amarras (sociedade dicotômica e antropocêntrica, objetificação da mulher, mercado fonográfico majoritariamente masculino, etc.) estejam presentes em seus caminhos, as compositoras de samba, através de suas canções, lutam conscientemente pela liberdade de seu corpo, sua sexualidade e sua vida. Além disso, batalham contra o preconceito e a opressão impregnados nas letras de samba.

Como assegura Linda Martin Alcoff, em seu artigo *Uma epistemologia para a próxima revolução*, é urgente “(...) a necessidade de uma linguagem de libertação revisada e reformulada” (ALCOFF, 2016, p. 129). A autora ressalta também que “[a] função normativa da epistemologia diz respeito não apenas à questão de como o conhecimento é produzido, de quem é autorizado a produzir, de como a presunção de credibilidade é distribuída (...)” (*Ibidem*, p. 133). Nesse sentido, Dona Ivone Lara e Teresa Cristina são transgressoras, pois transformam a linguagem do samba, que traz em suas raízes o sexismo e a desumanização da mulher.

Mulheres compositoras que criam canções sobre o comportamento, os anseios, a consciência, as experiências, os desejos femininos, ao mesmo tempo em que transformam a linguagem do samba, trazem visibilidade para a mulher negra, artista, compositora, crescida na periferia. De acordo com Ribeiro: “Desde a década de 1970, militantes negras estadunidenses como Beverly Fisher denunciavam a invisibilidade das mulheres negras dentro da pauta de reivindicação do movimento” (RIBEIRO, 2018, p. 45). Tais ideias chegaram ao Brasil até o início da década de 1980, quando Teresa Cristina era adolescente e Dona Ivone já havia se aposentado em sua carreira na área da saúde, passando a se dedicar integralmente à música.

É plausível inferir que este pensamento libertador tenha influenciado a vida pessoal e as carreiras de cantora e compositora de ambas, seguindo o que Alcoff denomina “destinos conectados”, que pressupõe que “o que geralmente ocorre às pessoas em seu grupo identitário – neste caso, o grupo racial – afetará significativamente suas vidas” (ALCOFF, 2016, p. 139).

Patricia Hill Collins, no artigo *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*, assegura que “(...) mulheres negras defendem um ponto de vista ou uma perspectiva singular sobre suas experiências e que existirão certos elementos nestas perspectivas que serão compartilhados pelas mulheres negras como grupo” (COLLINS, 2016, p. 102).

O Brasil é um país onde “(...) o negro tende à condição de invisibilidade”, conforme afirmam Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg (1982, p. 105). Os autores complementam que “[o] intento de fazer do negro um ser invisível não deveria chamar a atenção em uma cultura que, proclamando-se racialmente democrática, está permeada pelo ideal obsessivo do embranquecimento” (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 105).

Contudo, tanto Dona Ivone – A Primeira Dama do Samba, A Rainha do Samba, aquela que abriu os caminhos para as demais compositoras do samba – quanto Teresa Cristina – a discípula, a sambista contemporânea, aquela que conhece profundamente o cancionário nacional – trazem à visibilidade a sambista negra. Mais do que isso, se colocam na posição de sujeitos, pois:

Quando mulheres negras definem a si próprias, claramente rejeitam a suposição irrefletida de que aqueles que estão em posições de se arrogarem a autoridade de descreverem e analisarem a realidade têm o direito de estarem nessas posições. Independentemente do conteúdo de fato das autodefinições de mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição dessas mulheres valida o poder de mulheres negras enquanto sujeitos humanos (COLLINS, 2016, p. 104).

Caroline Peres Couto afirma que “(...) a memória encontra-se já inscrita no corpo” (COUTO, 2016, p. 81). A mulher negra carrega em seu corpo a memória de um corpo que sempre esteve presente no trabalho – sua força laboral foi explorada durante a escravidão e, após a abolição, precisou continuar a trabalhar para sobreviver. Também está lá a memória do corpo que se entrega à dança, seja em celebrações religiosas como os festejos do Candomblé e Umbanda, como também nas comemorações de manutenção da cultura ancestral, como o jongo.

Por conseguinte, entende-se que o corpo da mulher negra, apesar de toda a exploração, violação e violência sofrida, traz consigo uma consciência que o transforma em sujeito, ao contrário da mulher branca, que durante um longo período de tempo foi impelida a se resguardar do trabalho e a se recatar das festas e celebrações. Logo, o corpo da mulher negra

tem a independência (que o corpo da mulher branca não tem) de estar na roda de samba, de adentrá-la e ocupar o seu centro.

As cabrochas do bloco Escravos da Mauá<sup>67</sup> são as protagonistas das celebrações e, em conjunto assumem o comando da festa, como relata Couto: “(...) ao subirem no palco/calçada essas mulheres encenam, de forma irreverente, o papel a elas destinado, despidas momentaneamente da identidade individual para assumir o título coletivo de cabrocha (...)” (COUTO, 2016, p. 117). A autora chama a atenção para a significativa presença da unidade que as cabrochas representam, como se todas aquelas mulheres unidas formassem um só corpo altivo e forte que se entrega ao samba com orgulho de pertencer àquele grupo: “Ao borrar os limites das identidades individuais, a performance das cabrochas fortalece o sentimento a algo maior, sagrado (...)” (*Ibidem*, p.118-119) e alcança a força de um ritual através da repetição e da possibilidade da intervenção criativa de suas participantes.

O aparecimento das cabrochas no palco, “(...) consiste em um momento especial, um tanto mais complexo, certamente por ser um ápice do ritual” (*Ibidem*, p. 116). A canção que embala o momento protagonizado pelas cabrochas é “Mas quem disse que eu te esqueço”, composição de Dona Ivone Lara e Hermínio Bello de Carvalho. É um samba

(...) com uma cara feminina, sobretudo por ter sido registrada pelas vozes das cantoras Beth Carvalho e da própria compositora, Dona Ivone Lara. Este samba alcançou uma forte notoriedade no chamado mundo do samba, sendo facilmente reconhecido pelo grande grupo que frequenta sambas. No entanto, a coreografia e a performance que as cabrochas apresentam durante a roda do Escravos constituem uma versão própria, criada e recriada localmente (*Idem*).

Então, nota-se, mais uma vez, a importância e o pioneirismo de Dona Ivone Lara enquanto compositora de samba e enquanto uma das vozes femininas mais conhecidas do Brasil. Além de ser aquela que abriu a porta para as futuras gerações de mulheres sambistas, Dona Ivone é reverenciada e respeitada como a principal figura feminina do samba, a Dama Dourada, cujo legado é perpetuado pelas sambistas, como exemplo a ser seguido.

Dito isso, é fundamental esclarecer que, embora a dança e o corpo das cabrochas sejam objetos de cobiça e desejo masculinos, sua atitude de domínio de palco, como um grupo que cria as próprias coreografias e interpretações de sambas consagrados, reverencia a

---

<sup>67</sup> Bloco carnavalesco carioca criado em 1993 na zona portuária do Rio de Janeiro. O expressivo alcance do bloco é atribuído à sua irreverência e à “(...) contribuição na reversão do imaginário simbólico sobre o local, que passa a despertar interesse e simpatia em muitos foliões e carnavalescos cariocas” (COUTO, 2016, p.17). No início da década de 2000, o Escravos da Mauá atingiu números impensáveis de público, como o total de 2000 pessoas em uma roda de samba.

obra de Dona Ivone Lara e protagoniza o momento mais esperado das rodas de samba, pois as cabrochas são compreendidas como sujeitos. Não é possível enxergá-las como coadjuvantes do Escravos da Mauá, como meros objetos de apreciação. São mulheres conscientes da sua importância enquanto sujeito dentro do universo do samba.

Assim, somam-se décadas de resistência e luta por respeito e igualdade por parte das mulheres dentro do universo do samba. O caminho traçado pelas compositoras, intérpretes e cabrochas para alcançar esse objetivo tem sido longo e árduo, e está longe de chegar ao fim. Porém, é preciso compreender que a sambista reconhece seu corpo como morada de sua ancestralidade, abrigo da cultura e tradição que lhe foram transmitidas. Ela conhece e domina sua sensualidade: o corpo é dela, ela o controla. Essa mulher tem anseios e desejos (amorosos, sexuais, de independência, de liberdade, etc.), e busca satisfazê-los. Mas nem por isso ela olha com bons olhos para as músicas que a objetificam, desumanizam e sexualizam seu corpo.

Suas composições, sua música e seu posicionamento enquanto artistas são os instrumentos de luta das sambistas no enfrentamento da sociedade patriarcal e segregacionista. Um exemplo de resistência é Teresa Cristina, mulher negra, suburbana, sambista, compositora, intérprete. Ela compõe canções nas quais as mulheres são protagonistas, vivem seus desejos, choram decepções amorosas, escolhem seus destinos e enfrentam a sociedade preconceituosa.

A artista tímida, que cantava de olhos fechados no início da carreira por insegurança de encarar o público, deu lugar à “Rainha das *Lives*”, título conquistado no ano de 2020, durante a pandemia mundial de Coronavírus, período no qual os cantores não podiam se apresentar em eventos e casas de *shows*. Então, com o objetivo de continuar a fazer seu canto chegar a seus fãs, Teresa Cristina realizou *lives* diárias em uma de suas redes sociais. Por mais de um ano, a compositora cantou, todas as noites, canções de sua autoria e de diversos compositores, em apresentações de temáticas variadas e homenagens a artistas consagrados da Música Popular Brasileira.

Sentada em seu quarto, de frente para o computador, a compositora não lembra em nada a cantora tímida do início de sua carreira. Ali está a carioca Teresa Cristina, a mulher negra suburbana, que gosta de rock e futebol. Bebe e come o que e quando quer. Passa batom, pergunta se os fãs gostaram de seus brincos e do figurino. Muito à vontade à frente da tela, ela ri, chora, exhibe todo o seu imenso conhecimento musical, conta sua história pessoal, ouve as histórias de fãs anônimos e colegas de profissão, declara seu amor a seus ídolos e levanta bandeiras políticas, raciais e de gênero.

Teresa Cristina decide os temas das *lives*, os convidados que participarão de seu palco particular e o repertório que será executado sob o bordão “minha *live*, minhas regras”, criado por ela. A compositora alcançou visibilidade em todo o país e cedeu espaço para jovens artistas em início de carreira se apresentarem a seu público e vislumbrarem um futuro na música. Nesse sentido, é importante reconhecer o pioneirismo e a resistência de Teresa Cristina em realizar apresentações musicais diárias. Sua atitude a aproxima ainda mais de Dona Ivone Lara, por quem ela sente admiração e de quem segue os passos.

Na *live* realizada em oito de setembro de 2020, Teresa Cristina faz a seguinte afirmação: “O samba é transparente. O machismo no samba bate na tua cara. Ele não é escamoteado, disfarçado, como o racismo é no Brasil. Eu tenho que falar da pele preta a hora que eu quiser”. Logo, entende-se que a sambista compreende a existência da segregação sexual e racial presente no samba. Em 13 de abril de 2021, quando é comemorado o dia da mulher sambista, em homenagem à Dona Ivone Lara (que completaria 100 anos neste ano), Teresa Cristina foi escolhida por Tarcísio Motta, o criador do prêmio, para receber a Medalha Chiquinha Gonzaga<sup>68</sup>. A compositora recebeu a condecoração pela realização das *lives* diárias em 2020. Sobre a criação da data e a premiação de Teresa Cristina, Tarcísio declara:

A lei do Dia da Mulher Sambista foi um pedido de um grupo de compositoras, cantoras, instrumentistas, musicistas que queriam marcar o papel fundamental das mulheres no mundo do samba ao mesmo tempo em que podem quebrar o apagamento que se faz sobre esse papel. Nesse sentido, dedicar o dia de nascimento da grande Dona Ivone Lara a todas as mulheres sambistas faz todo o sentido, assim como homenagear Teresa Cristina e tudo aquilo que ela tem feito pelo samba e pelas mulheres. Nosso mandato foi instrumento para o protagonismo delas (MOTTA, 2021, s.p.).

É através de sua música que Teresa Cristina, enquanto artista, revela a resistência da mulher negra, brasileira, periférica, suburbana, sambista, compositora e cantora, e mostra toda a sua força para enfrentar a sociedade sexista e fundamentada em valores masculinos, abrindo caminhos, através de ásperas frestas, para as gerações futuras e deixando um reconhecido e respeitado legado, provando que o samba é um gênero musical para todas e todos, assim como fez Dona Ivone Lara.

---

<sup>68</sup> Reportagem sobre a premiação de Teresa Cristina disponível em <https://diariodorio.com/teresa-cristina-recebe-medalha-chiquinha-gonzaga-no-dia-da-mulher-sambista/>.



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma sociedade de caráter majoritariamente patriarcal, estruturada sobre valores androcêntricos e segregacionistas, assim como é a sociedade brasileira, as mulheres não costumam ser vistas como sujeitos de suas próprias vidas, de seus próprios desejos e de seus próprios corpos.

Dessa forma, as relações se constroem, muitas das vezes, fundamentadas na dominação masculina, centradas nas ideias e perspectivas androcêntricas, que colocam o homem como sujeito e a mulher como objeto (BOURDIEU, 2010, p. 09). Por conseguinte, desde sempre, a mulher precisou lutar para se firmar enquanto sujeito desta sociedade que a exclui e a priva do direito de compartilhar com o homem papéis sociais equivalentes.

Nesse sentido, é possível considerar o samba moderno, campo majoritariamente masculino, uma reprodução do patriarcalismo, à medida que as relações dentro deste universo são réplicas da sociedade brasileira.

As mulheres sempre estiveram para o samba como dançarinas, integrantes do coro, intérpretes, aquelas que estiveram ao lado dos homens, e não nos postos de maior destaque ou importância, apesar de terem, desde o seu nascimento, permeado, proporcionado e sustentado sua concretização nos terreiros e fundos de quintais, rurais ou urbanos. Mas sua presença sempre esteve condicionada à observação, avaliação ou apreciação masculina (TEDESCHI, 2012).

Contudo, Dona Ivone Lara transformou o lugar da mulher no samba. Ela carrega consigo, em suas composições, sua indumentária e sua voz a ancestralidade africana e toda a história do povo que trouxe para as terras africanas as raízes do samba.

Assim como Tia Ciata e tantas outras Tias que abrigaram em suas casas as tradições culturais e religiosas africanas, das quais o samba se originou, Dona Ivone Lara também o guardou e o abrigou em toda a trajetória que percorreu como artista e em seu pioneirismo enquanto mulher sambista.

Embora a consagração dessa artista de importância imensurável tenha acontecido mais tardiamente, já em sua maturidade, seu legado é permanente. Antes de iniciar sua trajetória profissional de sambista, Dona Ivone Lara teve uma longa e sólida carreira como funcionária pública, até se aposentar como enfermeira. Como não desejava depender financeiramente de ninguém, desde muito jovem perseguiu seus objetivos e os conquistou um a um.

Então, ao iniciar sua carreira artística, a sambista já havia cumprido todo o papel social exigido pela sociedade patriarcal: foi, além de esposa e mãe, exemplo de profissional e arrimo de família. Toda a sua trajetória agregou positivamente em sua carreira artística.

Para o samba, Dona Ivone levou também, juntamente com sua vasta experiência de vida e profissional, sua formação erudita em canto, de quando foi aluna do colégio Orsina da Fonseca (NOBILE, 2015), além de toda a tradição a ela transmitida na casa de seus familiares. Foi um longo caminho trilhado por uma mulher negra e suburbana, que “veio de lá pequenininho” e se atentou “pra pisar nesse chão devagarinho”.

Esse é o chão do universo do samba, masculino e segregacionista, no qual Dona Ivone Lara é reverenciada e respeitada. É possível, pois, entender que o *modus operandi* de Yvonne para adentrar profissionalmente o mundo do samba foi encontrar as frestas na estrutura patriarcal da sociedade brasileira reproduzida no meio musical.

O respeito que a experiente senhora inspirava abriu portas que, aos poucos, foram sedimentando e estabelecendo a carreira daquela que se tornou a grande Dama Dourada do Samba, cujo pioneirismo ofereceu a outras mulheres, também a oportunidade de um campo antes protagonizado por homens. É como aconteceu com Teresa Cristina, que não esconde sua admiração por Dona Ivone Lara. Sua iniciação no samba foi semelhante à de Dona Ivone: ainda menina, começou a frequentar as rodas de samba na casa da Tia Surica da Portela.

Além de compor letras de samba, Teresa Cristina é intérprete de outros compositores. Suas canções revelam a feminilidade e a força da mulher que se coloca como sujeito perante a sociedade e conhece seus sentimentos (“Menti, resisti com ardor/ Não pensava em querer”), faz suas escolhas conscientemente (“Hoje eu quero sua companhia/ Te dar todo o tipo de alegria/ E adormecer no colo da sua mão”), e governa seu próprio corpo sem subordinar-se ao homem (“E quando a nega retorna cansada e contente/ Cheia de batom no dente/ Buquê de rosas na mão”), mas o enxerga como semelhante (“E eram dois a bater asas pelo mato/ Sincronizados nos arroubos da paixão”).

Em suas *lives* musicais, realizadas em suas redes sociais, Teresa Cristina divide com o público seus conhecimentos sobre música, expõe sua visão política e reconhece o caráter egocêntrico e segregacionista do samba. Todavia, a compositora, assim como Dona Ivone Lara, transforma o samba com suas canções, fazendo dele uma ferramenta também feminina de luta contra a estrutura social binária, excludente e estruturada sobre preconceitos.

Por fim, podemos concluir que não é possível negar que o samba reproduz a sociedade patriarcal brasileira, assim como acontece nos demais gêneros musicais. As suas estruturas androcêntricas são muito presentes e ainda persistem, mas apresentam algumas porosidades e

foi através destas pequenas frestas que sambistas como Dona Ivone Lara e Teresa Cristina adentraram o universo masculino do samba e o transformam, cada uma em seu tempo.

No início do século XX, Dona Ivone Lara quebrou barreiras ao provar que a mulher também é compositora de sambas e merece ser reconhecida por suas canções. Atualmente, Teresa Cristina é condecorada com a medalha Chiquinha Gonzaga, instituída na data em que se comemora o centenário de Dona Ivone Lara, por sua importância enquanto sambista ao cantar, diariamente, para seus fãs durante o isolamento social decorrente da pandemia de Covid-19. Assim, as sambistas recriam e transformam, cada vez mais, o universo do samba, tornando-o um instrumento também de enfrentamento da sociedade patriarcal e de persistência feminina.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGUIAR, Luiz Antonio. **Almanaque Machado de Assis: vida, obras, curiosidades e bruxarias literárias**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- ALCOFF, Linda Martín. Uma epistemologia para a próxima revolução. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 129 – 143, 2016.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Obras Completas de Machado de Assis, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- AVELAR, Idelber. Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 37, p. 171-188, janeiro-junho de 2011. Disponível em: [http://www.gelbc.com.br/pdf\\_revista/3711.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3711.pdf). Acesso em: 15 jan. 2021.
- AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado & danado do samba – um estudo sobre o discurso popular**. São Paulo: Edusp, 2013.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo – Fatos e Mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro; Difel, 1961.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Euana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BRAZ, Marcelo (org.). **Samba, cultura e sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar – dona Ivone Lara: a mulher no samba**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 15. ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017a.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. 1. ed. 3. reimp. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.
- CALDAS, Waldenir. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. Barueri: Manole, 2010.
- CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos avançados**, São Paulo, v.17, n.49, p. 117 – 132, 2003.
- CANTORAS DO BRASIL**. Disponível em: <http://www.cantorasdobrasil.com.br>. Acesso em: 24 jul. 2020.
- CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. 3ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- COLLINS, Patrícia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, v.31, n 1, p. 99 – 127, 2016.
- COUTO, Caroline Peres. **O samba serpenteia com o Escravos da Mauá: uma nova perspectiva sobre o Porto do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mórula, 2016.
- DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DEALTRY, Giovanna. Malandros, folgados e valentes: aproximações entre Noel Rosa, Wilson Batista e Marcelo D2. **Revista Ipotesi**, UFJF, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 115-123, jul./ dez. 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/13-Malandros-folgados-e-valentes-Ipotesi-152.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2017.
- DONA Ivone Lara. Disponível em: [www.donaivonelara.com.br](http://www.donaivonelara.com.br). Acesso em: 01 set. 2017.
- FAOUR, Rodrigo. **História Sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2005.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Tempo de aprendiz**. São Paulo: Ibrasa; Brasília: INL, 1979.

FREYRE, Gilberto. **O mundo que o português criou: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas**. São Paulo: É Realizações, 2010.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades Primitivas: tango, samba e nação**. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GOMES, Tiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. **Topoi**, Rio de Janeiro, v.5, n.9, p. 171-198, 2004.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; PIEDADE, Acácio Tadeu Camargo. **Música, Mulheres, Territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis**. [2016]. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=230636>. Acesso em: 11 jul. 2017.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1982.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do eros**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HEYWOOD, Linda M. (organizadora). **Diáspora negra no Brasil**. Tradução de Ingrid de Castro Vompean Fregonez, Thais Cristina Casson, Vera Lúcia Benedito. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JOST, Miguel. A construção/ invenção do samba: mediações e interações estratégicas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 62, p. 112-125, dez. 2015.

LICHOTE, Leonardo. **História feminina do samba reflete o machismo na sociedade brasileira**. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/celina/historia-feminina-do-samba-reflete-machismo-na-sociedade-brasileira-23590749>. Acesso em 18 jun. 2020.

LINS, Regina Navarro. **A cama na varanda: arejando nossas ideias a respeito de amor e sexo: novas tendências**. Rio de Janeiro: Best Seller, 2007.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização – Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud**. Tradução de Álvaro Cabral. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda:** um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MOTTA, Tarcísio. **Teresa Cristina recebe medalha Chiquinha Gonzaga no Dia da Mulher Sambista.** 2021. Disponível em: <https://diariodorio.com/teresa-cristina-recebe-medalha-chiquinha-gonzaga-no-dia-da-mulher-sambista/>. Acesso em: 23 jun. 2020.

MPBNET. **Chico Viola.** [201?] Disponível em: <http://www.mpbnet.com.br/musicos/chico.viola/index.html>. Acesso em: 18 abr. 2019.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Pesquisando as compositoras brasileiras no século X XI. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 71, p. 181-192, dez. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias.** A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul:** modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NETO, Lira. **Uma história do samba:** volume I (As origens). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NOBILE, Lucas. **Dona Ivone Lara:** A Primeira-Dama do Samba. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2015.

OLIVEIRA, Larissa Archanjo; PEREIRA, Cilene Margarete. Tem mulher no samba: a representação da figura feminina nos sambas das décadas de 1940-50. **Boletim de Pesquisa NELIC**, v. 13, n. 20, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2013v13n20p125>. Acesso em: 05 jul. 2017.

**PASTORAS da Portela/ Batuque na cozinha.** Direção: Anna Azevedo. Produção: Hi Brazil Filmes e Anna Azevedo. Roteiro: Alexandre Medeiros e Anna Azevedo. 2004 (18 min. 18 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2HJCRsBqgNU>. Acesso em: 30 mai. 2019.

PEREIRA, João Baptista Borges. **Cor, profissão e mobilidade:** o negro e o rádio de São Paulo. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. Do canto popular ao “ponto cantado”: canção popular e musicalidade afro-religiosa. **Mouseion**, Canoas, n. 30, p. 85-104, 2018.

QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo. Fundamentos da persistência do estereótipo de mulata – contribuições do carnaval. In: QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo. **Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira.** São Paulo: Ática, 1975, reimp. 1982. p. 67-76.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

- RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- RONCADOR, Sonia. O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 31, p. 129-152. 2008.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente** – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933). 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SANTANNA, Marilda, organização. **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. Salvador: EDUFBA, 2016.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. As origens do samba. Noel Rosa e o modernismo. In: **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba: das raízes à eletrônica**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SOUZA, Claudete Alves da Silva. **A solidão da mulher negra: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo**. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.
- STARLING, Heloisa; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo canções e arriscando um refrão. **Revista USP**, São Paulo, n. 68, p. 210-233, dezembro/fevereiro 2005-2006.
- TATIT, Luiz. **Estimar Canções: Estimativas Íntimas na Formação do Sentido**. Cotia: Ateliê Editorial, 2016.
- TEDESCHI, Losandro Antonio. **As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica**. Dourados: ED. UFGD, 2012.
- TEIXERA, Pedro Bustamante. **Do samba à bossa nova: inventando um país**. Curitiba: Appris, 2015.
- TEIXEIRA, Pedro. **Transcaetano: Trilogia Cê mais Recanto**. São Paulo: Fonte Editorial, 2017.



TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. *In*: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 401-442.

**TERESA CRISTINA OFICIAL**. Disponível em: [www.teresacristinaoficial.com.br](http://www.teresacristinaoficial.com.br). Acesso em: 01 set. 2017.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**. Cantos, danças, folguedos: origens. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. *In*: VERSCHUUR, Christine (Dir.). Vents d'Est, vents d'Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux. Genève: Graduate Institute Publications, 2009.

WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe**: o caso Pestana. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 15, n. 4, p. 13-79, 2004.

WISNIK, José Miguel; SQUEFF, Enio (orgs). **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. Música. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

ŽIŽEK, Slavoj. **Em defesa das causas perdidas**. Tradução Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

ZOPPI, Fontana, Mônica G.; FERRARI, Ana Josefina (Orgs.) **Mulheres em discurso**: identificação de gênero e práticas de resistência. – volume 2. Campinas: Pontes Editores, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.