

Francimária Ribeiro Gomes

**Trãnsitos
musicais e
comunicação
popular:
perspectivas
feministas**



edições
sos corpo

Francimária Ribeiro Gomes

**Trãnsitos
musicais e
comunicação
popular:
perspectivas
feministas**



edições
sos corpo

RECIFE 2024

Trânsitos Musicais e Comunicação Popular: Perspectivas

Feministas

Edições SOS CORPO

Edição: Fran Ribeiro

Projeto gráfico: Oyá Design

Revisão: Cristina Lima

SOS CORPO, Recife, 2024 - Tiragem 500 exemplares

G633t Trânsitos musicais e comunicação popular : perspectivas feministas. / Francimária Ribeiro Gomes ; - Recife: Edições SOS Corpo, 2024.
172 p
ISBN: 9786587864211

1. Feminismo . 2. Comunicação popular. 3. Música.
4. Mulheres negras. I. Gomes, Francimária Ribeiro .
II. Edições SOS Corpo. III. Título .

CDD 305.42

Elaboração: Bibliotecária e Documentalista Sofie Teles – CRB-51901.

Todos os direitos reservados a Edições SOS CORPO

Endereço: Rua Real da Torre, nº 593, Madalena, Recife - PE

Contatos: (81) 3087-2086 / sos@soscorpo.org.br /

comunicacao@soscorpo.org.br / www.soscorpo.org

Sugerimos e estimulamos a reprodução total ou parcial desta publicação, desde que a fonte seja citada.

Apoio:



Produção da Publicação:



edições
sos corpo

Para todas as mulheres, cis e trans, ancestrais, parentes, amigas, companheiras de vida, que atravessam minha trajetória. Tenho cada uma de vocês em mim. Dedico em especial às interlocutoras, Dona Dalva, Dona Mariinha e MC Jayne, que me ajudaram a acreditar cada vez mais na música como instrumento de libertação através da comunicação popular.

Agradeço a minha mãe, Elza, que está comigo o tempo todo, mesmo com a distância física. Agradeço ainda à Laila Rosa, Carol Barreto, Betânia Ávila, entre tantas outras companheiras que acreditaram no potencial dessa escrita.



Pássaro impreciso
este corpo carrega a
realidade
anda pára e pensa
Apalpa a essência
Escreve presente
e cansa.
Eu, mulher negra,
resisto.

Alzira Rufino, 1988.

Sumário

Prefácio	10
Apresentação	15
O começo dos caminhos	19
A música como mediadora de relações cotidianas	29
Trânsitos musicais e marcadores sociais das diferenças: contextos de resistência em Cachoeira	75
Inaugurando outras práticas de comunicação popular a partir de experiências situadas	127
Considerações para fechar a roda	149
Referências	159

Prefácio

Peço licença para poética, afetiva, sonora e musicalmente transitar e me deixar ser guiada pelos “trânsitos musicais”, sensível e radicalmente compartilhados por Fran Ribeiro, na presente obra. Com um olhar e escuta atentos, a autora nos apresenta o protagonismo musical de três mulheres negras, de diferentes gerações e gêneros musicais.

- 10 Dona Dalva Damiana, Mestra Sambadeira, integrante da histórica Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e fundadora do grupo de Samba de Roda Suerdieck, Doutora Honoris Causa do Samba de Roda do Recôncavo Baiano; Dona Mariinha, também Sambadeira que integra o grupo de Samba de Roda Suerdieck e MC Jayne, jovem mulher negra, *rapper*, compositora e dançarina, cocriam um encontro intergeracional, intercultural e político, no cenário de resistência negra da histórica cidade de Cachoeira, na Bahia.

Foi ali que Fran e eu nos conhecemos, durante o lançamento do documentário Dalva¹ (2014), no Cineteatro Cachoeirano, em outubro de 2014. Na primeira fila da plateia, junto de Dona Dalva, estavam as demais sambadeiras, com suas roupas e penteados elegantes, ornadas por joias diversas, como verdadeiras rainhas

¹ Gravado pela Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, a partir da seleção no Programa Nacional de Patrimônio Imaterial do IPHAN e dirigido pela pesquisadora e professora Francisca Marques e Fabrício Jabar, sobre Dona Dalva Damiana.

africanas². Um show de beleza e realza feminina negra. Ao final deste sagrado encontro³, que terminou com muito samba de roda, Fran e eu dialogamos sobre seu interesse futuro de realizar pesquisa de mestrado com/sobre mulheres negras no samba de roda de Cachoeira. Assim aconteceu e aqui estamos, pouco mais de uma década depois, para contarmos um pouco dessa bonita e gratificante história.

Com seu ingresso no mestrado, seguimos em cocriação de pesquisa e musical, este último um campo até então novo para Fran, enquanto contexto de pesquisa e de intervenção artística. Ela passa a integrar a Feminária Musical: Grupo de Pesquisa e Experimentos Sonoros, atuando em performances e ações diversas pautadas pelo ativismo feminista decolonial antirracista. Saímos juntas várias vezes dos nossos armários da alma para nos melhor conhecer, expressar, curar e fortalecer para igualmente enfrentar e subverter as cistheeronormatividades brancas, pisando nos palcos, nas ruas, nas rodas, salas de aula e vivências diversas e partilhar da nossa maior medicina: a nossa arte poético-sonora-musical e a nossa fé pela vida, pelo respeito e pelo direito à igualdade. Somos dignas de Bem Viver. Este livro é sobre isso: a escrita como ferramenta poderosa e radical de transformação social e política, desde uma consciência feminista decolonial antirracista sobre a música e a comunicação popular.

Certamente, esta é uma jornada no mínimo instigante, sincera, feminista, orgânica e radical. Instigante e sincera, por nascer de inquietações íntimas da autora, a partir de sua própria identidade, enquanto mulher jovem, ativista, negra, militante feminista e lésbica, amante do samba e do *hip hop*, e de sua vivência na histórica cidade de Cachoeira.

² Algumas delas também integrantes da Irmandade da Boa Morte.

³ Quando tive a honra de também participar do show de lançamento do álbum “Sem regresso”, do querido Carlos Sandroni, como evento de abertura ao lançamento do documentário.

Feminista, orgânica e radical por nós, pessoas leitoras e ouvintes da presente obra e de suas referências musicais, através dos protagonismos culturais, políticos e musicais das três mulheres em questão, sermos guiadas por uma “comunicação popular” que jamais renuncia a importantes problematizações e perspectivas feministas. Ainda que estas não sejam, necessariamente, inerentes a uma retórica na obra das interlocutoras, dialogam harmonicamente com suas sagradas existências, singularidades e enfrentamentos, desde o feminismo negro e interseccional, considerando os atravessamentos de gênero, raça, sexualidade, geração, religião e regionalidade em suas identidades e obras.

Como toda escrita radical feminista, esta é uma obra ousada em sua essência, pois, não somente nasce da “ousadia” de uma jornalista de formação, abrindo a sua consciência para ser uma comunicadora popular feminista que, então, se torna também mestranda do Programa de Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, do histórico Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM/UFBA), sob minha (des)orientação, pois costumo dizer que (des)oriento para melhor orientar..

Para se debruçar nos estudos sobre música e (etno)musicologias⁴ feministas, enquanto pesquisadora, a autora adentra este território com respeito e engajamento, propondo, de maneira bem original, o seu “método etnográfico para compreender a música enquanto processo comunicativo.” Explica que “A partir dela, a pesquisa identificou nos processos cotidianos de protagonismo de mulheres negras do samba de roda e do rap da cidade de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, práticas de comunicação popular.”⁵

4 Incluímos o prefixo (etno) entre parênteses para desestabilizar e problematizar as origens coloniais europeias hegemônicas cisheteronormativas e brancas do campo da etnomusicologia, que, juntamente com o campo da antropologia, em fins do século XIX, se origina por estudar os “outros”, ou seja, os países “colonizados” e suas culturas musicais.

5 Grifos meus.

Fran Ribeiro adentra o portal da música, articulando história, musicalidades e entrelaçamentos feministas, desde sua sensibilidade em lidar com diferentes narrativas e protagonismos. Afirma “Quem teve o privilégio de pisar naquele território heroico e sagrado, vai conseguir entender como os sons que ecoam por cada canto daquela cidade são e fazem as histórias e as estórias permanecerem no tempo e ajudam a consolidar a magia e potência que a cidade tem, expressas, principalmente, em sua musicalidade⁶”.

São 3 capítulos onde Fran Ribeiro discorre desde “A música como mediadora de relações cotidianas”, onde adota como caminho metodológico uma pesquisa engajada e participante, para apresentar os contextos nos quais as interlocutoras estão inseridas destacando a diferença geracional, bem como, os marcadores sociais das diferenças atravessam suas trajetórias de vida e artísticas.

Sempre ancorada num referencial teórico e político coerentes com o seu caminhar, no segundo capítulo, intitulado “Trânsitos musicais e marcadores sociais das diferenças: contextos de resistência em Cachoeira”, a autora aborda o conceito de trânsito musical, das escrevivências e parencas para apresentar as trajetórias das interlocutoras, considerando as suas composições musicais. Destaca como elas estão baseadas em seus cotidianos e de suas comunidades, enquanto “fontes de representatividade, diálogo, compartilhamento e, sobretudo, formas de comunicação popular”

Para finalizar a jornada, no terceiro capítulo “Entrelaçamentos entre música, comunicação e relações de gênero: inaugurando outras práticas de comunicação popular”, a autora destaca “a comunicação como campo de disputa de hegemonia” e propõe aproximar o seu “sentido originário de comunicação social” marcado pelo diálogo e pela “diversidade de experiências das mulheres negras”.

Por fim, desde a consciência de América Ladina, teorizada e defendida por Lélia Gonzalez, a autora articula ancestralidade femi-

6 Idem.

nina negra aos processos de protagonismo de Dona Dalva, Dona Mariinha e MC Jayne, que destaca enquanto “mulheres negras amefricanas”, “agentes culturais e em seus cotidianos, na música e na comunicação”.

Que esta seja uma leitura e escuta de abertura de mente, coração, ouvidos e consciência para pedir a licença e a benção a estas três mulheres negras que, com suas artes ancestrais e protagonismos culturais e políticos, reescrevem a história das mulheres negras na Diáspora Africana, assim como a própria voz de Fran Ribeiro, compositora desta bela tessitura poético-sonoro-musical. Certamente, esta obra fortalece o campo dos estudos sobre gênero, raça e sexualidade em música, e, por que não, uma (etno) musicologia feminista brasileira.

Axé!

14 Simões Filho, 08 de novembro de 2024.

Laila Rosa

Cantautora, yogini, violinista, rabequeira e Doutora em Música – Etnomusicologia (UFBA)
Profa da Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música e
Programa de Pós-Graduação em Estudos sobre Gênero, Mulheres e Feminismo (UFBA)
Pesquisadora do GAC-NEIM - Grupo de Gênero, Arte e Cultura do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM/UFBA)
Coordenadora da Feminária Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros

Apresentação

“Escrever é uma forma de sangrar, e a vida é uma sangria desatada”, escreveu Conceição Evaristo, intelectual negra, uma mulher das palavras que só foi desatar as sangrias da vida já na terceira idade. Mineira como eu, a primeira mulher negra a ser Imortal da Academia Mineira de Letras. É me inspirando na sua insubmissão e coragem de escrever histórias, que me desafio a colocar nas próximas páginas reflexões que me acompanharam ao longo de anos de estudo e de formação na universidade. Este que pode ser um lugar que tende a submeter mulheres negras como eu, como Conceição Evaristo, entre várias outras que lutam diariamente enfrentando um pensamento branqueado, ao desafio de manter a cabeça erguida e imprimir nossa identidade e a autonomia de nossas reflexões naquilo que escrevemos.

Escrever é um ato de fé. Fé em seu sentido amplo, não apenas religioso. Escrever consiste em concentração, disciplina, conseguir traduzir as teorias aprendidas na academia, processar informações, deixar se afetar por elas, se encantar. Para mulheres negras, pessoas dissidentes de gênero e povos originários, escrever é também um ato político e de resistência. É lidar com a falta de tempo, as desigualdades que marcam nossas trajetórias até a universidade, ter que estudar-trabalhar-sobreviver-criar, muitas vezes sem rede de apoio, sem dinheiro, sem incentivo. É acreditar

15

na própria força interna, apostar na sua trajetória, ter sensibilidade e empatia com o universo que envolve o processo de investigação, articular em palavras as experiências que vivemos e presenciamos para, enfim, produzir conhecimento.

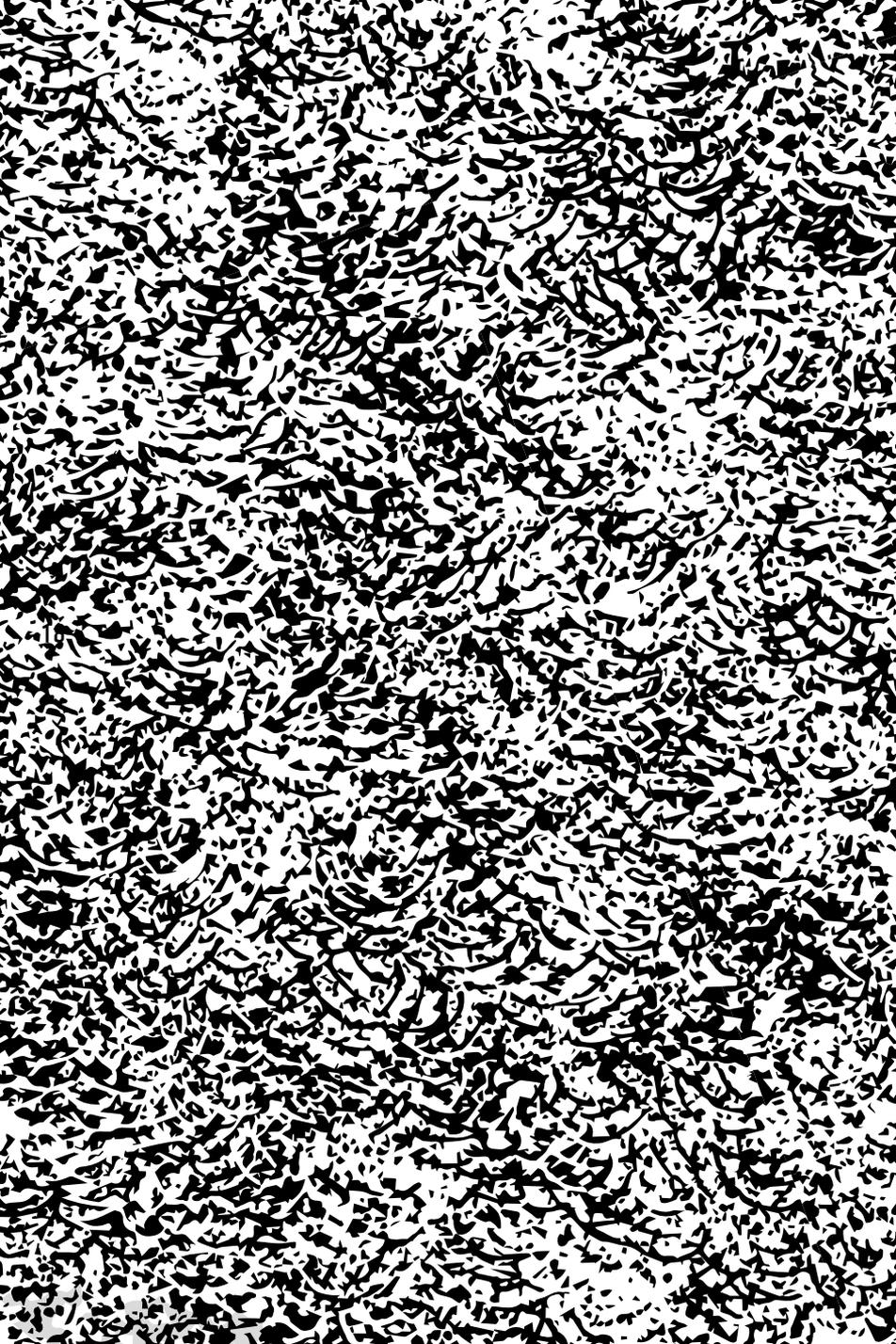
Dito isso, apresento esta publicação porque, além de acreditar em mim, acredito nas pessoas envolvidas no caminho que percorri até chegar neste livro, sobretudo nas interlocutoras que inspiraram esta escrita. Acreditar nesta trajetória é compreender com a mente, o corpo e o espírito como a história delas fazem também parte da minha história. Esta é, sobretudo, uma escrita feminista.

Esta publicação é o resultado da investigação desenvolvida na pesquisa de mestrado realizada por mim entre os anos de 2015 e 2017, no Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos, da Universidade Federal da Bahia (PPGNEIM/UFBA). A pesquisa, que originalmente teve como título *Trânsitos musicais e comunicação popular: experiências de protagonismo de mulheres negras em Cachoeira/BA*, se baseou no método etnográfico para compreender a música enquanto processo comunicativo. A partir da música, a pesquisa identificou nos processos cotidianos de protagonismo de mulheres negras do samba de roda e do *rap* da cidade de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, práticas de comunicação popular.

Esta é a adaptação da pesquisa realizada em 2017, e optei por não fazer uma atualização do referencial bibliográfico para esta publicação. Contudo, destaco que vários trabalhos acadêmicos – tanto sobre o universo do samba de roda quanto sobre a inserção das mulheres no *rap* e *hip hop* – foram produzidos e publicados entre 2017 e 2024. Ressalto, porém, que não foram localizados trabalhos que articulem os dois gêneros musicais para analisar os impactos e potências da música em determinados territórios, tampouco no horizonte que se apresenta nessa publicação, reafirmando seu ineditismo.

Aqui são destacados os capítulos histórico, analítico e metodológico do estudo, que propõem o diálogo entre as epistemologias feministas, sobretudo do feminismo negro, com teorias do campo da etnomusicologia, dos estudos culturais, da musicologia e da comunicação popular. A imbricação entre essas teorias teve como objetivo nomear os processos de mediação que a música provoca nas relações cotidianas das interlocutoras e da comunidade cachoeirana como um todo.

Quem teve o privilégio de pisar naquele território heroico e sagrado vai conseguir entender como os sons que ecoam por cada canto de Cachoeira são e fazem as histórias permanecerem no tempo, ajudando a consolidar a magia e potência que a cidade tem, expressas, principalmente, em sua musicalidade.



O começo dos caminhos...

Meu primeiro contato com duas das interlocutoras, Dona Dalva e Dona Mariinha, sambadeiras que compõem o grupo de Samba de Roda Suerdieck – o Samba de Roda de Dona Dalva –, foi em uma apresentação do grupo, que aconteceu em outubro de 2013. O Samba Suerdieck foi uma das atrações da Festa Literária de Cachoeira (FLICA), realizada na cidade de Cachoeira, que fica a cento e dez quilômetros de Salvador.

O momento revelou uma sequência de movimentos que marcaram a performance e minhas retinas. Primeiro, o grupo de tocadores, formado apenas por homens, se organizou na parte de trás do palco. No meio e à frente entraram as sambadeiras vestidas com indumentárias características de Baiana. Todas de branco, com o Pano da Costa de tonalidades diferentes cruzado nas costas, seguiram em fila: primeiro, a matriarca do grupo, Dona Dalva Damiana de Freitas, adentrou o palco, seguida pela nova geração representada pelas sambadeirinhas e, logo após, continuando a fileira, entraram as sambadeiras mais antigas, entre elas, Dona Mariinha.

Por fim, formaram uma roda e iniciaram o samba. A imponência daquela simbologia explícita no palco, que prendeu o olhar de quem assistia, rendeu-me reflexões sobre como se dava a relação daquelas mulheres com o samba de roda. Mais que isso: sobre como aquela manifestação da cultura popular e característica da região do Recôncavo Baiano poderia ser instrumento de comunicação aliado para o protagonismo de mulheres negras.

O foco inicial problematizado pela pesquisa era investigar os percalços da música, no caso, o samba de roda, na trajetória de mulheres negras do Samba de Roda Suerdieck, com o objetivo de encontrar, nas experiências de vida delas, como a música poderia ser uma aliada no empoderamento e no processo de libertação, a partir do entendimento da música enquanto arte, ciência e meio de comunicação.

Contudo, a partir do mergulho nos estudos da etnomusicologia, passei a compreender que, enquanto linguagem, a música apresenta potencialidade representativa, identitária, mas também, de ação comunicacional (Moreira, 2012), ora a partir da ênfase na subjetividade ora como potencial de concretizar ações baseadas na materialidade. Além de ser um veículo de comunicação, a música, entendida nos estudos da etnomusicologia como ocorrência musical, está intrínseca na formação e desenvolvimento da sociedade e dos diversos conjuntos sociais nela inseridos, sendo fundamental para constituição e propagação das representações sociais, bem como elemento constitutivo da composição da identidade social e política daquelas que com ela interagem. Sendo assim, a música pode ser entendida como linguagem primária de significação social e analítica (Finnegan, 2002).

A escuta musical e a identidade político-cultural permitem que a música ultrapasse o meio, o veículo de comunicação e de representação, tornando-se participação através de uma potência de ação comunicacional (Moreira, 2012), possibilitando assim a produção de materialidade para além de simplesmente representações subjetivas. Nesse sentido, foi através das proposições de Talitha Couto Moreira, em sua dissertação de mestrado sob o título *Música, Materialidade e Relações de Gênero: categorias transbordantes* (Moreira, 2012), que pude ampliar minha percepção sobre a relação entre relações gênero, comunicação e música, e passei a compreender a música para além do entendimento de um simples veículo de comunicação ou canal de escoamento de representação.

Por intermédio desse referencial teórico dos estudos da musicologia, que coloca a música em influência mútua com os estudos das relações de gênero e que pode ser entendida como o próprio processo de comunicação *per se*⁷, Talitha Moreira (2012) parte desse pressuposto ao dialogar com a teoria do etnomusicólogo inglês Gary Tomlinson para defender que tanto a música quanto as relações de gênero são “passíveis de transformação ao contato mútuo” (Moreira, 2012, p. 1). Ou seja, o contato entre a ocorrência musical e as experiências das expressões de gênero na sociedade influencia no resultado deste encontro, logo, este resultado é o próprio processo de comunicação, produzindo muito mais que representatividade, já que se reflete de maneira subjetiva e material na vida cotidiana.

Dessa maneira, o objetivo do estudo foi refletir sobre a música como uso comunicativo contra-hegemônico, uma linguagem com potencial libertador. Em resumo: a proposta deste trabalho foi investigar como a música pode ser aliada das mulheres negras na luta por autonomia e no enfrentamento ao sistema patriarcal por visibilidade a partir de protagonismos cotidianos, permeados por ações que, no percurso da pesquisa, puderam ser caracterizadas como experiências de comunicação popular.

Essa prerrogativa ganha contornos ainda mais transgressores quando analisamos a experiência das mulheres negras a partir do acionamento da categoria de *amefricanidade*⁸, proposta por Lélia Gonzalez. Importante intelectual negra amefricanana brasileira, Lélia desenvolveu a categoria como forma de tensionar a ideia de democracia racial e sua influência sobre a construção da identidade nacional. Com isso ela evidencia a influência social, política

7 Do latim, por si, intrinsecamente, em si mesmo. Forma utilizada em textos filosóficos.

8 Lélia Gonzalez desenvolve a categoria político-cultural de amefricanidade com o objetivo de colocar esta autodesignação como forma de focar na realidade que não a imposta pelo projeto da branquitude colonial. A amefricanidade resgata a potência cultural dos povos da Diáspora. Para mais, consultar Gonzalez (1988).

e cultural de populações negras e indígenas na construção das dinâmicas culturais dentro e fora do país, invisibilizadas pelo processo colonizador da América Latina.

Essa *América Ladina*, teorizada e defendida por Lélia Gonzalez, coloca no centro da análise apresentada nesta publicação a importância da ancestralidade negra para os processos de protagonismo das interlocutoras – mulheres negras amefricanas –, como agentes culturais e em seus cotidianos, na música e na comunicação. A amefricanidade evidencia uma experiência única, construída e constantemente transformada pelo processo Diaspórico.

Produção coletiva desde sua origem, em roda, formada por homens e mulheres, o Samba de Roda é considerado a variante tradicional do samba moderno, segundo definições do gênero musical do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). É tido também por estudiosos da etnomusicologia como sendo a origem rural – ou samba-rito (Gomes, 2013) – do samba urbano (Sandroni, 2001). O Samba de Roda foi proclamado Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) em 2005.

O processo de patrimonialização permitiu não apenas o reconhecimento do gênero enquanto elemento musical, mas trouxe, também, visibilidade para um saber popular ancestral. Permitiu o fortalecimento de grupos existentes e influenciou no surgimento de outros, marcando sua importância na formação da identidade cultural do Recôncavo Baiano, assim como ampliou as dinâmicas dos espaços musicais. Surgido dentro do contexto da colonização, expressão musical e estética marginalizada e, posteriormente, apropriada pela cultura *mainstream* (Hall, 2008; Sandroni, 2001), o samba de roda se torna representativo principalmente por manter em suas características traços da cultura da Diáspora.

Neste trabalho, dialogamos também com o conceito de identidade cultural elaborado pelo sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, um dos principais teóricos dos Estudos Culturais. De acordo com Hall, ao pesquisar as mudanças da compreensão sociológica dentro do contexto da modernidade tardia, o conceito é imprescindível para a construção das representações sociais dos indivíduos, por permitir explicar os fenômenos da vida humana de maneira coletiva a partir das interações sociais que surgem no decorrer da inter-relação com o desenvolvimento das sociedades.

Essa perspectiva, ancorada na construção do sujeito pós-moderno, ultrapassa a compreensão iluminista de que as identidades culturais dos indivíduos seriam fixas e que não se afetariam com as mudanças que acontecem na sociedade. Logo, a identidade cultural dos sujeitos no contexto da modernidade tardia, de acordo com o autor citado, é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 2006, p. 12-13)

Enquanto elemento cultural identitário, a relação das mulheres negras com o Samba de Roda agrega às múltiplas identidades representatividade, pertencimento e autonomia, a partir da compreensão da música como potência de ação comunicacional (Moreira, 2012) e como fenômeno capaz de mediar relações cotidianas (Gomes; Rosa, 2015). As múltiplas experiências que colocam as mulheres negras enquanto categoria heterogênea (Werneck, 2010) – perpassadas por marcadores sociais como gênero, raça, classe social, sexualidade, geração – reconfiguram as noções de identidades fixas. Sob essa fluidez é possível visualizar as influências que o samba de roda exerce sobre a formação da identidade cultural também da atual geração musical da cidade.

Assim, meu contato com MC Jayne, a terceira interlocutora da pesquisa, aconteceu em meados de 2016, quando eu já era moradora de Cachoeira. Ao adentrar no mundo do samba de roda, transitei por diferentes espaços musicais da cidade. Fui em ce-

lebrações religiosas dos diversos terreiros de candomblé, festejos dos santos e santas do catolicismo popular e festas oficiais da cidade, que quase sempre terminam com um samba de roda. Frequentei serestas, shows de reggae, além de festividades tradicionais da cultura popular, onde comecei a identificar como nesses locais a identidade cultural se expressava e se formava de maneira fluida e os encontros intergeracionais aconteciam, mediados pela música.

A primeira vez que pude assistir MC Jayne foi durante sua performance na Parada da Diversidade LGBT, realizada em Cachoeira em setembro de 2016. Depois de ouvi-la cantar, comecei a frequentar os bailes de rap organizados pelo Coletivo Cine do Povo. Diferente dos espaços comuns de confraternização entre jovens que havia frequentado até então, o que chamava a atenção nos bailes é que, mesmo sendo uma iniciativa recente na época, reunia uma quantidade considerável de jovens da cidade, atraídos pela musicalidade do gênero e pela participação de MC's de Cachoeira, a exemplo de Jayne. Foi nesse espaço e a partir do protagonismo dela que percebi o potencial de sua música em reunir outras jovens, e da influência do *hip hop* na formação da identidade cultural da juventude local.

O *rap* enquanto expressão cultural e como linguagem representativa da comunicação geracional expressa, através da música, seu potencial discursivo, político e de denúncia (Oliveira, 2015; Freire, 2011), tendo a representatividade e autoafirmação da identidade negra como aportes do gênero, também marginalizado pela cultura dominante, a exemplo do que aconteceu com o samba de roda antes de ser assimilado pela indústria do entretenimento.

A semelhança entre as vivências e os contextos em que estão inseridas as interlocutoras aproximam suas realidades, o que potencializa o entendimento da música como produtora de materialidade pela forma como a linguagem e a estética são utili-

zadas. Dotada da capacidade de influenciar nos processos de protagonismos de mulheres negras, a música, dentro do contexto do campo pesquisado, pode vir a ser caracterizada como comunicação popular *per se* (Moreira, 2012).

Assim, a partir das experiências de mulheres negras do Samba de Roda Suerdieck e de jovens negras do *rap* em Cachoeira, tracei os caminhos para investigar como a música perpassa relações sociais e de gênero, e adquire potencialidade enquanto prática discursiva poética e musical contra-hegemônica. Sob a ótica das epistemologias feministas, dos feminismos antirracistas e decoloniais, da teoria do Ponto de Vista das mulheres negras, dos estudos da etnomusicologia, da musicologia e da comunicação popular, foi possível apontar as semelhanças entre o samba de roda e o *rap* que podem associar os dois gêneros musicais como linguagens de comunicação aliadas das interlocutoras nos enfrentamentos e vivências cotidianas, e como suas escrituras individuais e coletivas estão presentes em suas produções musicais. Com base nisso, a música assume o papel de mediadora das relações cotidianas das interlocutoras, colocando suas práticas com potencial de ação de comunicação popular.

Diante dessas perspectivas teóricas, o primeiro capítulo desta publicação apresenta as interlocutoras que fazem parte de minhas reflexões: Dona Dalva e Dona Mariinha, do Samba de Roda Suerdieck, o Samba de Dona Dalva, e MC Jayne, como representante da cena *rap* de Cachoeira. A partir de dados etnográficos coletados em uma pesquisa engajada e participante, são apresentados os contextos nos quais elas se inserem, destacando além da diferença geracional, como os marcadores sociais das diferenças atravessam suas trajetórias de vida e artísticas. Para isso, são transcritos trechos dos diários de campo, trechos das entrevistas com as interlocutoras e análises de materiais já publicados sobre elas.

No segundo capítulo, aprofundo, de forma teórica e metodológica, minhas observações acerca dos marcadores sociais junto ao contexto histórico, cultural e econômico de Cachoeira. É também neste contexto que acontecem os trânsitos musicais (Diniz, 2011) que marcam as escrevivências e parecências (Evaristo, 2016) nas trajetórias das interlocutoras. As mulheres negras usam a música como meios próprios dessa inter-relação: suas composições. Baseadas em seus cotidianos e de suas comunidades, as composições são fontes de representatividade, diálogo, compartilhamento e, sobretudo, formas de comunicação popular. A partir dos estudos da etnomusicologia, são apresentadas pelas próprias interlocutoras suas trajetórias de vida permeadas pelos gêneros musicais que as marcam, bem como os trânsitos musicais e culturais que atravessam suas vivências.

26

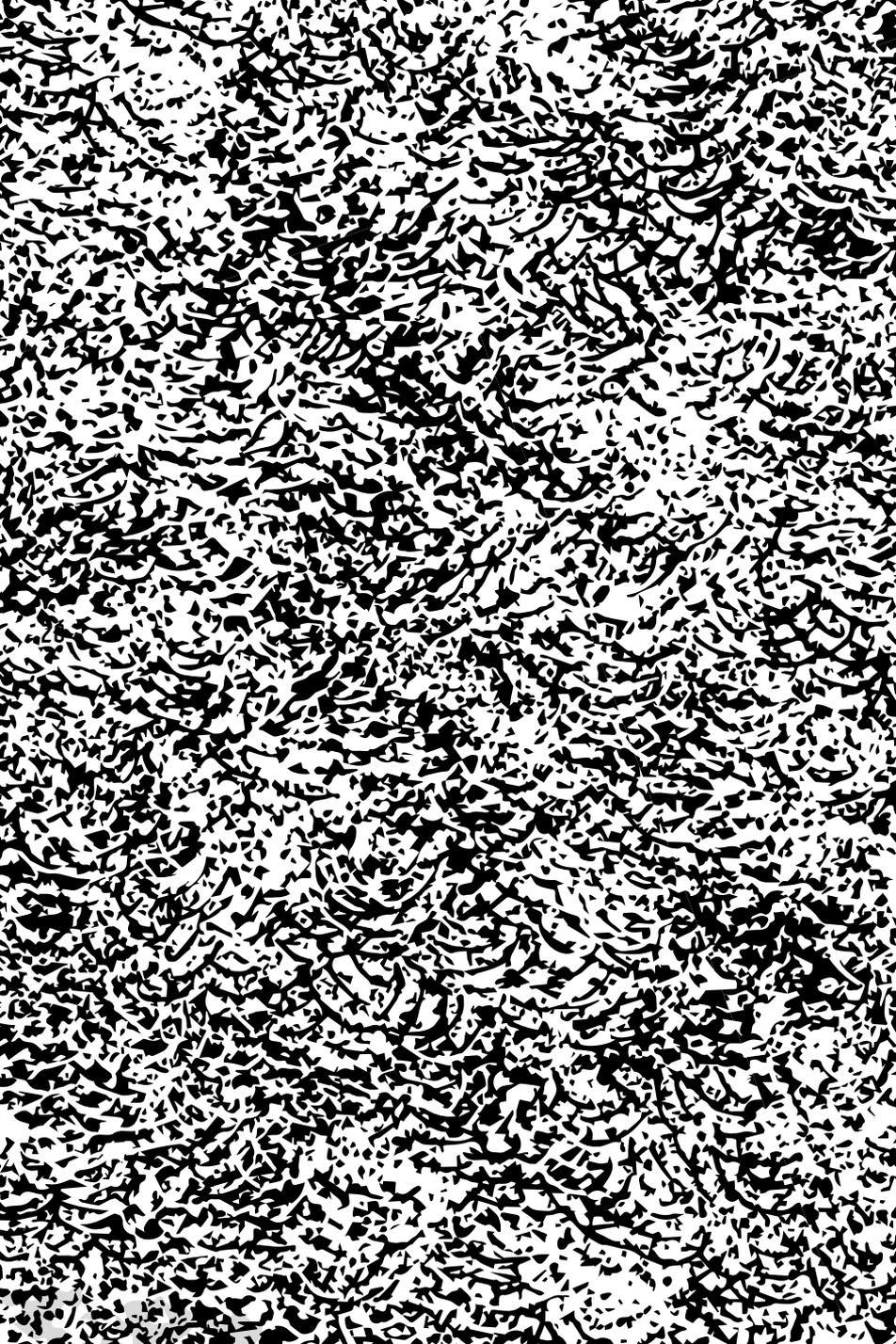
No terceiro capítulo trago reflexões sobre a comunicação como campo de disputa de hegemonia e, quando aproximado de seu sentido originário de comunicação social onde o processo acontece em via de mão dupla, as interlocutoras podem ser identificadas tanto como emissoras quanto receptoras de mensagens, o que as coloca como comunicadoras em seus cotidianos. Pensando música e gênero como categorias transbordantes (Moreira, 2012), é possível entendê-las como comunicação ao permitir que, por meio da diversidade de experiências das mulheres negras, se configurem como mensagem e como meio de diálogo.

A partir do conceito de comunicação popular (Peruzzo, 2008) como sendo a comunicação que é feita a partir de recursos próprios dos agentes comunicacionais, e da comunicação popular gerativa (Gabbay, 2011), que associa traços da cultura popular como elo comunicativo da vida em comunidade, a pesquisa identificou a música como mediadora das práticas cotidianas das interlocutoras e como potencialidade de ação comunicacional popular.

Enquanto linguagens musicais que podem ser capazes de exercer ação comunicacional, o samba de roda e o rap são gêneros mu-

sicais eficazes como meio de reverberação de enfrentamento, representação e crítica a partir da mensagem que é produzida e exposta. Assim, entendendo a música como campo de fortalecimento, compartilhamento e, sobretudo, de (re)existência, as mulheres negras, a partir da linguagem musical, transformam saberes cotidianos – desde a ancestralidade até os dias de hoje – em espaços de liberdade, afetividade e, principalmente, de ensinamentos, podendo essa linguagem ser utilizada como instrumento em busca de autonomia e protagonismo diário dentro de relações sociais marcadas pelo sistema hegemonicamente normativo e patriarcal.

27



A música como mediadora de relações cotidianas

Para investigar o entrelaçamento entre música, comunicação e relações de gênero, é preciso localizar as identidades das mulheres negras no contexto social pesquisado como categorias fluidas (Werneck, 2010; Cardoso, 2012), não fixas, aporte teórico que julgo fundamental para analisar as possibilidades da música como linguagem comunicacional capaz de produzir não apenas no campo das subjetividades das interlocutoras, mas para compreender também suas potencialidades de transformação e/ou influência cotidiana na comunidade a partir de ações mediadas por ela.

Então, a partir do Pensamento Feminista Negro, definido por Patricia Hill Collins, como “ideias produzidas por mulheres negras que elucidam um ponto de vista da e para as mulheres negras” (Collins, 2012, p. 101), me coloco nesta pesquisa enquanto sujeito político que possui trajetória, e cuja história se atrela também às temáticas que aqui serão discutidas. O olhar e as reflexões que lanço sobre o campo pesquisado nesta publicação se fazem por intermédio do meu lugar de fronteira⁹ (Anzaldúa, 2005), a partir

⁹ “Porque eu, uma *mestiza*, continuamente saio de uma cultura para outra, porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo, alma entre dos mundos, tres, cuatro, me zumba la cabeza con lo contradictorio. Estoy norteadada por todas las voces que me hablan *simultáneamente*. (ANZALDÚA, 2005, p.704) (grifos da autora)

do território onde me encontrava na época, a cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, para entender a dinâmica a partir do contexto de protagonismo de mulheres negras.

Por não ser nativa – fui moradora entre os anos de 2014 e 2018 –, é importante destacar que fui contaminada – para empregar uma expressão usada por Thalita Couto Moreira (Moreira, 2012) – em contato mútuo com a cidade. A cultura de Cachoeira, suas questões sociais e, sobretudo, sua identidade racial e cultural marcaram e transformaram a minha, da mesma forma que minha vivência com a cidade e com moradoras dela também deixou marcas. Foi com esse olhar de mestiza, na perspectiva da teórica feminista chicana Glória Anzaldúa, que me coloquei como pesquisadora daquele campo, como uma observadora participante. Foi através da música, como mediadora das relações, que conheci e me aproximei das interlocutoras, que serão apresentadas nas próximas páginas.

1.1 CONHECENDO AS INTERLOCUTORAS

Foi no ano de 2006 que o Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), *campus* da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), foi instalado em Cachoeira. É no Quarteirão Leite Alves – mesmo local onde por muito tempo funcionou a sede da charutaria Leite Alves – que a vida acadêmica da Universidade se concentra. Além de influenciar na dinamicidade e afetação cultural da cidade, a UFRB atraiu uma diversidade de pessoas, uma juventude urbana que impactou, em distintas medidas, a dinâmica social e econômica em Cachoeira.

Mesmo que marcada por privilégios de classe e de raça/etnia, a Universidade possibilita, enquanto um espaço público, a interação, ainda que por vezes de forma muito precária, de pessoas de diferentes sociabilidades e características. É, persistentemente,

local onde as reproduções de opressão ainda se estabelecem, mesmo tendo aberto significativos postos de trabalho para a população local, que carecia de empregos com algum tipo de garantia trabalhista.

Contudo, destaco aqui um dos momentos mais significantes em que a Universidade cumpriu, mesmo com várias ressalvas, algum tipo de função social com a cidade, por meio da valorização, reconhecimento da ação cultural e do protagonismo de mulheres negras através da música. Este fato, significativo para a história da cultura popular negra local, foi a condecoração de Dona Dalva Damiana Freitas, Mestre Sambadeira e fundadora do grupo de Samba de Roda Suerdieck, com o título de Doutora Honoris Causa do Samba de Roda do Recôncavo Baiano em 2012.

No discurso, logo após o recebimento do título, Dona Dalva declarou: “*Esse título não é só meu, é da Cachoeira*”. Entre lágrimas e voz embargada de emoção, Dona Dalva reconheceu a importância da cidade e das pessoas ao seu redor, familiares, pessoas amigas, sambadeiras e sambadores de outros grupos de samba de roda na sua trajetória de dinamizadora da cultura popular. Na plateia era possível ver outras sambadeiras, suas companheiras de grupo, tão emocionadas quanto ela.

A titulação, a primeira concedida pela UFRB, foi também a primeira a ser concedida a uma mulher negra no Brasil. Tanto esse fato como a notória importância de Dona Dalva para a cultura popular do país serão melhor explicitados mais à frente. Por ora, a destaco aqui como a primeira das três mulheres negras interlocutoras desta investigação.

É válido pensar que no dia da titulação de Dona Dalva como Doutora Honoris Causa do Samba de Roda, ela não estava ali só. Ela representava a história da sua ancestralidade, as possibilidades de uma trajetória de vida de trabalho em busca de

autonomia e do protagonismo de mulheres negras de ontem, de hoje e de gerações futuras. Levando consigo um corpo de sambadeiras, suas companheiras de “vadiagem”, “uma subiu e puxou a outra”: Dona Dalva chegou à Universidade e, através de sua história, levou, e segue puxando consigo, todas nós juntas.

Uma das sambadeiras que ali estavam assistindo à cerimônia era Maria Lúcia Araújo da Silva, a Dona Mariinha, integrante do Samba de Roda Suerdieck. Assim como Dona Dalva, trabalhou durante anos em fábricas de charuto em Cachoeira, mas em outras funções. Não teve a possibilidade de estudar por conta de uma rigidez do pai. Trabalhou de tudo um pouco, foi mãe de dez filhos e filhas e, além do samba de roda, é muito fã de reggae.

Sambadeira que samba como se flutuasse, Dona Mariinha possui uma voz incrível, mas se diz tímida para cantar. Como outras mulheres negras de sua geração e de gerações anteriores, não teve acesso à educação formal. Sua outra ida à Universidade foi na época da inauguração do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), quando entrou no Quarteirão Leite Alves para ver como tinha ficado a reforma do espaço. Antes, só conhecia o lugar quando ali ainda era uma fábrica de charutos. Dona Mariinha é a segunda interlocutora desta pesquisa.

Outro importante momento em que a Universidade proporcionou uma interação com a cidade, e que se relaciona a terceira interlocutora desta publicação, aconteceu já durante o período de realização do trabalho etnográfico, quando acompanhei as apresentações artísticas de Jayne Oliveira Santos, jovem mulher negra, *rapper*, compositora e dançarina. Pude presenciar durante a realização da festa de recepção aos calouros, em 2016, o CAHL lotado – e grande parte das pessoas ali presentes eram de moradoras da cidade, não apenas estudantes, como costumava ser em dias regulares de aula, na época do registro do trabalho de campo. O fato que proporcionou isso foi

a participação de grupos de dança e de música da própria cidade, quase todos ligados à cultura *hip hop*, como atrações do evento.

Também terei a oportunidade de apresentar Jayne mais adiante. O que aqui quero destacar é como na história – passado e presente marcados pelos anos de escravização dos povos negros no território brasileiro –, as mulheres negras foram excluídas, marginalizadas e preteridas em relação à importância de suas trajetórias dentro do desenvolvimento do país.

Foram anos de negação à história através de um sistema baseado no racismo, entendido como “construção ideológica e um conjunto de práticas” (Gonzalez, 1979, p. 8), e no sexismo, ambos operando para invisibilização e cerceamento das mulheres negras no seu direito básico de existir enquanto sujeitos de direitos sociais. Isso torna os acontecimentos anteriormente citados como formas mínimas, ainda muito aquém, mas que ganham o sentido de reparação, reconhecimento e resistência ao colocarem essas três mulheres negras dentro da Universidade onde, por muito tempo, a presença e até mesmo o trânsito delas e de todas nós mulheres negras nesse lugar eram praticamente impossíveis de acontecer.

Tive a feliz oportunidade de conhecer um pouco mais de cada uma das interlocutoras de diferentes maneiras, em diferentes momentos. Coincidentemente, as conheci na ordem em que as apresentei aqui. Cada contato com elas foi feito de forma espontânea e ao longo do trabalho etnográfico, que tomou variadas formas e direções ao longo de seu desenvolvimento. Pude conhecê-las, conversar sobre música, sobre o cotidiano, sobre suas trajetórias dentro do samba de roda e do *rap*, quando tive conversas informais e outras gravadas em formato de entrevista ou registradas no diário de campo.

Entendendo as diversas gerações que essas mulheres representam, bem como as variadas formas que os marcadores sociais das diferenças podem se articular para gerar diferentes matrizes de

desigualdade na trajetória específica de cada uma, nas próximas páginas, narro suas histórias trazendo como embasamento teórico as epistemologias feministas, em especial os feminismos negros, para as narrativas que serão aqui colocadas.

Os marcadores sociais da diferença, como gênero, idade/geração, raça/etnia, classe, sexualidades, regionalidade, religião, para citar alguns, são categorias de articulação ou interseccionalidades que ganharam notoriedade a partir da década de 1980, principalmente pela reivindicação dos movimentos feministas negros dentro e fora das universidades. Esses marcadores se tornaram campo de estudo das Ciências Sociais com o objetivo de explicar como são constituídas socialmente as desigualdades entre os indivíduos, politizando as experiências a partir da política da diferença. Sueli Carneiro, filósofa e intelectual negra brasileira explica:

Ao politizar as desigualdades de gênero, o feminismo transforma as mulheres em novos sujeitos políticos. Essa condição faz com que esses sujeitos assumam, a partir do lugar em que estão inseridos, diversos olhares que desencadeiam processos particulares subjacentes na luta de cada grupo particular. Ou seja, grupos de mulheres indígenas e grupos de mulheres negras, por exemplo, possuem demandas específicas que, essencialmente, não podem ser tratadas, exclusivamente, sob a rubrica da questão de gênero se esta não levar em conta as especificidades que definem o ser mulher neste e naquele caso (Carneiro, 2003, p. 119).

Dessa maneira, o objetivo não é fazer a comparação entre as vivências das interlocutoras, mas levantar aspectos em que o racismo, o sexismo e outras matrizes de desigualdades as colocam em um ponto de vista em comum justamente por terem suas trajetó-

rias atravessadas por diferentes formas de opressão. Assim como os gêneros musicais carregam marcadores sociais de quem os produz, os trânsitos musicais que atravessam as trajetórias das interlocutoras delinham a perspectiva que aqui será defendida: a existência de práticas de comunicação popular de caráter contra-hegemônico que a música pode articular por meio de elementos do cotidiano, subjetividades e materialidades de diferentes aspectos da vida social.

1.1.1 DALVA DAMIANA DE FREITAS, A DOUTORA DO SAMBA

Meus primeiros contatos com Dona Dalva Damiana de Freitas se deram bem antes da minha mudança para Cachoeira, no Recôncavo da Bahia. Em 2013, visitei a cidade algumas vezes e, em uma delas, tive a oportunidade de conhecê-la pessoalmente, quando fui levada até a Casa do Samba¹⁰ de Roda de Dona Dalva. Lá acontecia uma das etapas do projeto Dedinho de Prosa, Cadinho de Memória, projeto da ONG Casa de Barro, que registrava, a partir de entrevistas a mestres e mestras da cultura popular de ¹¹Cachoeira, acontecimentos importantes na história da cidade.

¹⁰ A Casa do Samba de Roda de Dona Dalva surgiu como um dos projetos de desenvolvimento e salvaguarda da memória de manifestações culturais e religiosas de Cachoeira e do Recôncavo, através da Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, quando instituída em 2002. A partir disso, a Casa do Samba de Dona Dalva começou seus trabalhos, valorizando a arte, a cultura e a educação, realizando rodas de samba, palestras, cursos, e executando projetos de música, dança, desenho e artesanato abertos para toda a comunidade de Cachoeira e região, sobretudo crianças, jovens e mulheres.

¹¹ A organização não governamental Casa de Barro foi fundada em 25 de julho de 2005, com o objetivo de ser uma organização sociocultural que visa contribuir com o desenvolvimento social, humano e cultural em Cachoeira e cidades vizinhas.

No mesmo ano, pude ver Dona Dalva novamente, mas dessa vez em apresentações com o Samba de Roda Suerdieck¹².

Nascida em 27 de setembro de 1927, dia que, no catolicismo popular, se celebra São Cosme e São Damião, Dona Dalva Damiana de Freitas é natural da cidade de Cachoeira. Ela é filha de Maria São Pedro de Freitas, que também foi charuteira nas fábricas de fumo da região, mesma profissão que teria Dona Dalva logo no início da juventude. A influência musical veio de seu pai, Antônio José de Freitas, que foi sapateiro e músico da Filarmônica Lyra Cecilianiana, entidade fundada em 13 de maio de 1870, sob influência dos movimentos pela libertação dos escravizados no Brasil que insurgiram na época.

Por ser a mais velha de oito irmãos, foi morar com a avó materna, Dona Maria Tereza, e começou a trabalhar muito cedo para ajudar no sustento da família, o que a impediu de dar continuidade aos estudos, sendo obrigada a parar ainda no primário. Nessa época acompanhava a avó, que era lavadeira, até os riachos para ajudar na lavagem de roupas. Ali aprendera a cantar os cancioneiros que eram entoados pelas mulheres durante a jornada de trabalho, estratégias de resistência herdadas do período da escravidão (Santana, 2012).

A música é uma linguagem que acompanha Dona Dalva desde a infância. Seja nos cânticos durante as lavagens no rio Caquende ou nas brincadeiras com as amigas, os sambas entoados pelos mais velhos eram parte das expressões orais que aprendeu. Ainda na adolescência, começou a trabalhar como charuteira na Fábrica de Charutos Danneman. Dali tirava a renda que ajudou não só a

criar os irmãos, mas os próprios filhos posteriormente. Mãe solo, Dona Dalva fazia de tudo um pouco para acrescentar a renda para sustentar as cinco crias: Ednalva Nascimento, Joanita Nascimento, Antonio Carlos, Lucidalva dos Santos e Ana Olga – segundo relatada Any Manuela Freitas dos Santos Nascimento, neta e herdeira do Samba Suerdieck em obra dedicada à história da avó, o livro *Preta Nagô*, lançado em 2016.

Em 1958, já funcionária da Suerdieck S/A, filial de Cachoeira, junto com colegas de trabalho, formou o primeiro grupo de Samba de Roda da cidade. Aposentou-se em 1974 da profissão (Filho, 2012), mas continuou trabalhando como costureira. Sua trajetória é só uma inscrição na história das mulheres negras no Recôncavo, que lidavam com as situações de subestima e exclusão social em postos de trabalho informal como maneiras de garantir a sobrevivência da família (Nascimento, 2016).

Sambadeira, cantora e compositora, a história de vida de Dona Dalva se aproxima de tantas outras mulheres negras que (re)existiram e se dedicaram pelo desenvolvimento da cidade. O amor que ela tem por Cachoeira é uma das grandes motivações para continuar sendo uma incansável agitadora cultural. Na fábrica, ao organizar suas colegas para a formação do grupo, ou na articulação da vizinhança e da família para as festas em homenagem a santas católicas, ou na criação do grupo mirim Flor do Dia, em que as crianças foram iniciadas e apresentadas à tradição e à cultura do samba de roda. Em todos esses espaços e situações, Dona Dalva fez permanecer vivas a música e a cultura popular, através da manutenção e representatividade de uma identidade política e cultural voltada para o fortalecimento dos preceitos de uma cultura ancestral.

Elementos do cotidiano e do contexto social da infância, juventude, ou simplesmente das vivências e práticas coletivas, se transformaram em poesia musicada. No caso de Dona Dalva, suas experiências se entrelaçam com a música, ambas as instâncias interagem e o conhecimento musical e popular é produzido. En-

¹² Fundado em 1961, o Samba de Roda Suerdieck recebe esse nome por ter surgido no interior da fábrica de charutos da filial na cidade de Cachoeira. Entre o intervalo dos trabalhos ou no fim do expediente, Dona Dalva se reunia com colegas para participar de novenas e tocadas em eventos religiosos. Por serem todas do mesmo local de trabalho, elas ensaiavam escondido até serem descobertas pela gerência. Em um acordo firmado entre as sambadeiras e a chefia, elas passaram a ter meia hora do expediente para ensaiar sem que isso fosse descontado de seus salários; em troca, o grupo recebeu o nome da charutaria (Marques, 2003, p. 187).

quanto mulher negra, de ancestralidade africana, dotada de fluidez ao transitar em diferentes contextos religiosos, de uma vida de labutas dedicada à sustentação da família, suas experiências se assemelham às de tantas outras mulheres que vivem em realidades de vida similares.

Doutora Honoris Causa do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, título outorgado pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia em oito de novembro de 2012, em reconhecimento por sua trajetória de sambadeira e compositora, Dona Dalva é uma das mantenedoras da cultura da cidade de Cachoeira. O evento, realizado na Reitoria da UFRB, contou com a presença de familiares, com o grupo de Samba de Roda Suerdieck, tanto o corpo de tocadores oficiais e convidados quanto as sambadeiras no seu tradicional traje de Baiana, crianças do Samba Mirim Flor do Dia, mulheres negras do Partido Alto da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, além de artistas baianos, professores da Universidade Federal da Bahia, representações do Conselho Universitário da UFRB e entidades ligadas à preservação da cultura popular baiana.

Na ata que confirmou a titulação, há o reconhecimento de Dona Dalva como:

[...] uma das mais significativas personalidades difusoras da tradição oral poética e performática do Samba de Roda [...] conquistando visibilidade nacional e internacional através do seu trabalho de maneira quase ininterrupta desde 1958 [...] e que teve um papel significativo na promoção e valorização do papel da mulher na cultura do Recôncavo.

O título afirmou ainda a importância de Dona Dalva como membra da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte¹³, exímia instituição

13 "A Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte é um coletivo de mulheres idosas, todas religiosas enquanto praticantes do candomblé e do catolicismo popular. Como grupo a Irmandade é considerada pioneira na luta e resistência do negro contra o sofrimento e a escravidão no Brasil. As irmãs foram e são mulheres diferenciadas em vários sentidos: aos olhos da sociedade colonial eram chamadas de 'negras do partido alto'; míticamente transgressoras da ordem masculina são consideradas 'iamis' e organizadas em sacerdócio religioso unindo diferentes nações são donas do axé ou 'eleyes'" (Marques, 2008, p. 5).

religiosa da cultura afro-brasileira e de sua ligação com o Candomblé enquanto adepta, elevando a resistência e continuidade da tradição de seus antepassados africanos no Brasil e no território do Recôncavo. Aspectos da vida cotidiana que fazem parte de sua identidade política, cultural e subjetiva e que foram destacados como elementos fundamentais para o reconhecimento e valorização de sua trajetória.

A ata segue dizendo que a Universidade:

tem a responsabilidade e o inexorável dever de dar sua contribuição no sentido de difundir e preservar importantes elementos constitutivos de nossa formação cultural e histórica. Nesse sentido, essa concessão de título honorífico constitui um **marco reparatório** a ser lembrado pelas gerações futuras (grifo nosso).

Criadora, incentivadora e dinamizadora da cultura popular, dona de um notório saber, de uma sabedoria tradicional que traz fortemente sua ligação com a valorização da cultura e história de sua ancestralidade, saberes que tanto ela quanto as ações da Casa do Samba buscam manter e disseminar.

O fazer musical de D. Dalva e a sua maneira própria de criar, e também recriar sambas trazem uma grande contribuição ao Samba de Roda do Recôncavo. A sua experiência como sambista e compositora, assim como a atividade cultural exercida nas mais variadas festas populares (Terno de Reis, Quadrilha da 3ª idade, Terno das Baianas do Acarajé, Carurus de Santo, Festa da Boa Morte, Festa da Ajuda), a preocupação com a continuidade e divulgação do seu repertório e sua própria concepção de samba de roda, com tocadores e baianas, através do Samba de Roda Suerdieck e do Samba de Roda Mirim, são marcas impressas de uma vida inteira de colaboração à cultura de Cachoeira (Marques, 2003, p. 185).

Quando cheguei a Cachoeira, eu pouco sabia da importância que Dona Dalva tinha para a cultura local, ou mais ainda, como ela carregava consigo não apenas a sua história, mas a de várias outras que vieram antes dela. Com o passar do tempo, e das idas à Casa do Samba, tive a oportunidade de encontrá-la, passei a escutar atentamente suas histórias, observar seus jeitos e alegria, além de procurar saber mais sobre a história da própria cidade, um lugar de forte imponência no contexto político e histórico da Bahia e do Brasil.

No processo de pesquisa bibliográfica entrei em contato com a pesquisadora Francisca Helena Marques, que, tanto na pesquisa de mestrado (2003) como de doutorado (2008), faz uma extensa investigação¹⁴ sobre o Samba de Roda em Cachoeira. A partir dessa pesquisa tive a oportunidade de conhecer outros referenciais teóricos sobre a temática e a identificar no trabalho da pesquisadora como, na trajetória das mulheres do samba de roda, a música mediava processos cotidianos de protagonismo e de comunicação.

Enquanto universo de mulheres negras, o samba de roda está marcado pelos contextos sociais, econômicos e culturais nos quais essas mulheres estão inseridas, bem como pelo reconhecimento das mulheres negras como um agrupamento social heterogêneo, onde cada uma se insere com base em suas experiências comuns, e os desafios são encarados a partir de ângulos de visão similares ou divergentes (Collins, 2012; Werneck, 2007; Cardoso, 2012).

14 Desde o ano 2000 que Francisca Helena Marques desenvolve sua relação de pesquisa no contexto do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Na pesquisa de mestrado intitulada Samba de Roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica, o trabalho consistiu em “abordar o samba de roda no contexto social, religioso e cultural da cidade”, por meio de pesquisas de campo em rituais e festas, entendendo “o samba como música, letra, dança ou grupo” dentro do cotidiano local (Marques, 2003, IV).

1.1.2 DONA MARIINHA, SAMBADEIRA DO MIUDINHO

Não recordo exatamente o dia em que conheci Maria Lúcia Araújo da Silva, a Dona Mariinha. Comecei a frequentar as festas e atividades na Casa do Samba de Dona Dalva em 2014. De maneira contida, chegava e me sentava nas cadeiras que ficavam dispostas em roda quando aconteciam eventos ou reuniões. Nunca fui de me apresentar formalmente nos espaços, o que na maioria das vezes acontece de forma não proposital. Assim, somente aos poucos comecei a me aproximar das pessoas dali. Sempre que Dona Dalva estava, eu pedia a benção, como forma de respeito já que ela é a dona da casa. Sempre simpática, me estendia a mão. Depois de algumas idas, comecei a cumprimentar as demais sambadeiras da mesma forma, sem distinção.

Num desses cumprimentos, Dona Mariinha não só estendeu sua mão e me abençoou, como me perguntou se podia me abraçar. Era a primeira vez que isso acontecia comigo ali, naquele espaço. A sensação de acolhimento foi imediata e logo começamos uma prosa. Perguntei o seu nome e dali começamos a falar sobre várias coisas, principalmente sobre o samba. A partir de então, sempre que nos cruzávamos pela rua, era o momento certo para bater um papo. Mulher, negra, de estatura que não passa de 1,50 m, de aparente fragilidade física, mas que anuncia sua força através do sorriso, da alegria e da disposição com que samba o miudinho.

Segundo descrição da pesquisadora Francisca Marques (2003), citando referências específicas, o passo de dança do samba miudinho é mais lento, em que os pés se movimentam para frente, como se avançassem, mas de forma lenta, devagar, sendo mais comum sua execução quando se toca o samba barravento ou “samba de parada”, como o estilo também é conhecido. De acordo

com Marques, ao descrever a performance do samba miudinho, quando a baiana chega ao centro da roda, faz um movimento de giro no eixo, contornando a si mesma e pelo volume da saia da indumentária, o efeito coreográfico “nos dá a impressão de estarem ‘deslizando’ sobre o chão” (Marques, 2003, p. 167).

Durante o trabalho etnográfico, pude observar que a trajetória de Dona Mariinha também está permeada por sua relação com a música e pela dança. Uma das mais antigas sambadeiras do Samba de Roda Suerdieck, ela nasceu em Cachoeira, em 1947, e começou cedo a trabalhar para ajudar no sustento da família. Durante a juventude, foi trabalhar na Fábrica de Charutos Suerdiek, onde conheceu Dona Dalva.

Eu trabalhei na destala, na missão de capa abrindo as capas, na escolha do felê, tratando o fumo... Levei um bom tempo trabalhando lá. Saí porque não estava me sentindo bem. O cheiro muito forte do fumo de arapiraca me deixava fraca, enjoada, tinha a sensação que ia desmaiar. Mas mesmo indo trabalhar com outra coisa continuei no Samba. A gente se apresentava em festas, aniversários, celebrações como a festa de Nossa Senhora D'ajuda, Nossa Senhora da Boa Morte, festa de Nossa Senhora do Rosário, a gente participava pra alegrar, fazer a festa... depois da reza, do agradecimento sempre tinha a roda de samba (Depoimento concedido à pesquisadora em entrevista realizada em junho de 2015).

Dona Mariinha teve dez filhos, quatro mulheres e seis homens nascidos e criados em Cachoeira. Fez vários trabalhos para conseguir gerar o sustento para a família. Pelo relato da sambadeira, pude perceber que sua inserção, atuação e história foram, desde muito cedo, por intermédio do mundo do trabalho. Marcadas pelo gênero, classe, religiosidade e pela raça, as mulheres negras protagonizaram suas próprias histórias em

busca de sobrevivência em um cenário de desigualdades e de exclusão. Dona Mariinha trabalhou como ganhadeira e comerciante na feira livre da cidade e ajudava a mãe na lida com a roça.

Carreguei lenha de ganho, pescando, fazendo cerâmica, que minha mãe era paneleira, meu avô, minha avó todo mundo fazia cerâmica. Essas coisas tudo eu sei fazer. Comecei a trabalhar muito cedo. Na minha época meus pais colocava pra trabalhar muito cedo, eu com meus oito anos de idade já trabalhava pra me vestir e me calçar. Porque minha avó era ceramista aí ela botava a gente pra fazer as panelinha piquinininha, fazia aqueles cuscuzeiro, fazia aqueles pratim, aí ia juntando. Dia de sexta-feira queimava, levava pra rua no sábado e aí vendia. Minha avó juntava aquele dinheiro e comprava minhas coisas, o que precisava. Aí fui trabalhando... aí quando precisei sair fui trabalhar de doméstica, nas cozinhas dos outros. (Depoimento concedido à pesquisadora em entrevista realizada em junho de 2015).

Dona Mariinha seguiu com o trabalho de dupla jornada, cuidando da casa onde morava com dois filhos, dois netos e um bisneto. Na época da entrevista, a renda era acrescida com a venda de geladinhos e iogurtes que ela mesma produzia em casa; mas, por falta de estrutura para a refrigeração dos produtos, se viu obrigada a interromper a produção e, conseqüentemente, ficar sem essa fonte de renda. O único trabalho que tinha eram os afazeres domésticos e a ajuda na criação dos netos. A trajetória de Dona Mariinha por meio do samba de roda pode ser atribuída à sua realização através do trabalho.

As heranças do período escravocrata permeiam as relações cotidianas até hoje, tendo no racismo seu principal elemento de dominação entre os povos. Nem a declaração de ilegalidade do tráfico ou instauração da Lei Áurea foram suficientes para a libertação da população negra escravizada. Com isso, um grande contingente de homens e mulheres negras livres pelo país

continuou sendo direcionado a trabalhos subalternos. Trabalhos mais dignos e assalariados eram destinados a pessoas brancas, consequência do processo da colonialidade do poder na divisão mundial do trabalho e a consequente influência na formação das classes sociais (Bertúlio, 2001).

Os principais trabalhos destinados à população negra na região do Recôncavo no período de formação da cidade eram nas roças de fumo e nas lavouras de cana-de-açúcar. Alguns ainda conseguiam trabalho como carregadores no Porto da Cachoeira, descarregando produtos que chegavam nos trens pela ferrovia. Para as mulheres que não trabalhavam nas fábricas de charutos, os postos de trabalho tinham remunerações ainda mais baixas: elas sobreviviam basicamente de serviços domésticos, sendo lavadeiras e costureiras ou quituteiras e comerciantes na feira livre.

Desde muito nova, foi imposta a Dona Mariinha e seus irmãos a necessidade de exercer funções de trabalho, as meninas cuidavam das atividades domésticas e os meninos acompanhavam o trabalho do pai. Seu Hidelfonso não queria que suas filhas estudassem, fato que afastou Dona Mariinha de ter uma formação escolar, já que a tradição na época de sua infância era de que o mais importante era trabalhar por questões de sobrevivência. Contudo, a negação por parte do pai de que as filhas aprendessem a ler era também uma forma de anular suas potencialidades pelo fato de serem mulheres.

Eu fui na escola malmente, nem terminei o ABC. Porque na época meu pai não queria que a gente estudasse. Então a gente não ia no colégio. A coisa da gente era trabalhar, varrer casa, lavar prato, apanhar lenha, ajudar a lavar roupa. O trabalho da gente era essas coisas. Caía pra rua, mas estudo Deus livre. Uma vez que eu caí na real de, as coleguinha tudo aqui ia pra escola aí peguei e falei: “oh pai, eu vou ali na casa de Dona Edite”. Porque até pra gente ir na casa de um vizinho tinha que saber quem era

o vizinho pra gente ir brincar. E as menina ia pra escola e eu aproveitei, “nove horas! Nove horas é pra tá aqui, meu pai ó... com horário marcada. Nove horas.” Aí as meninas iam pro colégio e eu ia também com as meninas. Aquela influência e eu tinha muita vontade de aprender. Agora não, que a gente já tá com a mente cansada, vai aprender mais o quê, pelo amor de Deus? Tsc... aí eu ainda andei indo pra escola. Quando foi no fim do ano, época das prova né? E eu contente que ia passar, aquela alegria toda. Quando eu tô lá no colégio, nesse tempo era a professora Ivani...aí meu pai foi me buscar na casa que eu ia todo dia, chegou lá eu tava no colégio. Ô minha fia, pra quê? Quando eu tava lá já na hora de vim embora pra casa – terminando né? – aí veio meu pai e bate na porta. “Sou eu. Eu quem? Seu Hidelfonso.” Aí a professora abriu a porta, “entra, seu Hidelfonso. Não quero entrar, não, daqui mesmo tá bom. Mariinha tá aí? Tá, sim, senhor, tá mais as menina estudando. Chama ela aí”. A professora me chamou aí eu descí. “Você pediu a quem pra vim pra escola? Ô, pai, ninguém, eu que vim com as menina, elas me chamou e eu vim porque eu acho bonito, né? Pois é, bora pra casa.” Me trouxe da porta da escola até em casa embaixo de reio. Quando cheguei em casa, a surra inda foi maior ainda porque eu saí sem pedi pra ir pra escola, e se eu pedisse ele não ia deixar. Aí tomei aquela surra. Depois fui tomar um banhozinho de sal que era pra poder não inflamar, né, o lugar do lapo. E não fui mais pra escola. Que ele dizia que os filho dele não iam aprender a ler. Principalmente as filha mulher, que não era pra aprender a fazer carta pros namorado. Meu pai era muito rígido, rígido, rígido. (Depoimento concedido à pesquisadora em 13 de setembro de 2016).

Moradora do bairro do Viradouro, que fica por trás da estação de trem de Cachoeira, Dona Mariinha foi criada pela avó materna e pelo pai. Começou bem nova, ainda com sete anos a trabalhar, algo que ela vê hoje como experiências adquiridas que lhe permiti-

tiram saber fazer de tudo um pouco. Segundo ela própria, apesar dos primeiros anos de vida num contexto de dificuldades, teve uma infância boa, só não teve a oportunidade de aprender a ler.

Meu pai conviveu com minha mãe pouco tempo. Tanto que quando eu nasci eu só fiquei com minha mãe dois meses. Depois de dois meses eu fui pra casa da minha avó, depois fui pra casa de uma tia e fui criada assim. Na casa de um, na casa de outro, depois de muito, quando já tava crescida com meus sete anos por aí, foi que eu vim pra casa da minha avó, pra morar com a minha avó, a mãe da minha mãe. Minha mãe foi viver a vida dela, construiu outros filhos, não sei também o motivo porque ela não conviveu com meu pai, mas eu fui criada pelos outros. Nasci e não tive carinho de mãe, só tive do meu pai mesmo, assim mesmo rígido, mas foi o que eu achei né, e hoje eu agradeço muito, porque talvez, se eu não tivesse essa criação, talvez eu não fosse o que eu sou hoje, né. Porque muitas coisas eu aprendi, graças a Deus, aprendi das coisas da vida, aprendi a lavar, a cozinhar, aprendi a cuidar da vida, né? Um monte de coisa eu aprendi. Não mexer nas coisas dos outros, ser uma pessoa de confiança, de entrar e sair de qualquer lugar e não deixar meu rastro. Então pra mim foi uma coisa importante, por tudo isso que eu passei e ainda agradeço a Deus, né. Por essa criação que eu tive, só não tive a oportunidade de aprender a ler. Mas, fazer o quê, né? (Depoimento concedido à pesquisadora em 13 de setembro de 2016).

Seu contato com o samba de roda foi também na infância. Segundo ela, quando criança sempre brincava de roda e, nessas brincadeiras, cantavam sambas e outras músicas que ouviam dos mais velhos durante as lavagens de roupa ou de fato¹⁵ no Rio Paragua-

çu. Pelo que relatou ainda – isso já quando era mais moça –, durante as festas de santas e santos católicos, após a reza sempre tinha uma animação com uma roda de samba ao final. Às vezes, o samba estava marcado para acontecer em localidades distantes do bairro onde ela morava, como no bairro do Caquende, na Façeira, ou no Tabuleiro da Vitória, e Dona Mariinha e as amigas iam andando sem se preocupar com a distância ou por ser de noite. Saía do trabalho e ia direto para o samba, na mesma disposição e amor que ela ainda tinha por ele na época da entrevista.

A única distração que eu tenho minha filha é o meu samba. Quando tem um ensaiozinho assim, pra mim, é quando eu me sinto alegre. Ave Maria, aquilo pra mim é uma novidade... pra mim é. Às vezes eu tou assim pensando nas coisas, ai meu Deus, assim... Rapaz, quando tem um samba, eu já fico preocupada, a gente vai ter que viajar, a gente vai ter que arrumar nossa roupa, a gente vai ter que botar tudo em dia, ficar pronto na hora certa, se tá faltando uma coisa, se tá faltando outra... e eu me sinto feliz. Não posso viver sem meu samba, não, só se eu numa situação que eu não possa mesmo me levantar, mas eu sei que Deus não vai deixar acontecer isso. Gosto, gosto mesmo do meu samba. Às vezes eu tou sentindo uma dor assim no braço e quando chego no samba parece que aquilo tudo some! Quando tou ali, aquilo ali pra mim parece uma ginástica que eu tou fazendo. Ali me sinto bem, me sinto ótima. Quando chego em casa, tiro minha roupa, tomo meu banhozinho, tomo meu cafezinho e cama! Pronto. No outro dia amanheço outra pessoa. (Depoimento concedido à pesquisadora em 13 de setembro de 2016).

O samba de roda, a música e a dança, enquanto modos de resistência, criaram formas para que Dona Mariinha permanecesse, através da arte e do samba no pé, com a busca por alegria e persistência para enfrentar as dificuldades impostas em sua vida. As

¹⁵ Fato, na linguagem popular, se refere às vísceras e miúdos de animais, como bucho (dobradinha), tripas e fígado, só para citar algumas.

diferentes experiências que interligam Dona Dalva e Dona Mariinha se configuram através da música. O processo de comunicação subjetiva que se estabelece entre o samba de roda enquanto gênero musical e as vivências de ambas as colocam num mesmo contexto. Porém, de gerações diferentes, seus trânsitos musicais acabam por também configurar as formas com que se relacionam na cotidianidade, em um processo que os estudos da comunicação social colocam como sendo de mediação (Martín-Barbero, 2009).

Assim, elas tanto emitem mensagem por meio da música enquanto sambadeiras, quanto seus trânsitos musicais as colocam enquanto receptoras de mensagens transmitidas via outros gêneros musicais ou a partir dos contextos que eles se inserem. Dona Dalva exerce essa função comunicativa de mão dupla no samba de roda, em seu intercâmbio de experiências, que vem através de suas práticas religiosas (candomblé e catolicismo popular), por exemplo, tendo sua função de emissora potencializada por sua produção autoral na composição de letras de samba.

Já Dona Mariinha, além de cantar e dançar, linguagens que fortalecem o processo comunicativo através da música, exerce também no reggae a função de emissora, a exemplo de quando tocava instrumentos durante as apresentações do filho¹⁶. Dessa maneira, a diferença geracional as aproxima em aspectos particulares, mas também as distingue a partir de suas sociabilidades marcadas por experiências situadas e corporificadas.

Segundo Alda Brito da Motta, a idade/geração, o gênero, a raça/etnia e as classes sociais são elementos que dão a dimensão dos conjuntos de relações nas quais a vida social é estruturada. Assim, pensando nas interseccionalidades, apesar das semelhanças nas vivências de ambas, suas trajetórias se diferenciam também pela diferença geracional (Motta, 1999).

¹⁶ Aspectos sobre os trânsitos musicais das interlocutoras serão mais bem aprofundados no capítulo seguinte.

Por meio de uma perspectiva que reivindica a descolonização dos saberes e do próprio feminismo, o feminismo negro coloca em evidência as especificidades locais e históricas que situam a experiência das mulheres negras “desde onde elas falam” (Cardoso, 2012). Enfatiza a necessidade de um ponto de vista situado, de um conhecimento localizado e que pode ser compartilhado, tornando-se um ponto de vista coletivo, o que dá a legitimidade ao feminismo negro e o fortifica na trajetória de se construir um conhecimento em uma perspectiva descentralizante e periférica.

Partindo para uma perspectiva periférica e reconhecendo os lugares de fala, o pensamento feminista abarca realidades como as de Dona Mariinha, mulher negra idosa do interior da Bahia, descendente de africanos e que tem uma história de vida rica em nuances, alegrias, tristezas, experiências que podem e devem ser documentadas a partir de uma epistemologia pensada para realidades que se assemelham, mesmo que os contextos sociais e econômicos se modifiquem com o tempo.

1.1.3 JAYNE OLIVEIRA, DE SAMBADEIRA MIRIM A MC

Meu contato efetivo com o som produzido por MC Jayne aconteceu em uma apresentação sua com a parceira, na época da realização da pesquisa, MC Tainá, durante a performance do grupo Us Pior da Turma, em cima do trio elétrico, na I Parada Unificada da Diversidade de Cachoeira e São Félix, no dia 18 de setembro de 2016. Antes disso, só havia visto um vídeo publicado no YouTube da apresentação que as duas MCs fizeram em um show beneficente no Cinetheatro Cachoeirano no final de junho daquele mesmo ano.

A performance das duas MCs durante a Parada da Diversidade foi bem rápida, elas cantaram duas músicas, mas que “bateu certo”. As músicas – que eu ficaria sabendo quais eram dias depois – “Sonhadora” e “Mina Favelada” falavam do cotidiano da quebrada,

das dificuldades da vida na *favela*, do preconceito de ser negra e pobre, e sobre o machismo no cotidiano. Através do *rap*, a mensagem delas bateu muito certo. Na gíria dentro do movimento *hip hop*, “bater certo” significa para as e os MCs, que a sua música faz sentido, algo que é avaliado por meio da reação do público que assiste às apresentações.

Não só eu, mas outras pessoas que também estavam assistindo tiveram a mesma sensação, de que o som que as meninas mandaram, tinha sentido e que, de alguma forma ou de outra, se aproximava das realidades, seja por vivências similares, seja por empatia. No dia seguinte mandei mensagem para Jayne numa rede social e marcamos uma conversa dias depois para nos conhecermos pessoalmente, para que eu explicasse a pesquisa e para falarmos sobre o seu processo criativo. A seguir, replico as anotações do diário de campo que narram o início de nosso contato.

CACHOEIRA, 18 DE SETEMBRO DE 2016

Ao chegar em casa adicionei Jayne no Facebook, tendo a adição confirmada por ela no dia seguinte. Foi quando iniciamos um diálogo e expliquei a ela sobre a pesquisa que tenho desenvolvido na cidade. Ela se mostrou interessada e animada, foi quando perguntei se ela e MC Tainá não topariam me dar uma entrevista para falar da trajetória da vida delas através da música. Ela disse que entraria em contato com Tainá e me avisaria. Dois dias depois, ela me retornou dizendo que Tainá estava doente e que não poderia me encontrar e que, dessa forma, seria melhor deixar para a semana seguinte. Foi quando propus que nos encontrássemos e, quando Tainá estivesse recuperada de saúde, marcaríamos uma nova conversa. Jayne topou e no dia seguinte fui até a casa dela na Vila São Benedito, que fica no bairro Três Riachos, já na saída para o distrito de Capoeiruçu, também em Cachoeira.

CACHOEIRA, 22 DE SETEMBRO DE 2016

Cheguei faltando 10 minutos para o horário que combinamos. Como havia ido de bicicleta, fiz o caminho todo observando o trajeto até a casa de MC Jayne. Depois de passar por debaixo da ponte de ferro do trem, fui cada vez mais me atentando na identificação dos pontos de referência que ela havia indicado no dia anterior: depois que passasse da ponte haveria a rampa da academia popular. Sobe a rampa, pega à direita e a casa seria a única de laje azul de frente pra quadra coberta. Como cruzei a academia e a rampa bem devagar, chamei a atenção dos homens e rapazes que estavam nas proximidades, denunciando logo que eu não era do lugar e eles sabiam disso. Na altura da minha timidez, olhei no relógio e hesitei em chegar na casa da MC antes da hora combinada. Assim, decidi seguir até o posto de combustíveis próximo e aguardar até dar 17h.

O relógio apontou a hora e segui para subir a rampa, dei normalmente um ‘boa tarde’ aos homens que me encaravam e segui caminhando em direção à casa que havia identificado pela descrição que ela me passou. Um pouco mais à frente percebi que vinha um homem de camisa azul logo atrás de mim que entrou numa casa da vila, antes disso ouvi ele me perguntando o que eu queria. Apenas o cumprimentei também. A tensão foi evidente desde a hora que eu cheguei. Não estava na região do Centro da cidade, onde os estudantes universitários são mais vistos circulando, estava na “quebrada”. E meu tipo físico, feição, vestimentas denunciavam que eu estava na fronteira e isso não parecia ser comum para aqueles homens todos. Continuei a caminhada.

Já na entrada da quadra, onde rolava um jogo de futebol, havia um garoto negro todo suado, apenas de bermudas vermelhas que estava sentado recuperando o fôlego. Apenas acenou pra mim com a cabeça, como se perguntasse o que eu queria e perguntei “onde a Jayne mora?;” e ele confirmou que era a casa que eu já havia

identificado. Prendi a bicicleta, subi as escadas que davam acesso para a parte de trás da quadra e cheguei no portão da casa azul de andar – a laje azul – e bati palmas. Lá dentro da casa, avistei Jayne, que me olhou e parecia tentar reconhecer quem era, quando a cumprimentei. Só aí ela pareceu associar a minha imagem à do perfil na rede social onde iniciamos o contato.

“Ooiii sobe aí”, e abri o portão para subir as escadas. Perguntei se havia chegado muito cedo, mas ela respondeu que não. Nos abraçamos e eu agradei a oportunidade de trocar uma ideia com ela. Falando pra eu não reparar a bagunça, me convidou pra entrar. Ela pareceu um pouco ansiosa e começou a tirar alguns brinquedos que estavam no sofá para que eu sentasse. Perguntou se dava tempo dela tomar um banho, respondi que sim e que ela ficasse à vontade que eu aguardaria. Assim que entrei vi uma menininha que me abriu logo um sorriso. Era Julyanna, filha de 1 ano e 8 meses da Jayne. Ela estava terminando de comer com a avó, dona Ju, mãe da MC.

“Só não ofereço porque já acabou”, me falou dona Ju mostrando o prato de comida vazio e rindo. Respondi dizendo que havia chegado tarde demais e sorrimos. Sentei no sofá enquanto trocamos algumas palavras. Ela perguntou se eu ia entrevistar sua filha e respondi que sim. Nesse momento, Julyanna já estava sentada no braço do sofá, me observando atentamente. Foi quando dona Ju indicou a varanda para que fizéssemos a entrevista, explicando que lá seria o melhor lugar ou se não a serelepe da Julyanna não deixaria. Trocamos mais algumas palavras e interagi com a criança, que era muito curiosa. Mais uns minutos e Jayne estava pronta.

Fomos para a varanda e sentamos uma de frente para outra. Conversamos um pouco, me apresentei formalmente, expliquei que era estudante e pesquisadora e estava ali para discutirmos questões sobre a música, relações de gênero e para saber um pouco da sua trajetória de vida. Fui tirando o caderno e o gravador da

mochila, fazendo os ajustes na regulação do aparelho enquanto ela falava que tanto a música quanto a dança deram a ela oportunidade de fazer muitas coisas legais. O local estava com sons externos, o que prejudicou um pouco a qualidade da gravação, mas a entrevista se mostraria muito rica logo depois.

Nascida em Cachoeira no dia 15 de março de 1996, Jayne Santos Oliveira é dançarina, cantora e compositora. Seu primeiro contato com o palco foi como sambadeira mirim do grupo Flor do Dia, do Samba de Roda de Dona Dalva.

Eu participei poucas vezes. Participei [de apresentações com o samba] umas duas, três vezes, mas depois eu tive que me afastar porque eu tava me formando e eu tive que estagiar, essas coisas, aí eu acabei me afastando. Participava dançando samba nas apresentações, batendo as taubinhas [risos]. Eu participei bem pouco. O tempo que eu participei eu gostei bastante porque era uma alegria ver aquele povo todo no meio da roda sambando. Eu gosto do ritmo do samba de roda, rola uma identificação. As músicas não são assim... o cantor fala, são umas música assim normal, né? Essas músicas normal. Essa parte eu não me identifiquei muito não [risos] aí não fiquei muito no samba de roda, mas eu gosto muito de samba de roda. E as roupas eu não gostava muito também, porque eu achava que me apertava [risos]. Me apresentei umas três vezes com aquela roupa me apertando [risos], mas samba de roda é massa. Não tem quem não goste. (Depoimento concedido à pesquisadora no dia 22 de setembro de 2016, em Cachoeira).

Jayne entrou no samba de roda mirim através de sua frequência e participação em vários cursos oferecidos pelo Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo), coordenado pela pesquisadora e etnomusicóloga Francisca He-

lena Marques. Foi através desse contato que surgiu o convite da Casa do Samba de Dona Dalva para que Jayne integrasse o samba mirim. Fez três apresentações em eventos na sua passagem pelo Samba de Roda, os quais ela memorizou quando perguntei se lembrava quando havia sido a primeira vez em que esteve no palco vestida de sambadeira.

Acho que foi no palco que tem ali na frente [Porto de Cachoeira onde acontece a festa de Iemanjá]. Me lembro que apresentei ali em frente ao palco, no Jardim Grande [Festa de São João] também me apresentei com ela e no Rosarinho, também já me apresentei lá. (Depoimento concedido à pesquisadora no dia 22 de setembro de 2016, em Cachoeira).

54 Por ter dificuldade de se adaptar às normas de convivência estabelecidas pela Casa do Samba, Jayne acabou sendo desligada por conta de seu comportamento de menina no início da adolescência. Ao longo da entrevista que tivemos e dos relatos de pessoas próximas que pude colher posteriormente, passei a entender como seu comportamento naquela época já denunciava que a diferença geracional, somada a outros fatores, era impeditivo para que ela permanecesse dentro de um sistema cultural baseado na tradição. Depois de sair da Casa do Samba de Dona Dalva, Jayne passou a frequentar as aulas de dança do Grupo de Apoio ao Menor Gotas da Esperança (GAMGE), organização não governamental próxima aos bairros do Curiaxito e do Rosarinho, lugares onde Jayne transitava na infância, entre a casa da mãe e da avó paterna.

O GAMGE realizava suas atividades educacionais, esportivas e culturais com o objetivo de criar alternativas e diferentes perspectivas ao cotidiano de crianças e jovens de localidades tomadas pelo tráfico de drogas. O grupo acolhia essas crianças e realizava atividades extra-aula, ocupando o tempo delas com atividades recreativas. Na época em que Jayne participava do Grupo, aprendeu

a dançar música afro-brasileira, kuduro, forró e dança de rua ou street dance. Foi nessa última, junto ao grupo de street dance do GAMGE, que ela teve seus primeiros contatos com o rap e o hip hop.

Eu tinha doze anos quando comecei a fazer música, assim, no caso, rap. Mas antes disso meu primeiro contato foi quando entrei ainda criança na escola de dança e tive contato com o hip hop e foi onde eu comecei a me basear no rap. Eu fazia aula de dança no GAMGE, com o professor Samyr. E lá tinha esse movimento hip hop, rap, grafitti, dj, essas coisas. E de lá eu já pulei pro rap. Comecei a escrever em casa minhas músicas, minhas letras, aí me joguei, mas eu nunca tinha me apresentado em nenhum lugar, eu sempre tive vergonha, ficava nervosa, essas coisas, aí sempre fiz os raps dentro de casa mesmo. Escrevia dentro de casa com os meus irmãos, a gente ficava fazendo tudo dentro de casa. Agora que eu tou começando a meter as cara mesmo de verdade, que agora tou perdendo a vergonha mais, a timidez, e aí agora comecei a me jogar de verdade, mas antigamente era toda tímida, só fazia em casa com minha família. Agora não, agora vou em todo lugar. (Depoimento concedido à pesquisadora no dia 22 de setembro de 2016).

Jayne passou parte da infância no bairro do Curiaxito onde morou até os treze anos, mas também passou parte desse tempo na casa dos avós paternos, que moravam no bairro do Rosarinho. No Curiaxito, morava com a mãe e os irmãos numa casa de aluguel e há sete anos se mudou para a casa que a avó materna comprou na Vila São Benedito, no bairro Três Riachos. Na época da entrevista, moravam lá, além de Jayne, sua mãe, dona Ju, sua filha Julyanna e o irmão mais novo, Jayneanderson.

Começou a trabalhar como manicure com onze anos. Aprendeu o ofício sozinha, olhando outras mulheres fazendo. Mais tarde, aperfeiçoou as técnicas pesquisando vídeos na internet para aprender

a fazer unhas decoradas. Trabalhava ainda com decoração de festas infantis, produção de lembrancinhas e trança afro. Autônoma, procurava sempre fazer algo para garantir uma fonte de renda. Formou-se no ensino médio e fez até o quarto ano do magistério, quando fez estágio de ensino em outras escolas da cidade.

Engravidou com quase dezoito anos, o que a fez adiar o sonho de cursar a faculdade de Direito. Antes de engravidar, Jayne disse que vivia uma vida tranquila. Como começou a trabalhar cedo, tinha seu próprio dinheiro para comprar as roupas que queria ter. Essa autonomia financeira era dividida ainda entre as despesas da casa, onde sempre ajudou como podia, assim como também permitia que ela fosse a festas e bailes de *rap* que aconteciam na cidade, lugares que frequentava com as amigas.

Quando perguntei sobre como ela sentia a música na sua trajetória, ela brilhou os olhos. Abriu um sorriso sincero para colocar a importância da música na sua vida. E não é só o fazer musical que a inspira, segundo ela, não há como pensar sua vida sem a música, como não há jeito pensá-la sem a dança, já que foi através da expressão da música em seu corpo que ela chegou no *rap*, lugar e gênero musical com que Jayne se identificou como forma de expressão.

Eu gosto muito das duas. Música, porque quando eu tô sozinha, quando eu vou deitar eu sempre, todos os dias, tou com o fone e muitas músicas me fazem refletir, não só o rap, eu não ouço só o rap. Eu escuto música romântica, ouço reggae e muitas músicas me fazem refletir sobre a vida da minha mãe, da minha filha, a vida que eu vivo. A mesma coisa com o hip hop, que eu ouço com a galera. Eu não sei viver sem a música, não. A música e a dança, não vivo sem. (Depoimento concedido à pesquisadora em 22 de setembro de 2016).

Ao final da entrevista, agradei a oportunidade de conhecê-la e o seu trabalho. Ela, de sorriso largo, agradeceu também a conversa.

Disse que havia gostado muito e que esperava me ver mais vezes. Me chamou para visitá-la sempre que eu quisesse, que a casa estava aberta. Voltamos para a sala, me despedi de dona Ju, quando o irmão mais novo de Jayne, Jayneanderson, chegava em casa. Nos apresentamos e foi aí que Jayne disse que foi com os irmãos, brincando no quintal da casa da avó paterna, que fez seu primeiro *rap*. O irmão mais novo fazia o beatbox e o outro improvisava uma batida batucando no balde.

“Fiz a música com o nome das pessoas da minha família. Era só gastação, era como a gente se divertia”, contou. Depois de me despedir de todo mundo, desci as escadas e Jayne disse que me acompanharia até a entrada da Vila.

Peguei a bicicleta e fomos caminhando. Foi quando perguntei se ela morava com o esposo. Ela respondeu dizendo que cada um morava em sua casa e que assim era melhor, já que ele não gostava que ela fosse para as rodas de rima. “Ele não gosta. Fala que eu não tenho que andar onde tem muito homem e eu sou a única mulher. Falo pra ele que é no *rap* que eu me sinto bem e ser mulher lá é uma forma de ocupar meu espaço.”

Jayne disse também que não recebia apoio do pai, por motivos semelhantes. “Meu pai não gosta, diz que é música de marginal. Aí falo pra ele que Bob Marley também é tido como marginal pelas pessoas e ele gosta de Bob Marley. É aí que ele para de falar um pouco [risos]”. Chegamos perto do Posto Policial e ela falou que me deixaria ir só a partir dali. Nos abraçamos e eu segui meu caminho. Entender que os espaços onde os dois gêneros musicais investigados nesta publicação constituem-se também por relações de poder e que essas são exercidas, principalmente, a partir de perspectivas gendradas é fundamental para compreender as dinâmicas em que essas produtoras estão inseridas e de como os processos de protagonismo e autonomia são criados.

Representatividade, autonomia e semelhanças em experiências

dentro do campo artístico-musical aproximam a geração atual, dentro de outro gênero musical, a uma geração anterior, que representa sobretudo, a história das mulheres negras dentro da música de enfrentamento ao machismo, sexismo e de invisibilidade na história da sociedade.

Assim como no samba de roda, no *rap* o espaço musical é misógino e sexista e ser mulher (cis ou trans) dentro dele é marcar resistência diante do mercado e de um sistema de hierarquias que seguem a lógica patriarcal. Aspectos como os citados anteriormente fundamentam a prerrogativa de que as práticas musicais das interlocutoras podem ser associadas como práticas de comunicação popular.

1.2 CAMPOS MUSICAIS E PROTAGONISMOS COTIDIANOS

Enquanto procedimento etnográfico a partir das epistemologias feministas, a observação participante pode ser entendida como uma técnica que potencializa a expressão dos sujeitos por ela investigada. O contato pessoal que é estabelecido entre os sujeitos, entre a pessoa que investiga e as pessoas que estão inseridas no campo de investigação, permite o estudo da subjetividade, como defende a antropóloga Claudia Fonseca (Fonseca, 1999).

Dessa maneira, como bem explicita Avtar Brah (2006), tanto as sujeitas dessa pesquisa quanto eu, enquanto pesquisadora, não somos pensadas a partir de categorias fixas. Portanto, nossas experiências e leituras do mundo devem ser pensadas dentro de multiplicidades “continuamente marcadas por práticas culturais e políticas cotidianas” (Brah, 2006, p. 361). Logo, quando coloco que os eventos a seguir possuem relevância analítica, faço a partir de uma interpretação pessoal. Nas palavras de Avtar Brah, “[...] como uma pessoa percebe ou concebe um evento varia segundo ‘ela’ é culturalmente construída” (p.362).

Destarte, trago aqui a análise de fragmentos dos diários de campo, dados coletados durante a pesquisa feita a partir da minha interação nos dois campos musicais onde Dona Dalva, Dona Mariinha e Jayne se inseriram. Vale salientar que ambos os momentos foram selecionados por apresentarem experiências de elevada importância, pois marcaram momentos de protagonismo e destaque de suas trajetórias dentro das perspectivas almeçadas pela pesquisa.

Minhas interpretações começam ao perceber como ambos os eventos são antagônicos. Eram diferentes concepções, diferentes dinâmicas, lugares e pessoas que se distinguiam em determinadas medidas. Assim como existem as diferenças entre os gêneros musicais: o samba de roda, ligado a uma tradição da cultura popular ancestral, sendo traço constitutivo da identidade cultural de um território; enquanto o *rap*, como linguagem de um movimento contemporâneo urbano que adentrou na realidade de uma cidade do interior, com sua cultura marcada pelos trânsitos políticos, culturais e musicais que foram propiciados pelas mudanças por que a cidade passou ao longo de sua história.

No primeiro campo, a narrativa se passa durante uma apresentação do Samba de Roda Suerdieck, o Samba de Dona Dalva na Festa de São João da Cachoeira, realizado em junho de 2016 na maior praça pública da cidade, a Ubaldino de Assis, conhecida popularmente como Jardim Grande. A Festa geralmente atrai um público diverso: homens e mulheres de várias idades e lugares da Bahia e de outros estados do Nordeste, que buscam os festejos tradicionais da época. Cachoeira em si era famosa justamente por manter essa tradição de festas de interior, mesmo com a espetacularização que tem transformado festas populares num grande polo de entretenimento nas últimas décadas, em todo o país.

De qualquer maneira, era notória a diversidade do público a partir das atrações que se apresentaram naquele ano. Geralmente, na programação oficial, são colocados diferentes grupos de samba de roda para se apresentarem nos cinco dias de festa. Foi assim

nos três anos que presenciei, entre 2014 e 2016. Por dia, pelo menos, um grupo tocava nos horários da tarde, entre 16 e 18h. Nos dias em que houve dois grupos, eles tocaram um em seguida do outro, também nos horários citados.

A diferença do público, pela minha percepção, se dava justamente pelo horário em que as atrações foram anunciadas. O público desse horário é em sua grande maioria formado pelas próprias pessoas da cidade e de municípios circunvizinhos. Em maior número mulheres, a maioria negras e já em idade adulta. Há ainda homens, em grande parte negros e crianças, muitas, que dançavam junto das pessoas adultas.

Havia naquele público também pessoas jovens, assim como diversos estudantes universitários que moram em Cachoeira e, em menor número, turistas. Já nos horários destinados às grandes atrações, é nítido um maior número de pessoas como um todo, a exceção se dá pela diminuição na quantidade de crianças, uma vez que esses shows acontecem bem tarde da noite.

Em contrapartida, os bailes de *hip hop* e as festas onde as apresentações de MC Jayne aconteciam se afastam da concepção de uma festa popular, sobretudo porque ela tem um público menos diverso a partir de uma perspectiva geracional, já que era majoritariamente composto pela juventude local. O evento em que Jayne se apresentou – a ser narrado adiante – aconteceu do outro lado da cidade, dentro das dependências da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. A festa, chamada de Calourada Mete Dança, foi organizada por estudantes veteranos da universidade para receber os calouros no início do semestre. O público foi específico. Porém, além da comunidade acadêmica, em sua maioria estudantes dos cursos do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), era explícita também, em grande número, a presença de jovens da cidade, atraídos pelos grupos de *rap* e de dança de Cachoeira que se apresentariam naquela noite.

SAMBA DE RODA SUERDIECK NO SÃO JOÃO DE CACHOEIRA: 24 DE JUNHO DE 2016

Cheguei na sede da Casa do Samba¹⁷ de Roda de Dona Dalva alguns minutos antes das 17h. Cumprimentei os membros do Samba que estavam do lado de fora e fui entrando. Passei pelo corredor e depois pelo salão, onde ainda estava montado o altar de Santo Antônio, encontrei com Mestre Gilson. Dei-lhe a mão para cumprimentar e perguntei como é que estava de São João. Sorridente como sempre, me respondeu que estava “um São João quebrado”. A resposta dele me fez pensar na ambiguidade daquela informação, afinal se quebrado ele se referia ao cansaço causado pelo intenso trabalho. Seria entendível já que ele e a família de Dona Dalva estiveram nas últimas semanas também envolvidos na organização da retomada da Quadrilha da Terceira Idade depois de muitos anos. Pensei ligeiramente também que o termo usado poderia se referir a situação financeira, algo que nesse São João, e diante do contexto de retrocessos que o país enfrentava com o golpe contra a presidenta Dilma onde a economia brasileira estava recuada, a situação estava difícil pra muita gente. Perguntei-lhe como estavam os preparativos para a apresentação e ele disse que estava só esperando o pessoal para seguirem para o Jardim Grande, local onde estavam acontecendo os shows. Perguntei se poderia esperar por ali com eles e ele assentiu. Diante da assertiva continuei adentrando a Casa, pois já havia avistado Dona Dalva e Mestra Ana Olga, que aguardavam devidamente prontas com as vestimentas de baiana, a chegada do restante do grupo.

Como de costume, pedi a benção a Dona Dalva e à Mestra Ana e fiz a mesma pergunta às duas: “Já estão prontas pra mais uma apre-

¹⁷ Ao longo do registro realizado no diário de campo, usei a grafia em maiúsculo de Samba de Roda nos momentos em que me referia à Casa do Samba de Roda de Dona Dalva, a entidade. Já a utilização da grafia de samba de roda em minúsculo indica a incidência do gênero musical de forma mais generalizante.

sentação, né?”. Dona Dalva: “Eu tou é cansada, minha filha. Muito cansada”. Assim como mestre Gilson, Dona Dalva participou das três apresentações que a Quadrilha da Terceira Idade fez naquele período de festas. Foram apresentações nos dias 19, 22 e 23 de junho. Depois de falar dos motivos do cansaço, Dona Dalva perguntou se eu havia visto o bloco que tinha acabado de passar pela rua. Eu encontrei pelo caminho o grupo uniformizado com camisas tipo bloco de carnaval na altura da praça da Aclamação. Respondi que sim, mas que era um bloco com um pequeno número de pessoas e um som de carro bastante alto. Ela começou a falar sobre essas mudanças na festa que estavam acontecendo nos últimos anos. A sensação era de “as festas de camisa estavam tomando conta”, segundo ela. Que o pessoal da cidade estava valorizando mais esse tipo de festa do que as manifestações populares do São João. E para explicar seu ponto de vista, ela usou a quadrilha como exemplo. A última vez que a quadrilha da Terceira Idade havia saído fazia quarenta anos. Ela disse também que organizava a quadrilha com ajuda de comerciantes locais, quando ela saía de loja em loja pedindo doações para as atividades do Samba de Roda. Como uma das grandes produtoras culturais da Cachoeira, Dona Dalva foi a responsável não apenas por criar o primeiro grupo de samba de roda da cidade, como também foi a responsável por colocar nas ruas tradições antigas das festas populares, como a quadrilha e o Terno de Reis Esperança da Paz, que voltou a sair em janeiro de 2015 depois de 36 anos de interrupção.

Ela seguiu dizendo que antigamente, mesmo com as dificuldades da época, as pessoas se ajudavam e a valorização da cultura se dava pelo povo. E que hoje em dia as coisas estavam mais difíceis, que as pessoas estão se mostrando menos dispostas a ajudar. Falou da dificuldade que foi colocar a Quadrilha aquele ano na rua, que foi com muita luta de suas filhas. E que pedia bênçãos a Deus que lhes dessem força e pra ela própria para que elas continuassem conseguindo retomar as antigas tradições que a Casa do Samba prioriza como atividades.

Nesse momento outras sambadeiras começaram a chegar, entre elas Dona Mariinha, e os papos foram mudando. A partir disso voltei a só observar. Elas chegaram como que em bonde. Sorridentes, uma elogiando as vestes da outra. Dona Mariinha foi muito elogiada, pediram até que ela desse uma voltinha, rodando a linda saia floral que ela tinha mandado fazer para a apresentação. Em meio a risadas e resenhas, agradeceu retrucando que as outras também estavam belas. Começou também a movimentação dos tocadores que iam participar naquela noite. Quando faltavam 15 minutos para às 18h, horário marcado para a apresentação, mestre Gilson anunciou: “Vambora que tá na hora, cambada.” Foi quando todas as sambadeiras que ali aguardavam, quase sincronizadamente, levantaram-se ajeitando suas saias. Uma ia chamando a outra, entre sambadeiras adultas e mirins, e músicos foram se dirigindo ao lado de fora da sede. Como as sambadeiras começaram a seguir os músicos pela rua Ana Néri até o Jardim Grande, local onde o palco oficial estava montado, peguei o celular para começar a registrar alguns momentos.

Já aos fundos do local da apresentação, entrei junto com o grupo pelo acesso ao palco e aos camarins. Chegando exatamente às 18h, como havia sido anunciado na programação a hora da apresentação, Any Manuela, neta de Dona Dalva, foi abordada por um funcionário da Secretaria de Cultura de Cachoeira, com a informação de que a apresentação do Samba sofreria o atraso de pelo menos uma hora, mas que o grupo poderia usar um dos camarins enquanto esperava o show que estava atrasado terminasse. Dona Dalva chegou logo depois e foi levada para aguardar lá dentro. A criançada do grupo de tocadores já estava se esbaldando dentro do camarim, tomando água e aproveitando o ar condicionado. Fui falar com Mestra Ana Olga, que se preparava para mais uma noite cantando. Com o avançar dos anos, Ana Olga, filha de Dona Dalva passou a dividir a função de puxadora do Samba, função essa que, nos últimos dois anos, pelo menos, passou a assumir quase que sozinha, principalmente por Dona Dalva já se mostrar cansada em

algumas apresentações, não tendo condições de cantar da mesma forma como antigamente.

“Eu vou ficar aqui fora mesmo. Preparei minha voz desde cedo”, disse-me depois que perguntei como estava a garganta depois da maratona da Quadrilha onde ela foi a responsável por conduzir a apresentação. Fui até o camarim novamente, apenas passando em frente à porta e observei que Any dividia uma tigela de salada de frutas para os integrantes do Samba. Contando que o camarim para o grupo foi providenciado de última hora, a organização do evento não planejou um acolhimento mais adequado, algo que dava para notar na diferenciação dos camarins da “principal” atração da noite e o que foi destinado ao Samba de Roda Suerdieck.

É fator recorrente na história da festa em Cachoeira, como também em outros lugares do interior, a espetacularização das festas populares. Da festa de camisa e camarote, onde artistas de fora são contratados com cachês de alto valor para fazer um show e se despedir da cidade. De acordo com relatos de pessoas da própria cidade que são direta e indiretamente ligadas à produção cultural, a remuneração de grupos de cultura popular começou a ser feita apenas em gestões recentes. Que antes, na grade da programação das festas, havia pouco espaço para grupos locais, seja de forró, samba de roda ou reggae. No caso do samba de roda, e especificamente o Samba Suerdieck, o reconhecimento como Patrimônio Imaterial da Humanidade forçou às gestões municipais a tratar os grupos como profissionais, mas ainda os valores do pagamento das apresentações eram questionáveis justamente por serem uma disparidade em relação aos grupos da cultura *mainstream*.

Ao final da apresentação do músico que estava no palco, os tocadores do Samba Suerdieck subiram para começar a arrumação e a passagem de som. Aproveitei e também subi para ver essa movimentação que eu sempre via apenas de frente ao palco. Entrei por trás de onde eles montaram uma espécie de palanque, um palco elevado para que os músicos fiquem visíveis por trás do corpo de

sambadeiras que iriam se apresentar naquela noite. Eram 22 no total, entre adultas e mirins. Da direita para a esquerda, a banda se organiza entre os instrumentos de corda – violas e cavaquinhos –, pandeiros, tamborins e triângulo, timbau e bumbo, totalizando 17 músicos, entre adultos e mirins. A participação do Samba de Roda Mirim Flor do Dia é uma das belezas das apresentações do Samba de Roda de Dona Dalva e resultado do trabalho de valorização e formação de conhecimento promovidos pela Casa do Samba. As crianças que se destacam nas oficinas são convidadas a participar das apresentações.

Após a segunda passagem de som, cerca de 15 minutos depois que subi no palco, voltei para a parte de trás e percebi a movimentação das sambadeiras lá embaixo. Estava na hora delas entrarem no palco. Avistei Any segurando na mão de Dona Dalva e ambas se dirigiram às escadas de acesso. Liguei a câmera do celular para registrar a cena. Assim que Dona Dalva subiu, retornei para o canto esquerdo do palco, na parte da frente para pegar um ângulo que favorecesse o registro. Queria gravar o ritual de entrada das sambadeiras. Com a câmera já gravando, Mestre Ana veio no início da fila das sambadeiras e começou a apresentação: “Samba de Roda de Dona Dalva... Mais uma vez na querida e tradicional Feira do Porto”. E ela começou a cantar, entoando: “O senhor me dê licença pr’eu sambar nesse salão...” Logo atrás dela, a matriarca do Samba, Dona Dalva, que estava de mãos dadas com duas das sambadeiras mirins, em seguida mais duas sambadeirinhas, Any, Dona Mariinha e as demais sambadeiras. O ritual da entrada consiste numa espécie de desfile no palco, onde elas dão a volta, cumprimentando o público, os músicos, até que todas tenham feito o movimento para então se abrir um semicírculo. Quando a volta se completa, Dona Dalva já vai para o centro para começar o samba, cumprimentando o público e recebendo o carinho. Muitas palmas e beijos são direcionados a ela, que retribui acenando e se mostrando bastante emocionada, apesar do cansaço relatado.

A partir da segunda música, cada sambadeira vai pro meio da roda, a primeira a entrar depois de Dona Dalva foi Any. Ela foi sambando até Dona Dalva, fez uma reverência e voltou ao centro onde fez sua performance, sambando nos passos do miudinho, girando lindamente a saia de baiana, com o pano da costa em diagonal, tendo uma das pontas sobre um dos ombros e a outra por cima do antebraço oposto. Any voltou em direção ao seu lugar e passou a vez, numa umbigada, à Dona Mariinha e assim por diante segue até que todas tenham sambado no centro da roda. De lá do palco pude perceber que muita gente que estava no público permanecia atenta a essa dinâmica performativa. Muita gente, assim como eu, estava com seus celulares ligados, registrando o momento. De lá de cima vi também as rodas de samba se formando naturalmente, a praça começou a encher, bem mais do que na vez do artista anterior, o que confirma a forte tradição do samba de roda na festa de São João da cidade.

66

Ainda nos bastidores, Mestre Ana me avisou que Dona Dalva seria homenageada naquela noite. Logo depois do fim da apresentação do grupo, Valmir da Boa Morte entrou no palco de mãos dadas com Dona Dalva. “Nós não tiramos o Samba do palco ainda, porque Dona Dalva merece uma grande homenagem. Esta mulher que é a única Doutora Honoris Causa do Recôncavo Baiano, que traz o samba da fábrica de charuto Suerdieck, é a mão do samba de roda cachoeirano”, disse ao anunciar que ela iria receber o título de Patrimônio Cultural e Imaterial de Cachoeira.

O anúncio fez o público aplaudir veementemente. O Projeto de Lei 1.140/2015 regulamentado pelo decreto oficial de nº 418/2015 que conferiu o título à Dona Dalva, é fruto do Plano de Ação Municipal de Cultura que objetivava promover ações de incentivo e salvaguarda a pessoas e grupos culturais que tenham relevância histórica e cultural e que constituem referência cultural para a cidade. Visivelmente muito emocionada, Dona Dalva recebeu o título ao lado de duas sambadeiras mirins do grupo Flor do Dia. Ela

não conteve as lágrimas e o cansaço, não conseguindo agradecer no microfone. Ela olhou para Valmir, e os anos de parceria junto à Irmandade da Boa Morte criaram a cumplicidade que lhe permitiu agradecer por ela, que mais uma vez enalteceu sua importância para a cultura da Bahia e agradeceu a energia e o carinho do público para o Samba. Para celebrar, o Samba de Roda Suerdieck tocou mais uma música e em seguida a performance teve seu fim.

MC JAYNE NA CALOURADA METE DANÇA – 7 DE OUTUBRO DE 2016

A “Calourada Mete Dança” aconteceu na noite do dia 7 de outubro de 2016. As atrações estavam programadas para se iniciarem às 23h e, quando cheguei no pátio do CAHL, poucos minutos depois desse horário, me deparei com o local lotado. Durante aquele dia a chuva havia sido intensa e persistiu à noite, mas de maneira mais branda. A minha surpresa foi perceber que mesmo com os pingos insistentes que caíam do céu, as pessoas lotavam a Universidade. O EX 13, grupo de *street dance* da cidade, já se apresentava. Formado em sua grande maioria por jovens, moças e rapazes negras e negros de Cachoeira, a performance prendia a atenção do público. Encontrei pessoas conhecidas, entre elas, muita gente jovem, moradores da cidade. Essa interação de pessoas da cidade que não frequentavam a Universidade no dia a dia chamou a minha atenção, pois a mediação daquele encontro era por conta da festa e da música. E vários outros fatores proporcionaram aquela aglomeração: os grupos de dança, as e os rappers, além dos DJs, eram pessoas jovens negras, que atraíram outros jovens negros de seus convívios cotidianos. A localização da Universidade foi também um importante fator. O *campus* fica no Quarteirão Leite Alves, localizado a poucos metros da ponte Pedro II e que fica perto de bairros um pouco mais afastados do centro da cidade, como o Viradouro, Curiaxito, Rosarinho e da Rua da Feira.

67

Entre as pessoas que formavam o corpo de dança do EX13, estava MC Jayne. Com coreografias em grupo, trio e dupla, ao som de músicas de artistas negras estadunidenses como Beyoncé, Rihanna e *samples* com base eletrônica para clássicos do forró de Luiz Gonzaga, a performance do grupo foi bastante aplaudida pelo público. Ainda naquela noite, após a apresentação de outras atrações, MC Jayne também iria cantar, como participação especial na apresentação de um grupo de rappers formada por jovens homens da cidade. Também faria participação uma jovem negra, natural de São Paulo, que estava passando uma temporada em Cachoeira para uma espécie de vivência musical. Havia o conhecido MC Joy, também no período do campo, e após encontrar com Jayne, a avistei próximo das salas onde estavam funcionando os camarins e me aproximei. Nos cumprimentamos e ela falou que estava um pouco nervosa, principalmente por não ter tido chance de ensaiar antes. Falou também que o nervosismo aumentava por causa da falta de organização dos rapazes do grupo, de forma que deu a entender que existia um vácuo na comunicação entre elas e eles. Antes que ela pudesse explicar melhor, uma voz masculina ecoou no som, solicitando a presença do grupo que ia se apresentar e das MCs no palco, que a apresentação começaria em instantes. Joy pediu licença e saiu correndo, literalmente.

Com o intuito de gravar o áudio da performance das MCs, saí à procura de um lugar que favorecesse a captura do som. Com um gravador em mãos, fui testando a acústica de diferentes lugares, mas a qualidade do som que era emitido não ajudava muito. Por alguns momentos, o som que saía do equipamento do DJ era mais alto do que o dos microfones dos MCs do grupo. Com o início da apresentação, o público que havia tomado conta da frente do palco no show anterior, foi se afastando, o que fez que o início fosse pouco empolgante. Nas duas primeiras músicas, os *rappers* cantaram composições autorais. No início da terceira música da apresentação do grupo, MC Jayne foi para o microfone. Logo após cumprimentarem o público, o DJ do grupo soltou o *beat* e MC Joy

começou a cantar, em parceria com Jayne, uma música de sua composição, que narra a solidão das mulheres negras. Nesse momento, algumas jovens se aproximaram para a frente do palco. A sexta música apresentada foi *Mina Favelada*, composição de MC Jayne. Observei que o número de mulheres na pista aumentou, principalmente pelas falas das MCs, que enalteciam a força das mulheres negras. Houve o que me pareceu uma espécie de acolhimento e identificação por parte das estudantes e de jovens nativas da cidade às artistas que se apresentavam. A chegada de um maior número de mulheres mais próximas a elas as deixou mais à vontade. Ambas começaram a gesticular mais e a dançar. Jayne, que antes estava mais estática, também começou a se mexer. Nessa hora pude perceber que elas cantavam impostando bem alto a voz, uma forma de vencer a péssima qualidade do som dos microfones. Com as mulheres na frente delas cantando, dançando e batendo palmas a cada rima, elas pareceram crescer. Essa parte foi arrepiante. “*É isso aí, as mulheres têm força. A força das mulheres negras*”, falou MC Jayne no encerramento de sua participação, arrancando gritos das mulheres presentes. Elas devolveram os microfones na mesa do DJ e saíram do palco. Os rapazes do grupo voltaram à frente e, duas músicas depois, encerram sua apresentação, fato que não gerou a mesma reação do público como foi quando as meninas terminaram de cantar.

A pequena participação de ambas junto ao grupo pode ter passado despercebida para algumas pessoas, principalmente porque em determinados momentos o som dos microfones das duas estava bem baixo, enquanto o dos *rappers* homens estava bem mais alto. Essa questão do som ficou por dias na minha cabeça me levando a ter várias reflexões. Conversando com um dos djs que tocaram naquela noite, ele me explicou que as caixas de som haviam sido conseguidas de forma improvisada, assim como os microfones que estavam de péssima qualidade e que o som do microfone reverberava de forma diferente das músicas que ele executou, por exemplo. E que por isso as músicas proje-

tadas direto do computador saíam mais audíveis do que as do microfone, que a qualidade do equipamento deixava a desejar. Era até entendível essa questão do som, mas algo ainda me incomodava: como eu estava observando atentamente a dinâmica da apresentação, da mesma forma que concentrei minha audição para não perder o início da apresentação das MCs, percebi uma diferença entre a primeira participação de MC Joy para a sua segunda inserção cantando. Na primeira música, sua voz estava mais nítida. Já na segunda música, o volume do microfone já estava bem mais baixo. Eu acredito que os microfones foram trocados em determinado momento, pois tanto ela quanto Jayne passaram praticamente todo o tempo se apresentando com o som de suas vozes muito baixo.

Logo depois do encerramento, fui procurá-las. Segui pelo pátio, mas só encontrei Jayne naquele momento. Eu disse que estava gravando o áudio e que tinha registrado a apresentação delas, mas achava que a qualidade do som não tinha ficado boa. Foi quando ela disse que achou que o som estava ruim mesmo. Que o microfone que ela cantou parecia estar com o volume muito baixo e que tanto ela como Joy falaram isso para os meninos do grupo, mas que não adiantou. Jayne disse que ficou muito nervosa pela quantidade de gente diferente que tinha lá, tinha muita gente da universidade e isso fez com que ela se desconcentrasse um pouco, fato que ela colocou como um agravante para que sua voz não saísse melhor.

Dias depois tive a oportunidade de conversar com Joy. Foi uma conversa informal, onde ela relatou alguns acontecimentos da dinâmica prévia aquela apresentação. Sem entrar em muitos detalhes, o que ficou nítido foi o desconforto diante de contradições que a mesma sentia na relação entre os *rappers* homens com as *rappers* mulheres, sobretudo em momentos de tomada de decisão, onde eles assumiam uma posição de autoridade. No processo da pesquisa, quando me aproximei desse campo, soube que MC Jayne, MC Tainá e MC Joy haviam sido convidadas por esses *rappers* a formar um grupo feminino de *rap*, tanto que a “estreia”

delas havia sido na edição do Baile Pelo Certo, que aconteceu dia 15 de outubro de 2016, evento em comemoração aos 50 anos do Partido Panteras Negras. O nome do grupo não teria sido debatido com elas, que só souberam que seriam conhecidas como “As Piveta das Áreas”, na divulgação do evento. Joy então disse que chegou a conversar com Jayne e que ambas chegaram à conclusão de que o nome não condizia, já que ambas tinham trajetórias de vida marcadas por desafios que não as encaixam mais no perfil de “pivetas”. O descontentamento não chegou a ter um protesto, apenas foi aceito. No dia do lançamento, Joy não participou da apresentação, apenas Jayne e Tainá, que se apresentaram em outros eventos com o nome do grupo.

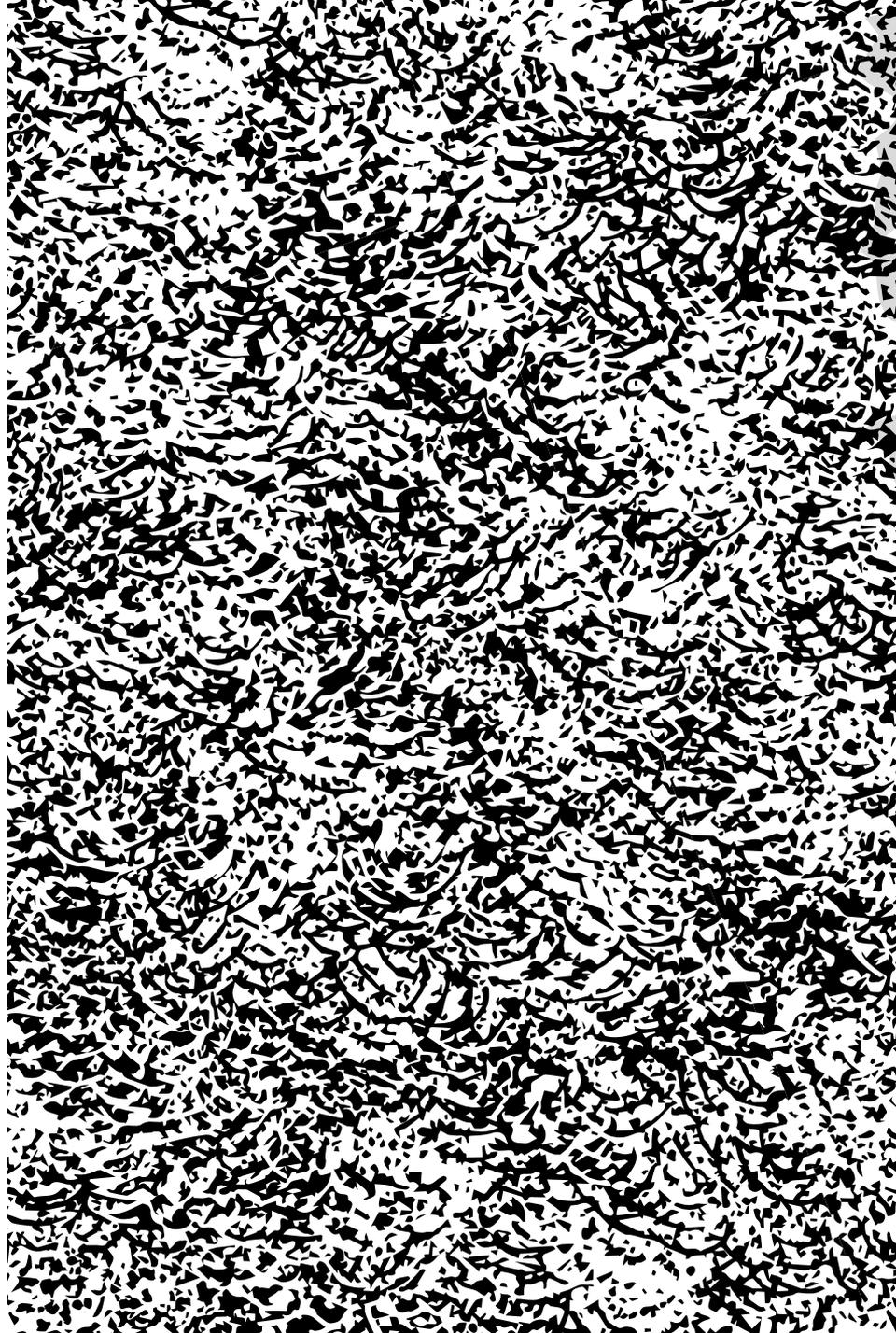
Os dados anteriores, transcritos do diário de campo, deixam evidente o que era perceptível principalmente pelo perfil do público que geralmente frequentava os bailes de *rap*, sendo a imensa maioria composta por homens cisgêneros. O próprio movimento *hip hop* era e ainda é um ambiente extremamente masculino, apenas nas últimas décadas que a incidência e a participação de mulheres aumentou significativamente. Mas, ainda em menor proporção, como colocam diferentes pesquisadoras sobre o tema. Quando se trata especificamente da cena *rap*, esse número é ainda mais reduzido (Freire, 2011; Rodrigues, 2013; Samico, 2013; Durans, 2014).

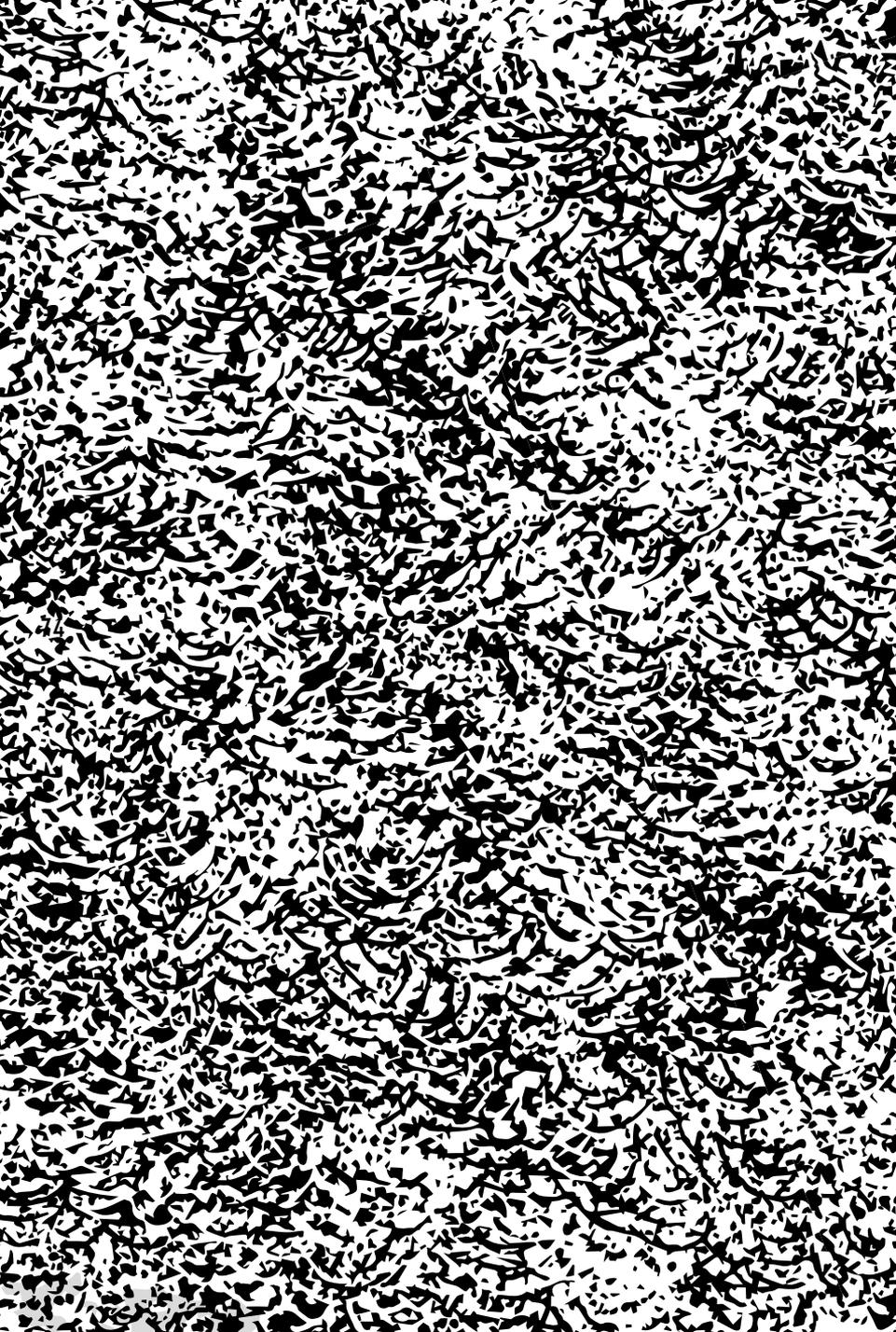
Meses mais tarde, ouvi Jayne e Tainá cantando a música Piveta das Áreas parte I, durante uma das edições do Baile Pelo Certo, realizada em 2016. A música, que era uma composição em parceria das duas MCs com o *rapper* Aganjú, do grupo Us Pior da Turma, tem o refrão que diz o seguinte: “*Às vezes é menos mau/ mais sempre o pior/ ninguém é imbatível/ pega a visão menor/ tem ideia que salva/ tem ideia que mata/ escutei das piveta lá das área*”. Esse verso foi o que deu origem ao nome do grupo, segundo me explicou Jayne, feito por Aganjú, que sugeriu que o nome do grupo fosse esse e a ideia ficou no ar.

Houve, sim, certo incômodo por parte da MC, mas pelo fato de ser associada às “área” de sua origem. A quebrada, a favela. Jayne disse que sentia o peso de carregar a representação do lugar, mas que, depois de muito refletir, o peso passou a ser uma questão de representatividade mesmo, de ser mulher negra, jovem, *rapper* e artista e ser da região dos Três Riachos, lugar marginalizado dentro do próprio contexto social de Cachoeira. Por isso a indicação não foi contestada, houve uma assimilação da sugestão.

Por fim, ambos os eventos citados e analisados durante a pesquisa de campo mostram como a conquista de direitos e de autonomia é uma constante luta de enfrentamento. Tanto o atraso com a apresentação, o baixo valor do cachê e as dificuldades internas passadas na época do evento pela Samba de Roda Suerdieck quanto os problemas no som na apresentação das MCs, e o que foi relatado depois por uma delas, colocam em questão como no campo da música os atos de sexismo, micromachismos e desvalorização permeiam as relações entre os indivíduos, o que marca esse campo como sendo de intensa disputa de poder. É diante de situações como as expostas que se articulam na trajetória das interlocutoras, potencializam os processos de enfrentamento e de autonomia dentro do campo de produção artística e cultural em Cachoeira.

A partir do que foi colocado por elas em suas falas, de meu olhar sobre suas narrativas diárias e das reflexões que me foram provocadas nesse limiar, acredito que se abriram caminhos para que as questões levantadas sejam aprofundadas nos próximos capítulos –, principalmente no que diz respeito a como esses elementos ajudam a delimitar o entendimento de que a música, enquanto processo comunicacional, aproxima as práticas cotidianas das interlocutoras como métodos de comunicação popular.





Trãnsitos musicais e marcadores sociais das diferenças: contextos de resistẽncia em Cachoeira

75

Enquanto ciẽncia, a mũsica se formata a partir de aspectos mne-
mõnicos¹⁸ – ou repetitivos da memõria –, para transmitir, por meio
dos mais variados sons, as relações cotidianas, sendo ainda res-
ponsãvel pela possibilidade de criação e de recriação da vida em
sociedade atravės da cultura e da comunicação. A mũsica como
cultura para muitos, como explicam as etnomusicólogas Ange-
la Lũhning e Laila Rosa (2010), “continua apenas como uma das
vãrias expressões artísticas ou estéticas, um entretenimento ou
então, um negõcio lucrativo. Essa situação impede que a mũsica

¹⁸ A palavra *mnemônico* vem de Mnemosine, Deusa Grega que personifica a me-
mõria. Filha de Urano (o Cũu) e Gaia (a Terra), Mnemosine foi mãe das nove musas
da mitologia, entre elas Euterpe, musa associada à mũsica. Aspectos mnemônicos
dizem respeito a tẽcnicas que contribuem para a memorização de palavras, sons e
melodias.

seja percebida como forma complexa de expressão cultural identitária” (p. 319-20).

De acordo com Ruth Finnegan (2002), em algumas culturas a música pode proporcionar um nível de interação com o universo que permite experimentar uma “realidade” própria – uma realidade que pode ser compreendida como uma epistemologia musical, e não apenas linguística. Isso coloca a música em primeiro plano para o entendimento das relações em diferentes culturas. O campo de pesquisa etnomusicológica dedica-se ao estudo dos traços sociais e culturais da música nos contextos em que está inserida.

Enquanto meio que possibilita o entendimento da estrutura social, a música é canal de expressão de subjetividades, de identidades compartilhadas através da representação de grupos sociais e ainda produz materialidade (Moreira, 2013). Assim, ela propicia “refletir, reforçar ou contestar determinados comportamentos culturais e instituições sociais” (Diniz, 2011, p. 20). Fluida e não fixa, da mesma maneira que as sujeitas que por meio dela constroem suas trajetórias, a música amplia o campo de possibilidades justamente por sua característica polissêmica. É através dessa compreensão que a categoria trânsito musical se insere no contexto desta publicação.

O conceito foi trabalhado pela etnomusicóloga Flávia Diniz (2011) em sua pesquisa sobre os trânsitos entre a Capoeira Angola, o Candomblé e o Samba de Roda. No trabalho, a pesquisadora mostra, ancorada em referenciais teóricos da etnomusicologia, como elementos, traços e características de um denominador cultural comum, no caso a cultura afro-brasileira, coexistem nas três manifestações. Essas que se estruturaram a partir de contextos de resistência, de afirmação e dos diferentes fluxos diaspóricos que re-inscrevem costumes e características da cultura de matriz africana no contexto brasileiro. A Capoeira Angola e o Samba de Roda apresentam músicas, toques e cantigas vindas e manifestadas no Candomblé através de um empréstimo musical.

Trazendo então o conceito de trânsito musical para o contexto apresentado nesta publicação, passa a ser possível assimilar como as distintas gerações representadas pelas interlocutoras, bem como suas trajetórias permeadas pela música, se configuram. Enquanto Dona Dalva Damiana – que na época da realização da pesquisa tinha 89 anos –, cantora, compositora, sambadeira transparece sua vivência em suas composições de samba de roda, paixão essa a que ela dedicou toda sua vida, os vinte anos de diferença que a separam de Dona Mariinha (com 69, na época) dão a essa última outra forma de se relacionar por meio da música, fato que gera disparidades entre as vivências de uma e de outra. É o mesmo território, mas as experiências de vida que as aproximam enquanto mulheres negras as diferenciam em medidas determinantes.

Jayne, de uma geração 68 anos mais jovem que Dona Dalva e 48 anos mais jovem que Dona Mariinha, já se insere em um contexto completamente diferente do vivenciado por suas precedentes. Também mulher negra, vivia em uma Cachoeira onde as mudanças comportamentais se sobressaíam às mudanças políticas, econômicas e sociais. São três gerações que transitam pela cidade de distintas formas.

Para situar essas questões, neste capítulo, trago a linguagem e as escrevivências de cada interlocutora a partir das formas como elas se inserem na cidade e os trânsitos musicais que marcam suas trajetórias. Inspirada pela escrita de Conceição Evaristo (2016), entendo a escrevivência como a escrita que narra as vivências, uma escrita que narra o que vivem as mulheres negras amefricanas.

A análise dessas trajetórias será feita por intermédio da Análise Crítica do Discurso (ACD), recurso do campo dos estudos da linguagem que considera o discurso como uma forma de prática social e foca a análise de como os textos operam dentro das práticas socioculturais. De acordo com Maria Ceci Misoczky, a “ACD tem

como propósito mostrar como o capitalismo se constrói através de processos de dominação, exploração e desumanização; e também como as contradições dentro do sistema constituem um potencial para o projeto de emancipação” (Misoczky, 2005, p. 130-131).

Dessa maneira, a investigação foi feita através de reflexões sobre a trajetória das interlocutoras, por meio de suas composições, e como essas atravessam também as vivências de pessoas ao redor. Para isso, foi necessário colocar em evidência o contexto político-social e cultural que marcou – e ainda marca – a história de Cachoeira, bem como as histórias de resistência das mulheres negras nessa terra, em consonância com as transformações e o desenvolvimento brasileiro em torno da cultura popular, forjada dentro do mito de uma democracia racial.

A escolha de trazer o samba de roda como aporte para a construção narrativa histórica e cultural de Cachoeira se dá pelo seu viés identitário e por ser o principal elemento cultural que liga, em diferentes medidas, as histórias das três interlocutoras.

2.1 CIDADE HERÓICA E DE RESISTÊNCIA DE MULHERES NEGRAS

Cachoeira é uma cidade energética. Captar essa energia exige a percepção da sua importância histórica para a Bahia e para o Brasil, além de uma dose elevada de sensibilidade visual e auditiva. É preciso percorrer a cidade reconhecendo a influência que a exploração colonial exerceu sobre a região a cada fachada dos antigos casarões dos séculos XVIII e XIX.

Ao se aproximar de bairros um pouco mais afastados do centro é possível ouvir, em determinadas datas, o som dos atabaques que ressoa por entre as casas, levado pelo vento, o que denuncia a forte presença das tradições religiosas de matriz africana, que re-

sistem até os dias de hoje, mesmo com a perseguição latente das religiões neopentecostais e da intolerância religiosa imposta pelo fundamentalismo. Não tem como se sentar na beira do Rio Paraguauçu e não pensar ou imaginar os saveiros e navios que cruzaram aquelas águas ou quantas mulheres negras e homens negros se sacrificaram pela libertação de seus semelhantes nas lutas por Independência.

Cachoeira e o Recôncavo Baiano cumpriram um importante papel econômico, territorial e histórico na época da exploração colonial. Região que se estende em torno da Baía de Todos os Santos, o Recôncavo tem uma área de aproximadamente 6.500 km², possui vinte municípios e está localizado de forma geograficamente estratégica no território baiano. No período da colonização, assumia a função de ser o núcleo regional do processo de expansão dos interesses portugueses.

A construção da identidade cultural do Recôncavo e, por conseguinte, de Cachoeira foi expressivamente influenciada pelo processo de colonização pelo qual passaram o Brasil e os demais países da América Latina. A dominação portuguesa do território brasileiro se deu através da visão expansionista e exploratória, que teve como marcas a escravização de pessoas negras traficadas e a tortura e o genocídio de comunidades indígenas.

Com uma posição territorial estratégica, Cachoeira era considerada um portal de ligação entre o sertão e Salvador, capital da província. A partir de 1532, data que registra a chegada das primeiras expedições à região, a localização e o solo fértil, propícios para o cultivo da cana-de-açúcar, atraíram exploradores e impulsionaram a instalação e a expansão da economia dos engenhos.

A partir de 1693, a instalação do Porto permitiu a ligação fluvial entre a capital Salvador e o interior. A então Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira, além de ver expandir o comércio local e a indústria fumageira, passa a ser via de importação e

exportação – inclusive do tráfico de mulheres negras capturadas e contrabandeadas de países do continente africano para serem exploradas pelo sistema escravagista (Marques, 2003).

A formação social e o conseqüente desenvolvimento urbano estiveram baseados na economia açucareira, fumageira e na agricultura de subsistência. A dimensão e a riqueza territorial do Recôncavo contribuíram para a concentração de um grande número de pessoas na região, principalmente a população negra escravizada e de alforriados (Nascimento, 2010; Barbosa, 2010).

A partir de 25 de junho de 1822, Cachoeira passou a desempenhar um papel importante no cenário histórico e político nacional, ao se colocar como uma das primeiras cidades que organizou um movimento de enfrentamento ao governo português, apoiando Dom Pedro I como príncipe regente do Brasil. As tropas organizadas na região lideraram a resistência, que culminou na emancipação do Brasil do domínio português, em 7 de setembro do mesmo ano, com a declaração da Independência.

O movimento audacioso, que teve Maria Quitéria de Jesus¹⁹ como uma das comandantes da revolta, permitiu que, em 2 de julho de 1823, a Bahia conquistasse definitivamente sua independência de Portugal. Em 1837, após sediar o governo provisório por duas ocasiões e por seu papel fundamental nos processos de Independência, Cachoeira foi elevada à categoria de cidade e recebeu o título de Heroica (Marques, 2003).

¹⁹ Maria Quitéria (1792-1853) é um importante nome nas lutas pela Independência da Bahia e do Brasil. Nascida na freguesia São José das Itaporocas, hoje Feira de Santana, se alistou no exército de voluntários para combater as tropas portuguesas. Escondida do pai, mas apoiada pela irmã, Maria Quitéria cortou os cabelos e, com vestes masculinas, se alistou sob o nome de Medeiros. Tempos depois foi descoberta pelos comandantes, mas, por sua habilidade no manuseio de armas e nas batalhas de campo, foi integrada com o seu nome de batismo e seu gênero. Vitoriosa em vários combates, Maria Quitéria foi homenageada com a Ordem Imperial do Cruzeiro do Sul, condecoração que recebeu das mãos do próprio Dom Pedro I. Informação extraída do site https://www.ebiografia.com/maria_quiteria/.

Entre meados dos séculos XVIII e XIX, Cachoeira viveu seu ápice. Situada como zona de convergência entre o litoral e o sertão, contava com um porto às margens do Rio Paraguaçu, que se tornou a principal rota de abastecimento para Salvador e toda a região. A localização privilegiada favoreceu a concentração de muitos comerciantes do interior e da capital, que traziam mercadorias para serem negociadas na feira local. Com um solo fértil para a produção fumageira, a cidade transformou-se no principal ponto de escoamento do fumo da região, impulsionada pela navegação flúvio-marítima.

A mão de obra escravizada era a que tomava conta da produção agrícola e das lavouras. As mulheres, além de serem as responsáveis pelos serviços gerais nas casas grandes, também eram exploradas nas lavouras pelos senhores de escravos. Antes menos valorizadas na comercialização de mão de obra escrava, com a declaração de ilegalidade do tráfico de negros e sua conseqüente proibição, as mulheres negras, como aponta a intelectual negra e pesquisadora da área de relações raciais Dora Lúcia Bertúlio (2001), passaram a ser prestigiadas pelos escravocratas por conta do seu potencial reprodutivo.

As mulheres negras já naquela época se inseriam na esfera privada, trabalhando na casa dos senhores de escravos como amas de leite, cozinheiras, lavadeiras, e participavam da vida pública, trabalhando nas grandes lavouras e no comércio existente. Somadas as suas condições de escravizadas e sua raça/etnia, sentiam na pele a ferocidade da opressão interseccionada também pela classe e pelo gênero. A violência sexual ao corpo das mulheres negras era talvez a mais brutal, principalmente por serem tratadas como objeto e mercadoria pelos senhores de engenho. As que trabalhavam na casa grande eram obrigadas a servir aos desejos sexuais de seus senhores sob risco de punição (Giacomini, 2013).

O racismo no Brasil e suas marcas culturais, econômicas e institucionais acarretaram uma desvalorização e depreciação não

apenas do homem negro, mas, sobretudo da mulher negra. A dominação racial e a supremacia branca na construção histórica do país datam do período da escravidão e se ampliam com a abolição desse sistema por meio da instauração da Lei Áurea (1888). A partir dela, muitas pessoas negras “libertadas” e se juntaram à população urbana economicamente ativa, porém, em trabalhos subalternos e sem garantias de ascensão. Grande parte das mulheres negras foram trabalhar no comércio vendendo quitutes e em diferentes atividades de ganho, outras seguiram realizando trabalhos domésticos como cozinheiras e lavadeiras. Diante das relações de poder dentro de uma sociedade marcada pela herança colonial racista, os postos de trabalho ocupados pela população negra eram em serviços considerados inferiores e submissos.

O declínio de Cachoeira começou no final do século XIX, consequência de fatores políticos e econômicos que influenciaram diretamente em mudanças no mercado local e regional. O surgimento das rodovias reduziu o tráfego marítimo-fluvial de embarcações pelo Rio Paraguaçu e o trânsito ferroviário, até então principais meios de transporte para o abastecimento, vazão de produtos do comércio local e escoamento da produção fumageira. Já no século XX, com o fechamento das fábricas de charuto e o deslocamento do grande comércio para a cidade de Feira de Santana, o desemprego e a pobreza aumentaram gradativamente na cidade (Marques, 2003).

Atualmente, a cidade se mantém através do comércio e do turismo cultural, principalmente por Cachoeira atrair muitos turistas brasileiros e estrangeiros, que chegam diariamente à cidade em busca de sua riqueza histórica, das manifestações culturais e religiosas, já que o calendário festivo da cidade é repleto de atrações ao longo do ano.

Destacam-se os festejos do São João, da Festa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e da Festa de Nossa Senhora D’Ajuda, que atraem um grande número de pessoas, além de eventos

literários, festivais de música e de cinema, que compõem o calendário cultural da cidade. O comércio se caracteriza pelo monopólio de algumas famílias oligárquicas e latifundiárias proprietárias não apenas de grande parte dos imóveis locais, mas também são donas de mercados, padarias e farmácias. Essas famílias se revezam ainda na liderança política, o que influencia de forma substancial para que o cenário de desigualdade econômica e etnicorracial não seja modificado.

Em paralelo, a feira livre resiste ao longo dos anos à soberba política e à disputa com os grandes mercados. É nela que as pequenas produtoras que moram na zona rural podem comercializar seus produtos, expostos quase diariamente nas ruas próximas ao Mercado Municipal. São frutas, verduras, carnes, pescados, grãos, animais, laticínios, ervas medicinais, peças manufaturadas, roupas, calçados etc.

As desigualdades sociais, econômicas e raciais – estruturadas e intransponíveis no cenário cachoeirano –, desde o início do declínio da cidade, forçaram o êxodo de pessoas nativas para outras localidades, tendo Salvador como o principal destino na busca por melhores condições de vida e trabalho. Ainda hoje a capital baiana continua sendo a escolha predominante, principalmente entre a juventude, como alternativa à falta de oportunidades de empregos bem remunerados em Cachoeira.

2.2 O SAMBA DE RODA NO CONTEXTO DA DI-ÁSPORA: ASPECTOS CULTURAIS SOBRE A COLONIALIDADE DO PODER E A EXPLORAÇÃO DO CORPO-TRABALHO

A música está diretamente entrelaçada ao contexto sociocultural da região. Por se manifestar através das pessoas, da vida cotidiana, das práticas individuais e coletivas pelas memórias e histórias

que perpassam e se mantêm por intermédio das gerações, o samba de roda, enquanto elemento de identificação cultural, se torna elemento primário de significação analítica, traço social de uma comunidade e parte essencial do estudo etnográfico, como defende a antropóloga inglesa Ruth Finnegan, a partir de uma “epistemologia musical”.

Em estudo publicado em 2002, a pesquisadora conta sua experiência de campo ao fazer o estudo antropológico de três comunidades em diferentes postos do mundo²⁰. O trabalho de campo revelou que o foco escolhido por ela – os relatos falados – era secundarizado pelas atividades musicais do povo Limba, da África Ocidental.

[...] tornou-se evidente que não só a execução musical cumpria, junto com a dança, uma função indispensável em ciclos pessoais e públicos e em numerosas atividades sociais; senão, também, que na hierarquia das artes Limba, o posto mais alto correspondia à dança e ao toque do tambor junto com certos gêneros do canto para a dança. Tais gêneros eram colocados à frente da expressão verbal. Eu tinha que aceitar que o foco que havia escolhido (os relatos falados) se encontrava abaixo da escala de classificação Limba a respeito, por exemplo, da percussão. Isto constituía um desafio interessante à minha avaliação ocidental, etnocêntrica, típica de um intelectual que tende a dar como certo que a literatura (é dizer, as formulações baseadas na palavra) possui sempre o lugar de privilégio (Finnegan, 2002, p. 3, tradução minha).

20 Para mais informações, ver: FINNEGAN, Ruth. ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. Trans. Revista transcultural de música, n. 6, 2002. Nele a pesquisadora comenta como a música, outrora considerada elemento secundário e marginal de análise antropológica, se tornou, ao longo de sua pesquisa, elemento principal do estudo, e posteriormente, do próprio campo através da antropologia dos sentidos.

Na origem, o samba se estrutura em produção coletiva, em roda, formada por mulheres e homens. A salvaguarda do samba de roda como Patrimônio Imaterial da Humanidade²¹ foi um marco importante para o desenvolvimento social das cidades do Recôncavo, entre elas Cachoeira. Antes do ano da patrimonialização, os poucos grupos que existiam se reuniam em regime de resistência, visto que o próprio poder público local não fomentava nem financiava a manutenção deles. Por serem, em sua maioria, de tradição familiar, alguns desses grupos não tinham sede ou realizavam reuniões de organização para as apresentações, que ocorriam na base do improviso. Muitas vezes as apresentações aconteciam sem o auxílio de aparelhos de sonorização e toda a música que era executada na base da força do toque dos músicos.

Após a patrimonialização, o samba de roda entrou em processo de profissionalização, o que permitiu que muitos grupos se formassem institucionalmente, a exemplo do Samba de Roda Suerdieck, ligado à Associação Cultural do Samba de Roda Dalva Damiana de Freitas, bem como o surgimento da Associação de Sambadores e Sambadoras da Bahia (ASSEBA). O reconhecimento tirou muitos grupos do anonimato, dando-lhes oportunidade de inserção no mercado de consumo cultural, passando a apresentações em eventos específicos em outras cidades da Bahia e do país.

Com a salvaguarda, foram preservados também os saberes e fazeres de mestras e mestres do samba de roda. O reconhecimento e a documentação de um repertório de cantigas de samba corrido, de samba chula, bem como do samba miudinho, fazem o samba de roda se assemelhar a um ritual “como muitas tradições cênico-musicais de matriz africana”, como confirma a etnomusicóloga Katarina Döring (2013, p. 168).

21 O Samba de Roda foi proclamado Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) em 2005.

Associado às principais manifestações religiosas, o samba de roda é considerado música negra por sua influência que vem do Lundu, dança popular e canção folclórica “de origem afro-negra, trazida pelos escravos bantos da região de Angola e do Congo”, e faz alusão à cultura negra por sua “representação direta ou velada do universo afro-brasileiro”, como defende o etnomusicólogo brasileiro Carlos Sandroni (2001, p. 42). Além de gênero musical, o samba de roda pode ser visto como instrumento de resistência política e cultural, já que a tradição segue sendo perpassada de geração em geração, muito relacionada à sua forte ligação ancestral.

As pessoas negras escravizadas eram submetidas a extenuantes jornadas de trabalho. A exaustão e a opressão eram amenizadas em tom de relutância, através de manifestações culturais próprias da identidade africana e de seus antepassados. A capoeira, o culto aos orixás, as comidas e os cânticos característicos do modo de vida eram transformados nostálgica e energeticamente em resistência e na luta por liberdade. Tanto nas plantações, lavouras quanto nas senzalas, a música, a linguagem artística e cultural, que veio para o país junto àqueles corpos negros sequestrados em navios pelos colonizadores, foram mantidas e fortalecidas como manifestações de um povo arrancado de suas raízes pela brutalidade do imperialismo europeu.

O mundo do Atlântico Negro, seguindo a mesma concepção de Paul Gilroy (2001), manteve, de modo latente, viva a identidade cultural e a representação histórica dos povos através das manifestações culturais e expressões populares que mantinham uma ligação umbilical com seu território de origem dentro de um novo contexto geográfico, mantendo uma dupla consciência entre essas duas realidades. Diante disso, os cantos de trabalho eram a tradição musical que traziam características do cotidiano daquele grupo social.

Os chamados “batuques”, registrados desde o século XVIII em “danças ou bailes de africanos e descendentes que aconteciam

em ruas, largos, casas e terreiros” (Santos, 1997 *apud* Marques, 2003, p. 66), davam o ritmo através do tambor, das danças e celebrações ritualísticas da população negra em Cachoeira. A musicalidade estava presente no ambiente de convivência cotidiana de africanas e amefricanas, assim como nas situações de trabalho, como uma forma de dinamizar e atenuar o cansaço de longas jornadas de produção braçal, mas também como estratégias de comunicação entre as trabalhadoras.

Estratégias de resistência e forma de comunicação de um povo que vive no cativeiro, os batuques e os cantos de trabalho não só amenizavam a dura realidade do trabalho escravo como atuaram também na construção de perspectivas identitárias, de pertencimento e enraizamento. Além de estimular e dar ritmo ao trabalho, os cantos reconceitualizam a cultura a partir do sentimento de desterritorialização, esse processo de “reconceitualização” de uma cultura num outro sítio simbólico de pertencimento acontece por meio de hibridizações dentro de um novo território (Santana, 2012, p.35-36).

Os versos que surgiam durante a labuta eram reproduzidos e cantados em antifonia²² nas rodas de música, quando aconteciam. Quando se somavam aos batuques a viola e o pandeiro, instrumentos portugueses incorporados e apropriados pelos povos da Diáspora, estava posto o samba de roda. De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), os primeiros registros da ocorrência musical com esse nome e características datam dos anos 1860.

Porém, as performances dos cantos durante o trabalho muitas vezes eram reprimidas pela perseguição da sociedade branca às

22 Segundo definição de Paul Gilroy, a antifonia (chamado e resposta) é a característica principal das tradições musicais dos povos da Diáspora. Para definição na íntegra, consultar GILROY, 2001, p.168.

manifestações culturais da população negra. A discriminação e o preconceito contra a diferença existente entre os dois povos deixaram desde sempre delimitadas as noções e/ou divisões culturais para aquela que era classificada como “boa” cultura. Para essa definição, a influência estética que distingue e hierarquiza as raças, se reproduz sobre a noção de cultura legítima. Definindo a cultura como o “campo simbólico e material das atividades humanas”, a filósofa brasileira Marilena Chauí argumenta que a diferença entre a cultura dita letrada (erudita) e a cultura popular se articula à divisão social do trabalho, onde se atribui aos povos “cultos” o lugar pertencente do conhecimento, das habilidades e gostos específicos, ligados aos privilégios de classe. O que não alcança esse “padrão” é atribuído aos povos “incultos” (Chauí, 1990, p.14).

O que é “bom” deve ser contemplado. A cultura que é “ruim” deve ser deslegitimada, marginalizada e proibida. Essa distinção é definida a partir da noção etnocêntrica da existência de uma cultura superior, aquela hegemônica e representativa do sujeito universal: branco-europeu-heteronormativo, o símbolo padrão da elite detentora de poder e privilégios sociais e econômicos.

A miscigenação que nos forma enquanto nação, suplantada no imaginário coletivo com base em hierarquizações baseadas num ideal de branquitude, acaba por se refletir na definição da cultura, seja ela compreendida como cultura erudita ou enquanto cultura popular. Como uma das pontas das relações de poder existentes, a branquitude se constrói na ideia de uma superioridade estética, que privilegia brancos em detrimento de negros, indígenas, asiáticos e demais etnias, impondo à sociedade a crença da existência de uma “verdade” do belo, ideia que é determinante na sociedade e se concentra no entendimento construído em uma superioridade moral e intelectual do branco europeu.

Assim, a cultura erudita – ou cultura *mainstream* – é concebida como sendo a alta cultura do norte global, europeia, ligada ao entendimento positivista de uma cultura baseada na razão. Já a cultura popular – ou a cultura considerada ruim, vulgar – é enten-

didada como sendo emotiva, irracional, comunitária, mais próxima da natureza, ligada à concepção romântica de povo e surge em resposta ao “o racionalismo ilustrado”, o que a torna “guardiã da tradição, isto é, do passado” (Chauí, 1990).

Arelado a experiências e práticas cotidianas de pessoas comuns, o samba de roda, enquanto elemento cultural, se desenvolveu enraizado nas relações cotidianas e territoriais do Recôncavo, alcançou status de identidade nacional e se tornou, enquanto aspecto de consumo cultural, campo de disputa de uma hegemonia cultural, suscetível às contradições que surgem com a apropriação do popular pela cultura *mainstream*. De acordo com o pensamento do intelectual negro Stuart Hall (1999), a cultura popular negra é constituída por tradições e práticas culturais populares e pela forma como essas se processam em tensão permanente com a cultura hegemônica.

Os fluxos migratórios ocasionados pelo êxodo de nativos para outras cidades do entorno de Cachoeira, principalmente para a capital Salvador, podem ser assimilados como importantes formas de influência nos trânsitos culturais que se formaram. As constantes idas e vindas, que começaram ainda no período pós-abolição e que forçaram pessoas negras a migrar para outras regiões do país em busca de melhores condições de vida e emprego, marcam a formação da cultura afro-brasileira.

Um dos grandes exemplos que pode ser citado é a ida das Tias Baianas para o Rio de Janeiro no início do século XX, influenciando no surgimento do samba moderno ao levarem suas vivências marcadas pelo samba de roda diretamente do Recôncavo para lá (Gomes, 2013; Sandroni, 2001). Esses fluxos migratórios internos em outras territorialidades formaram comunidades, a partir de “comunidades imaginadas” (Hall, 2008), criando ligações com seu lugar de origem que permitiram a (r)existência de povos negros em novos contextos de sobrevivência.

Esse segundo fluxo diaspórico, que marcou os trânsitos de africanas e amefricanos no Brasil, incide diretamente na construção da identidade nacional e, por consequência, coloca em xeque mais uma vez o mito de um país de unidade a partir de uma democracia racial. Esse mito incide na generalização uma mesma identidade nacional, essa pensada com fixidez. Porém, como explica Stuart Hall, “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (2008, p. 26), o que faz com que essa experiência para as comunidades negras se aproxime da ideia de pertencimento, fato esse que possibilita a luta do movimento negro na defesa das culturas de matrizes africanas até os dias atuais. Ao pertencer a um local de origem, a população negra reafirma sua ancestralidade, reivindica a história de seus antepassados, evidenciando a brutalidade do processo colonizador nos territórios de África e no Brasil.

Essa superioridade moral e intelectual da branquitude foi difundida no imaginário coletivo pela raciologia, ideologia doutrinária disfarçada de científica e que se baseia na ideia da raça como elemento de hierarquização dos povos. De acordo com o antropólogo e cientista social, Kabengele Munanga, a raciologia, que saiu da esfera intelectual e acadêmica para impregnar o “tecido social das populações ocidentais dominantes” (Munanga, 2004, p. 22), é usada para justificar a relação de poder e dominação de forma não proclamada, algo que não se anuncia em voz alta.

Diante desse contexto, o racismo se estrutura como principal manifestação da colonialidade do poder, mesmo que não seja a única, mas é a mais perceptível no cotidiano das relações sociais, campo onde os conflitos se denotam (Cardoso, 2012). Ideologia essencialista, o racismo se apoia na crença de que existem diferenças físicas e biológicas entre os grupos sociais e, conseqüentemente, influencia na determinação de características morais, intelectuais e comportamentais.

A colonialidade do poder pode ser entendida como o fenômeno histórico que se refere a um padrão de poder que naturaliza as hierarquias causadas ou desenvolvidas a partir dos processos do colonialismo europeu, que acarretaram o domínio de territórios, na concentração de recursos, na construção social do racismo e na classificação “étnico/racial e de gênero da população” (Cardoso, 2012).

No caso do Brasil, onde a democracia racial é construída no imaginário coletivo, o significante raça se torna fundamental para a identificação da população negra enquanto identidade política. Os conflitos gerados pelas contradições de uma sociedade racista, patriarcal e capitalista obrigaram o Estado a criar estratégias para construir uma noção de sociedade em desenvolvimento e de harmonia entre as diferenças. Para isso foi necessário se estabelecer valores raciais na sociedade brasileira através da construção do mito da democracia racial centrado na ideia de raças miscigenadas, durante o período fértil da criação de símbolos nacionais não apenas para incorporar negros e negras, mas também para forjar a ideia de um Estado-Nação do futuro (Chauí, 1990; Bertúlio, 2001).

A democracia racial passa a ser vendida internacionalmente pela imagem de um país onde pessoas negras e brancas vivem uma coexistência pacífica, mas que, na verdade, tinha como outra face o “preconceito racial e a discriminação sistemática dos negros” (Guimarães, 2003, p.103). Esse mito construiu no imaginário coletivo uma sociedade racializada, a existência de uma pigmentocracia determinando os privilégios dos sujeitos a partir de uma suposta supremacia de uns sobre os outros através da cor da pele.

Esse padrão hierarquizado com base no frágil conceito de cor para distinguir as pessoas pode ser nomeado como branquitude, entendido enquanto a construção sócio-histórica. Mais explicitamente, como coloca Maria Aparecida Bento, branquitude seria os “traços da identidade racial do branco brasileiro a partir das

ideias sobre branqueamento”, esse, entendido como uma “dimensão subjetiva das relações raciais” (Bento, 2002, p. 25).

Ao conferir a classificação de inferioridade e superioridade dos sujeitos em relação aos outros tendo como referência a identidade racial branca, o sistema capitalista se estrutura também enquanto sistema cultural a partir da lógica de dominação. Ainda segundo a crítica pós-colonial, o capitalismo se estrutura enquanto sistema de cultura ao determinar as relações políticas e econômicas ao longo do desenvolvimento e domínio de um capitalismo global (Cardoso, 2012).

O caráter interseccional dessa exploração foi denunciado pela feminista e intelectual negra brasileira Lélia Gonzalez no ano de 1979, ao dizer que “o gênero e a etnicidade são manipulados de tal modo que, no caso brasileiro, os mais baixos níveis de participação na força de trabalho, ‘coincidentemente’, pertencem exatamente às mulheres e à população negra” (Gonzalez, 1979, p. 3).

Se na geração de Dona Dalva e, logo em seguida, na geração de Dona Mariinha os trabalhos destinados às mulheres negras eram os de lavadeira, cozinheiras, lavadoras de fato, charuteiras, na geração de MC Jayne a reconfiguração dos contextos sociais mantém esses postos de trabalho dentro de perspectivas de funções consideradas subalternas. Hoje, ainda sem espaço para adentrar o mercado de trabalho em empregos com carteira assinada, sobretudo num contexto de virtualização da vida e precarização dos direitos trabalhistas consolidados, cabe à juventude negra trabalhos como manicure, doméstica, cozinheira, babás ou trabalhos autônomos, como produtoras de artesanato, vendedoras de produtos de beleza e entregadoras de aplicativo.

Ao cruzar os dados das interlocutoras obtidos durante a pesquisa, pude identificar semelhanças e afastamentos nas suas trajetórias de vida, que, com cotidianos mediados pela música, têm suas vivências atravessadas por matrizes de desigualdades por meio de

marcadores sociais de gênero, raça/etnia, idade/geração e classe social. Apesar dos aspectos geracionais que as afastam e as colocam em contextos musicais diferentes, os aspectos estruturais dos sistemas capitalista, racista e patriarcal, que operam na produção de opressões na sociabilidade de mulheres negras, as colocam em um mesmo lugar na sociedade a partir de expressões como o racismo e o sexismo.

2.3 MARCADORES SOCIAIS DA DIFERENÇA E LINGUAGEM MUSICAL: EXPRESSÕES DAS EXPERIÊNCIAS COTIDIANAS

Os tensionamentos ocasionados entre o contato da cultura popular com a cultura hegemônica são perceptíveis no contexto cultural de Cachoeira. Os trânsitos culturais ocasionados pelos fluxos migratórios, a transformação populacional ocorrida com a chegada de novos moradores com a instalação da universidade, além das influências midiáticas através dos meios de comunicação e o acesso às novas tecnologias são fatores que trouxeram ares cosmopolitas à cidade.

As manifestações culturais tradicionais e características da cultura popular local dividem o lugar no calendário da cidade com eventos comuns da cultura urbana. Na música, no que foi observado durante os trabalhos etnográficos em diferentes espaços sonoros, há uma diversificação na escuta de estilos musicais. Cachoeira é uma cidade extremamente musical. Rica em paisagens sonoras, a influência do samba de roda é perceptível a partir de suas ramificações, como o caso do pagode, gênero musical em que a maioria da juventude local se insere. Porém, nas regiões mais à margem da cidade, além do pagode, o arrocha, o reggae e o rap são outros gêneros presentes nos contextos cotidianos.

No dia a dia percebe-se como a identidade cultural é marcada pelas diferentes formas de linguagem que se expressam na ci-

dade. Podendo atuar como mediadora entre emissores e receptores (Martín-Barbero, 2009), a linguagem é entendida dentro dos estudos da comunicação não apenas nos seus formatos tradicionais como o rádio, a televisão e o cinema. Ela causa efeito no processo comunicacional também através do vestuário, da música e do pertencimento, essa entendida no seu sentido político de pertencer a um determinado contexto histórico e social, em seu sentido subjetivo, mas também material (Sousa, 1999).

Dessa maneira é possível observar formas de comunicação nas vestimentas das pessoas, na música que escutam, ou até mesmo, como lugares e espaços públicos mediam mensagens entre seus frequentadores. Esses fatos são reconhecíveis, por exemplo, na associação das vestimentas das sambadeiras do Samba de Roda de Dona Dalva. Vestidas de baianas, elas se apresentam em eventos e chamam a atenção pelo simbolismo que representam. Dona Dalva definiu isso, como forma de homenagear a avó, e o grupo é reconhecido como um dos mais charmosos do samba de roda justamente pela vestimenta das sambadeiras (Marques, 2003; IPHAN, 2006; Queiróz, 2016).

O protagonismo de Dona Dalva na criação do grupo e na definição de alguns elementos que dão o status que o diferencia dos demais grupos de samba de roda, são resultados de sua identificação e pertencimento a uma determinada cultura. Além das vestimentas de baiana, as “taubinhas”²³ de madeira, que eram usadas na feitura dos charutos, são agregadas ao samba e produzem uma sonoridade marcante, sendo, inclusive, instrumentos tocados pelas sambadeiras.

23 As tabuinhas de madeira, também conhecidas como “caqueiros” (Filho, 2012) eram instrumentos utilizados pelas charuteiras durante a feitura do produto. As tabuinhas serviam para abrir as folhas que enrolavam o charuto. Os instrumentos foram aderidos por Dona Dalva e acompanham as sambadeiras durante a roda de samba. O som emitido pelas tabuinhas cumpre “a função de manter a linha-rítmica” (Graeff, 2013, p. 76) do samba de roda.

Itens do cotidiano e do contexto da Dona Dalva são ingredientes para a composição do samba. Em uma de suas letras, feita em homenagem a Maria Tereza de Jesus, sua avó materna e quem a criou até os seus treze anos de idade, a interlocutora narra com simplicidade um fato que marca sua vivência:

Maria Tereza

Ô Maria Tereza

Toma lá teu pedaço

Todo mundo tomou, tomou

Mas não teve embarço

O embarço que eu tive

Foi não ter meu dinheiro

Para comprar uma fita,

Uma fita

Para amarrar teus cabelo

A letra relata um momento em que dona Maria Tereza não tinha condições financeiras de comprar um laço de fita para amarrar os cabelos da menina Dalva. As condições de trabalho às quais as mulheres negras eram submetidas forçavam horas exaustivas de trabalho, muitas vezes, sem a remuneração merecida. Uma fita de cetim nos cabelos poderia ser preterida à necessidade real de sobrevivência. Assim, o discurso baseado em uma experiência marcada pela pobreza acompanhada pelo padrão²⁴ rítmico-melódico e harmônico do samba de roda revela a interligação do cotidiano como forma de expressão corporificada nas composições de Dona Dalva.

A experiência, a partir dos estudos de gênero, tornou-se uma categoria relevante na análise do caráter da opressão sobre as

24 Para mais informações sobre o padrão musical do samba de roda, ver: Döring (2016) e Graeff (2015).

mulheres, além de colocar a subjetividade dos indivíduos como fonte de conhecimento e historicidade (Gomes; Rosa, 2015). Assim, é possível entrelaçar as experiências de vida de Dona Dalva na construção de seu discurso textual que posteriormente, junto com a melodia, constitui uma sonoridade. O discurso pode ser entendido como uma construção linguística que está intrínseca ao contexto social, sendo diretamente determinada pelo contexto político e social de suas autoras e autores (Rocha; Deusdará, 2005).

A música “Minha Oyá”, outra composição de Dona Dalva e segunda faixa do disco *Samba Baiana: a vivência cantada de Dona Dalva*, lançado em 2012, apresenta elementos do trânsito musical existente na trajetória da interlocutora, que é candomblecista, filha do orixá Obaluaê e integrante da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. A letra mostra sua devoção à Santa Bárbara, Iansã (Oyá) na negociação sincrética entre o Candomblé e o catolicismo popular, e conota a relação intrínseca que a compositora tem com ambas as religiões.

Minha Oyá

Minha Santa Barbra

Aê, minha Oyá

Ôh minha Santa Barbra

Aê minha Oyá

Anágua rendada

Ponta de punhal

Eu vi trovejar

Aê minha Oyá

Oh, Minha Santa Barbra

Levanta povo venha ver

O samba de roda e dendê

Levanta povo venha cá

O Samba de Roda de Oyá

Oh Minha Santa Barbra

Que bela coroa

Pelo amor de Deus, Santa Barbra

Não me deixe à toa

A associação da figura de Santa Bárbara – protetora contra relâmpagos e tempestades, imagem católica que representa uma mulher branca – a Iansã, orixá negra, Rainha dos ventos e raios, é consequência dos anos de negociação aos quais os povos negros foram obrigados a se submeter para que as culturas de matriz africana pudessem coexistir em territórios colonizados. A perseguição à religião e a outros elementos da cultura ancestral foram episódios recorrentes no final do século XIX e persistem até os dias atuais, mesmo que os direitos de livre manifestação e culto a essas formas de manifestação da cultura negro-africana estejam garantidos na Constituição brasileira de 1988.

Na letra citada anteriormente, essa transversalidade é nítida. A compositora usa elementos característicos das duas entidades para descrevê-las e que marcam o padrão rítmico da composição. Anágua rendada, punhal, trovão, elementos associados a Iansã (Oyá), e a coroa, como elemento-símbolo da santa católica. Essa composição indica ainda o trânsito que a interlocutora faz entre as duas religiões, sendo praticante do candomblé e devota do catolicismo popular. É característico também do próprio trânsito que faz o samba de roda, que é executado tanto nas festas e rezas para santidades católicas, como é tocado nas festas nos terreiros em homenagem aos orixás.

Na transcrição da letra, fiz a questão de manter a pronúncia que Dona Dalva. A compositora traz em sua maneira de cantar suas próprias características e a forma como usa a linguagem no seu cotidiano. São contrações e um jeito diferente de lidar com o por-

tuguês, língua dominante em nossa trajetória cultural e herança da colonização portuguesa. O modo de falar de Dona Dalva representa uma linguagem que até os dias de hoje é falada, principalmente pelas mais antigas e tida pela norma culta e pela branquitude como uma linguagem de pronúncia errada.

Entretanto, Lélia Gonzalez afirmou em suas elaborações teóricas a existência do *pretuguês* (ou *pretoguês*) como herança linguística dos povos escravizados. Ainda de acordo com Lélia, no Brasil se tem uma linguagem africanizada que é negada e não aceita pelo padrão da gramática normativa. Ela diz:

[...] aquilo que chamo de “pretoguês” e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil (nunca esquecendo que o colonizador chamava os escravos africanos de “pretos” e de “crioulos”, os nascidos no Brasil), é facilmente constatável sobretudo no espanhol da região caribenha. O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes (como o l ou o r, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo (e isto sem falar nos dialetos ‘crioulos’ do Caribe). Similaridades ainda mais evidentes são constatáveis, se o nosso olhar se volta para as músicas, as danças, os sistemas de crenças etc. (Gonzalez, 1988, p. 70).

Em seu trabalho, que reflete sobre a construção do racismo e do sexismo na cultura brasileira, Lélia Gonzalez o escreve todo usando o *pretuguês*, o que deixa evidente o seu posicionamento político ao afirmar a linguagem como possibilidade de construção de conhecimento. Na obra ela ainda questiona sobre as noções de consciência, que para ela “se expressa como discurso dominante”

e pode ocultar a memória, “lugar de inscrições de uma história que não foi escrita” (Gonzalez, 1984, p. 226). A memória, nesse caso, é dos povos escravizados, que ao longo da história de constituição brasileira têm suas origens apagadas dos registros oficiais.

Enquanto fenômeno, a linguagem é considerada como construção social e é meio de dominação justamente por ser “um sistema de diferenças” (Silva, 2000). Para explicar a relação de exploração entre povos dominantes e dominados e como ela causa severos danos psicológicos aos povos da Diáspora africana, Frantz Fanon, em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, coloca a linguagem diante desse contexto. Para ele, “falar é estar em condições de empregar certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (Fanon, 2008, p. 33).

Ao impor uma linguagem, o colonizador abre precedentes que inferiorizam os povos negros, subjugam sua capacidade linguística e cultural. Porém, como o próprio Fanon aponta, “um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito” (2008, p. 34). Assim, ao mesmo tempo em que a linguagem é utilizada como forma de inferiorização, se torna caminho de resistência ao ser apropriada e ressignificada.

O samba de roda, que nasce dentro da senzala (Marques, 2008), se torna linguagem e prática de resistência dentro da uma sociedade que surge da lógica colonialista moderna e que coisifica a subjetividade e os corpos negros. É através de sua autonomia artística e linguística que Dona Dalva fala de um local que é representativo para as atuais e futuras gerações, marcando a história ancestral, motivo esse que é de orgulho de sua produtora, e sem dúvida, do seu público.

Hoje todo mundo tem samba, todo mundo quer samba e todo mundo quer fazer samba. Mas samba o povo dizia que era ponta de rua... samba o povo dizia que era dos

bêbados, que samba era dos negros fedorentos. Não queria... quando passava torcia a boca, outro atravessava os olhos como se dissesse “Deus é mais”, se benzia... Hoje em dia todo mundo abraça! Os componentes do samba de roda, principalmente de Dona Dalva. O samba de Dona Dalva é o orgulho! Eu trouxe pra praça pro povo ver! O que é uma sociedade, o Samba de Roda também é uma sociedade. [...] Eu tenho orgulho de ser negra. É por isso que eu não ligo pra nada. Tanto faz eu estar bem vestida, com os trajes decentes, como de qualquer coisa... sou orgulhosa! Me sinto orgulhosa de ser cachoeirana, ser brasileira, ser negra... Sou uma negra africana! A África merece um abraço de mim, obrigado, meus irmãos! Eu tenho, sou, faço...tenho capacidade... Sou irmã da Boa Morte! (Depoimento extraído do filme Dalva, 2014).

100 O zelo e a difusão da linguagem do pretuguês é um ato de resistência, principalmente por se tratar de uma linguagem comum em sua forma oral. Enquanto elemento do cotidiano, ela é traço da fala e da escrita de mulheres negras. Seu registro se dá, sobretudo, através da literatura negra, sendo muito presente nas obras de escritoras negras brasileiras como Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e Cidinha da Silva. Todas contam histórias a partir de escriturais particulares ou narram as de mulheres próximas, pessoas comuns, mas que se aproximam de suas realidades. Nas narrativas, é comum as escritoras utilizarem o pretuguês como linguagem híbrida à normativa.

Enquanto formas de linguagem, as vestes de baiana, o torso, pano da costa, os balagandãs, as “taubinhas”, são muito mais que ornamentação ou aspectos de uma cultura folclorizada. Ao assumir a vestimenta como concepção inerente ao sentido de existência do grupo Suerdieck, o Samba de Roda de Dona Dalva marca desde então sua resistência estética ao visibilizar a importância social, mas também afetiva da figura da baiana. Em uma das vivências

que tive junto à Casa do Samba, em uma tarde confeccionando contas durante a oficina de Joias de Axé, Mestre Gilson, mestre regente do grupo de tocadores do Samba Suerdieck, contou um fato que havia acontecido durante um contato para apresentação do grupo.

Segundo o relato, um dia Any Manuela, gestora e diretora da Casa do Samba, chegou para ele com a dúvida de como responder a um e-mail que haviam recebido. No conteúdo, o solicitante queria uma apresentação do Samba de Roda Suerdieck, mas só do corpo de tocadores, sem as sambadeiras. Sorrindo e com naturalidade, Mestre Gilson reproduziu o diálogo que teve com Any enquanto eu ouvia atentamente:

Eu tava aqui fazendo as coisa [nos fundos da sede] quando Any chegou... “Ô tio Gilson, a gente recebeu esse e-mail.. .a gente responde o quê?”. Any me mostrou assim... Aí eu falei “responde aí, Any, que a gente agradece o convite, mas o grupo não pode tocar sem as sambadeiras, o Samba de Roda Suerdieck só existe por conta delas! Essas mulheres são o que tem de mais importante no Samba, a gente não toca se elas não estiverem. Pode responder assim, Any”, comentou enquanto eu fazia uma conta para Ogum. (Trecho extraído das anotações no caderno do curso de Joias de Axé, acontecido entre 6 de julho e 11 de agosto de 2016, na sede da Casa do Samba de Dona Dalva).

Sob as lentes das teorias feministas, pode-se afirmar que as apresentações do referido grupo se configuram a partir do “entrelaçamento de experiências e discursos performáticos” (Rosa, 2010, p. 7), o que intensifica seu caráter de resistência uma vez que as performances não se dissociam dos sujeitos que as produzem, muito menos do contexto em que a performance é executada, caracteri-

zando o que Susan Cusick chama, citada por Laila Rosa, de “performance social” (Cusick apud Rosa, 2010, p. 7).

Assim, é possível entender o posicionamento de Mestre Gilson ao convite citado. Naquele momento pude compreender que a reação dele era para além do respeito ao legado de Dona Dalva, mas principalmente marcava um posicionamento político coletivo em reconhecer o papel fundamental que as mulheres negras tiveram na construção e no desenvolvimento do gênero que é identidade cultural e política do Recôncavo.

A identidade política é uma forma de produção de saber e as afirmações e posicionamentos presentes dentro da dinâmica desse Samba de Roda legitimam ainda mais as linguagens utilizadas pelo grupo do Samba de Dona Dalva. É a feminista negra bell hooks (1995) que afirma, a partir do cenário estadunidense, a estética da cultura negra como possibilidade de ativismo político e como práticas de resistência frente a um contexto cultural dominado pelo sistema capitalista patriarcal.

Pensando a subjetividade em termos de gênero, podemos pensar as *performances* do Samba de Roda de Dona Dalva como atos de resistência diante de um ambiente musical historicamente androcêntrico. Segundo a historiadora estadunidense Joan Scott, gênero compreendido enquanto uma categoria útil de análise, se torna importante ao permitir a “ligação entre a história do passado e as práticas históricas atuais” (Scott, 1992, p. 3), o que dá significação às relações de poder, uma vez que “gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, forma primeira de significar as relações de poder” (Scott, 1992, p. 21).

Em sua pesquisa no universo musical do samba, Rodrigo Savelli Gomes afirma que a escassez de informações sobre a mulher enquanto sujeito atuante na música é consequência do discurso induzido pela leitura consagrada desse cenário musical, que coloca o samba como um “espaço essencialmente masculino” (Gomes, 2013, p. 354).

Os enfrentamentos que Dona Dalva e sua família viveram ao longo dos anos de dedicação ao samba de roda são sempre lembrados durante as conversas. Implicitamente, e por vezes, explicitamente, os percalços são apontados pelo fato de o samba ser liderado por uma mulher negra. A persistência de Dona Dalva no comando do grupo a coloca como uma importante figura da cultura popular baiana e nacional.

Enquanto influenciadora cultural, o legado de Dona Dalva é representativo. Suas composições, que são atos de escrituras, versam também sobre situações coletivas ou opressões em comum que viveram mulheres de sua geração e de gerações após a dela. Outra composição que destacamos é da música *Marido vou pra o Samba*. Na letra, a compositora narra a negativa do homem em acompanhar a mulher ao samba, que, para ele, seria uma “zuada”.

Marido, eu vou pra o samba

Mulher, eu lá não vou

Se eu gostasse de zuada

trabalhava num trator

Mulher eu lá não vou

Não vá, que eu lá não vou

Não vá, que lá não vou

Mulher, eu lá não vou

A resposta do marido por ser entendida, a partir da perspectiva dos estudos feministas, como um reflexo machista de desmerecimento à produção musical feita por mulheres. Se, como a própria interlocutora revelou em uma de suas falas no filme *Dalva* (2014), o samba de roda era desmerecido por ser “coisa de preto”, como podemos imaginar essa situação frente a uma liderança feminina negra num mundo patriarcal? A resposta é dada pela

própria Dona Dalva, que defende que só é samba de roda se houver sambadeiras, caso contrário, é um sambão (Marques, 2003).

Mais uma vez, ela politiza sua trajetória e fortalece o protagonismo de outras mulheres negras no samba de roda. Como forma de expressão e representação, a música pode atravessar a experiência de diversas pessoas. Ao ouvir essa música e refletir sobre seu significado, me lembrei de uma das conversas que tive com Dona Mariinha, durante a fase de pré-campo, em junho de 2015. Durante o diálogo, pude lhe perguntar sobre sua relação com a música e, especificamente, como era para ela assumir publicamente seu papel de sambadeira no passado, quando o samba de roda ainda era uma manifestação pouco valorizada.

Viúva, Dona Mariinha disse que teve uma boa relação com o esposo, mesmo quando o assunto envolvia sua participação ou presença em festas que tinham samba de roda. Segundo a sambadeira, ele não gostava que ela fosse ao samba. Se pensarmos que a participação de mulheres em espaços públicos, a exemplo das rodas de samba e seu contexto de “vadiação”, nunca foi bem-vista aos olhos de uma sociedade patriarcal, o contexto em que essa interlocutora se insere evidencia a contradição de se universalizar a experiência das mulheres.

Isso se torna específico se tentarmos encaixar a experiência de Dona Mariinha em um dos postulados da teoria feminista clássica, o da dicotomia público/privado (Nicholson, 1992) e da demarcação casa/rua, que institui “lugar de mulher” e “lugar de homem”, presentes na lógica patriarcal de sociedade responsável pela redução do papel da mulher à esfera doméstica.

Contudo, visto que o caso da experiência das mulheres negras se distingue dessa lógica especialmente porque o feminismo hegemônico é pensado a partir do sujeito mulher ocidentalizado e da experiência das mulheres da classe média, o marco público/privado nunca atravessou a experiência das mulheres negras da mesma

forma que acontece com mulheres de classe média branca. É o que salienta a intelectual negra brasileira Luiza Bairros, que certas categorias e princípios cruciais da teoria feminista abrem precedentes para generalizações (1995).

Dessa maneira, a opressão sexista que Dona Mariinha passava ao contrariar a vontade do marido em ir ao samba não chegava a ser um impeditivo para que ela exercesse seu livre-arbítrio de estar presente em rodas de samba quando quisesse. É através da experiência dela que percebemos como determinadas opressões não se aplicam da mesma forma a uma categoria heterogênea como é a das mulheres.

Ele não gostava, mas ele não me impedia... e eu ia assim mesmo. Sempre eu ia. Antes a vida era assim. A mulher ficava só em casa para cuidar dos filhos. O marido que trabalhava, né? Mas hoje em dia as mulheres querem ser independente. Não quer ficar em casa pra tomar conta de filho, nem cozinhando, nem lavando, nada disso. Quer trabalhar pra ter a vida dela livre também, porque quando um homem bota uma cadeira dentro de casa, ela bota uma mesa. Quando ela bota uma geladeira, ele bota uma televisão. E aí, comé que diz? Vão prosperar. Eu acho que seja isso mesmo (Depoimento registrado pela pesquisadora em junho de 2015).

O esposo não gostava muito de acompanhá-la nos sambas, mas isso não impedia sua autonomia em frequentar festas onde tinha samba de roda. Entretanto, por mais que o samba de roda venha de uma tradição que o “aproxima de sua carga feminilizadora do mundo negro, do ritual afro-religioso, território de poder feminino” (Gomes, 2013, p. 358), não está distante das tramas sexistas que formam a sociedade. Assim, como já salientado aqui, a ideia de mulheres negras produzindo samba de roda ou participando de

rodas de samba, que vem de um contexto de “vadiação”, não era bem-vista por grande parte da sociedade.

E não apenas o samba de roda atravessa a trajetória de Dona Mariinha. Além dele, durante a entrevista realizada no trabalho de campo, a interlocutora revelou o apreço que tem pelo reggae, gênero musical que também tem forte influência na identidade cultural do recôncavo e da Bahia.

Eu gosto do reggae também. Eu sou a fanática do reggae. Agora até que eu não tou dançando mais reggae como eu dançava. Eu curtia um reggae. Meu menino mesmo quando iniciou no reggae, eu saía com ele pra tudo quanto era lugar só pra dançar o reggae. Eu já toquei percussão pra meu filho. Eu só não tenho mais essas coisas, mas eu tinha. Pra onde ele ia eu ia de acompanhante... só pra chegar lá e jogar o reggae.. [risos]. Gosto do samba, gosto do reggae, de uma serestinha boa...umas músicas de Amado Batista, sou fanática do Amado Batista (Depoimento gravado durante entrevista em 13 de setembro de 2016).

A entrevista me fez descobrir que ela também toca instrumentos musicais e que possui uma voz linda quando canta. Ao falar sobre o apoio ao filho me fez lembrar de quando vi Dona Mariinha em cima de um palco dançando reggae, em novembro de 2015. Foi diferente vê-la em cima do palco sem as vestes de baiana, dançando outro ritmo, mas a alegria era a mesma. Nesse dia o seu filho, J. Araújo, artista conhecido da cena reggae local, gravou seu primeiro DVD ao vivo. Além de dançar, Dona Mariinha trabalhou muito ajudando na produção. Ela parecia feliz com a realização do filho.

Quando o assunto é o samba de roda, a responsabilidade parece outra, já que nas apresentações do Samba de Roda Suerdieck a atenção deve ser maior para não perder as entradas na roda,

que é uma verdadeira sapiência e que está diretamente ligada ao processo de escuta da execução sonora.

No samba barravento às vezes a pessoa se atrapalha porque tem a entrada, né? É que tem a parada né, que elas...canta o samba duas vezes que é pra pessoa poder entrar. Aí tem pessoas que não tem paciência e quer entrar logo, mas ele tem intervalo... pra gente poder entrar e poder pormear também né? A gente faz aquilo [esfrega as taubinhas uma na outra] ali porque não é pra gente bater a palma, que é pra gente só cantar..Aí quando a viola repica, é aí que o cavaquinho entra, aí a gente bate a palma. Porque o certo mermo é elas cantar o samba duas vezes pra poder a pessoa entrar... (Depoimento gravado durante entrevista em 13 de setembro de 2016).

A entrada, o manuseio e toque das “taubinhas” fazem parte da coreografia que é executada durante a performance das sambadeiras, ações essas que foram idealizadas também por Dona Dalva e que compõem a linguagem visual da performance do grupo.

A gente amarra o pano [da costa] na cintura pra ficar com mais apoio, pra ele não ficar arriando. Porque chega aquela hora que a gente tem que tirar ele [das costas] porque a Mestre, Dona Dalva, tira ele e amarra ele na cintura e a gente faz igual... quando ela tira o pano pra amarrar nós acompanha ela. Quando ela bota aqui, todo mundo se arruma e bota entre os braços. Na hora da despedida ela não tira [para acenar para o público]? A gente também tem que fazer a mesma coisa (Depoimento gravado durante entrevista em 13 de setembro de 2016).

Dos pequenos detalhes que podem passar despercebidos durante uma apresentação do Samba de Roda Suerdieck que é possível compreender como o grupo é fruto de um trabalho da vida toda.

Tudo foi pensado minimamente com carinho, respeito à ancestralidade, o orgulho de serem mulheres negras, por carregarem nas vestes e no samba no pé muita história.

O samba de roda reflete o cotidiano de um grupo social, a simplicidade da devoção e valores que, aos poucos, se perdem num mundo moderno. Fé, respeito, carinho, amor, solidariedade e coletividade são princípios que existem nas ações da Casa do Samba e das pessoas mais ativas que compõem o grupo, como é o caso de Dona Mariinha. Ao ter estado dentro da Casa, participando de diversos momentos entre elas, ajudando na realização de ações e atividades, pude me aproximar e sentir como esses valores são muito caros para aquelas mulheres e entender como fazer parte do Samba de Dona Dalva é muito mais do que status ou uma obrigação. É identificação, pertencimento, compromisso e alegria.

Às vezes, fazer parte de uma coletividade é importante para o reconhecimento e acolhimento mútuo, como coloca Dona Mariinha ao falar da importância do samba de roda em sua vida.

Quando cê tá com a cabeça muito preocupada, pensativa, cê participa de uma roda de samba, cê viaja... cê se sente outra pessoa. E é mais uma alegria né, cê se sente bem. Eu mesmo quando viajo, mesmo que seja por aqui por perto, eu me sinto outra pessoa. Me sinto bem, gosto, me sinto à vontade, me sinto muito alegre. Pra mim aquilo ali é uma coisa maravilhosa, aquele dia que eu passo ali, ave maria, com aquele pessoal ali pra mim é uma maravilha... conheço pessoas diferentes... tudo isso! (Depoimento gravado durante entrevista em 13 de setembro de 2016).

Assim, a caracterização e a composição do Samba de Roda Suerdieck serem por intermédio da liderança de mulheres negras – mesmo que os papéis sociais sejam marcados – me parecem atos

cotidianos de resistência e protagonismo político e musical, principalmente pela Casa do Samba ser agente de formação que preza a preservação do patrimônio cultural.

Enquanto elementos de significação e que compõem o Samba de Roda Suerdieck como uma manifestação cultural da tradição musical do Recôncavo, as vestimentas, a sonoridade executada e as composições dos sambas de roda são diferentes formas de comunicação associadas à cultura popular. Por sua capacidade de identificação e representatividade subjetiva, mas também como potência de ação comunicacional que produz materialidade discursiva em contato direto com o cotidiano de suas produtoras, esses elementos podem ser entendidos como práticas de comunicação popular.

Esse entendimento se estrutura por afirmações de que as linguagens, junto com a dança e a música, são consideradas pelos postulados da etnomusicologia como formas de comunicação (Seeger, 2008). Assim, por se caracterizar diferentemente da grande mídia e, principalmente, por se manifestar por meio de ações de grupos populares (Peruzzo, 2008), o samba de roda pode ser entendido como prática de comunicação popular.

2.4 O RAP RECONFIGURANDO OS ESPAÇOS DE PROTAGONISMO DE JOVENS NEGRAS ATRAVÉS DA MÚSICA

Os trânsitos culturais que ocorrem com as diferenças geracionais entre as interlocutoras, nos levou a entender como surgiu a influência do rap enquanto espaço possível de atuação e de protagonismo para jovens negras em Cachoeira, a exemplo de MC Jayne. O contato dela e de outras jovens negras da cidade com o rap – além do acesso convencional através dos meios de comunicação de massa, da internet e da possibilidade de

ter o mundo na palma da mão pelo smartphone – foi mediado pelas aulas de dança que aconteciam em projetos na ONG GAMGE ou em grupos de street dance, como o ABW Crew. Jayne, que teve sua iniciação artística frequentando as apresentações do Samba Mirim Flor do Dia, transitou no universo musical através do rap.

Tendo em mente a categoria de mulheres negras como uma identidade heterogênea, não fixa, é possível pensar que as transmutações dos espaços musicais onde essas mulheres negras se inserem podem se configurar também como processos de atualização das dinâmicas sociais, econômicas e da própria ideia de identidade cultural. Essa, também captada enquanto categoria não fixa, nos leva a entender os contextos como fatores indissociáveis na construção de novos espaços do protagonismo das jovens negras dentro do campo musical popular na cidade.

A primeira composição de Jayne foi *Mina Favelada*. A primeira vez que escutei a música foi através de um vídeo publicado no YouTube de uma apresentação dela em um evento beneficente no Cinetheatro Cachoeirano. A letra chama atenção pela simplicidade das rimas.

Mina Favelada

*Eu tô chegando e vou mandando aqui no movimento
Escutando essa batida pode crê que eu não aguento
Rap e o hip hop tá na veia meu irmão
Tô falando é de verdade mano, né de boca não
Dentro de casa escrevendo o meu rap pra valer
Se deixar eu vou rimando até o dia amanhecer
Porque o rap nunca sai da minha cabeça*

*Eu ando me controlando antes que eu enlouqueça
Tenho amor pelo o que eu faço e ninguém mim tira dessa
Para o povo que critica isso ai não me interessa
Eu quero é crescer a cada dia mais
Fazendo altas rimas porque eu gosto demais
No movimento tem mais mano e tem poucas minas
Represento sem miséria e sempre com autoestima
Mas as minas vão chegar e representar daquele jeito

Tudo junto e misturado na favela e no gueto.*

Refrão2x

*Tã ligado que essa é a nova versão
“Jayne” vem chegando e mandando a improvisação
Se liga só que essa é a parada
Eu chego no rap e mostro que
Eu sou uma mina favelada.*

*Ando na ativa o tempo todo
Porque eu sou pivetona no meu gueto
Tã ligado, tranquilona
Tranquilidade pra chegar
E pra constar
Eu chego no bagulho
E aqui é nóiz que tá
Sou “negra” e tenho atitude
De cantar em qualquer lugar
Porque o rap me faz bem
E eu não tenho o que falar
Vou seguindo na missão
Eu tenho muito a caminhar
A “MC” aqui não falha
E chegou pra representar
A mente vai trabalhando
E vc vai se expressando*

Encaixando as palavras
Eu sigo na vida rimando
Eu vivo sim! daquele jeito
Combatendo o “machismo”
E também o “preconceito”
Pega a visão
Escuta aí que o papo
Já foi dado pela mina “MC”;
Eu quero é muito mais “respeito”
E também “evolução”
Nesse mundo que vivemos
Tem muita destruição

Repete refrão

“Respeito” é uma palavra
Que existe em todo lugar
Só que muitos não respeitam
Tem que aprender respeitar
O mundo está perdido
Aumentando a violência
As crianças sem saber
Tão chegando na inocência
Nesse mundo tem de tudo
Por isso tem um porém
Existe o lado mau
Também o lado bem
Mães irresponsáveis
Que abandonam as criancinhas
Eu vejo os pais comendo as filhinas
Antigamente essas coisas eram na televisão
Agora é perto de você
Isso não é mentira não
Por isso cada um escolhe o que quer da vida
Alguns tão trabalhando

E outros na vida bandida
O movimento aqui é grande
Fique atento meu irmão
Sou eu sou a “Jayne”
Expressando essa canção
Então fica ligado nessa batida
Porque eu já mandei meu papo
E essa é minha disciplina woll...

A letra revela um padrão rítmico que se baseia na combinação de sílabas tônicas e em palavras que têm sonoridades próximas. Analisando o discurso da letra é possível perceber que a compositora trouxe na primeira e segunda parte da música alguns aspectos de sua relação com o rap e como acontecia seu processo criativo. Ela usou gírias que são comuns dentro do movimento hip hop como “tá ligado”, “mano”, “mina”, “pega a visão”, “favela” e “gueto”, expressões características do contexto urbano.

Na letra ela diz que seu rap é para combater formas de opressão machista e preconceitos. Ela também se autoafirmava negra e que isso lhe conferia atitude de cantar o rap. Na estrofe final, ela conta sobre como o respeito é um valor que tem se perdido e narra casos de abandono, estupro e violência. A última parte da música chama a atenção sobre como ela colocou os casos de abandono e de estupro de crianças pelos pais como casos que aconteciam longe, que só eram possíveis de serem vistos pela televisão e que também aconteciam perto dela.

É interessante observar que MC Jayne se apropriou de uma linguagem urbana, mas fala a partir de seu local, da sua realidade, configurando de certa maneira uma linguagem que destoa do discurso masculinizado predominante no gênero musical. O rap, que surge num contexto de luta por direitos civis na cidade de Nova York, nos Estados Unidos, no final da década de 1970, se formata como linguagem de contestação da população negra e de

imigrantes latinos que habitavam um dos bairros mais pobres da cidade, o Harlem, em sua grande maioria homens.

Considerado como bairro periférico na época, o Harlem possuía altos índices de assassinatos, assaltos, tráfico de drogas e um contexto de miserabilidade. A música surgiu como alternativa para jovens negros e latinos que se enfrentavam em brigas de gangues. O *rap* (a música), junto com o grafite (arte visual em muros), o *break* (a dança) e o *DJ* (que garante o *beat*) são os quatro elementos que dão ao *hip hop* a característica de um movimento de juventude (Freire, 2011).

Associado como uma “forma de narrativa contemporânea” (Rodrigues, 2013, p. 34), o *rap* enquanto gênero musical se expandiu para diferentes lugares, especialmente nas periferias de cidades de contextos urbanos por meio de mídias como a televisão, o rádio, alcançando também cidades do interior através da internet. No Brasil o movimento *hip hop* e o *rap* começaram a ganhar força na década de 1980 nas principais capitais do país (Freire, 2011; Rodrigues, 2013).

Entendendo a inserção desse gênero na cultura brasileira a partir de sua característica urbana, é possível compreender as apropriações linguísticas de MC Jayne para narrar seu ambiente em Cachoeira. Ela, moradora do Três Riachos, último bairro antes de pegar a estrada que dá acesso ao povoado do Capoeiruçu. O local fica distante do centro da cidade e é composto por conjuntos de casas populares, o que indica que os moradores, em sua predominância pessoas negras, possuem uma renda que pode ser considerada baixa.

Das três vezes em que estive lá para encontrar com Jayne, em diferentes dias da semana e horários, pude perceber uma grande movimentação de pessoas andando nas ruas, principalmente de jovens homens negros, em bares, sentados nas calçadas conversando ou jogando bola na quadra. Considerando o alto índice de

desemprego na cidade, essa aglomeração de pessoas na rua me indicava que suas alternativas de ter um trabalho assalariado pareciam escassas.

São características como as citadas anteriormente que qualificariam o Três Riachos como uma “favela”. Segundo Jayne, os próprios moradores consideram a localidade como sendo uma favela, que ela define:

Favela pra mim é uma comunidade pobre, entre becos e vielas com casas, barracos, morros... É uma quebrada com moradores de baixa renda que têm seus filhos pra sustentar, é um lugar perigoso onde acontece trocas de tiros, assaltos, facções, tráfico de drogas etc... Lugar mal visto, algumas pessoas têm medo de chegar porque infelizmente certas coisas acontecem na favela. (Depoimento concedido à pesquisadora em 01 de maio de 2017).

As composições e os depoimentos concedidos por Jayne, além do convívio com ela, me fizeram compreender seu processo de inserção no *rap* e a apropriação da linguagem como forma de expressão e de seu deslocamento dentro da cultura popular negra. O *rap* é a linguagem que reflete a posição social que ela ocupa em um contexto de insurgências culturais.

Ser “Mina Favelada” é resistir o dia a dia, é andar pelas ruas da favela, descer ou subir morros, é ter cultura, enfrentar certos tipos de preconceito, machismo, é lutar diariamente pelo pão de cada dia, correr atrás dos nossos objetivos e não ficarmos caladas. É ter caráter, ser humilde, ter peito pra criar nossos filhos, porque infelizmente a nossa sociedade é desigual e isso nos mata diariamente. É essa mina que constrói cada pedaço da comunidade com as próprias mãos, essa mina que transmite a mensagem através da música, poesia, dança, arte, essa mina que quer ter um futuro e alcançar os

sonhos e nunca desistir, por isso eu não me canso de falar que eu tenho orgulho de ser uma mina favelada! (Depoimento concedido à pesquisa em 01 de maio de 2017).

No rap, a linguagem é direta, para “bater certo”. O tom usado é o de denúncia social, de posicionamento diante das desigualdades e na busca de seu enfrentamento por meio da música. Segundo o cientista social e pesquisador Roberto Camargos de Oliveira (2015), o rap é, além de gênero musical, campo da cultura política, aliança entre arte e resistência dentro de um padrão contra-hegemônico de linguagem musical.

O processo criativo de Jayne decorre da sua vida cotidiana e se manifesta em paralelo a suas ações diárias, sendo usado como linguagem comunicativa. Desde a escuta musical até o processo de inspiração que se materializa na letra escrita, na cabeça da interlocutora passa uma história que já vem acompanhada de uma sonoridade que logo depois influenciará na escolha do beat. Juntando os dois elementos, da poesia rimada ao som, se faz a música.

Quando eu tô aqui em casa com minha filha, com minha mãe, às vezes minha filha me impede de fazer algumas coisas, mas, quando ela dorme, eu sento ali no sofá começo a anotar coisas. No caso, se eu for fazer uma música eu imagino logo o que eu vou colocar. Aí, o que eu vou imaginando vira uma ideia. Às vezes eu tou aqui fazendo a unha das clientes ou vou na rua e lembrei de alguma coisa legal, pego o meu celular e escrevo pra poder não esquecer. E gravo na mente como quero fazer. Aí salvo como rascunho e quando chego em casa eu vou e coloco a ideia no papel. Eu não sei fazer free style, que é improvisado na hora, eu faço pouco porque eu não manjo muito. Mas gosto de fazer as letras, gosto de escrever bastante, pensar bastante pra sair legal. Acho bem massa mesmo, falar da realidade da favela, do gueto. Eu gosto de compor minhas músicas por isso. De pensar, relatar sobre o que eu quero falar. (Depoimento registrado em 22 de setembro de 2016).

Numa realidade onde a juventude atua para quebrar os padrões que são impostos por uma sociedade normativa e opressora, a música, principal produto cultural consumido por jovens (Rodrigues, 2013), através de sua potência de ação comunicacional, desloca Jayne para um papel que aos poucos ela percebeu que era representativo não só para ela.

Eu falo do que eu vivo, do que muitas pessoas perto de mim vivem. Eu me identifico muito nos meus vizinhos, meus amigos, as pessoas que eu vejo na rua. Essas pessoas que sofrem preconceito, eu me identifico com elas nessa vida real. Eu procuro falar sobre o preconceito. Machismo, sobre ser negro, sobre a favela, falo sobre mulheres, homens, sobre sexualidade. Falo muito sobre isso porque aqui, não todas as pessoas, mas muita gente é preconceituosa com gays, mulheres que gostam de outras mulheres, essas coisas e tento sempre falar sobre isso nas minhas letras porque o pessoal tem preconceito mesmo, machismo. Porque tem muita gente que acha que só porque é mulher no rap é sapatão, e eu acho que isso não tem nada a ver. Aí sempre eu colo na minha letra essas coisas relacionadas a esses preconceitos. Eu gosto de rap agressivo, pra falar as coisas na realidade. (Depoimento registrado em 22 de setembro de 2017).

Outra composição de Jayne que seguia essa tônica é “Violência na Cidade”, também um de seus primeiros escritos, e apresenta uma narrativa em primeira pessoa, onde ela explicita algumas formas de violência que ela já presenciou em seu cotidiano. Usando um método de composição semelhante à música analisada antes, a interlocutora se coloca como personagem, evidenciando características pessoais suas que a colocam como transeunte em diversas situações do dia a dia. Enfatizo que, assim como fiz na transcrição das letras de Dona Dalva e na entrevista com Dona Mariinha, procurei manter na escrita a pronúncia de Jayne para algumas palavras, mantendo assim a sonoridade de sua voz.

Violência na cidade

*Rap nacional, tô chegando pra dizer
A galera tá na ativa juntamente com você
Se ligue nessa ideia que eu vou dá
Preste atenção*

*Curto funk, hip hop, mas o rap é minha canção
Gosto de fazer rimas, rimar é meu talento
Estudando as palavras, vou rimando a todo tempo
Só basta você crer e acreditar*

*Porque nada é impossível e um dia cê chega lá
Só é ter fé em Deus que ele vai te ajudar
E os seus sonhos ele pode sim realizar*

*Moro em Cachoeira esse aqui é o meu lugar
Sou favela, sou do gueto, preconceito aqui não há
Não mexo com ninguém, eu só ando é na minha
Não ando encrencada, prefiro andar sozinha
Sou muito brincalhona e divertida pra caralho
Eu não tou nem aí pra o que os outros falam
Não dependo de ninguém porque sempre me esforcei
Para ajudar a minha mãe porque agora é minha vez*

Refrão 2x

*Tanta violência na cidade
Gerando a crescer a criminalidade
Quem sabe fazer faz, não espera o pior
Fazendo coisas boas, escolhendo o melhor*

*Mais um ano se passou, tá na hora de mudar
O importante é ser feliz e os problema deletar
Eu me chamo Jayne e não ando atoa*

*Quem me conhece sabe que eu sou é gente boa
Tenho orgulho de ser negra, meu cabelo não é pranchado*

*Eu mostro quem sou com o meu cabelo é trançado
Atitude tenho sim, tenho em qualquer lugar
Porque eu me dou valor, isso eu posso expressar
Os manos e as minas que andam de plantão
Se envolvendo nessa onda não tem amor no coração
Eu não tenho nada contra com quem usa suas parada
Só que eu não me envolvo, prefiro ficar afastada
Passou de nove horas um silêncio lá na área
Os mano se malocam pra ficar só de quebrada
Mas aqui não rola dessa de roubo, meu irmão
Porque os mano aqui protege preferindo a curtição
O movimento lá na área é daquele jeito
Todo mundo procurando onde colocar defeito
Drogas, armas, sexo, mulher e dinheiro
Os manos se colocam correria dia inteiro
Mas fazer o quê se essa é a realidade
Quem vive nessa vida vive cheio de maldade
Repete refrão 2x*

*Notícia na tevê de drogas e bandido
De roubo, malandragem, espancamento e homicídio
Quem assiste tá por dentro e fica bem informado
Por outro lado com a internet você está conectado
Quem entra nessa vida não dá sorte
Famílias que sofrem por causa da morte
O bagulho aqui é tenso todo dia tem um morto
Ando na ativa 24 por 48, fechou.*

Mais uma vez, a compositora destaca sua identidade racial ao se dizer orgulhosa de ser negra e de possuir cabelos trançados, assumindo seu visual estético como forma de afirmação de sua negritude. Na letra ela refletiu ainda sobre o envolvimento de jovens negros com o tráfico de drogas, consequências das desigualdades sociais e econômicas impostas, sobretudo, pelo racismo, e que atravessam a vida de pessoas da sua idade/geração.

A falta de desenvolvimento econômico que engessa os postos de trabalho e marginaliza a convivência coletiva, empurra muitas moças e rapazes da cidade ao uso indiscriminado de drogas, lícitas e ilícitas, e para atividades que colocam suas vidas em risco. Ela finaliza a composição fazendo um paralelo da vida de “banditagem” vista em outros lugares através da TV e da internet, com o número de jovens mortos na sua “favela”.

Analisando a letra em aspectos gerais, é possível perceber como, no discurso, a jovem MC acaba reproduzindo concepções baseadas no senso comum disseminadas, sobretudo, na influência do discurso religioso que associa a fé como principal meio de se enfrentar as desigualdades sociais. Essa lógica retira, assim, a responsabilidade do sistema capitalista, racista e patriarcal na produção da precarização da vida, sobretudo das mulheres negras, da falta de política de distribuição de renda e isenta o Estado do seu papel em garantir formas de melhorar as condições de vida das pessoas.

*Só basta você crer e acreditar
Porque nada é impossível e um dia você chega lá
Só é ter fé em Deus que ele vai te ajudar*

Para o filósofo italiano Antonio Gramsci, o senso comum é “parte do processo histórico” que representa “a sabedoria tradicional ou a verdade de séculos”, porém, contraditório e onde “a consciência das massas se forma”. De acordo com Stuart Hall, em obra que revisita os postulados de Gramsci, o senso comum é um terreno não questionado e já formado de disputa de domínio por ideologias, sobretudo da ideologia dominante (Hall, 2008, p. 303).

Ao condicionar a conquista de sonhos à fé, Jayne coloca em xeque seu próprio discurso de resistir ao sistema a partir de conquistas concretas, ao ter consciência de sua potencialidade enquanto mulher, negra e trabalhadora. Não quero aqui colocar a sua fé em questionamento, mas apontar como, ao condicionar a conquistas

de seus sonhos ou a ascensão social à uma vontade divina, ela acaba por legitimar a divisão social das classes a partir de uma concepção que pode ser associada com um discurso introjetado no inconsciente coletivo como uma verdade dada.

Assim, não se questiona as desigualdades que são impostas por sistema capitalista, racista e patriarcal, que privilegia um grupo social (brancos) em detrimento do outro (negros, indígenas), seja no domínio dos meios de produção ou do acúmulo de riquezas. Contudo, destaco ainda que essa letra foi escrita em meados de 2015 e 2016 e, quase dez anos depois, a própria concepção política e a leitura de mundo da interlocutora, assim como seu amadurecimento musical, podem ter sido influenciados pelo papel social e político que o *hip hop* assume na formação ideológica da juventude.

Ambas as músicas aqui apresentadas mostram diferentes questões que atravessam a trajetória de vida de Jayne e como elas refletem em seu trabalho autoral. Enquanto comunicação, o *rap* produzido pela interlocutora carrega significados que são construídos socialmente na perspectiva de sua vivência, os marcadores sociais que estão intrínsecos na sua identidade cultural e política e que são gerados por matrizes de desigualdades expressos por experiências de violência, pobreza, racismo e sexismo.

Uma vez quando eu estudava no colégio e era da sétima série, por eu ser gordinha e por eu ser negra [sofreu preconceito]. Tinha um menino que estudava lá também e um dia quando eu tava chegando no colégio ele pegou e disse “por que você é gorda e preta?”. Aí eu peguei e olhei pra ele e nem tive reação de falar com ele. Só fiz dizer pra ele assim “eu gosto da minha cor, eu tenho orgulho da minha cor”... só falei isso pra ele e me saí. E a outra vez foi eu cantando rap. Uma menina uma vez olhou pra mim e falou “essa menina parece uma machona, véi” e eu escutei. Ela tava falando do meu jeito de cantar. Aí

olhei pra ela e falei “é meu estilo, véi, é meu estilo. Eu represento o meu estilo, não tem nada de machona. E eu acho que você deve respeitar o estilo de qualquer pessoa”, falei pra ela. Ai ela tentou se desculpar, mudando de assunto e eu falei que eu era assim. (Depoimento registrado em 22 de setembro de 2017).

No relato ela explicita uma situação em que sofreu injúrias racistas e gordofóbicas no início da adolescência, vivenciando agressões verbais por adolescentes do sexo masculino. As ofensas em relação a aspectos estéticos do corpo das jovens mulheres negras no contexto escolar são agressivas e seguem o padrão de comparar seus corpos ao das imagens normativas baseadas na branquitude.

122 Os estereótipos para as mulheres negras, construídos pela branquitude e pelo racismo, determinam *imagens de controle* (Collins, 2000), assim como normatizam a cultura e a influenciam na construção da identidade nacional, no caso brasileiro (Gonzalez, 1988), conferem características específicas que tipificam as mulheres negras: a mulata exportação, a empregada doméstica e a mãe preta. Essas construções racializadas de gênero, classe social e sexualidade constituem representações que objetificam e hipersexualizam as mulheres negras desde o período colonial.

A outra situação que ela narra é o preconceito sexista que busca inferiorizar as mulheres no ambiente musical. De acordo com a pesquisa de Natália Rodrigues (2013), que fez um levantamento da atuação de jovens negras no *rap* em Recife, há dois ângulos para se pensar a questão da orientação sexual. O primeiro é o fato do movimento ser também lesbofóbico, baseado no senso comum, ao tentar “masculinizar-las” por serem mulheres que tensionam um ambiente predominantemente masculino. O se-

gundo ângulo refere-se a “uma forma de desqualificá-las” em sua produção musical (Rodrigues, 2013, p.100).

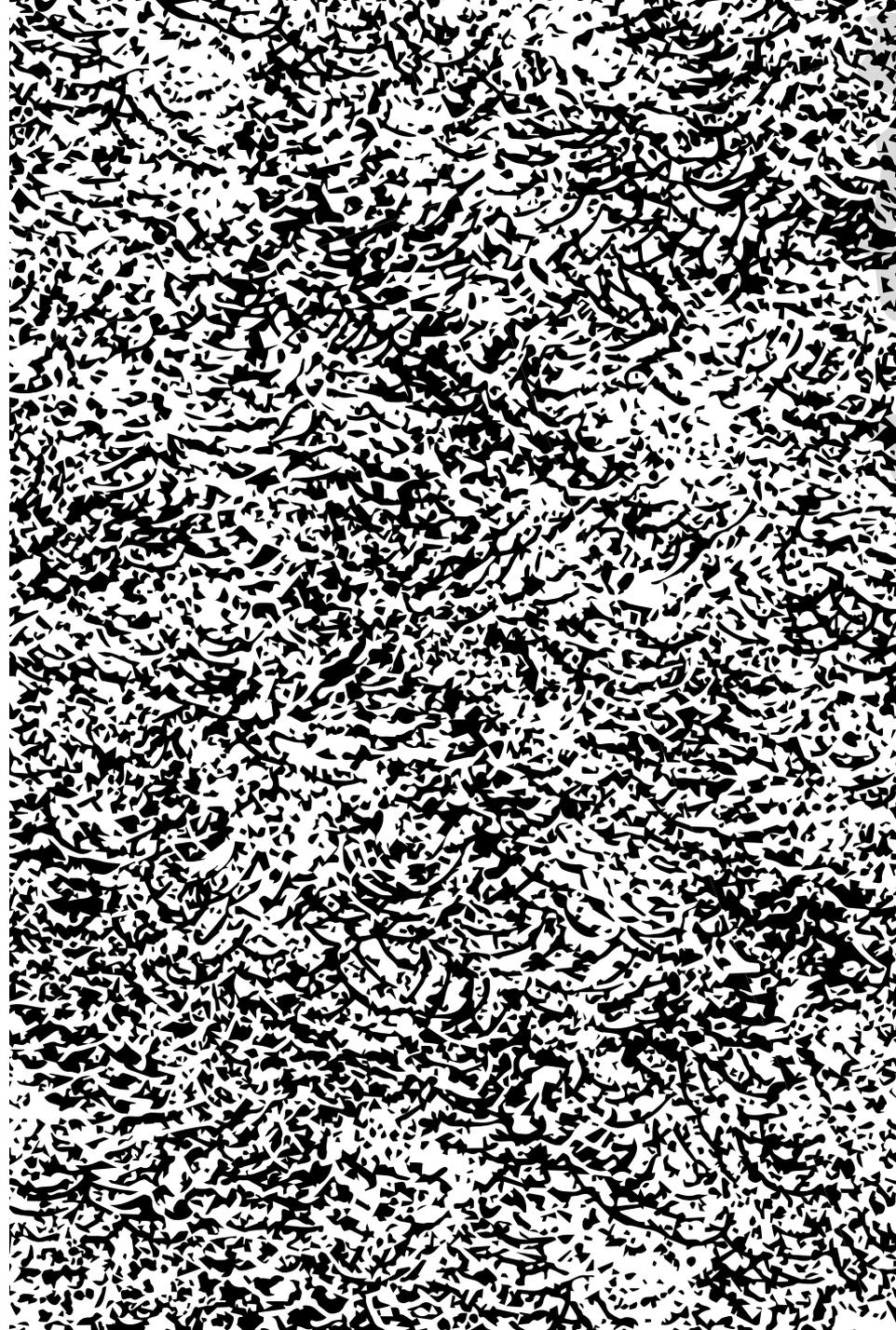
Assim como o legado da escravidão cravou na identidade das mulheres negras a exploração não apenas de sua força de trabalho, mas também a exploração sexual e a hipersexualização de nosSOS CORPOs, marcou ainda o nosso lugar de subalternidade na sociedade, que passa também pela produção criativa das mulheres nas artes. É por meio da compreensão da categoria de mulheres negras de forma não essencializadas – mas passível de contaminação ao se interseccionalizar com outros marcadores sociais – que a música pode se caracterizar como prática discursiva opressiva e opressora, sobretudo quando associada ao mercado hegemônico, em que ainda são comuns músicas que vulgarizam e depreciam as mulheres.

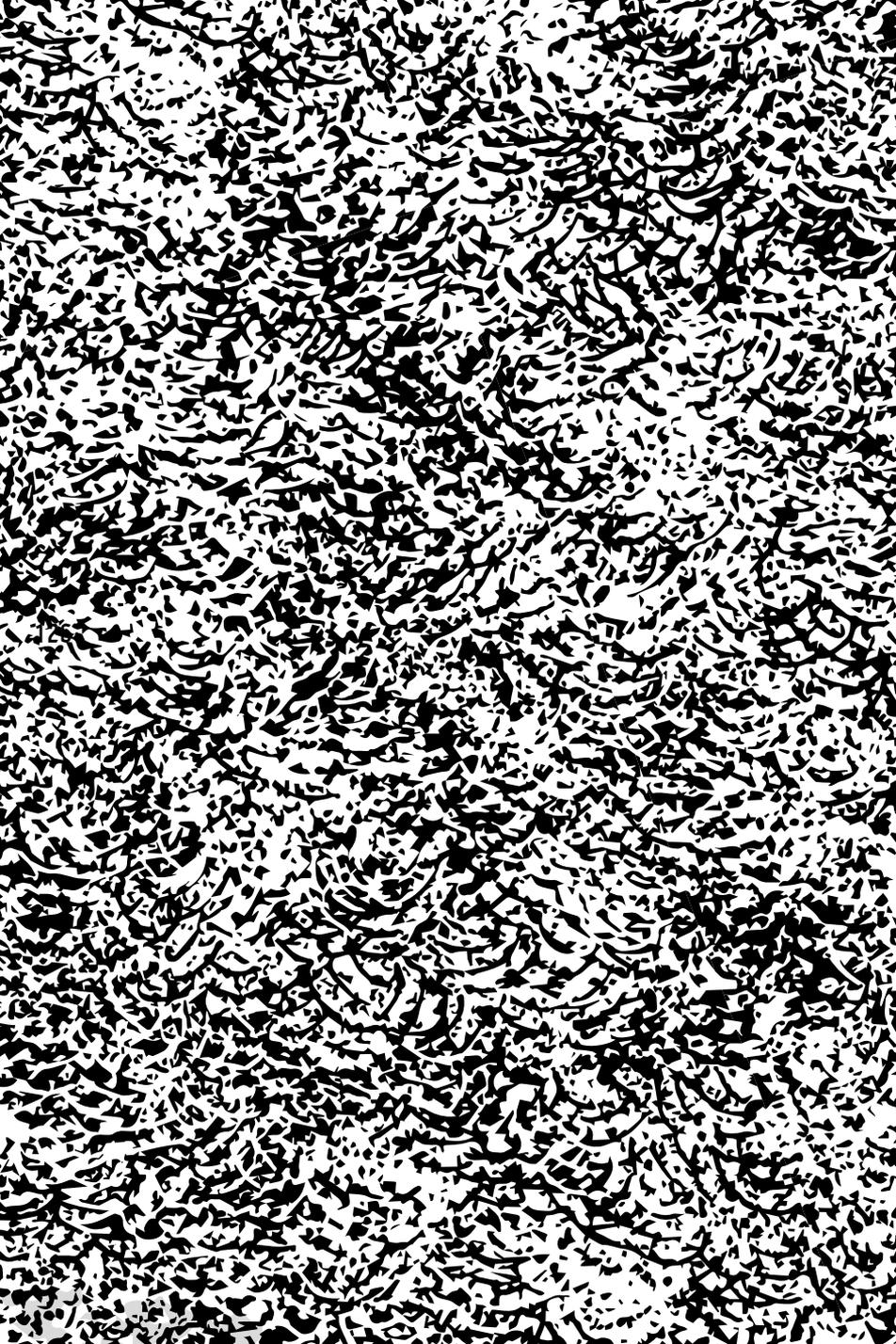
123 Mas é também pelo contato mútuo entre a música e as relações de gênero, de raça e de sexualidade que ela pode ser entendida a partir de seu potencial comunicativo contra-hegemônico. A música pode abrir a possibilidade de transformação ao deslocar e permitir transitoriedade nos contextos em que esses indivíduos estão inseridos. É por intermédio das experiências coletivas e de pessoas situadas que a criatividade e a expressão discursiva dão vazão a produções musicais críticas à hegemonia “racista, classista e sexista dominante”, e permitem às autoras “vislumbrar e criar uma contra-hegemonia” (hooks, 2015, p. 208).

As histórias de parencas (Evaristo, 2016) em suas experiências de vida e nas de mulheres e demais pessoas em volta, marcam as escriturências de Dona Dalva, Dona Mariinha e MC Jayne e desafiam a lógica da estrutura dominante. As escritas de mulheres negras, baseadas em seus cotidianos e de suas comunidades, são fontes de representatividade, diálogo, compartilhamento e, sobretudo, formas de comunicação popular, ao usarem a música como meios próprios dessa inter-relação.

As escritas dialogam não apenas com suas autoras, mas com as pessoas que estão recebendo a mensagem e que têm o poder de decodificá-las, interpretá-las ou não. Esteticamente, os gêneros musicais se diferenciam, mas as suas potencialidades são de resistência. Enquanto linguagens musicais que podem ser capazes de exercer ação comunicacional, o samba de roda e o *rap* são gêneros musicais eficazes enquanto meio de reverberação de enfrentamento, representação e crítica, seja a partir da mensagem, mas também pela estética que é produzida e exposta.

As semelhanças e diferenças entre as vivências e os contextos em que estão inseridas as interlocutoras aproximam suas realidades, o que potencializa o entendimento da música como produtora de materialidade por meio da linguagem. Assim, dotada da capacidade de influenciar nos processos de protagonismos de mulheres negras, a música, dentro do contexto do campo pesquisado, pode vir a ser caracterizada como comunicação popular per se, como será exposto no próximo capítulo.





Inaugurando outras práticas de comunicação popular a partir de experiências situadas

127

Neste capítulo, aprofundo reflexões sobre a aproximação da música e das experiências, trajetórias e práticas cotidianas das interlocutoras, compreendidas como potências de ação comunicacional que inauguram novos entendimentos sobre o que podemos chamar de processos de comunicação popular. Isso se torna plausível quando deslocamos o foco em torno da comunicação centrada nos meios massivos e o reaproximamos de suas modalidades comunicacionais não tradicionais, por meio dos processos de mediação (Gabbay, 2014), como ocorre com a música no contexto apresentado até aqui nesta publicação.

Para isso, retomo o contexto do Doutorado de Dona Dalva junto à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, com base

em sua atuação como dinamizadora da cultura popular baiana e produtora de comunicação popular. Neste momento, entendendo que se estabelece uma aproximação com a teorização do filósofo italiano Antonio Gramsci sobre a disputa de hegemonia entre a cultura popular e a cultura *mainstream* no interior da superestrutura que conforma a sociedade de classes, marcada pelo patriarcado racista. A seguir, apresento uma análise que busca situar as contribuições de Gramsci no contexto de resistência da cultura popular, a partir das experiências da referida interlocutora.

Ao longo desta escrita, destaquei alguns aspectos de enfrentamento que Dona Dalva, Dona Mariinha e MC Jayne traçaram no curso de suas trajetórias contra as investidas do patriarcado e do racismo. A partir da música, principal campo de atuação enquanto produtoras e receptoras de comunicação, as interlocutoras travaram a disputa por sobrevivência dentro do cenário social no qual se inseriam.

De acordo com os postulados de Antonio Gramsci, hegemonia consiste na conquista da supremacia em uma sociedade, por meio de dinâmicas que articulam o poder econômico – a chamada estrutura – ao poder político e ideológico – a superestrutura. Essa supremacia consiste no domínio de um grupo social, que o filósofo denomina “bloco histórico”, que se interliga a partir de interesses em comum e a partir do consentimento, consolidando seu poder em relação a grupos sociais subordinados em determinado momento no desenvolvimento da sociedade.

Ainda de acordo com Gramsci, a hegemonia acontece em momentos específicos, o que faz com que os blocos históricos dominantes mudem de acordo com as alterações ao longo dos contextos de desenvolvimento da sociedade, o que possibilita sua disputa (Gramsci, 1999). Tais modificações acontecem a partir do que ele chama de crises “orgânicas”, que não podem ser previstas, mas que ocorrem em momentos de instabilidade

no equilíbrio entre as forças sociais e que “germinam em lutas ético-políticas e de ideologias políticas completas”, influenciando assim a configuração das massas sociais (Hall, 2008, p. 287).

Para entender o poder das hegemonias, é necessário compreender as articulações culturais de uma sociedade, para então compreender como ela se estrutura. De acordo com Stuart Hall, essas articulações são “o terreno das práticas, representações, linguagens e costumes concretos de qualquer sociedade historicamente específica” (Hall, 2008, p.295). Em uma releitura de Gramsci, Hall retoma os postulados do filósofo italiano para articular sua análise a partir da raça, elucidando como as hegemonias também se constituem com o consentimento de grupos sociais subalternizados.

Esses arranjos teóricos são importantes para colocar em evidência alguns questionamentos em torno do processo de titulação de Dona Dalva enquanto Doutora Honoris Causa do Samba de Roda pela UFRB. Sabe-se que a concessão do título foi uma conquista extremamente valorosa, reconhecendo a importância da trajetória da Mestre sambadeira para a cultura popular negra no Brasil. Fruto de seu trabalho e dedicação ao Samba de Roda enquanto espaço de afirmação e resistência negra por meio da arte, o Doutorado de Dona Dalva, no entanto, revela uma intensa disputa de hegemonia ao longo do processo, evidenciando como tais conflitos influenciaram diretamente na permanência da invisibilização de seu legado enquanto mulher negra.

A UFRB surge no governo de Luiz Inácio Lula da Silva (PT/2002-2010) como plano de expansão das universidades brasileiras a partir do REUNI (Reestruturação e Expansão das Universidades Brasileiras). Esse programa do governo federal permitiu o aumento da capacidade de vagas nas universidades já existentes e deslocou *campus* universitários dos grandes centros, o que permitiu a interiorização do ensino superior.

Considerada a Universidade mais negra do país por estar territorialmente localizada na região do Recôncavo Baiano, a UFRB foi criada para tentar suprir a falta de acesso de parte da juventude negra, que se via em desvantagem na disputa por vagas nas universidades públicas. Contudo, na prática, nos primeiros anos da universidade a maioria dos estudantes matriculados eram de diferentes capitais do Brasil, sobretudo das regiões Sudeste e Sul. Apenas anos depois é que a ocupação de vagas por estudantes negros de cidades do interior da Bahia e de outros estados do Nordeste em cursos oferecidos pela instituição aumentou, assim como a presença crescente de estudantes indígenas.

Dentro do contexto de uma instituição pública que se pretendia democrática e plural é que a titulação do Doutorado de Dona Dalva surge. A cessão foi indicada por um historiador da cidade de Cachoeira, sendo sua sugestão apresentada posteriormente pelo professor e etnomusicólogo Xavier Vatin, membro, à época, do corpo docente do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), *campus* esse onde a sugestão foi apresentada. Aprovada em reunião do Conselho Universitário, o pedido foi encaminhado para apreciação pelo então reitor da UFRB, Paulo Gabriel Soledad Nacif. Contudo, o pedido foi inicialmente negado por falta de comprovação concreta do legado cultural de Dona Dalva.

A partir daí se travou uma disputa política entre a Universidade e agentes culturais locais, que receberam o apoio de alguns docentes da própria instituição de ensino. Foi elaborado um dossiê relatando toda a trajetória de vida de Dona Dalva. Junto ao material, diversos documentos, inclusive a comprovação de que Dona Dalva foi uma das proponentes da patrimonialização do Samba de Roda pelo IPHAN e pela UNESCO. Após a apresentação do dossiê, o título foi concedido.

Esse fato não chegou ao conhecimento de Dona Dalva, por motivos óbvios. A disputa política representava só mais um obstáculo

que ela venceu na vida. Mulher, negra, idosa, de baixa escolaridade, ex-operária, Dona Dalva teve mais uma vez sua história subestimada pelo patriarcado racista institucionalizado. Entretanto, o título, que consiste num reconhecimento político e histórico da herança das mulheres negras para o desenvolvimento da cultura, não representou efetivamente uma mudança na vida de uma ex-charuteira.

Uma Doutora que após anos de labuta teve finalmente o reconhecimento de seu trabalho para o desenvolvimento da sociedade a partir da arte e dos saberes ancestrais. Saber esse que foi compartilhado, que segue ensinando e transformando a realidade de outras mulheres negras e das novas gerações, através das atividades oferecidas à comunidade pela Casa do Samba do Samba de Roda de Dona Dalva. Um conhecimento que não é valorizado financeiramente enquanto trabalho. Sem honorários, apenas em setembro de 2017, a Doutora do Samba foi convidada a dar uma aula na Universidade. Esse hiato entre a concessão e a realidade levantou o questionamento: o que de fato esses títulos representam para as mulheres negras?

O título elevou a importância e o prestígio de Dona Dalva a patamares inimagináveis para ela. Mas não apresentou mudanças efetivas, para além do seu reconhecimento. Diante de uma sociedade que está sob domínio de uma hegemonia que atende aos privilégios de classe da supremacia branca, patriarcal e racista, ser Doutora Honoris Causa não impediu que Dona Dalva seguisse enfrentando diferentes formas de opressão e desigualdades, mantendo seu legado em constante posição de resistência.

A subestimação do conhecimento, do trabalho e do legado são comuns na trajetória de mestras da cultura popular. A cultura marginal – considerada periférica em relação à hegemônica, letrada, erudita – ainda é depreciada, quando não apropriada pela disputa que a cultura *mainstream* faz no campo do popular.

Entendendo as tradições musicais populares e de origem afro-brasileiras como resistência política e cultural, a herança ancestral que Dona Dalva carrega, de uma vida inteira dedicada ao samba de roda e os anos de experiência dentro da cultura popular a fizeram resistir à invisibilização ao longo dos anos. Isso foi possível através do seu conhecimento musical e sua coragem de tocar um projeto de vida que transforma a realidade de outras pessoas e produz comunicação.

Como apontado nos capítulos anteriores e a partir da arte criada cotidianamente pelas interlocutoras em um contexto de permanente disputa por espaço e visibilidade, chegamos à principal hipótese que venho defendendo nesta escrita: da música como mediadora de relações cotidianas.

3.1 A MÚSICA COMO MEDIAÇÃO E PROCESSO COMUNICACIONAL

Enquanto expressão da arte junto a outras formas de linguagem, a música se constitui como mecanismo de vínculo e interação entre os sujeitos, está intrínseca à formação e desenvolvimento da sociedade e aos diversos conjuntos sociais coexistentes. Ela se apresenta como característica da sociabilidade dos sujeitos por estabelecer uma forma de diálogo entre eles. É interligada à função de comunicação que a música constitui uma atividade humana que “não pode ser entendida como uma ocorrência passível de ser separada dos processos culturais, mas integrada a eles” (Gomes; Santos, 2010, p.10).

Definida pelo etnomusicólogo Samuel Araújo, em alguns casos, como “comunicação sonora não-verbal” (Araújo, 1999), é possível, nesse sentido, compreender a música como possuindo uma potência de ação, uma vez que constitui “uma esfera mais mundana do que ideal, podendo contaminar mais do que comunicar. Ela torna-se capaz, dentro dessa concepção, de criar, modificar,

desestabilizar a condição dos seres que com ela interagem” (Moreira, 2012, p. 71).

Assim, se torna mediadora da interação entre o sujeito com sua identidade cultural e o mundo exterior. A definição de identidade cultural desenvolvida por Stuart Hall (1999) para situar a concepção do tema dentro da modernidade, se aproxima do entendimento da música com viés de emancipação e da ideia de que a identidade cultural dos indivíduos é também influenciadora em seu processo de tomada de consciência e da formação de sujeitos.

Postulados de diferentes autores tanto do campo da comunicação (Martín-Barbero, 2006; Gabbay, 2011, 2013, 2014) quanto da etnomusicologia (Araújo, 1999; Seeger, 2008; Moreira, 2012) já apontam as íntimas relações entre a comunicação e a cultura que permitem situar a música enquanto comunicação. Isso se dá, principalmente pelos elementos, subjetivos e materiais, que são articulados em torno da produção musical. De acordo com Anthony Seeger, em diálogo com teóricos do campo da etnomusicologia, a “música é uma forma de comunicação, junto com a linguagem, a dança e outros meios” (Seeger, 2008, p. 239).

Seguindo os preceitos da etnomusicologia e de como também define a modativista Caroline Barreto, entendo a música como “um conjunto de elementos sonoros, organizados a fim de produzir sentido e sensação”, onde os discursos textuais, as letras, só existem “em composição com os demais elementos sonoros” (Lima, 2016, p. 5).

Somam-se a essa compreensão os modos de vida relações socioeconômicas, culturais, políticas e discursivas constitutivas da vivência em coletividade, bem como visões de mundo, religiosidades, idade/geração, gênero, raça/etnia, entre outros marcadores sociais que nos permitem situar a música como prática comunicacional. Por um longo tempo, os estudos centravam as

análises e reflexões sobre o campo das comunicações a partir, apenas, dos efeitos que o oligopólio dos meios (produção, transmissão...) causavam na vida social.

A partir dos estudos desenvolvidos pela Escola de Frankfurt, no início do século XX, que a definiram de massa como alienante, a comunicação foi considerada, por tempos, de forma unilateral pelos estudos da recepção, colocando o povo como receptor passivo dessa alienação, uma vez que o processo comunicacional era entendido como verticalizado, sem haver interação entre a produção e a recepção da mensagem pela sociedade. A crítica então se baseava nos efeitos, num contexto de dominação e de disputa de classes sociais, que os meios de comunicação de massa, como a televisão, o rádio e o jornal impresso podiam exercer sobre a sociedade (Matos, 2006).

Os meios de comunicação de massa foram caracterizados por Theodor Adorno e Max Horkheimer enquanto indústria cultural, sistema socioeconômico e político com o objetivo de produzir bens de consumo cultural com a finalidade de controle social e mercadoria (Matos, 2006). Assim, a análise dos meios de comunicação de massa se concentrava, principalmente, na ideia de que, enquanto domínio de empresas privadas, filmes, telenovelas, programas de entretenimento e de jornalismo, música popular, livros, revistas e jornais estão suscetíveis ao jogo de lucro estabelecido pelo mercado capitalista. Ao se apropriar de características e elementos populares da cultura, a indústria cultural produz efeitos nocivos, sobretudo quando se apropria de signos, símbolos e traços da cultura popular, resignificando-os, de forma a usá-los com o objetivo lucrativo dentro da lógica do mercado.

Jésus Martín-Barbero, um dos principais nomes dos latino-americanos de comunicação, a define hegemonia “como um processo no qual uma classe hegemoniza, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira

como seus os das classes subalternas”, e que em certa medida não há um processo estático, mas que a hegemonia “se faz e desfaz, se refaz permanentemente num ‘processo vivido’” (Martín-Barbero, 2009, p. 112).

A partir disso, o autor aponta para a necessidade de investigar a comunicação não apenas de forma fragmentada a partir dos meios, mas através de mediações entre os processos comunicacionais com o contexto em que os sujeitos estão inseridos. As perspectivas da escola de Frankfurt para os estudos da recepção foram predominantes até o início dos anos 1980, quando começaram a surgir as primeiras contribuições dos estudos latino-americanos de recepção. O movimento trouxe um contraponto teórico crítico às análises frankfurtianas ao fazer reflexões alternativas sobre a comunicação e sobre a cultura de massa.

A recepção, de acordo com a pesquisadora Maria Vassalo de Lopes (2014), é um fenômeno político e cultural. Desta forma é necessário, além de entender seus efeitos a partir da perspectiva macro das relações que compõem a estrutura social, deve-se levar em consideração também os efeitos a partir dos microprocessos que configuram as relações em sociedade. Isso consiste em compreender a articulação entre o ambiente onde os sujeitos se inserem, os aspectos comportamentais e subjetivos com aspectos sociais, políticos e econômicos que se interconectam e influenciam o processo comunicacional.

Daí a necessidade, como aponta Martín-Barbero (2009), de ultrapassar a análise dos meios, indo de encontro às mediações existentes nesse processo. “A mediação pode ser pensada como uma espécie de estrutura incrustada nas práticas sociais e na vida cotidiana das pessoas [...]” (Lopes, 2014, p. 68). Pensando que a comunicação ultrapassa a linguagem falada e escrita, podemos entender nesse âmbito de emissão-mensagem-recepção, a música como meio e linguagem de comunicação sonora. Enquanto campo de estudos que permite a transição de abor-

dagem interdisciplinar, a música, tanto sua composição sonora quanto textual, a partir dessa perspectiva, tem seu potencial comunicacional colocado como mediação entre os sujeitos que por ela interagem.

Assim, conforme explicitado nos capítulos anteriores, podemos associar tanto o samba de roda quanto o *rap*, gêneros musicais onde as interlocutoras se inserem, como mediadores de suas relações cotidianas. Se ampliarmos essa possibilidade a partir do entendimento polissêmico de ambas as expressões musicais, tanto em seus sentidos políticos quanto culturais, elas se afirmam enquanto mediações, o que as coloca ainda como processos de comunicação. Isso é possível ao entender as *mediações* como “[...] ‘lugar’ de onde é possível compreender a interação entre o espaço da produção e o da recepção” (Lopes, 2014, p. 68).

136 Esses aspectos são perceptíveis na produção musical de Dona Dalva e MC Jayne, em cujas composições são evidenciadas vivências, elementos cotidianos do contexto social e geracional onde cada uma se insere. É possível ainda identificar as *mediações* que a música coloca na experiência de vida de Dona Mariinha enquanto sambadeira, mas também, como sujeito de transitoriedade em diferentes espaços de relação interpessoal e cultural. Da produção à recepção, a música se transforma em mensagem decodificada, que comunica tanto a realidade de suas produtoras quanto das pessoas que interagem nesse contexto enquanto receptoras.

Não existe um conceito fechado sobre mediações, principalmente porque esse processo acontece em constante movimento de acordo com os fluxos e demandas, aspectos tecnológicos e econômicos que emergem historicamente dos processos de materialidade da vida social. Assim, pensando a partir de uma noção plural, mediações: “É um conceito síntese que capta a comunicação a partir de seus nexos (“nós”), dos lugares a par-

tir dos quais se torna possível identificar a interação entre os espaços da produção e do consumo da comunicação” (Lopes, 2014, p. 68).

A música enquanto mediação é pensada pelo diálogo que existe entre a produção e as demandas sociais coletivas de suas produtoras. Dessa maneira a música ultrapassa ainda o entendimento de mero veículo de expressão ou meio de comunicação. Ao produzir materialidade social, pode ser entendida como comunicação *per se* (Moreira, 2013), de forma fluida e por meio da transitoriedade que marca as vivências das interlocutoras. É a partir dos trânsitos musicais existentes que a prática de comunicação popular se delinea.

3.2 COMUNICAÇÃO E CULTURA POPULAR: ALGUMAS REFLEXÕES

O deslocamento dos estudos dos meios para mediações, proposto por Jesús Martín-Barbero e que modificou significativamente os estudos da comunicação, encontrou a ancoragem para pensar a interface das relações sociais em consonância com o processo comunicativo, especialmente a partir da temática das culturas populares. Em seu livro *Dos Meios às Mediações...* (2009), o autor refletiu sobre a necessidade do deslocamento a partir das experiências de resistência e enfrentamento das culturas populares ao domínio hegemônico das sociedades elitizadas.

Enfatizando as dicotomias que foram construídas através dos processos de desenvolvimento das sociedades europeias, Martín-Barbero destacou as práticas das classes populares como formas de apropriação, tendo, sobretudo, a cultura como espaço de disputa hegemônica. Ao re-situar o “lugar” do popular assumindo-o como “parte da memória constituinte do processo histórico” (Martín-Barbero, 2009, p. 98), o autor muda a perspec-

tiva sobre a dinâmica do processo cultural, até então pensada a partir da ideia da cultura dominante.

Ao resgatar esse contraponto em sua pesquisa, ele coloca “a cultura popular [...] em uma dialética de permanência e mudança, de resistência e intercâmbio” (Martín-Barbero, 2009, p. 101). Ele então dá características históricas à cultura popular, que anteriormente era vista apenas como alegoria. A partir da historização, as diferenças culturais entre a classe dominante e a classe trabalhadora, detentora da cultura popular, passam a ser vistas como ameaças às relações de poder dominantes (Martín-Barbero, 2009).

Para contextualizar ele volta-se à questão da hegemonia, agora na teoria de E. Thompson para pensar a cultura popular. A partir dela rompe-se com a ideia das classes sociais enquanto entidades, deslocando-as do que ele chama de “modelo estático marxista que deriva as classes”, onde o entendimento posicionado numa perspectiva que “reduz as classes a uma estratificação quantitativa em termos de salários, de tipos de trabalho ou níveis de educação”, para ser entendida como “uma categoria histórica, mais que econômica” (Martín-Barbero, 2009, p. 109). Ou seja: ele dinamiza o entendimento da disputa de poder entre as classes tomando em consideração as perspectivas comportamentais e subjetivas que inferem nas práticas de cada grupo social.

Assim, ainda dialogando com a perspectiva de E. Thompson, Martín-Barbero coloca que a consciência de classe se dá quando no processo de luta, após o encontro “numa sociedade estruturada de forma determinada”, e por meio da experiência de exploração, se identificam pontos de interesse em comum. Para exemplificar, ele toma como exemplo a multidão dos motins pré-industriais entre meados do século XVIII e meados do século XIX (na Inglaterra e na França), que podem ter sua dimensão política explicada a partir da dinâmica cultural, mais do que nas

ações. É essa cultura popular que o autor também apresenta como sendo cultura de classe (Martín-Barbero, 2009, p. 110).

[...] o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem da memória histórica (Martín-Barbero, 2009, p. 113).

“A luta em torno da cultura dos trabalhadores”, como coloca Stuart Hall, traz consigo ao longo do desenvolvimento histórico importantes mudanças e transformações para a própria cultura popular. De acordo com o autor, é a partir da tradição popular que a classe dos trabalhadores ganha terreno para trazer “questões da tradição e das formas tradicionais de vida”, e além de “luta e resistência”, é campo para transformações naturais como “apropriação e expropriação” acontecerem ao longo do desenvolvimento da vida social (Hall, 2008, p. 231).

Assim como Martín-Barbero também aponta, Hall incide que a transformação cultural, ao mesmo tempo em que “algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas”, elas se sobrepõem durante o processo de modernização e persistem de um período a outro no contexto histórico em que se desenvolvem (Hall, 2008, p. 232).

Dos motins exemplificados por Martín-Barbero, onde as ações se davam em âmbito de organização e criatividade cultural para a classe trabalhadora, as manifestações culturais exercidas em praças públicas se configuravam ainda como formas de pressionar a lógica de uma sociedade hegemonicamente hierarquial.

zada a partir de uma classe dominante, do ponto de vista econômico. Daí a característica de resistência das culturas populares, que muito além de expressão cultural se colocava também como manifestação política de contestação.

Mesmo antes de conseguirem notoriedade enquanto manifestação popular, as rodas de samba organizadas por Dona Dalva e suas colegas de fábrica configuraram-se como manifestações livres de uma comunidade que ansiava por mudanças. Fundamentadas nas tradições ancestrais de outras mulheres negras e com relação direta de seus contextos cotidianos, as sambadeiras se organizaram enquanto agrupamento que reunia uma série de interesses em comum e formaram o primeiro grupo de samba de roda da cidade de Cachoeira.

Conscientemente ou não, a organização que se centrava a partir da preservação de um saber ancestral e cultural acabou por ser também prática política de um coletivo que buscava trazer por intermédio da música e do saber popular, alegria e transformação para uma comunidade esquecida e marginalizada socialmente. Mulheres negras, pobres, trabalhadoras, com quase nenhuma ou com baixa escolaridade, traçaram com base nos recursos de que dispunham, o protagonismo necessário para fazer o enfrentamento a diversas questões que atravessam suas realidades.

Esse protagonismo se evidenciou enquanto elas se constituíram como produtoras, executoras, sambadeiras, organizadoras e gestoras de atividades que se desenvolvem em torno da música. Desde as rezas para santidades católicas, oficinas de artesanato, dança, de confecção de joias de axé, até as apresentações do Samba de Roda Suerdieck em festas e festivais de música popular, todas as instâncias foram pensadas a partir de práticas de comunicação interpessoal em seu formato cultural.

Enquanto terreno em constante transformação, com tensionamentos e disputas de poder, a cultura popular se reinventa con-

forme o contexto se expõe. Em vias de contemporaneidade, a cultura popular em Cachoeira está em constante processo de negociação com as influências surgidas com as investidas da cultura hegemônica. É nesse contexto que o *rap* entrou em adaptação com a cultura local, essa que se faz dentro de questões e práticas tradicionais.

De acordo com Stuart Hall, “não existe um estrato ‘autêntico’, autônomo e isolado de cultura da classe trabalhadora” (Hall, 2008, p. 234). O que se pode entender com essa afirmação é que a cultura popular, em constante transformação, possibilita também novas formas de manifestação da cultura da classe trabalhadora. Novas formas e novas práticas que quebram o padrão do tradicionalismo “puro”, mas onde se entende a tradição enquanto origem, pertencimento e afirmação de identidade.

Na trajetória artística de MC Jayne, o samba de roda ocupa um papel fundamental para seu reconhecimento enquanto mulher negra que carrega sua ancestralidade. Isso é evidente porque transparece em suas composições, quando traços de sua negritude são afirmados como orgulho e força. O *rap*, bem como o movimento *hip hop*, surgem a partir de um contexto em que a classe trabalhadora eclode em busca de transformações. O *rap* se projeta como linguagem musical onde o conteúdo de seu discurso contesta e denuncia as desigualdades sociais resultantes das relações existentes numa sociedade segregada.

O potencial informativo que o *rap* possui e a potência comunicacional do samba de roda em ser estrato de organização coletiva, ambos a partir de contextos de resistência, elevam a música como forma de comunicação popular que potencializa a disputa de hegemonia a partir de ambientes contra-hegemônicos. As práticas se configuram por meio dos sentidos de comunidade e de saber popular.

Dessa maneira, situando tanto o samba de roda como o *rap* como expressões de uma cultura popular em constante transformação, pode-se perceber como ambos os gêneros musicais apresentam características de mediação que os colocam como processos de materialização da vida social.

3.3 COMUNICAÇÃO POPULAR E MATERIALIDADE DA MÚSICA

De acordo com o etnomusicólogo Anthony Seeger, a música “é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros” (Seeger, 2008, p. 239). A comunicação como um direito humano ultrapassa a subjetividade dos sujeitos, mas, sobretudo, é também uma realidade que interage com a estrutura da vida social.

Ao se pensar a música como processo mediador comunicacional por suas características cotidianas, econômicas, sociais e por meio das dinâmicas culturais de uma determinada localidade, nesse caso, o contexto de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, é possível percebê-la a partir de seus aspectos mundanos, o que a coloca como instância de materialidade, como apontou a etnomusicóloga Talitha Couto Moreira.

Através do contato com os postulados da autora, compreendemos a música para além do entendimento de um simples veículo de comunicação ou canal de escoamento de representação. Assim sendo, entender a música no limiar da perspectiva de ação comunicacional – por sua instância de participação antes do que de representação – possibilita considerá-la uma linguagem como discurso (sonoro e textual) capaz de interagir com a realidade de suas produtoras, afetá-las e intensificar seu potencial de transformação. Trata-se, portanto, de reconhecer a música não apenas como meio de expressão subjetiva, mas também

como “dotada de uma realidade material” (Moreira, 2012, p. 111), podendo ser instrumento de protagonismo das mulheres negras.

Ao colocar a música e as relações de gênero como instâncias que ultrapassam a representatividade, a autora atribui a existência de um processo de interação e afetação entre ambas as esferas, que só é possível ao se compreender ambas como não fixas. Assim como a categoria gênero, a música deve ser entendida no contexto teórico trazido pela autora por sua capacidade interdisciplinar e por sua fluidez. A teoria de Talitha Moreira trabalha com a música enquanto comunicação não apenas “entre sujeitos e indivíduos estáveis”, mas, sobretudo tendo as pessoas que participam desse ato comunicacional a partir de suas individualidades fluidas, o que permite visualizá-las por intermédio de elementos de suas cotidianidades e da vida em comunidade (Moreira, 2012, p. iv).

Com base nessa teoria, é possível associar as experiências das interlocutoras, atravessadas de diferentes maneiras pela música, enquanto atos com potencial de comunicação. Por meio da diversidade dessas experiências, suas individualidades em fluidez e os trânsitos musicais nos contextos locais nos quais se inserem, podemos associar todos esses elementos tanto como mensagem e como formas de diálogo dentro de suas relações cotidianas.

Os atos comunicacionais associados a essas experiências retomam as práticas de comunicação popular, por se estabelecerem em instâncias que não dependem diretamente dos meios hegemônicos de comunicação, mas acontecem a partir da produção própria dessas mulheres, sem o aparato mercadológico e estrutural das grandes empresas do setor. Aparato esse que artificializa o processo comunicacional, já que não dá margem para uma real interação entre emissores e receptores.

Foi a partir dos questionamentos que surgiram da forma verticalizada como os meios de comunicação massivos transmitiam a informação, que começaram as teorizações em busca de se pensar outra forma de se fazer comunicação ou por quais transformações os meios deveriam passar para se chegar a um fazer comunicacional horizontalizado. Daí surge a teoria da comunicação popular, em que se resgata o antigo conceito de comunicação, processo que surge “desde o povo, buscando expressar seus sentimentos e sonhos, mas, também suas preocupações e denúncias”, sentidos que inexistem nos meios massivos de comunicação (Martínez; Serrano, 2014, p. 33).

Assim, essa outra forma de fazer comunicação representa o “diálogo, Comunidade, horizontalidade, um canal de via dupla, participativa e a serviço das maiorias” (Martínez; Serrano, 2014, p. 33). De acordo com a doutora em Ciências da Comunicação, Cicilia Peruzzo, a comunicação popular se configura como um processo “que emerge da ação dos grupos populares” e que tem um “caráter mobilizador coletivo” que “perpassa e é perpassada por canais próprios de comunicação” (Peruzzo, 2008, p. 368).

Ainda segundo a autora, “o adjetivo popular denotou tratar-se de ‘comunicação do povo,’ feita por ele e para ele, por meio de suas organizações e movimentos emancipatórios visando à transformação das estruturas opressivas e condições desumanas de sobrevivência” (Peruzzo, 2008, p. 369). O popular constitui uma comunicação de caráter contra-hegemônico, multiplicando as experiências e as possibilidades comunicativas a partir de ideais utópicos libertários vindos dos movimentos sociais latino-americanos que trabalham com a perspectiva da soberania popular, tendo “o povo como gerador e protagonista” dessa comunicação (Peruzzo apud Kaplún, 2008, p. 369).

Trabalhando com o conceito de comunicação popular gerativa como “formas de comunicação orgânicas fundadas no laço comunitário e inseridas no contexto sociocultural globalizante”, o

pesquisador e doutor em comunicação Marcelo Gabbay atribui o processo mediador da música a um processo comunicacional a partir da intersecção dos estudos da comunicação e da etnomusicologia. Segundo o autor, “a música formula um discurso social atravessado por uma rede de circunstâncias sociais, culturais, territoriais, econômicas, dentre outras”, que geram práticas de comunicação popular e que podem “atuar como alternativas aos equipamentos hegemônicos de mídia” (Gabbay, 2011, p. 44).

Especialmente dentro do contexto apresentado nesta publicação, em uma Cachoeira onde a cultura popular tradicional incidu fortemente na formação da identidade cultural, em constante transformação com os aspectos contemporâneos presentes na cidade, foi possível perceber as práticas que levaram ao protagonismo de mulheres negras a partir da música, em especial no Samba de Roda de Dona Dalva e nas experiências de MC Jayne a partir do *rap*.

Entidade civil que gera junto à comunidade cachoeirana atividades de promoção à cultura local, à preservação do samba enquanto patrimônio através de diálogos entre sambadeiras e sambadores com a sociedade, e que promove também atividades como as oficinas de dança, desenho e fotografia, foi possível afirmar que a Casa do Samba de Dona Dalva congrega diversos aspectos que produzem comunicação mediados pela música e que se desassocia da perspectiva de geração de conteúdo da comunicação hegemônica.

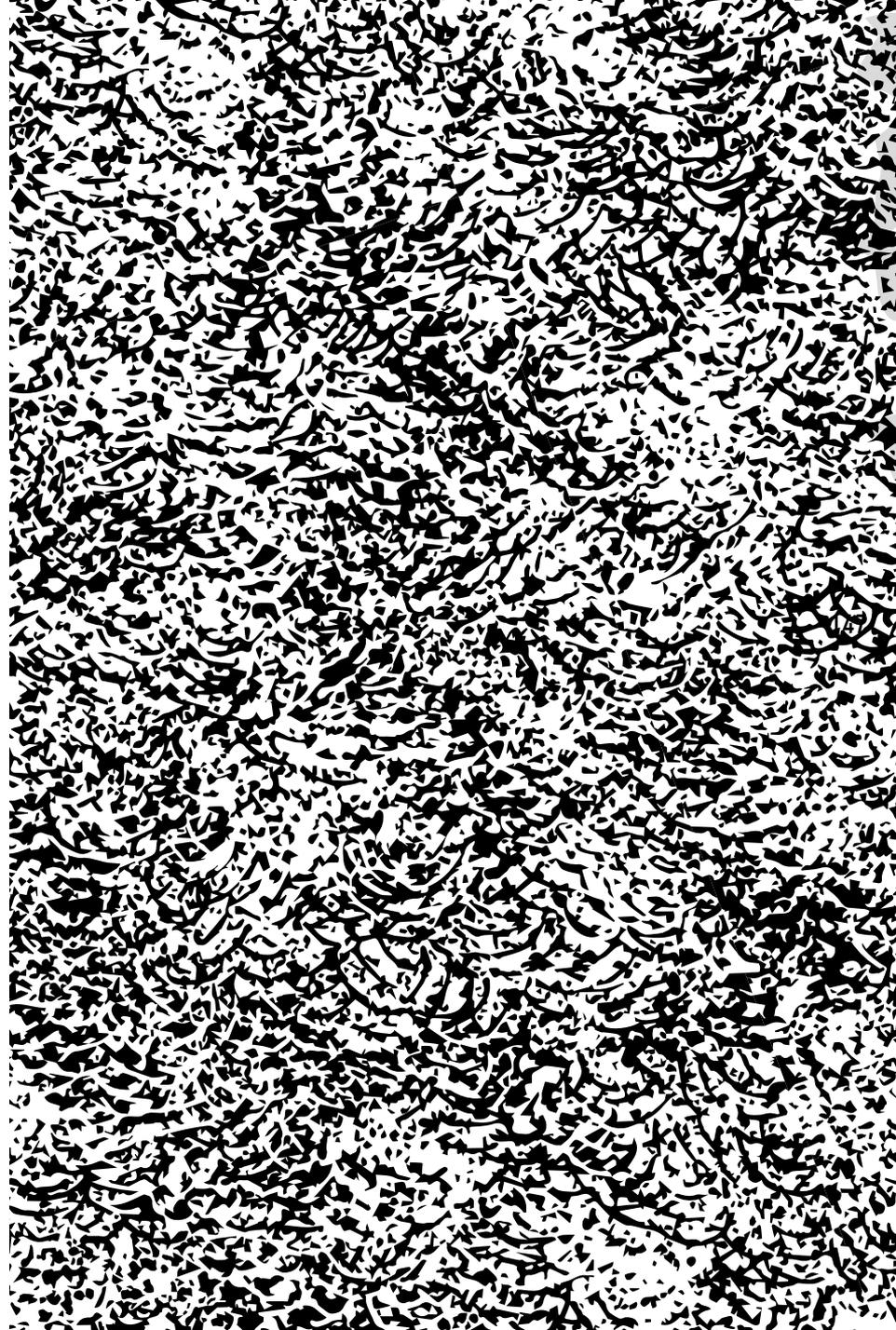
Por intermédio da cultura popular como elemento organizador dessas ações, o Samba de Dona Dalva utiliza, além da música que é produzida pelo grupo, canais próprios de comunicação para com a comunidade e o público externo à Cachoeira. Ademais as mídias sociais, as ações são divulgadas por meio de rádios locais, carros de som e de rádios-poste, três meios caracterizados como comunicação comunitária ou popular (Pe-

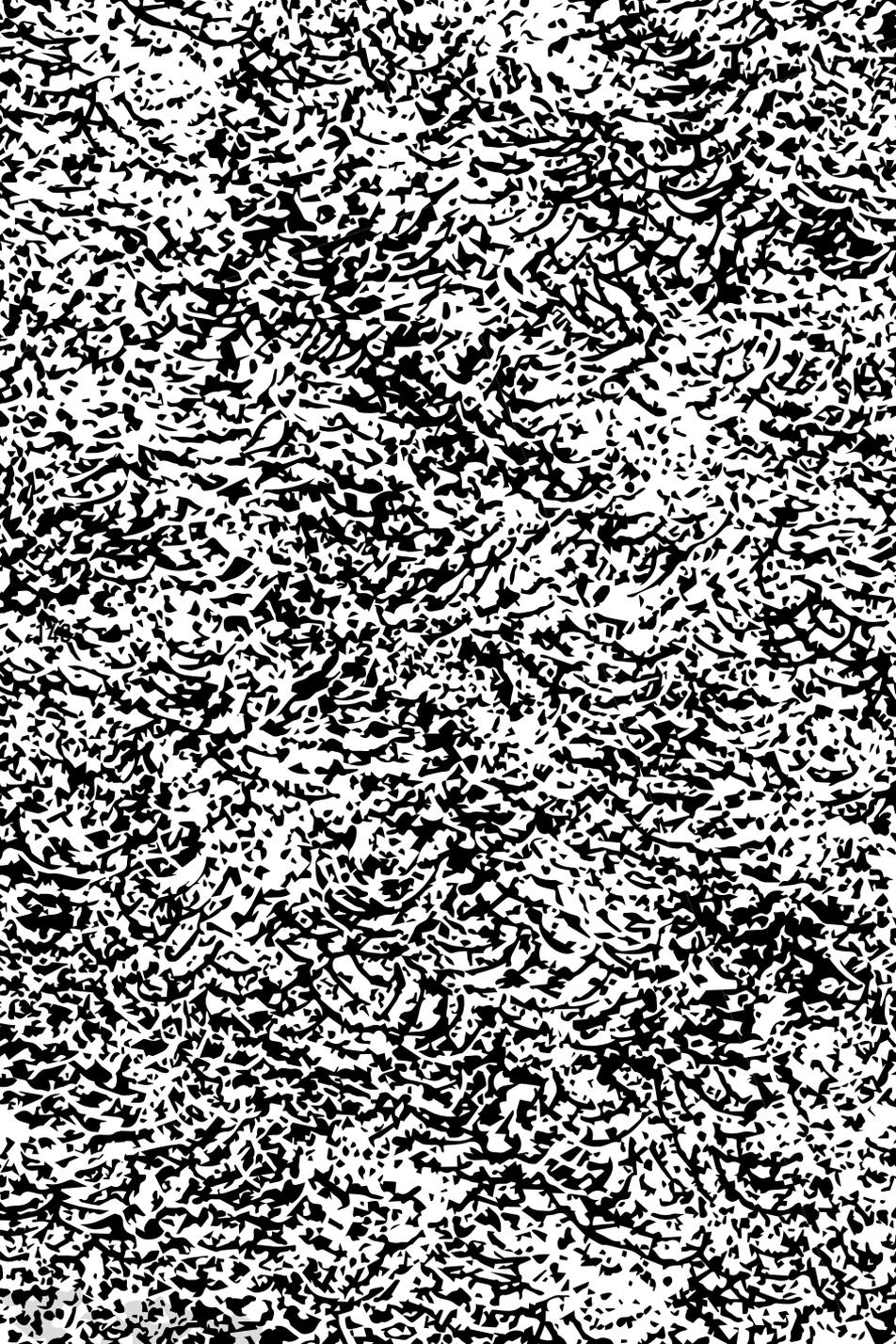
ruzzo, 2008). Há ainda a produção de mídias como CDs, DVDs e vídeos divulgados pela internet.

Assim como o Samba de Roda de Dona Dalva, MC Jayne tem a sua música como seu principal canal de comunicação. Com caneta e papel em mãos e *beats* no celular, ela produz seu próprio discurso e estabelece parcerias com outros MCs que geram processos comunicacionais coletivizados, uma construção em rede por meio do *rap* no Recôncavo. Jayne divulga seu trabalho na internet, em perfis pelas redes sociais, via videoclipes, postagens de divulgação, sendo a produtora de conteúdo no seu sentido amplo, já que além de criar as músicas ela também gerencia sua comunicação com o mundo.

Nessa perspectiva, a internet tem sido uma grande aliada nos últimos anos da comunicação popular e alternativa, principalmente para fazer as vias de contra-comunicação em face da comunicação hegemônica. Contudo, a questão do acesso é ainda um obstáculo, principalmente porque quem o detém acaba sendo um contingente de pessoas que possui privilégios de classe e de raça.

As trajetórias de cada interlocutora aqui apresentadas podem ser consideradas como trajetórias contra-hegemônicas. A forma como cada uma vivencia sua experiência entrelaçada pela arte, pela música e pela dança apresenta-se como histórias de enfrentamento a uma sociedade em que a hegemonia dominante persiste em subalternizar e diminuir as trajetórias de mulheres negras e suas contribuições para a transformação do mundo. Assim, ao pensar nesse contexto os percursos de vida de Dona Dalva, Dona Mariinha e MC Jayne, atravessadas pelos marcadores sociais que elas carregam em suas historicidades e como esses marcadores se materializam em suas relações sociais e cotidianas, foi possível associar suas práticas como formas de comunicação popular em suas experiências de protagonismo.





Considerações para fechar a roda

A música, as relações de gênero e a comunicação foram os campos articulados ao longo dessa publicação, que teve como objetivo identificar nos protagonismos diários de Dona Dalva, Dona Mariinha e MC Jayne, no samba de roda e no *rap*, práticas cotidianas de comunicação popular por meio da produção artística cultural das interlocutoras em Cachoeira, cidade do Recôncavo Baiano, de importância histórica social e cultural para a Bahia e o Brasil.

Berço das revoltas que culminaram com a Independência do país e da Bahia, Cachoeira é uma cidade magnética, terra rica em ancestralidade, em saberes e fazeres populares que resistem ao longo dos anos às mudanças sociais, econômicas e políticas. Resistência marcada pelo sangue negro dos povos escravizados que fizeram da região de vales sua terra de liberdade. Liberdade essa que contou com o papel crucial das mulheres negras enquanto lideranças, a exemplo das mulheres negras do Partido Alto da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte.

O samba de roda que veio da senzala, atravessou os anos como principal manifestação cultural e popular do Recôncavo e se tornou elemento estruturante da identidade cultural da região. Dos

cantos de trabalho entoados nas lavouras de cana-de-açúcar e outras roças dos latifúndios aos cancioneiros cantados às margens do Rio Pitanga e Rio Caquende pelas lavadeiras, a música esteve presente no cotidiano como um recurso de comunicação e de expressão frente as exaustivas jornadas de trabalho de mulheres e homens negros. Nas letras, a resistência e a afirmação de origem dos povos do Atlântico Negro. Foi a partir dessa ancestralidade que o samba de roda e o protagonismo de Dona Dalva abriram caminhos para o legado cultural e artístico para as que vieram depois.

Por meio dos chamados e respostas cantados, Dona Dalva juntou-se com as colegas de trabalho na fábrica de charutos Suerdieck, filial da cidade de Cachoeira, e formou o grupo de Samba de Roda, o primeiro da cidade. O Samba de Roda Suerdieck traz elementos do cotidiano delas para a formação do samba, das escrevivências marcadas nas letras das músicas às tabuinhas que eram usadas para abrir a folha de fumo, que nas mãos das sambadeiras ditam a cadência da linha-rítmica da sonoridade. Foi no interior da fábrica que Dona Dalva conheceu Dona Mariinha, que entre idas e vindas, permanece sendo uma das mais elegantes sambadeiras do grupo.

Cantora, compositora, Doutora Honoris Causa do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, Dona Dalva trabalhou grande parte da vida em defesa da preservação do samba de roda como legado ancestral, desde a participação em festas que celebram entidades do catolicismo popular às outras onde essa religião se mescla com o candomblé. Dona Dalva é uma das mais importantes articuladoras da cultura popular de Cachoeira e da Bahia, o que torna sua titulação de Doutora do Samba como uma forma de reconhecimento merecido por sua dedicação à música e à arte popular.

Sua iniciativa fomentou o surgimento de outros grupos de samba de roda, além de ter colocado nas ruas manifestações populares tradicionais do interior, a exemplo do Terno de Reis Esperança da Paz. Com a instituição da Casa do Samba de Dona Dalva e a

consequente profissionalização do Samba de Roda Suerdieck, as possibilidades foram ampliadas e hoje a entidade e o grupo são conhecidos nacional e internacionalmente.

Dona Dalva possui um espectro múltiplo de comunicação: sua figura pública é representativa para outras mulheres negras, suas composições comunicam o cotidiano dos saberes do Recôncavo e das tradições populares e religiosas; e, por fim, as ações que são gerenciadas pela Casa do Samba possuem via direta de diálogo com a comunidade. Lá, as práticas de comunicação popular se fazem no cotidiano.

Salvando as diferenças geracionais que afastam e aproximam as experiências dela e de Dona Mariinha, a música atua como um continuum mediador das relações que atravessam a trajetória dessa sambadeira. Ex-operária da fábrica de charutos, teve a infância marcada pelo trabalho doméstico e pelas brincadeiras que acabavam em roda de samba. Assim como diversas mulheres negras do seu tempo, foi mãe jovem e trabalhou a vida toda para garantir o sustento da família. Foi na fábrica que se juntou ao Samba Suerdieck e ali se inseriu como integrante do corpo de sambadeiras, como agente cultural e participativa das atividades da comunidade.

Do pouco que pude conhecer da vida e experiência de Dona Mariinha, foi possível identificar a potência dos trânsitos musicais em sua trajetória. Do trabalho diário à dança, do samba de roda ao reggae, de tocadora de “taubinhas” à percussão nas apresentações de seu filho e cantor de reggae, J. Araújo, Dona Mariinha emite a mensagem através da música com graciosidade, alegria e amor à arte. Um ser comunicativo que transita em diferentes espaços com autonomia e segurança. Sua dedicação ao samba de roda é perceptível pela forma que ela valoriza suas vestes, o jeito como samba e a satisfação presente no semblante quando se apresenta.

Engajada, a sambadeira se faz presente em todas as atividades organizadas pela Casa do Samba. Dentro do que destaco como ações de comunicação popular ao longo desta publicação, Dona Mariinha emite e recebe mensagens comunicacionais, o que me levou a crer em seu papel de agente comunicacional da cultura popular, que cria e participa das manifestações como forma de resistência e com protagonismo que a aproxima de um perfil de liderança.

Titulada como cidade Heroica pelos processos políticos que ali aconteceram, considerada Monumento Nacional, Cachoeira sofreu um processo de decadência econômica causada pelos deslocamentos e mudanças no desenvolvimento do território baiano. Contudo, a história dos povos negros remanescentes fortaleceu sua imponência histórica e cultural, dando características pioneiras às ações que sempre tiveram as mulheres negras na linha de frente, principalmente por intermédio da cultura popular. A chegada da modernidade atravessou as tradições populares e marcou as novas gerações, colocando aspectos contemporâneos e tecnológicos no cotidiano da cidade.

Neste contexto, tradição e modernidade se mesclam. A música, elemento cultural dos povos da Diáspora, segue sendo produzida a partir de influências externas vindas com o processo de globalização, marcadas principalmente pelos meios de comunicação. No território, coexistem gêneros musicais como o samba de roda e o reggae, o pagode e o *rap*, esses vindos com os trânsitos culturais propiciados pelas trocas simbólicas mediadas pela comunicação.

No que Goli Guerreiro pontua como sendo a Terceira Diáspora, a influência virtual abriu precedentes para a criação de novos espaços de protagonismo da juventude, somados a ações e agentes culturais locais que fomentaram junto às novas gerações a possibilidade de outras formas de expressão. Dos grupos de dança que têm o *hip hop* como linguagem comunicacional,

as jovens se colocam nesse novo contexto sob influência da cultura *mainstream*, reconfigurando-a para suas realidades. É desse lugar que o trânsito musical e cultural de MC Jayne se constituiu.

Ex-sambadeira mirim, teve seus primeiros contatos com a produção artística nas apresentações do Samba de Roda Mirim da Casa do Samba de Dona Dalva. Influenciada pela identidade cultural, ela alçou voo para outras musicalidades, para um lugar onde sua subjetividade e autonomia se expressassem de acordo com seus anseios de jovem mulher negra. Na sagacidade de uma juventude que veio para incomodar as estruturas socialmente marcadas, Jayne contestou determinados preceitos, como o exemplo da respeito que deu ao pai, quando o mesmo a questionou sobre o *rap* ser música de marginal. Sagaz, ela comparou a marginalização do gênero musical com que trabalha ao mesmo preconceito que Bob Marley, ídolo do pai, vivenciou por cantar reggae.

Característica dessa geração “incômodo²⁵”, a partir da autonomia contra-argumentativa, Jayne demonstra seu poder em, a partir de sua experiência no *rap* como resistência de gênero, questionar e enfrentar o patriarcado que insiste em querer ditar os locais onde as mulheres devem estar. Lugar de mulher é onde ela quiser e Jayne sabe que o lugar dela é segurando o microfone e mandando seu *rap*.

Com uma trajetória atravessada por matrizes de desigualdade como o racismo, o sexismo e a classe social, Jayne encontrou no *rap* o canal de comunicação para extravasar sua experiência e pode ser considerada uma liderança e referência no que diz respeito à produção musical da juventude em Cachoeira

25 A denominação geração incômodo se refere a geração de jovens negras/os que “coloca o dedo na ferida”, não se calando diante de racismo, machismo e outras formas de desigualdade. Segundo a rapper e intelectual feminista Preta Rara, em entrevista à edição 255 da Revista Cult, em julho de 2017, é uma geração de pessoas que estão ali para incomodar com a fala, o modo de se vestir, com as músicas, e com isso, provocar mudanças e ocupar os espaços que não são vistos como lugares para a juventude negra, sobretudo, para mulheres negras ocuparem.

É nessa ambiência contemporânea que as três interlocutoras transitam. Entre tradição e modernidade, as três se colocam como agentes primárias de comunicação popular por meio da música. Fazendo, criando, compondo, cantando, dançando e articulando grupos locais e regionais para o fortalecimento e crescimento mútuo. Emissoras e receptoras, comunicam em via de mão dupla mediadas pela música. Em seus cotidianos, as práticas de comunicação popular se expressam em contra-comunicação, bem longe dos aparatos tecnológicos da comunicação hegemônica.

Seja cavando oportunidades de questionar padrões, seja a cada apresentação enfrentando problemas técnicos ou encarando de frente os descasos com a cultura popular, as interlocutoras se apresentam como aparelhos, para usar o termo gramsciano, na disputa por hegemonia a partir da música, sendo assim, intelectuais orgânicas meio a essa disputa.

A comunicação popular é marcada pela contra-hegemonia de suas trajetórias, das três que criaram subsídios de interação com a comunidade a partir de meios próprios de comunicação. Seja na realização e participação de festas, em que o samba de roda é a principal manifestação, aos bailes de *rap*, a música já é a própria comunicação. Soma-se a essas práticas a utilização de ferramentas comuns dentro das relações poder em uma sociedade globalizada: CDs, DVDs e a internet como grande espaço de difusão e transmissão de suas produções.

Acredito que uma das grandes contribuições do processo da pesquisa que resultou nesta publicação trouxe para minha vida foi entender que os conceitos, que vemos como caixinhas na academia, nem sempre podem ser aplicados na prática. Isso se dá principalmente pelo fato de que as pessoas que são vistas pela pesquisa em seus papéis de interlocutoras, muitas vezes, não se percebem dentro dessas atribuições conceituais.

Ponto as práticas cotidianas dessas mulheres como formas de resistência tendo meu embasamento nas epistemologias feministas, sobretudo a partir das teorias dos feminismos negros, onde a música permite o protagonismo delas, mas também a mensagem que emitem pode influenciar outras pessoas. A música, assim como a comunicação, não é definida pelo binômio masculino e feminino. Contudo, a mensagem é pautada pelas escrituras delas que são marcadas pelo gênero, pela raça/etnia, idade/geração, religiosidade, sexualidade. Marcadores sociais que atravessam as experiências e trajetórias de vida de todo mundo, inclusive a minha.

Compreendo, assim, o campo da música e da comunicação como possibilidades de ativismo político, que permitem compreender a música como potencial de atuação contra-hegemônica, a partir das experiências de mulheres negras que não só produzem, mas têm seus cotidianos mediados por ela.

Não há como ir a uma roda de samba e não ser atingida em cheio pela sonoridade ou não se sentir sensível às questões que as músicas abordam. É entender pertencimento, origem, tradição e respeitar os saberes dos mais velhos. “Ôh, senhora, me dê licença pra pisar nesse salão”. Entrar, pedir a bênção e ouvir os ensinamentos das verdadeiras mestras da cultura popular do Recôncavo. Da mesma forma, ser arrebatada pela mensagem que bate certo na mente, vinda de uma jovem mulher que tem muito o que falar. E me sentir representada ao vê-la com o mic na mão. É tiro certo, é palavra forte. Peço licença para aprender também.

Atualmente, Dona Dalva, com 97 anos, e Dona Mariinha, com 76, seguem como referências para as mais novas sambadeiras do Samba Suerdieck. Estão envolvidas nos festejos, reuniões e oficinas que a Casa do Samba de Roda de Dona Dalva promove em Cachoeira, a partir de incentivos culturais e de muita resistência para manter o samba de roda como essa manifestação viva. Jayne, com 28 anos, vai construindo a cada letra composta, a cada mú-

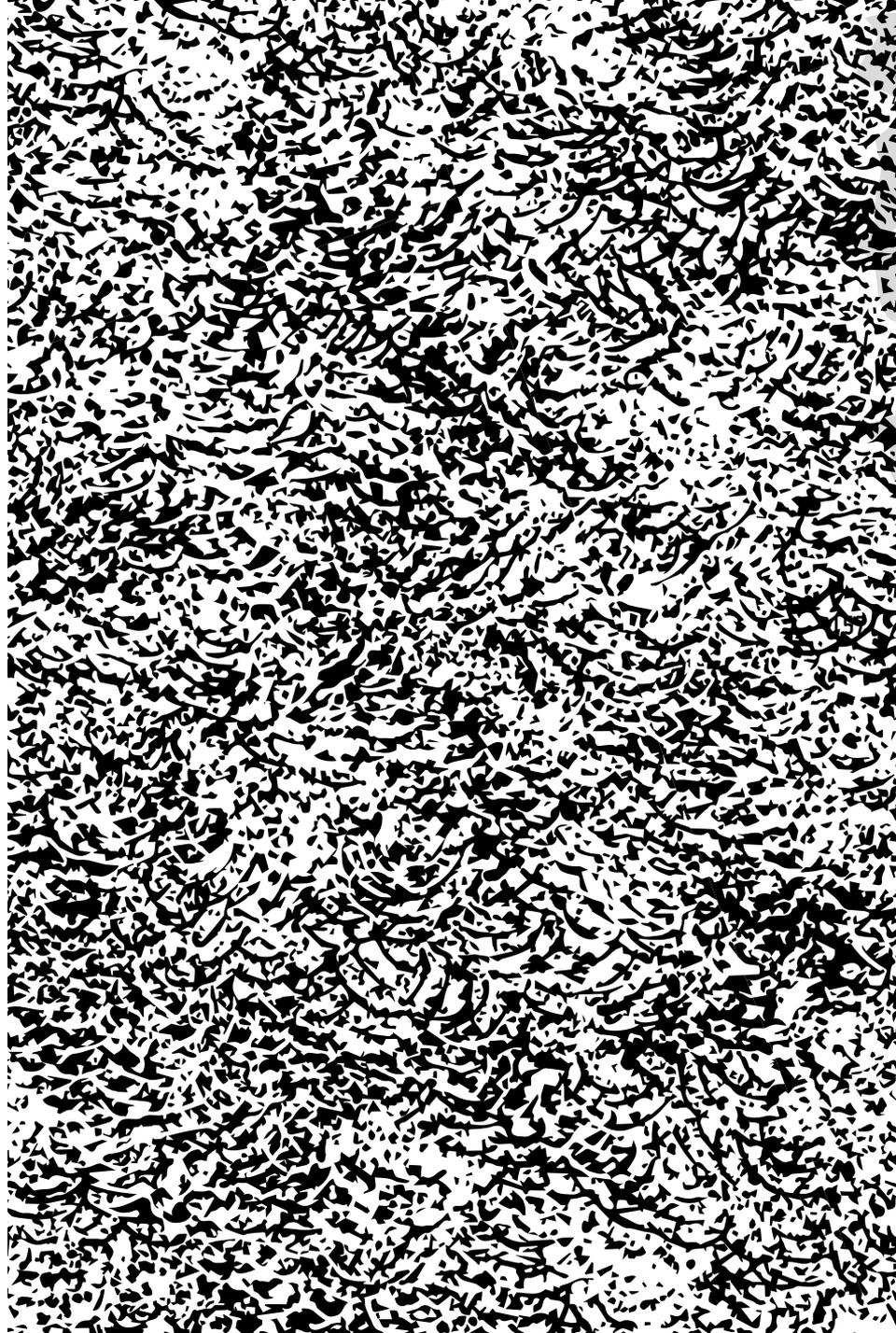
sica gravada, a cada videoclipe lançado, mais um capítulo de sua carreira de MC, com apoio e incentivo de uma comunidade que acredita no seu talento e na sua potência.

Desde que me mudei de Cachoeira, meu contato com as interlocutoras tem sido por meio de suas produções publicadas na internet. Com MC Jayne e Any Freitas, neta de Dona Dalva, minha relação se mantém mediada pelas redes sociais, quando trocamos mensagens vez ou outra. Saí de Cachoeira, mas Cachoeira não saiu de mim, e eu tenho a felicidade de seguir sendo afetada pela cidade, pelas interlocutoras e suas músicas no meu dia a dia.

Refletir sobre a função social da comunicação se torna importante na minha trajetória enquanto comunicadora popular, ao dar sentido a uma comunicação que possa se diferenciar das experiências de monopólio existentes. É permitir pluralidade, visibilidade, acesso e empoderamento a uma multiplicidade de agentes sociais – esses com potencialidade de produzir sua própria comunicação. Enquanto mulher negra, lésbica e pesquisadora dos estudos da música e da etnomusicologia na Feminária Musical – Grupo de Pesquisa e Experimentos Sonoros (PPGMUS/UFBA), compreendi que a música é comunicação, é subjetividade e materialidade, logo, potência de afetação e transformação.

Acredito que este livro, resultado de uma pesquisa científica, se torna importante a partir do momento em que afirma a comunicação como prática e ação libertadora, aliada na luta de todas as mulheres – não apenas do Recôncavo Baiano – especialmente ao ser colocada sob o olhar das epistemologias feministas. Uma narrativa contada a partir da história de três mulheres negras, cada uma à sua maneira e nos contextos de protagonismo em que se inserem.

Por fim, este trabalho é, sobretudo, o meu ponto de vista sobre essa temática e minha aspiração sobre o que pode vir a ser uma comunicação popular de prática feminista.



Referências

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229, jan. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 320, set./dez. 2005.

ARANGUREN, Marysa Navarro. Mirada nueva: problemas viejos. In: LUNA, Lola (org.). *Mujeres y sociedad: nuevos enfoques teóricos y metodológicos*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1991.

ARAÚJO, Samuel. Brega, samba, e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à etnomusicologia. *Revista Opus*, Rio de Janeiro: ANPPOM, n. 6, 1999.

BAIROS, Luíza. Nossos feminismos revisitados. In: RIBEIRO, Matilde (org.). *Dossiê Mulheres Negras*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 3, 1995.

BARBOSA, Magnair Santos. Cachoeira: ponto de confluência do Recôncavo Baiano. In: *Festa da Boa Morte*. *Cadernos do IPAC*, n. 2, Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2010.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (orgs.). Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 25-58.

BERTULIO, Dora Lúcia de Lima. Racismo, violência e direitos humanos: considerações sobre a discriminação de raça e gênero na sociedade brasileira. 2001. Disponível em: <http://sites.multiweb.ufsm.br/afirme/docs/Artigos/dora02.pdf>. Acesso em: 9 out. 2015.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. Cadernos Pagu, n. 26, p. 329-376, jan./jun. 2006.

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 320, set./dez. 2014.

CARDOSO, Cláudia Pons. História das mulheres negras e pensamento feminista negro: algumas reflexões. In: Fazendo o Gênero 8: Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, 2008. p. 1-7.

CARDOSO, Cláudia Pons. Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. 2012. 383 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. Estudos Avançados, v. 17, n. 49, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, jul. 2001.

CHAUÍ, Marilena. Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. 6. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, p. 15-37, jan./abr. 2016.

COLLINS, Patricia Hill. Black feminist thought: knowledge, cons-

sciousness, and the politics of empowerment. New York/London: Routledge, 2000.

COLLINS, Patricia Hill. Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. In: JABARDO, Mercedes (org.). Feminismos negros: una antología. Madrid: Traficante de Sueños, 2012.

CONCEIÇÃO, Edjanara Mascarenhas. “Corre a roda mulher, corre a roda, o homem não sabe correr. Corre a roda mulher, corre a roda, a vida do homem é beber”: identidades e performances de gênero nos grupos de samba de roda “Filhos do Paraguai/Segura Véia” e “Filhos de Dona Cadú”. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2016.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Estudos Feministas, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2000.

DINIZ, Flávia Cachineski. Capoeira Angola: identidade e trânsito musical. 2011. 247 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

DÖRING, Katharina. Cantador de chula: o samba antigo do Recôncavo Baiano. Salvador: Pinaúna, 2016.

DÖRING, Katharina. Samba de roda: visibilidade, consumo cultural e estética musical. Pontos de Interrogação: Revista do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural – UNEB, v. 3, n. 2, p. 147-174, jul./dez. 2013.

DURANS, Claudimar Alves. As Anastácias do quilombo: uma análise da participação e representação da mulher no *Hip Hop* maranhense. 2014. 108 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

EBIOGRAFIA. Maria Quitéria. Disponível em: https://www.ebiografia.com/maria_quiteria/. Acesso em: 18 maio 2015.

EVARISTO, Conceição. Histórias de leves enganos e parencenças. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FILHO, Hamilton. Dalva: da fábrica ao samba no pé – construindo o patrimônio cultural imaterial de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. 2012. 134 f. Dissertação (Mestrado em Política Social e Cidadania) – Universidade Católica de Salvador, Salvador, 2012.

FINNEGAN, Ruth. ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. Revista Transcultural de Música, n. 6, jun. 2002. Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España.

FONSECA, Claudia. Quando cada caso NÃO é um caso – pesquisa etnográfica e educação. Revista Brasileira de Educação, jan./abr. 1999.

FREIRE, Rebeca Sobral. *Hip hop* feminista? Convenções de gênero e feminismos no movimento *hip hop* soteropolitano. 2011. 171 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

GABBAY, Marcelo Monteiro. A canção latino-americana como dispositivo de comunicação popular. In: Anais do XII Congresso da Associação Latinoamericana de Investigadores da Comunicação – ALAIC, Peru, 2014.

GABBAY, Marcelo Monteiro. Canção popular como processo comunicacional: aproximações preliminares a partir do cotidiano marajoara. Mediações Sonoras, v. 18, n. 2, 2º sem. 2011.

GABBAY, Marcelo Monteiro. Para entender a música popular como comunicação: a dimensão comunicacional do Carimbó de Soure (PA). In: Anais do MUSICOM: V Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, Belém, PA, 2013.

GIACOMINI, Sonia Maria. Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil. 2. ed. Curitiba: Appris, 2013.

GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/UCAM, 2001.

GOMES, Francimária R.; ROSA, Laila. Os processos de protagonismo de mulheres negras no Recôncavo da Bahia: o samba de roda como mediador das relações cotidianas. In: Anais do V Seminário PPGCS/UFRB. Cachoeira, dez. 2015.

GOMES, Francimária R.; SANTOS, Maria Goretti B. P. Quando a música emancipa: uma perspectiva estético-social da mulher através das rádios locais em Maceió/Alagoas. 2010. 46 f. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Faculdade de Comunicação, Centro Universitário Cesmac, Maceió, 2010.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. A Casa do Samba, o Samba da Rua: relações de gênero, arte e tradição no samba carioca. In: Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 354-379.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988b.

GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. Comunicação apresentada no 8º Encontro Nacional da Latin American Studies Association. Pittsburgh, 5 a 7 de abr. de 1979. Disponível em: https://coletivomariasbaderna.files.wordpress.com/2012/09/cultura_etnicidade_e_trabalho.pdf. Acesso em: 9 out 2015.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Ciências Sociais Hoje. ANPOCS, 1984. p. 223-244.

GRAEFF, Nina. Os ritmos da roda: tradição e transformação do

samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015.

GRAMSCI, Antonio. Cadernos do cárcere. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GUERREIRO, Goli. Terceira diáspora: culturas negras no mundo atlântico. Salvador: Corrupio, 2010.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. Como trabalhar com “raça” em sociologia. Educação e Pesquisa, São Paulo, p. 93-108, 2003.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. 1. ed. atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e os privilégios da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, n. 5, p. 7-41, 1995.

HARDING, Sandra. Uma filosofia de la ciencia socialmente relevante? Argumentos em torno a la controversia sobre el Punto de vista Feminista. In: BLANQUEZ GRAF, N. et al. (orgs.). Investigación feminista. México: UNAM, 2012.

HOOKS, bell. An aesthetic of blackness: strange and oppositional. Lenox Avenue: A Journal of Inter-arts Inquiry, v. 1, p. 65-72, 1995.

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

IPHAN. Dossiê de registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano. 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>. Acesso em: 22 ago. 2014.

IPHAN. Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=17748&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>.

Acesso em: 22 ago. 2014.

LIMA, Caroline Barreto de. Moda, músicas e feminismos: os elementos sonoros e os marcadores sociais da diferença. In: 12º Colóquio de Moda – 9ª Edição Internacional e 3º Congresso de Iniciação Científica em Design e Moda, 2016.

LIMA, Caroline Barreto de. Moda, músicas e feminismos: os elementos sonoros e os marcadores sociais da diferença. In: 12º Colóquio de Moda – 9ª Edição Internacional e 3º Congresso de Iniciação Científica em Design e Moda, 2016.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Mediação e recepção: algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. Revista Matrizes, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 65-80, jan./jun. 2014.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. Estudos Feministas, v. 23, n. 3, p. 935-952, 2014.

LÜHNING, Angela; ROSA, Laila. Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e “inaubilidade” à percepção dos sujeitos musicais. In: ALVES, Paulo César (org.). Cultura: múltiplas leituras. Bauru: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2010.

MARQUES, Francisca. Festa da Boa Morte e Glória: ritual, música e performance. 2008. 318 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARQUES, Francisca. Samba de roda em Cachoeira, Bahia: uma abordagem etnomusicológica. 2003. 270 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTÍNEZ, Luz A. R.; SERRANO, Medhin T. La voz que vuela:

uma guia prática para comunicadoras comunitárias. Mesoamérica: COMPPA – Comunicadores y Comunicadoras Populares por la Autonomía, 2014.

MARTINO, Luiz C. De qual comunicação estamos falando? In: HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (orgs.). Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 11-25.

MATOS, Olgária C. F. A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2006. (Coleção Logos).

MISOCZKY, Maria Ceci. Análise crítica do discurso: uma apresentação. Revista Eletrônica de Gestão Organizacional, v. 3, n. 2, mai./ago. 2005. Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br/gestaoorg/index.php/gestao/article/viewFile/57/48>. Acesso em: 17 jan. 2016.

166 MOREIRA, Talitha Couto. Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes. 2012. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

MOREIRA, Talitha Couto. Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes. In: Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 354-379.

MOTTA, Alda Brito da. As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento. Cadernos Pagu, n. 13, p. 191-221, 1999. (Dossiê Gênero em Gerações).

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Cadernos PENESB/UFF, Rio de Janeiro, 2004.

NASCIMENTO, Any Manuela F. S. Preta Nagô. Brasília: Fundação Palmares; Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural; Ministério da Cultura, 2016. 144f. il.

NASCIMENTO, Luiz Cláudio Dias do. Bitedô: onde moram os nagôs: redes de sociabilidades africanas na formação do candomblé jêje-nagô no Recôncavo Baiano. Rio de Janeiro: CEAP, 2010.

NEPOMUCENO, Bebel. Protagonismo ignorado. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2012.

NICHOLSON, Linda L. Hacia un método para comprender el género. In: ESCANDÓN, C. R. (org.). Género e historia. México: Instituto Mora/UAM, 1992.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. Rap e política: percepções da vida social brasileira. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

PERUZZO, Cicilia M. K. Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados: reelaborações no setor. Palabra Clave, v. 11, n. 2, dez. 2008.

PINTO, Monilson dos Santos. O mestre e o mestrismo: a dialética no jogo das relações culturais. In: NASCIMENTO, Cláudio Orlando Costa do; ALVES, Rita de Cássia Dias Pereira (orgs.). Cultura e negritude: linguagens do contemporâneo. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, 2001.

QUEIROZ, Clécia. A Estrela Dalva do samba de Cachoeira. In: SANTANA, Marilda (org.). As bambas do samba: mulher e poder na roda. Salvador: EDUFBA, 2016.

ROCHA, Décio; DEUSDARA, Bruno. Análise de conteúdo e análise do discurso: aproximações e afastamentos na (re)construção de uma trajetória. Alea, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 305-322, dez. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2005000200010&script=sci_arttext. Acesso em: 9 out. 2015.

RODRIGUES, Elizabete S.; ARAS, Lina Maria B. Resistência inventiva: as mulheres fumageiras. In: BONETTI, Alinne; SOUZA, Ângela Maria Freire de Lima e (orgs.). Gênero, mulheres e feminismos. Salvador: EDUFBA; NEIM, 2011. (Coleção Bahianas; 14).

RODRIGUES, Maria Natália Matias. Jovens mulheres *rappers*: reflexões sobre gênero e geração no movimento *hip hop*. 2013. 160 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

ROSA, Laila. “Podem as subalternas cantar?”: branquitude e racismo versus mulheres negras, cantos e performances no feminino da Jurema Sagrada. In: GARCIA, Antônia dos Santos; GARCIA JR., Afrânio Raul (orgs.). Relações de gênero, raça, classe e identidade social no Brasil e na França. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. p. 121-142.

ROSA, Laila. Pode performance ser no feminino? Ictus: Periódico do PPGMUS/UFBA, v. 11, n. 2, 2010.

SAMICO, Shirley de Lima. Lideranças femininas e feministas: um estudo sobre a participação de jovens mulheres no movimento *hip hop*. 2013. 138 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2001.

SANTANA, Sandro. Música e ancestralidade na Quixabeira. Salvador: EDUFBA, 2012.

SANTOS, Fernanda da C. dos. Documentação do Samba de Roda Suerdieck. 2010. 100 f. Monografia (Graduação em Artes) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2010.

SANTOS, Renata Conceição dos. Cantos de trabalho: rupturas e permanências no Recôncavo sul da Bahia. In: Anais do III En-

contro Estadual de História: Poder, Cultura e Diversidade. Associação Nacional de História – Seção Bahia, Caetité: UNEB, 2007. Disponível em: http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_III/renata_conceicao.pdf. Acesso em: 13 jul. 2015.

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista. In: I Seminário Internacional: Trilha do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO. NEIM/UFBA. Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/6848>. Acesso em: 12 jun. 2016.

SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. Da crítica feminista à ciência a uma ciência feminista? In: COSTA, Ana Alice Alcântara; SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar (orgs.). Feminismo, ciência e tecnologia. Salvador: Coleção Bahianas, 2002.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise. Recife: SOS CORPO e Cidadania, 1992.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Tradução de Giovanni Cirino. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 17, p. 1-248, 2008.

SEGATO, Rita Laura. Raça é signo. Série Antropologia, n. 372, Brasília: UnB, 2005.

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. Os jazes na Salvador dos anos 50: uma análise social, cultural e histórica. 2013. 196 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 73-102.

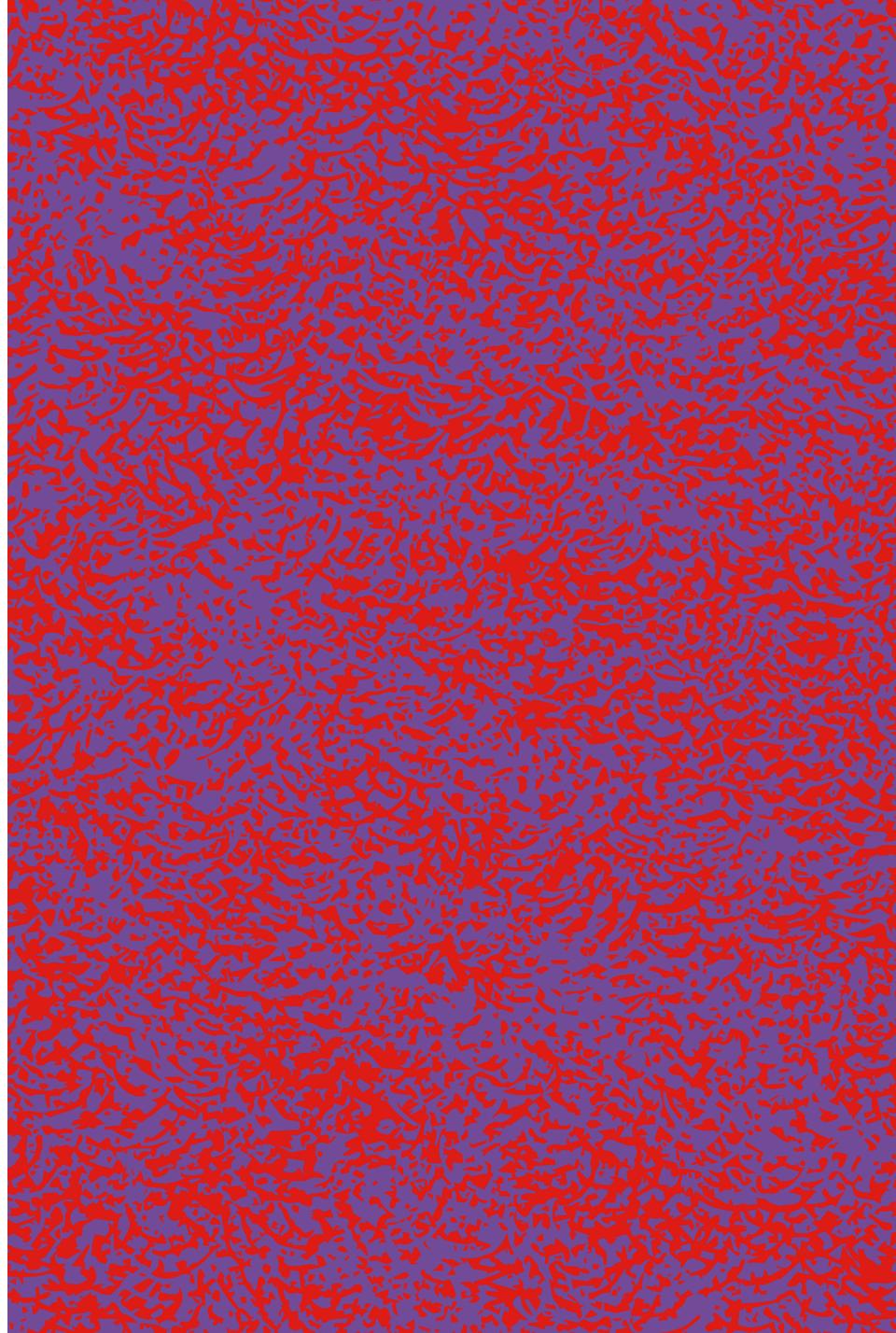
SOUSA, Mauro Wilton de. Recepção mediática: linguagem de pertencimento. *Novos Olhares*, Departamento de Cinema, Rádio e TV, Universidade de São Paulo, n. 3, p. 12-30, 1999.

THEODORO, Helena. Guerreiras do Samba. Textos escolhidos de cultura e artes populares. *Revista TECA*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 223-236, 2009. Disponível em: http://www.tecap.uerj.br/pdf/v6/helena_theodoro.pdf. Acesso em: 3 ago. 2014.

THEODORO, Helena. Mito e espiritualidade: mulheres negras. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

WERNECK, Jurema Pinto. Nossos passos vêm de longe! Movimento de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. *Revista da ABPN*, v. 1, n. 1, p. 1-11, mar./jun. 2010. Disponível em: <http://www.abpn.org.br/Revista/index.php/edicoes/article/view/20/10>. Acesso em: 22 maio 2016.

170 **WERNECK**, Jurema Pinto. O samba segundo as lalodês: mulheres negras e a cultura midiática. 2007. 318 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.



Com um olhar e escuta atentos, Fran Ribeiro nos apresenta o protagonismo musical de três mulheres negras de diferentes gerações e gêneros musicais: Dona Dalva Damiana, Mestra Sambadeira, integrante da histórica Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e fundadora do grupo de Samba de Roda Suerdieck, Doutora Honoris Causa do Samba de Roda do Recôncavo Baiano; Dona Mariinha, também Sambadeira que integra o grupo de Samba de Roda Suerdieck; e MC Jayne, jovem mulher negra rapper, que cocriam um encontro intergeracional, intercultural e político, no cenário de resistência negra da histórica cidade de Cachoeira, na Bahia. A autora articula ancestralidade feminina negra aos processos de protagonismo das interlocutoras enquanto agentes culturais em seus cotidianos, na música e na comunicação. Que esta seja uma leitura e escuta de abertura de mente, coração, ouvidos e consciência para pedir a licença e a benção a estas três mulheres negras que, com suas artes ancestrais, reescrevem a história das mulheres negras na Diáspora Africana.

Laila Rosa

Doutora em Música – Etnomusicologia (UFBA)
Profa da Escola de Música, Programa de Pós-
Graduação em Música
Programa de Pós-Graduação em Estudos sobre
Gênero, Mulheres e Feminismo (UFBA)

Apoio:

Brot
für die Welt



 OPEN SOCIETY
FOUNDATIONS

Produção da Publicação:



edições
sos corpo

ISBN: 978-65-87864-21-1

