



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS INTERDISCIPLINARES
SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMOS – PPGNEIM

**TRÂNSITOS MUSICAIS E COMUNICAÇÃO POPULAR:
EXPERIÊNCIAS DE PROTAGONISMO DE MULHERES NEGRAS EM
CACHOEIRA, BA**

FRANCIMÁRIA RIBEIRO GOMES

SALVADOR

2017

FRANCIMÁRIA RIBEIRO GOMES

**TRÂNSITOS MUSICAIS E COMUNICAÇÃO POPULAR:
EXPERIÊNCIAS DE PROTAGONISMO DE MULHERES NEGRAS EM
CACHOEIRA, BA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção de grau de mestra em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo.

Orientação: Prof^a Dr^a Laila Rosa.

Co-orientação: Prof^a. Dr^a Francisca Marques.

SALVADOR

2017

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

GOMES, Francimária Ribeiro
Trânsitos musicais e comunicação popular: experiências de protagonismo de mulheres negras em Cachoeira/BA / Francimária Ribeiro GOMES. -- Salvador, 2017.
157 f. : il

Orientador: Prof^a. Dr^a. Laila Rosa.
Coorientador: Prof^a. Dr^a. Francisca Marques.
Dissertação (Mestrado - Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Gênero, Mulheres e Feminismo) -- Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2017.

1. Mulheres Negras. 2. Comunicação Popular. 3. Música . 4. Feminismos. I. Rosa, Prof^a. Dr^a. Laila. II. Marques, Prof^a. Dr^a. Francisca. III. Título.

FRANCIMÁRIA RIBEIRO GOMES

**TRÂNSITOS MUSICAIS E COMUNICAÇÃO POPULAR:
EXPERIÊNCIAS DE PROTAGONISMO DE MULHERES
NEGRAS EM CACHOEIRA/BA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção de grau de mestra em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo e aprovada pela seguinte banca:

Prof^a. Dr^a. Laila Andresa Rosa

Orientadora e Presidenta da Sessão/ Programa de Pós-Graduação em Música
PPGMUS/PPGNEIM/UFBA

Prof^a. Dr^a. Francisca Helena Marques

Co-Orientadora/ Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologia/ CECULT/UFRB

Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia Gomes de Souza / Universidade Católica de Salvador/UCSAL

Prof^a. Dr^a. Maíra Kubík Taveira Mano / Departamento de Estudos de Gênero e Feminismos/ PPGNEIM/UFBA

SALVADOR

2017

Dedico este trabalho a 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 que me ajudaram a acreditar cada vez mais na música como instrumento de libertação através da comunicação popular.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos seres de luz, às Deusas e Deuses pertencentes à cosmologia do Universo e que nos dão forças para a luta diária. A crença na espiritualidade plena me manteve serena ao longo desse processo de pesquisa.

Às minhas ancestrais representadas por minha mãe, Elza, que me deu a vida e me ensina todo dia que a minha força está dentro de mim mesma. É só acreditar para que os sonhos e projetos se realizem. Pelo apoio e amor de sempre, te dedico esse trabalho.

Ao meu pai, Antônio, pela vida, pelo apoio e por ter trabalhado tanto para que minha educação fosse garantida. Sem você, pai, essa pesquisa não seria possível.

Aos meus irmãos, pelo entendimento de irmandade, da nossa forma. O carinho de vocês me acalentou em momentos que precisava. Lhes-amo.

À Laila Rosa, minha (des)orientadora, por acreditar na minha capacidade e na inquietação. Pelas orientações, alçadas e retomadas das reflexões e pelo apoio nas minhas decisões de mudar o foco da pesquisa. Pelos cafés e sessões de tarô. Grata pela parceria.

À Francisca Marques, que acompanhou desde a minha chegada em Cachoeira a curiosidade sobre as manifestações culturais onde o samba de roda está presente. Pelos aprendizados e trabalhos realizados junto ao Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo). E pelas conversas sobre a vida que ajudaram em momentos onde as coisas pareciam desandar. Por sua sensibilidade, agradeço.

À Any Manuela Freitas, Mestre Ana Olga, Dona Nita, Dona Dalva Damiana de Freitas, mulheres que levam a Casa do Samba de Roda, pelo acolhimento, pelas tardes de samba e de aprendizado sobre união, força e dedicação pela cultura popular. Conhecer o trabalho do Samba de Roda Suerdieck me reaproximou da possibilidade de teorizar sobre música e comunicação como instrumento de emancipação. À Mestre Gilson pelas risadas e tentativas de me ensinar a tocar pandeiro. Pela inspiração, agradeço. Através da Casa de Samba de Dona Dalva pude entender o poder da Roda, a circularidade dos ensinamentos, da construção contínua em torno de sonhos realizáveis através da dedicação, do acreditar em si e na potência da sabedoria popular negra. Pelo aprendizado dessa sabedoria milenar serei eternamente grata.

À Dona Mariinha, pela atenção em nossos encontros e pela paciência em me explicar passo a passo como se samba o miudinho. Cada encontro que tivemos por esses tempos de vivência em Cachoeira e na Casa do Samba de Dona Dalva, sempre foi uma satisfação ouvi-la e trocar

belas e gostosas risadas. Por sua sempre preocupação comigo, pelo seu sorriso sincero e por confiar a mim detalhes de sua vida, agradeço de coração aberto.

À Jayne Oliveira, jovem mulher negra de tamanho talento e coração. Por seu trabalho que me trouxe outra perspectiva, novas influências musicais e uma bela amizade. Através da sua música entendi a extensão da Roda como potência, como descendência ancestral e como ela se transforma com as gerações de mulheres negras. Pelo papo reto, pelo seu rap que bate certo, só tenho a agradecer por esse encontro e te desejar uma caminhada de sucesso. Tamojunta, preta!

À Zuzanna Jaegermann, artista incrível e uma pesquisadora sensível pela amizade, café com canela e os muitos e muitos momentos de diálogo que me ajudaram a assentar as ideias. Agradeço a ti, Zuza, pelo apoio no giro! Deu certo.

À Alexandra Martins Costa pelo apoio incondicional. Pelas revisões de texto, por abrir sua casa quando precisei de abrigo e pela disposição de me ajudar de tantas formas. Agradeço por sua amizade e companheirismo. Espero um dia retribuir toda sua importância nesse processo de formação e entendimento da vida.

A Cauê Santana, cineasta e amigo que cruzou meu caminho e permaneceu. Através de ti, tive o privilégio de conhecer e conviver com Mestra Val. Através de vocês compreendi que a mudança e transformação também se fazem pela alimentação e ganhei uma nova família, irmão. Amo vocês.

Às colegas do curso Deise Fatuma, Laila Borges, Marta Argolo e Florita Cuhanga pelas conversas e trocas de saberes, por tirarem minhas dúvidas sobre o processo acadêmico e por me incentivarem quando havia baixa de energia. Pela disposição e apoio, sou grata.

À Feminária Musical, grupo de pesquisa e experimentos sonoros por todas as reenergizantes reuniões, ensaios e performances em eventos. Com vocês descobri que sou artista também. Muito grata pela alegria dos encontros. .

Às professoras do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) pelos ensinamentos em sala de aula.

A todas as pessoas que cruzaram minha trajetória, amigues ou não, que de uma forma ou de outra, escutaram minhas inquietações acerca da pesquisa. Só isso já foi um grande incentivo. Por fim, agradeço a CAPES pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho é resultante da investigação que compreende a música enquanto processo comunicativo e, através dela, identifica nos processos cotidianos de protagonismo de mulheres negras do samba de roda e do rap na cidade de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, práticas de comunicação popular. A partir dos estudos da etnomusicologia, que dão significância primária aos eventos sonoros como formas de expressão dos povos que têm a música como elemento de identificação cultural, serão apresentadas pelas próprias interlocutoras suas trajetórias de vidas permeadas pelos gêneros musicais que as marcam, bem como os trânsitos musicais e culturais que atravessam suas vivências. Com apoio das epistemologias feministas, sobretudo dos estudos dos feminismos negros, serão delineados como os marcadores sociais das diferenças estão presentes nos contextos em que essas mulheres negras estão inseridas e como suas escrituras individuais e coletivas estão presentes em suas produções musicais. Através desses aspectos, a música assume o papel de mediadora das relações cotidianas das interlocutoras, o que coloca suas práticas com potencial de ação de comunicação popular.

Palavras-chave: Mulheres Negras. Comunicação Popular. Música. Feminismos.

ABSTRACT

The present work results from the research that perceives music as a communicative process. Through music, this research identifies practices of popular communication on daily processes of black women's *samba de roda* and rap in the city of Cachoeira, at the *Recôncavo Baiano*. From the studies of ethnomusicology, which consider primarily the sound events as means of expressions of peoples that has music as an element of cultural identification, the life trajectories and the music genres that permeates them will be presented by the interlocutors themselves, as well as musical and cultural transits that pass through their lives. With the support of feminist epistemologies, mainly from black feminist studies, it will be outlined how the social markers of difference are present in the context where these women are inserted and how their individual and collective *escrevivências* are on their musical writings. Through these aspects, music takes the role of the mediator of daily relations of the interlocutors, which puts their practices as a potential action of popular communication.

Keywords: Black Women; Popular Communication; Feminism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A música como mediadora de relações cotidianas: narrativas musicais de Mulheres Negras do samba de roda e do rap em Cachoeira	24
1.1 Encontros musicados: (re)conhecendo em Cachoeira/BA os protagonismos de mulheres negras de diferentes gerações	31
1.1.1. Dalva Damiana de Freitas, a Doutora do Samba	31
1.1.2. Dona Mariinha, Sambadeira do miudinho	36
1.1.3. Jayne Oliveira: de sambadeira mirim a MC	43
1.2 Diários de campo e participação em eventos musicais: Interlocutoras e seus protagonismos	51
1.2.1. Samba de Roda Suerdieck no São João de Cachoeira: 24 de junho de 2016 ..	54
1.2.1. Apresentação de MC Jayne na Calourada Mete Dança: 07 de outubro de 2016	60
2. Trânsitos musicais e marcadores sociais das diferenças: gênero, raça/etnia e idade/geração em contextos de resistência na Cachoeira	67
2.1 Notas sobre Cachoeira: cidade heróica e de resistência de mulheres negras	69
2.2 Herança da escravidão: O Samba de Roda no contexto da Diáspora	75
2.3 Colonialidade do poder, racismo, sexismo e a exploração do corpo-trabalho: aspectos culturais	81
2.4 Marcadores sociais da diferença e linguagem musical: expressões das escrevivências cotidianas	84
2.5 “Vamo meter as caras”: o rap reconfigurando os espaços de protagonismo de jovens negras através da música em Cachoeira	98
3. Trânsitos musicais e marcadores sociais das diferenças: gênero, raça/etnia e idade/geração em contextos de resistência na Cachoeira	115
3.1 Disputa de hegemonia e resistência: Mulheres negras na trincheira	116
3.2 A música como mediação e processo comunicacional	125
3.3 Comunicação e cultura popular: algumas reflexões	131
3.4 Comunicação popular e materialidade da música: possibilidades de inter-relação como enfrentamento contra-hegemônico	135

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
REFERÊNCIAS	148
APÊNDICE A	155
APÊNDICE B.....	156

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Perfil biográfico-artístico das interlocutoras.....	29
Quadro 2: Elementos que estruturam a performance musical do samba de roda.....	92
Quadro 3: Elementos que estruturam a performance musical do rap.....	105
Quadro 4: Trânsitos musicais presentes nas composições.....	137
Quadro 5: Etnografia das práticas musicais de comunicação popular.....	140

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Dona Dalva Damiana de Freitas na sede da Casa do Samba.....	31
Figura 2: Dona Mariinha executando o passo miudinho durante apresentação do Samba de Roda Suerdieck na Casa do Samba de Dona Dalva.....	36
Figura 3: Dona Dalva (esq.) e Dona Mariinha (dir.) durante atividade do projeto de apoio e promoção a manifestações culturais de Cachoeira.....	42
Figura 4: Jayne Oliveira.....	43
Figura 5: Dona Ju e Jayne em conversa em sua casa no Três Riachos.....	46
Figura 6: Jayne (à esq.) vestida de baiana durante a lavagem em Louvor a Nossa Senhora D'Ajuda, em 10 de novembro de 2002.....	47
Figura 7: Dona Mariinha dança ao centro do palco durante apresentação do Samba de Roda Suerdieck no São João de Cachoeira, 2016.....	55
Figura 8: Sambadeiras formam o semicírculo durante apresentação no São João de 2016.....	59
Figura 9: Valmir, Dona Dalva, Mestra Ana e sambadeiras mirins junto ao então secretário de Cultura de Cachoeira durante a entrega do título de Patrimônio Cultural no São João do ano de 2016.....	60
Figura 10: Jayne (à dir.) executa coreografia durante performance do grupo EX13 na Calourada Mete Dança no CAHL/UFRB.....	61
Figura 11: Samba de Roda Suerdieck em frente à Capela de Nossa Senhora D'Ajuda, Cachoeira.....	77

LISTA DE ABREVIACÕES

MC – Mestre de Cerimônia

Rap – Rhythm and Poetry

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO - Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

ENECOS - Executiva Nacional das/dos Estudantes de Comunicação Social

FNDC - Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação

CAHL – Centro de Artes, Humanidades e Letras

UFRB – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

UFBA – Universidade Federal da Bahia

PPGNEIM – Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo

*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.*

*“Eu gostaria de colocar uma coisa: minoria a gente não é, tá? A cultura brasileira é uma cultura negra por excelência, até o português que falamos aqui é diferente do português de Portugal. Nosso português não é português é “pretuguês”.
Lélia Gonzalez (Depoimento da década de 80).*

*“E aonde nós mulheres negras estivermos, nos mais diversos espaços, a gente lembrar que tem todo um contingente, um coletivo que nos sustenta e que também precisa da gente”.
Conceição Evaristo (Depoimento de 2016)*

INTRODUÇÃO

*“por vezes,
o texto estaciona
sob o pretexto
de se reinventar.
a palavra em pressa
nem sempre é
apreendida.”
Kelvin Marinho*

Escrever é um ato de fé. Fé em seu sentido amplo, não apenas religioso. Escrever consiste em concentração, disciplina, decodificação das teorias apreendidas na academia em simetria com a afetação que há entre o eu pesquisadora com o contexto cotidiano, trajetória de vida, sensibilidade e empatia com o universo que envolve o processo de investigação. Escrever é, sobretudo, o ato de confiar em si mesma, na capacidade que tenho (temos) de articular em palavras as experiências que vivemos e presenciamos.

E por vezes, o exercício de colocar no papel histórias tão significativas, mas invisibilizadas por todo um sistema de ensino embranquecido, metódico e automático, se torna um desafio sem precedentes. Além de acreditar em mim, devo acreditar nas pessoas que estão envolvidas nesse caminho que percorro; compreender com a mente, o corpo e o espírito como a história delas fazem também parte da minha história. E por confiar em mim, e especialmente nas interlocutoras dessa pesquisa, que escrevo esse trabalho.

Por anos me defini como uma pessoa tímida. Hoje, percebendo como o patriarcado atua, entendi que essa timidez é reflexo do longo tempo em que fui silenciada, e me silencieei por me sentir incapaz. A escrita desse trabalho é um grito que vem de dentro. Por mim, por nós e por todas aquelas que o patriarcado silenciou e silencia diariamente numa sociedade neoliberal, racista, homo-lesbo-bi-transfóbica.

Esse silenciamento que causa mortes – epistemológicas, espirituais, psicológicas e físicas – é um triste e injusto traço na história das mulheres (cis e trans) de cor e brancas e denunciar isso é uma forma de enfrentamento. Desde que ingressei na Universidade Federal da Bahia em 2015 no início do curso de Pós-Graduação em Estudos sobre Gênero, Mulheres e Feminismo até a conclusão dele em 2017, foram infinitos casos de violências, em suas diversas e nefastas formas, contra as mulheres no Brasil.

Durante o processo de desenvolvimento dessa pesquisa, financiada por uma instituição pública com recursos federais, um Golpe foi realizado contra a presidenta Dilma Rousseff, eleita legitimamente pelo povo brasileiro com mais de 54 milhões de votos. Golpe rasteiro, meticulosamente articulado politicamente e juridicamente por uma podridão que assola o

cenário político brasileiro. Mulher branca, idosa, mãe e avó, a primeira mulher a chegar ao maior cargo de poder da nação sofreu um processo inconstitucional de impeachment por ser, sobretudo, mulher. Um Golpe que ainda não acabou e que se articula fortemente em seu viés midiático, o que evidencia o papel manipulador e julgador de empresas de comunicação que funcionam com concessões públicas, mas que fazem um tremendo desserviço à sociedade brasileira justamente por ser de domínio do interesse privado.

A mídia que mostra suas garras no Golpe contra Dilma é a mesma que se silenciou em denunciar o assassinato de Luana Barbosa dos Reis. Mulher negra, pobre, mãe, lésbica e periférica foi brutalmente espancada e morta por três policiais militares na cidade de Ribeirão Preto/SP, em 08 de abril de 2016. Luana foi assassinada quando saía para levar o filho para o curso de informática. Os três policiais foram investigados, mas não foram presos pelo crime.

Em 30 de maio de 2017, Simone Conceição, mulher negra, pobre, mãe, moradora da zona rural da cidade de Cachoeira no Recôncavo baiano foi covardemente assassinada a golpes de facão pelo mesmo homem que já havia tentado estuprá-la um mês antes de sua morte. Após a tentativa, Simone foi até a delegacia da cidade denunciar o seu agressor, mas não surtiu efeito. Um mês depois seria morta na frente da filha de quatro anos de idade por se negar a ter um envolvimento com o agressor. Ele chegou a ser preso, mas foi liberado por falta de provas.

O sistema falha com as mulheres, sobretudo as negras e indígenas, há séculos. Não há garantia de segurança às nossas vidas ou punição real dos assassinos. Os casos de violência contra as mulheres no país só em 2016, de violências físicas, tentativas de assassinato e agressões verbais somam 17,8 milhões, segundo dados¹ do Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Das violências misóginas sofridas por Dilma aos crimes de feminicídio aos quais Luana e Simone foram vítimas, o dedo do sistema patriarcal e do neoliberalismo heteroracista se ancora em uma comunicação hegemônica que atua como agente da manutenção de uma ordem estabelecida ainda no período da colonização do país.

Por elas, por minhas ancestrais e pelas gerações de mulheres que ainda virão para somar forças na luta diária contra o sistema patriarcal, confio essa escrita. Além de um ato de fé, escrever é um ato político e de resistência, principalmente porque essa pesquisa tem o objetivo de refletir sobre a música como uso comunicativo contra-hegemônico, uma linguagem com potencial libertador. Enquanto comunicadora popular, acredito que esse

¹Informações extraídas de BUENO, Samira; MAFOANE, Odara. **Violências invisíveis: Dados sobre a Violência contra a mulher negra.** de Disponível em: <<http://www.mulheres.ba.gov.br/2017/03/1549/Violencias-invisiveis-dados-sobre-a-violencia-contra-a-mulher-negra-por-Mafoane-Odara-e-Samira-Bueno.html>>. Acesso em: 03 de maio de 2017.

exercício reflexivo traduzido nas palavras que aqui se expressam são consequência da minha busca interna de compreender qual a contribuição que eu enquanto corpo e sujeito político posso dar à sociedade em que vivo, entendendo nesse limiar quem sou eu ou como me sinto à vontade sendo em interação com o mundo ao meu redor.

Esses objetivos conscientes vêm dos anos de militância estudantil e do senso de empatia que tenho aprendido diariamente ao longo desses anos de minha existência. Ter empatia é uma das coisas que me lembram a minha mãe, a minha avó Filomena e de minhas tias. As relações entre elas e para com as pessoas próximas me ensinaram a entender a coletividade a partir do cuidado, da afetividade e do compartilhamento.

Empatia e a conscientização política são valores ou noções que acredito só serem adquiridos com o processo paulatino de questionar-se sobre as determinações impositivas e aspectos mundanos que nos são delegados desde o início de nossa sociabilidade. São esses dois aspectos que coloco aqui como fundamentais – além de tantos outros - para que a minha posicionalidade seja reivindicada nesse processo de produção de conhecimento acadêmico. Essa é, sobretudo, uma escrita feminista.

Feminismo é o instrumento teórico que permite dar conta da construção de gênero como fonte de poder e hierarquia que impacta mais negativamente sobre a mulher. É a lente através da qual as diferentes experiências das mulheres podem ser analisadas criticamente com vistas à reinvenção de mulheres e homens fora dos padrões que estabelecem a inferioridade de um em relação ao outro (BAIROS, 1995, p. 462)

Inspiro-me na metodologia do falar em línguas da pensadora feminista e intelectual lésbica chicana Gloria Anzaldúa (2000), que ao escrever uma carta para escritoras do dito terceiro mundo², enalteceu as diferenças, experiências, trajetórias individuais e coletivas de mulheres não-brancas na vida em sociedade. Autodefinida *mestiça*, Anzaldúa diz em línguas³ que a heterogeneidade da categoria mulher e suas potencialidades de redefinir-se se dão também pelo domínio da linguagem, da fala situada e da perspectiva de solidariedade feminista.

² Artigo publicado originalmente em 1981 com o título *Speaking in tongues: a letter to Third World women writers*, traduzido e reproduzido com autorização da autora pela Revista Estudos Feministas em 2000, traz a tradução ao pé da letra para “Terceiro Mundo”, divisão estabelecida durante a Guerra Fria para designar os níveis de desenvolvimento para a organização geopolítica e econômica do mundo. Fazem parte dessa definição países localizados na América Latina, África e Ásia. A denominação tem sido substituída paulatinamente pela expressão “países em desenvolvimento”.

³ “Enquanto tateio as palavras e uma voz para falar do escrever, olho para minha mão escura, segurando a caneta, e penso em você a milhas de distância segurando sua caneta. Você não está sozinha.” (ANZALDÚA, 2000, p.232).

Eu, Fran Ribeiro, identifico-me como mulher cisgênera, que performa a lesbianidade, amefricana⁴, uma mulher não-branca, comunicadora popular, introspectiva, canceriana. Nascida e criada parte da infância em Contagem, em Minas Gerais, juventude e início da vida adulta em Maceió, Alagoas, me fizeram transitar em diferentes lugares, potencializando a amplitude de relações, experiências e entendimentos de vida, adicionando o caráter de fluidez na formação de uma identidade múltipla.

Da moda de viola ao forró, da Congada Mineira ao Guerreiro, do samba ao rap, a música e as tradições populares sempre estiveram presentes, adicionando perspectivas culturais em minha trajetória, pluralizando influências, significações e principalmente, identificação enquanto um corpo localizado nas fronteiras, a partir da teoria da feminista chicana Gloria Anzaldúa:

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 norteada por todas las voces que me hablan
simultáneamente. (ANZALDÚA, 2005, p.704) (grifos da autora)

Essas características que marcam minha identidade me situam em um lugar determinado na sociedade, enquadrada pelo discurso dominante como parte integrante das *minorias*⁵, um lugar de subalternidade por não me adequar a determinados padrões da moral burguesa, heterossexista, racista e patriarcal.

Colocar em evidência esses pontos será elucidativo quando começar a desenrolar a proposta dessa pesquisa: 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, permeadas por ações que tenho como entendimento de que podem ser caracterizadas como experiências de comunicação popular.

Ancorada na epistemologia apresentada por Anzaldúa e por outras intelectuais feministas (HARAWAY, 1995; CARDOSO, 2012; COLLINS, 2012; GONZALEZ, 1988,

⁴Nominarei nesse trabalho as descendentes africanas e indígenas de “amefricanas”, seguindo a linha de interpretação da filósofa e feminista negra Lélia Gonzalez, que em 1988, desenvolveu um estudo sobre a *categoria político-cultural de amefricanidade*, conceituada como “um processo histórico de intensa dinâmica cultural (resistência, acomodação, reinterpretção, criação de novas formas) referenciada em modelos africanos e que remetem à construção de uma identidade étnica” (GONZALEZ, 1988, p.76).

⁵ “A minoria é, quase sempre, definida como sinônimo de grupo étnico, racial ou mesmo religioso. É conceituada a partir de características físicas, culturais, raciais, de línguas, costumes, religiões ou um só destes fatores, ou qualquer combinação entre eles, dependendo da sua origem. As minorias são subgrupos dentro de uma sociedade, que se distinguem, são consideradas diferentes do grupo dominante que se encontra no poder e, por esta razão, não participam integralmente da vida social” (PINTO, 2016, p.52).

CARNEIRO, 2003, LUGONES 2014; ROSA, 2013), usarei o meu local de fala para trabalhar com a ideia da música como viés de emancipação, tendo a comunicação como associação fundamental para o trabalho investigativo realizado ao longo dessa dissertação. Enquanto comunicadora popular graduada em comunicação social e habilitada na área do jornalismo, falar sobre música pode destoar no olhar de pessoas mais céticas, principalmente aquelas que ainda seguem normas que refletem um pensamento mais engessado sobre o que pode ser considerada uma produção de conhecimento.

Quando eu tinha aproximadamente 22 anos ouvia muita coisa, muito material do meu tempo. Escutava quase todo tipo de música, mas eu era fortemente influenciada pelo mercado fonográfico de massa que atende aos interesses da indústria cultural. Foi no ingresso ao movimento estudantil de comunicação que ocorreu o momento de expansão de consciência, de desconstrução sobre tudo que eu sabia da vida até então, inclusive minha sexualidade, meus gostos e influências culturais e musicais. Comecei então a ter curiosidade e buscar músicas que ao ouvir eu me sentisse representada, que me dessem bem estar e o sentimento de afirmação. Começava ali a entender, a partir de minha própria vivência, a música como instrumento de libertação.

Para além de reproduzir versos sem sentido, buscava apreciar músicas que me trouxessem um significado, um sentimento, uma vontade de fazer o que fosse do meu alcance. Essa autonomia foi conquistada através da militância e ativismo político, experiência que me elevou a outro estágio de consciência. A leitura que fazia do mundo antes e até mesmo as experiências que eu vivia passaram a ser compreendidas e interpretadas de outra forma depois que assumi uma postura politicamente engajada. Nesse momento eu tinha os meus primeiros contatos com o movimento de mulheres, com os feminismos.

Agora aos 30 anos, as experiências de vida e o amadurecimento pessoal e político me permitem elevar a inquietação a um passo a mais. Falo sobre música enquanto sujeito político e de ouvido pensante. Essa foi a base da inquietação que levou a formulação inicial deste projeto de mestrado. Pensar o empoderamento de mulheres negras a partir de suas experiências através da música.

Como interlocutoras, estavam as sambadeiras que compõem o grupo de Samba de Roda Suerdieck, o Samba de Roda de Dona Dalva. Meu primeiro contato com uma apresentação do grupo aconteceu em outubro de 2013, quando tive a oportunidade de acompanhar a performance do grupo que aconteceu durante Festa Literária de Cachoeira (FLICA), realizada na própria cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano, distante 110 km de Salvador.

O momento revelava uma sequência de movimentos que marcam a performance. Primeiro o grupo de tocadores, formado apenas por homens, se organiza atrás, no palco. No meio e à frente entraram as sambadeiras vestidas com indumentárias características de Baiana. Todas de branco com o pano da Costa cruzado nas costas de tonalidades diferentes seguem em fila: primeiro a matriarca do grupo, Dona Dalva Damiana de Freitas adentra o palco, seguida pela nova geração representada pelas sambadeirinhas e, logo após, continuando a fileira, entram as sambadeiras mais antigas, entre elas Dona Mariinha.

Por fim, formam uma roda e iniciam o samba. A imponência daquela simbologia explícita no palco que prende o olhar de quem assiste, rendeu-me reflexões sobre como se dava a relação daquelas mulheres com o samba de roda. Mais que isso, 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 que problematizava esse projeto de 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 pode ser uma aliada no empoderamento e no processo de libertação, a partir do entendimento da música enquanto arte, ciência e *meio* de comunicação.

Contudo, com o início das aulas como aluna regular do Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia (PPGNEIM/UFBA), do contato direto com Laila Rosa – musicista, feminista e doutora em etnomusicologia - na pesquisa orientada e através da relação que se estabeleceu entre mim como moradora e pesquisadora com o próprio meio do estudo, por via de uma observação participante, me fizeram atentar para as mudanças na percepção sobre o campo da música, da comunicação e das relações de gênero que fizeram o foco da pesquisa ser modificada.

A partir da teoria do Ponto de Vista (HARDING, 2012), também entendido como feminismo perspectivista (SARDENBERG, 2002), uma das epistemologias feministas que darão as cartas para a construção do caminho dessa pesquisa e do local desde onde falo (CARDOSO, 2012) como potencializador da construção de uma comunicação libertadora. 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 ocorrência musical está intrínseca na formação e desenvolvimento da sociedade e dos diversos conjuntos sociais nela inseridos,

sendo fundamental para constituição e divulgação 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 - em algumas sociedades e contextos mais marcadamente -, de significação social e analítica (FINNEGAN, 2002).

A partir da escuta musical e de uma identidade política-cultural, a música consegue ultrapassar o entendimento de meio, veículo de comunicação e de representação, tornando-se antes disso, participação através de uma potência de ação comunicacional (MOREIRA, 2012) ao permitir a produção de materialidade para além de representações subjetivas. Além de influências cotidianas das inter-relações pessoais construídas na minha trajetória enquanto moradora da cidade atribuo, principalmente, a mudança de percepção pelo contato que tive com a teoria de Talitha Couto Moreira, presente no livro-dossiê *Estudos de Gênero, Corpo e Música* (2013), o primeiro do país a reunir essas temáticas, fruto de reflexões contidas na sua dissertação de mestrado sob o título *Música, Materialidade e Relações de Gênero: categorias transbordantes* (MOREIRA, 2012).

Através do contato com os postulados da autora citada 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 dentro dos estudos da musicologia, que coloca a música em influência mútua com os estudos das relações de gênero e que pode se entendida como o próprio processo de comunicação *per se*. 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).

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 pelo 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, também trouxe 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.

Enquanto elemento cultural identitário, a relação das mulheres negras 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, sexualidades, 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.

Foi a partir da visualização e vivência desse processo fluido que comecei a transitar por entre diferentes espaços musicais da cidade. A ideia era identificar como nesses locais como identidade cultural se expressava e se formava. Fui a apresentações de grupos de pagode locais realizadas em praça pública, grupos de reggae, serestas, festas para orixás em terreiros de candomblé e até mesmo as organizadas por estudantes no Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CAHL/UFRB). Nesses locais pude perceber a diferenciação geracional, os perfis de público associados aos gêneros musicais e uma significativa diversidade de pessoas em cada espaço.

Com a exceção das serestas, nos demais locais era massiva a presença da juventude. Foi nessas andanças que encontrei MC Jayne durante apresentação 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 chama a atenção nos bailes é que mesmo sendo uma iniciativa recente, reúne uma quantidade considerável de jovens da cidade atraídos pela musicalidade do gênero e pela participação de MCs 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 de seus círculos, que passam também pela influência do hip hop na formação da identidade cultural da juventude local. Foi a partir dessa percepção moldada pelo campo pesquisado que decidi inserir o rap no contexto da pesquisa, principalmente para contextualizar a questão geracional em uma Cachoeira de trânsitos culturais e musicais.

O rap enquanto expressão cultural e como linguagem representativa da comunicação geracional coloca 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 musical, 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 onde estão inseridas as interlocutoras aproxima suas realidades, o que potencializa o entendimento da música como produtora de materialidade pela forma de como a linguagem e a estética são utilizadas. 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* (MOREIRA, 2012).

Através das experiências de mulheres negras do Samba de Roda Suerdieck e de jovens negras do rap em Cachoeira, BA, a pesquisa objetiva 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 (HARAWAY, 1995; SARDENBERG, 2009) dos feminismos antirracistas e decoloniais (CARDOSO, 2012; hooks, 2013; ANZALDUA, 2005), da teoria do Ponto de Vista das mulheres negras (*standup pointview*) (COLLINS, 2012), dos estudos da etnomusicologia (MARQUES, 2003; 2008; ROSA, 2013; SEEGER, 2008; PINTO, 2001) e da comunicação popular (GABBAY, 2011, 2014; PERUZZO, 2008), apontar as semelhanças entre o samba de roda e o rap que podem associar os dois gêneros como linguagens de comunicação aliadas dessas mulheres negras nos enfrentamentos e vivências cotidianas.

Diante dessas perspectivas teóricas, o primeiro capítulo dessa dissertação 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, trago as palavras delas próprias para explicitar os contextos nos quais elas se inserem destacando além da diferença geracional, como os marcadores sociais das diferenças como a raça/etnia, a classe social e o gênero atravessam suas trajetórias de vida e artísticas. Ainda nesse espaço são transcritos trechos dos diários de campo onde acompanhei as interlocutoras em eventos culturais onde elas se apresentaram.

No segundo momento do trabalho aprofundo de forma teórica e metodológica minhas observações acerca dos marcadores sociais junto ao contexto histórico, cultural e econômico

de Cachoeira, bem como acontecem os trânsitos musicais (DINIZ, 2011) nesse limiar e que marcam as escrevivências e parecências (EVARISTO, 2016) nas trajetórias das interlocutoras. 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.

Para isso, utilizo a Análise Crítica do Discurso (MISOCZKY, 2005) para analisar o conteúdo das letras das músicas de composição de Dona Dalva e MC Jayne atentando para, principalmente, suas potencialidades como comunicação popular *per se*, e como o que é expresso pelas letras do samba de roda marcam ainda o trânsito cultural vivenciado por Dona Mariinha, influenciando nas formas que ela vivenciou suas experiências de vida.

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 colocam como agentes comunicacionais 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 configuram 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 das agentes comunicacionais, e da comunicação popular gerativa (GABBAY, 2011), que associa traços da cultura popular como elo comunicativo da vida em comunidade, visualizo 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 musicais eficazes enquanto 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 ser utilizada como instrumento em busca de autonomia e protagonismo diário dentro de relações sociais marcadas pelo sistema patriarcal. Uma última, porém, importante informação: a escrita do texto foi feita com a decisão política de sempre trazer o feminino como a referência de sujeito universal.

1. A MÚSICA COMO MEDIADORA DE RELAÇÕES COTIDIANAS: NARRATIVAS MUSICAIS DE MULHERES NEGRAS DO SAMBA DE RODA E DO RAP EM CACHOEIRA

A apresentação que farei no primeiro espaço dessa pesquisa é a tentativa de mostrar em uma série de eventos que entrelaçam a vida de diferentes mulheres negras da cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, como a música é a mediação entre diferentes aspectos da vida social das envolvidas com seus contextos cotidianos, tendo significação primária enquanto forma de expressão comunicacional.

Ao longo das próximas páginas serão trazidas à tona informações e dados obtidos durante a pesquisa de campo feito em caráter de observação participante junto às experiências de mulheres negras em territórios musicais como o samba de roda e o rap. Assim, nesse momento serão apontadas também motivações, sentidos e objetivos que me levaram a escrever essa narrativa, a partir de dados captados na pesquisa de campo fundamentada por meio das epistemologias feministas, dos estudos da etnomusicologia e da comunicação.

Compreendendo-me dentro do contexto social no qual estou inserida, reivindicar meu local de fala a partir de uma identidade de *fronteira* (ANZALDÚA, 2005) se torna necessário. Especialmente por essa pesquisa transcorrer dentro do ambiente da universidade, que mesmo de caráter público, onde o acesso à pluralidade deveria ser aceito e as diferenças deveriam coexistir harmonicamente, o projeto de universidade pública brasileira ainda faz o jogo do sistema dominador patriarcal, branco, heteronormativo, racista e conservador.

A partir disso, apresento aqui alguns dos dados vislumbrados e, conseqüentemente, concretizados ao longo desta pesquisa e que se formatam desde o início das inquietações em torno da temática que aqui se apresenta: o entrelaçamento entre música, comunicação e relações de gênero. O olhar que se dá sobre esse campo se faz por intermédio do meu lugar de *fronteira*, a partir do território que hoje me encontro, a cidade de Cachoeira, no Recôncavobaiano para entender a dinâmica a partir do contexto de protagonismo de mulheres negras.

É importante salientar que quando me refiro à categoria de mulheres negras nesta pesquisa a faço em consonância com intelectuais e feministas negras a exemplo de Claudia Pons Cardoso (2012) e Jurema Werneck (2010), de que esta é uma categoria que entende a diversidade e as mais variadas maneiras de ser mulher negra, afastando-se assim de possíveis essencialismos ou limitações ao me referenciar às diferentes formas de experiências e protagonismos que as mulheres negras possuem em seus cotidianos no campo pesquisado.

Pensando dessa forma as mulheres negras para além de uma identidade fixa, Jurema Werneck ilustra:

As mulheres negras não existem. Ou, falando de outra forma: as mulheres negras, como sujeitos identitários e políticos, são resultado de uma articulação de heterogeneidades, resultante de demandas históricas, políticas, culturais, de enfrentamento das condições adversas estabelecidas pela dominação ocidental eurocêntrica ao longo dos séculos de escravidão, expropriação colonial e da modernidade racializada e racista em que vivemos. Ao afirmar estas heterogeneidades, destaco a diversidade de temporalidades, visões de mundo, experiências, formas de representação, que são constitutivas do modo como nos apresentamos e somos vistas ao longo dos séculos da e experiência diaspórica ocidental. (WERNECK, 2010, p.10)

Entender as identidades das mulheres negras no contexto social pesquisado como categorias fluídas, não fixas é um aporte teórico que julgo fundamental para analisar as possibilidades da música como linguagem comunicacional capaz de produzir não apenas no campo das subjetividades das sujeitas pesquisadas, mas para compreender suas potencialidades de transformação e/ou influência cotidiana na comunidade a partir de ações mediadas pela música.

Há alguns aspectos da cotidianidade de Cachoeira que só se estando muito aberta a percebê-los que são possíveis de começar a entender. Digo “começar” por experiência própria, uma vez que só tem quatro anos que transito por essas ruas, cruzo com as pessoas que são nativas daqui. Por um tempo, e no auge da minha “timidez”, passei por várias pessoas e não as vi. Foram necessárias muitas caminhadas para que pudesse entender a riqueza de detalhes que estava perdendo ao não observar a cidade e as pessoas dela com certa atenção e até mesmo curiosidade.

Eu achava que o barulho incessante que ecoa a cada esquina e através das ruas era o culpado disso. Foi um tempo até entender o que aquele barulho podia me dizer. Que sons emanam dessa cidade? Acredito agora que a negativa de decodificar esses sinais era algo da minha personalidade. Sim, eu estava fechada às comunicações que me chegavam. Logo eu, que sempre fui curiosa e gostei de perceber com os ouvidos e com a pele os barulhos ao meu redor. E até que um dia, não sei precisar qual, simplesmente, minha perspectiva mudou. E esse *insight* de ampliar minha compreensão sobre o mundo ao redor foi fundamental para começar a me sentir parte dele também. De ser alguém “de fora”, de me identificar como sendo alguém que se colocava como intransponível as afetações cotidianas daquele novo jeito de viver, respirei fundo e me deixei contaminar. Não fui eu que conquistei as pessoas. Elas me conquistaram primeiro, assim como a cidade havia feito desde a primeira vez que pisei aqui.

Elas me conquistaram e eu me deixei ser tocada por suas histórias, sorrisos, *bom dia, boa tarde, tudo bem?*.

Segundo o Pensamento Feminista Negro, definido pela feminista e intelectual negra de 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 que minha história se atrela também as temáticas que aqui serão discutidas. Para isso, atribuo a essa experiência pessoal ao *status de outsider within*, ou “forasteira de dentro” pensada por Patricia Hill Collins para o contexto de mulheres negras afro-americanas enquanto grupo social que permite “um ponto de vista especial quanto ao *self*, à família e à sociedade” (COLLINS, 2016, p. 99).⁶

Nesse limiar, assumindo meu *self* a partir da teoria de Patricia Hill Collins como “forasteira de dentro”, minha experiência como moradora e vivente de Cachoeira se transmutou. Além de refletir a partir de um ponto de vista situado sobre mim mesma na relação com a cidade e as pessoas, consegui conhecer e me aproximar de mulheres que influenciaram e ainda influenciam no entendimento de questões sobre vida em coletividade, companheirismo e sobre a história de Cachoeira.

Mulheres da própria cidade, mas também algumas com identidades de fronteira, assim denominadas por mim a partir da minha percepção de suas vidas baseadas na perspectiva de Gloria Anzaldúa (2005). Conheci jovens mulheres que vinham de diferentes lugares da Bahia e de outros estados do país, fazendo a convergência de diferentes sotaques, costumes e culturas fluírem pela cidadezinha que atualmente possui um pouco mais de 32 mil habitantes⁶.

Creio que essa dinamicidade e afetação cultural foi uma das mais interessantes influências que a chegada da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) em 2006 trouxe para o Recôncavo. Em Cachoeira foi instalado o Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) que tem sua vida acadêmica concentrada no Quarteirão Leite Alves, mesmo local onde por muito tempo funcionou a sede da charutaria Leite Alves. Os cursos das áreas de concentração atraíram para Cachoeira uma diversidade de pessoas, uma juventude urbana que, de fato, trouxe impactos para a cidade, positiva e negativamente.

Um lugar ainda marcado por privilégios de classe e de raça/etnia, a Universidade possibilita, enquanto um espaço público, a interação, ainda que muito precariamente, de pessoas de diferentes sociabilidades e características. É, persistentemente, local onde as reproduções de opressão ainda se estabelecem, mesmo tendo aberto significativos postos de

⁶Dados do Censo Demográfico de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

trabalho para a população local, que carecia de empregos com algum certo tipo de garantia trabalhista. Contudo, não estou aqui para aprofundar questões desse debate, algo que já tem sido feito por algumas pesquisadoras⁷ egressas da própria UFRB.

Quero aqui destacar dois momentos que a Universidade cumpriu, mesmo com várias ressalvas, algum tipo de função social com a cidade, por meio da valorização e reconhecimento da ação cultural de agentes locais. Os dois momentos que serão narrados, no caso específico que interessa a essa pesquisa, marcam o protagonismo de mulheres negras através da música. O primeiro deles o mais importante e significativo para a história da cultura popular negra local, a meu ver, – e conseqüentemente para a história da UFRB também – foi a condecoração de Dona Dalva Damiana Freitas, que neste ano de 2017 completa 90 anos, 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 de emoção e voz embargada, Dona Dalva reconheceu a importância da cidade e das pessoas ao seu redor, familiares, 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.

A titulação, a primeira concedida pela UFRB, é 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 nesse trabalho. Por ora, a destaco aqui como a primeira mulher negra que será uma das interlocutoras desta pesquisa.

É válido pensar que no dia da titulação de Dona Dalva como Doutora Honoris Causa do Samba de Roda não apenas ela esteve ali. Ela representava a história da ancestralidade que ela carrega as possibilidades de uma trajetória de vida de trabalho em conquista de autonomia e do protagonismo de mulheres negras de ontem, de hoje e de gerações futuras. E ela levou consigo um corpo de sambadeiras, suas companheiras de “vadiagem”. Dessa maneira, “uma subiu e puxou a outra”: Dona Dalva chegou à Universidade e através de sua história levou consigo “todas nós juntas”.

⁷ Pesquisas relacionadas ao papel da Universidade junto à comunidade e à permanência estudantil de estudantes provenientes do Recôncavo foram desenvolvidas por estudantes que se formaram na própria UFRB. Destaco aqui a pesquisa da assistente social e mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) Larisse Brito, com a pesquisa *Novas Rotas para o Ensino Superior no Brasil: os bacharelados interdisciplinares da UFRB*, que traz no decorrer de seu trabalho questionamentos sobre como a atuação da Universidade pode inferir mudanças positivas para o desenvolvimento da sociedade.

Uma das fortes mulheres que ali estavam assistindo a cerimônia era Maria Lúcia Araújo da Silva, a Dona Mariinha. Hoje com 69 anos é uma das sambadeiras que compõem o 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 paterna que acreditava que mulheres não podiam saber a ler e escrever para não se corresponderem com rapazes. Trabalhou de tudo um pouco, foi mãe de dez filhas e além do samba de roda, não perde um show de reggae.

Sambadeira que samba como se flutuasse, possui uma voz incrível, mas se diz tímida para cantar. O sorriso cativante de Dona Mariinha não faz com que se perceba uma história de vida marcada por episódios difíceis. Assim como outras mulheres negras de sua geração e de gerações anteriores, não teve possibilidade de ter acesso à educação formal. Sua outra ida a Universidade foi na época da inauguração do CAHL, quando entrou no Quarteirão Leite Alves para ver como ficou a reforma do espaço. Antes, só conhecia o lugar quando ali ainda era uma fábrica de charutos. Dona Mariinha é a segunda interlocutora dessa pesquisa.

Outro importante momento em que a Universidade proporcionou uma interação com a cidade aconteceu já durante o período de realização do trabalho etnográfico, quando acompanhei as apresentações artísticas da terceira interlocutora dessa pesquisa, Jayne Oliveira Santos, de 21 anos, 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 moradores da cidade, não apenas estudantes como costuma ser em dias regulares de aula. O fato que proporcionou isso foi a participação de grupos de dança e de música da própria cidade como atrações do evento.

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

Os 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 no seu direito básico de existir enquanto sujeitos sociais. Isso torna os acontecimentos acima citados como formas mínimas, ainda muito aquém, mas de reparação, reconhecimento e resistência ao colocarem essas três mulheres negras dentro da Universidade quando, por muito tempo, a presença e até mesmo o trânsito delas nesse lugar pareceu impossível 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 que as coloquei aqui. Cada contato com elas foi feito de forma espontânea e ao longo do trabalho etnográfico dessa pesquisa, 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, onde tive conversas informais e outras gravadas em formato de entrevista ou registradas no diário de campo.

Devido ao prestígio, aos problemas de saúde e ao intenso trabalho que Dona Dalva tem na Casa do Samba de Roda que leva o seu nome, não consegui que ela concedesse uma entrevista a essa pesquisa. Foram várias tentativas, de idas à sede do Samba e até mesmo a casa dela. Contudo, e respeitando a sua dinâmica de vida, decidi fazer a análise de sua trajetória por meio de trabalhos acadêmicos feitos a seu respeito, filmes, suas composições e músicas executadas pelo grupo Suerdieck através do CD gravado pelo Samba de Roda, bem como dos relatos registrados em diários de campo e através de uma pesquisa engajada realizada sempre a partir de observações participantes ao longo dos últimos anos de aproximação e interlocução não apenas com Dona Dalva, mas com outras integrantes do grupo Suerdieck.

Já com Dona Mariinha e MC Jayne, tive um pouco mais de sorte e as entrevistas foram realizadas durante dias da semana à tarde em suas próprias residências. Assim como foi o processo de coleta de dados com as idas para atividades na Casa do Samba, minha aproximação com Dona Mariinha e com MC Jayne foi realizada também através de uma observação participante. Desta maneira, no quadro abaixo sinalizo o perfil biográfico-artístico das interlocutoras, assim como os métodos com os quais captei parte dos dados que serão trabalhados ao longo desse trabalho.

Quadro1: Perfil biográfico-artístico das interlocutoras

NOME	IDADE	RAÇA/ ETNIA	PROFISSÃO	ARTISTA	MÉTODO
Dalva Damiana de Freitas	89 anos	Negra	Aposentada	Compositora, Sambadeira	Diário de campo e análise de textos, vídeos e músicas
Maria Lúcia Araújo da Silva	69 anos	Negra	Aposentada	Sambadeira	Diário de campo e entrevista

Jayne Oliveira Santos	21 anos	Negra	Autônoma	Rapper, Compositora, dançarina	Diário de campo e entrevista, análise de músicas
-----------------------	---------	-------	----------	--------------------------------------	---

Entendendo as diferentes 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, nos próximos momentos contarei 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 e etc., são categorias de articulação ou interseccionalidades que ganharam notoriedade a partir da década de 1980, principalmente pela reivindicação de movimentos feministas dentro e fora das universidades, e se tornaram campo de estudo das Ciências Sociais com o objetivo de explicar como são constituídas socialmente as desigualdades entre as 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 onde o racismo e o sexismo e outras matrizes de desigualdades as colocam em um ponto de vista em comum justamente por terem suas trajetórias atravessadas por diferentes formas de opressão. Assim como os gêneros musicais carregam marcadores sociais de quem as produz, os trânsitos musicais que atravessam as trajetórias das interlocutoras delineiam 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 Encontros musicados: (re)conhecendo em Cachoeira/BA os protagonismos de mulheres negras de diferentes gerações

1.1.1 Dalva Damiana de Freitas, a Doutora do Samba



Figura 1: Dona Dalva Damiana de Freitas na sede da Casa do Samba. Foto: Any Manuela Freitas/ Reprodução Facebook

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 Samba⁸ de Roda de Dona Dalva. Lá acontecia uma das etapas de entrevista do

⁸A Casa do Samba de Roda de Dona Dalva surge como um dos projetos de desenvolvimento e salvaguarda da memória de manifestações culturais, 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 que valorizavam a arte, a cultura e a educação junto a sede do Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo), entidade parceira do Samba de Dona Dalva. Só em 22 de novembro de 2009 que a Casa do Samba consegue uma sede própria, a casa amarela de número 19 na Rua Ana Néri, no Centro de Cachoeira. Na sede, que era mantida através de um convênio com a prefeitura de Cachoeira no financiamento do aluguel do espaço, são realizadas rodas de samba, palestras, cursos e a execução de projetos de música, dança, desenho e artesanato abertos para toda a comunidade de Cachoeira e região, sobretudo crianças, jovens e mulheres

projeto Dedinho de Prosa, Cadinho de Memória, projeto da ONG Casa de Barro⁹, que visava o registro de mestres e mestras da cidade para o registro de acontecimentos importantes na história local. No mesmo ano, pude ver Dona Dalva novamente, mas dessa vez em apresentações com o Samba de Roda Suerdieck¹⁰.

Nascida em 27 de setembro 1927, dia de São Cosme e Damião, Dona Dalva Damiana de Freitas é natural da cidade de Cachoeira. 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 Ceciliana.

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 cancionários 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 aprendia.

Da infância, Dona Dalva recorda várias brincadeiras, dentre elas “chicotinho queimado”, feitura de quitutes, “capitão com pedrinhas” e brincadeiras com castanhas e/ou caroços de jaca. Junto com as amigas, ela confeccionava brinquedos, como cata-ventos, bonecas de tecido, de corda e de pau. A imaginação e a vivência com os mais velhos davam vida às brincadeiras, incorporando no seu imaginário expressões de sambas, composições, rezas de São Cosme e São Damião, ternos e batizados. (NASCIMENTO, p. 14, 2016)

Ainda na adolescência começou a trabalhar como charuteira, mesmo ofício que tinha sua mãe, Dona Maria São Pedro, na Fábrica de Charutos Danneman. Dali tirava a renda que ajudou não só a criar os irmãos, mas os próprios filhos posteriormente. Mãe solteira, Dona

⁹ 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. Por meio de ações multidisciplinares e transversais, a Casa de Barro organiza atividades para crianças, jovens e adolescentes nos campos da arte, cultura e educação. Mais informações <http://www.casadebarro.org>

¹⁰ 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 tocadãs 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).

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 relata em obra dedicada à história da avó, Any Manuela Freitas dos Santos Nascimento, neta e herdeira do Samba Suerdieck no 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 de 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 ser uma incansável agitadora cultural. Na fábrica, ao organizar suas colegas para a formação do grupo ou na articulação da vizinhança e da família para a realização das festas para homenagear santas católicas ou mais ainda, na criação do grupo mirim Flor do Dia, onde as crianças são iniciadas e apresentadas à tradição e cultura do samba de roda, Dona Dalva faz permanecer viva 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 transformam 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. Enquanto 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 aos 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 a Dona Dalva, em reconhecimento por sua trajetória de sambadeira e compositora, 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, amigas próximos à Dona Dalva, além de artistas baianos, professoras da Universidade Federal da Bahia, representações do Conselho Universitário da UFRB e entidades ligadas à preservação da cultura popular baiana.

Na ata que confirmava a titulação reconheceu 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”¹¹.

O título afirmou ainda a importância de Dona Dalva como membra da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, exímia instituição 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 foram destacados como elementos fundamentais para o reconhecimento e valorização de sua trajetória.

A ata segue dizendo que a Universidade “com a mais plena convicção que Dalva Damiana de Freitas é representante legítima que encarna elementos importantíssimos do aparato cultural brasileiro, sintetizando e simbolizando a riqueza cultural do povo do Recôncavo da Bahia, entendemos que a UFRB 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”¹².

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

¹¹Discurso proferido pelo professor Dr. Wilson Penteado na solenidade de titulação. Dado coletado em vídeo publicado pela UFRB TV na internet como “Título de Doutora Honoris Causa – D. Dalva do Samba”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WUWgofglCgI>>. Acesso em: 20 de abril de 2017.

¹²Idem.

Suerdieck e do Samba de Roda Mirim, são marcas impressas de uma vida inteira de colaboração à cultura de Cachoeira. (MARQUES, 2003, p.185).

Ao chegar nessa cidadezinha de um pouco mais de 32 mil habitantes, eu pouco sabia da importância que essa mulher 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, e tinha a oportunidade de encontrá-la, passei a observar atentamente suas histórias, jeitos e alegria, além de procurar saber mais sobre a história da própria cidade e tentar compreender como seria ser uma mulher negra em Cachoeira, lugar com uma forte imponência no contexto político e histórico da Bahia e do Brasil.

No processo de pesquisa bibliográfica entrei em contato com a pesquisa da etnomusicóloga e doutora em antropologia social Francisca Helena Marques, que tanto na pesquisa de mestrado (2003) e de doutorado (2008) faz uma extensa investigação¹³ 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 em sua pesquisa como na trajetória das mulheres do samba de roda a música mediava processos cotidianos de protagonismo e de comunicação.

A música estava presente nas situações mais corriqueiras e das mais variadas formas. As conversas mais informais acabavam em samba, a criança com sono se ninava com samba [...] (MARQUES, 2003, p.199).

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 o reconhecimento das mulheres negras como um agrupamento social heterogêneo, onde cada uma se insere a partir de suas experiências comuns e os desafios são encarados a partir de ângulos de visão similares ou divergentes (COLLINS, 2012; WERNECK, 2007; CARDOSO, 2012).

Pensar as experiências de uma mulher negra em relação às outras podem caracterizar na partilha de ideias e experimentações como grupo. O vínculo pode gerar um ponto de vista baseado na identificação enquanto grupo o que influencia no desenvolvimento de uma consciência coletiva do caráter da opressão vivenciada, mesmo que essa consciência não seja desenvolvida por todas ou de maneira única (COLLINS, 2012).

¹³Desde o ano de 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



Figura 2: Dona Mariinha executando o passo miudinho durante apresentação do Samba de Roda Suerdieck na Casa do Samba de Dona Dalva. Foto: Fran Ribeiro, outubro de 2016.

Não recordo exatamente o dia 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 ficam dispostas em roda quando acontecem eventos ou reuniões. Nunca fui de apresentar-me 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. Foi a primeira vez que isso acontecia comigo ali

naquele espaço. A sensação de acolhimento foi imediata, 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 momento certo para bater um papo. Mulher, negra, de estatura que não passa de 1.50m, de aparente fragilidade, 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) em seu trabalho etnográfico sobre o samba de roda em Cachoeira, citando referências específicas, o passo de dança do samba miudinho é mais lento onde 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 estilo também é conhecido.

Ao descrever a *performance* das sambadeiras durante uma roda de samba, cada uma a seu jeito, mas seguindo os passos do miudinho, Francisca diz que:

[...] o que nos parece quase sempre comum é a baiana chegar ao centro da roda, movimentar-se para fazer o contorno da mesma (o que produz pelo volume da saia um efeito coreográfico belíssimo que nos dá a impressão de estarem ‘deslizando’ sobre o chão) [...] (MARQUES, 2003, p.167).

Percebeu-se durante o trabalho etnográfico que a trajetória de Dona Mariinha, hoje com 70 anos, também está permeada por sua relação com a música e pela dança. Uma das mais antigas sambadeiras do Samba de Roda Suerdieck, Dona Mariinha nasceu em Cachoeira em 1947 e começou cedo a trabalhar para ajudar na criação 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 tem dez filhos, quatro mulheres e seis homens nascidas e criadas 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 foi, desde muito cedo, por intermédio do mundo do trabalho. Marcadas pelo gênero, classe, religiosidade e pela raça, as mulheres negras protagonizavam 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 aí vendia. Minha avó juntava aquele dinheiro e comprava minhas coisas, o que precisava. Aí fui trabalhando... ai quando precisei de sair fui trabalhar de doméstica, nas cozinha 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 mora com dois filhos, dois netos e um bisneto. A renda até então era acrescida da venda de geladinhos e iogurtes que ela mesma produzia em casa, mas recentemente, por falta de estrutura para o refrigeração dos produtos, se viu obrigada a interromper a produção. No período que a entrevistei, em setembro de 2016, me contou que estava parada. O único trabalho que tinha era os afazeres de sua casa e a ajuda na criação das 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.

O trabalho assalariado, quer na cidade, quer no campo, coube os imigrantes e brasileiros brancos pobres já existentes no período escravista. Aos libertos, restaram os serviços ditos de periferia – não inseridos no contexto do capital, embora necessários: domésticos, biscates, carregadores e uma pequena elite de trabalhadores artesanais como sapateiros, alfaiates, marceneiros (BERTÚLIO, 2001, p.31).

Os principais trabalhos destinados à população negra na região do Recôncavo eram nas roças de fumo e nas lavouras de cana-de-açúcar. Alguns ainda conseguiam trabalho como carregadores no Porto da Cachoeira e descarregando produtos que chegavam nos trens pela ferrovia. Às mulheres que não trabalhavam nas fábricas de charuto, os postos de trabalho

eram ainda menos remunerados, sobreviviam basicamente de serviços domésticos, sendo lavadeiras, costureiras, quitundeiras e comerciantes na feira livre.

Desde muito nova foi imposto a ela e seus irmãos a necessidade de exercer funções de trabalho, as meninas com 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. Caia 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.” Ai as meninas iam pro colégio e eu ia também com as meninas. Aquela influencia 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? Ai 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 desci. “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 a permitiram saber

fazer de tudo um pouco. Segundo ela própria, apesar da infância num contexto de dificuldades, teve uma infância muito 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 que né? (Depoimento concedido à pesquisadora em 13 de setembro de 2016).

Seu contato com o samba de roda foi também na infância. Segundo ela própria, quando criança sempre brincava de roda e nelas se cantavam sambas e outras músicas que ouviam das mais velhas durante as lavagens de roupa ou de fato no Rio Paraguaçu tinham uma roda. “A gente fazia as panelinha de barro pra vender na feira. Quando a gente tava fazendo, aproveitava o barro que sobrava para fazer os brinquedinho pra gente brincar quando sobrava tempo”, contou-me quando demos uma pausa na entrevista.

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 Faceira ou no Tabuleiro da Vitória, e Dona Mariinha mais 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 tem por ele hoje.

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 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 formas de resistência criaram subsídios para que Dona Mariinha permanecesse através da arte e do samba no pé a busca por alegria e resistência. A transmissão dos saberes salvaguarda a memória das tradições populares, valida as relações culturais, as representações e é capaz de se constituir no próprio processo de comunicação popular ao ser realizado por sujeitos cognocentes.

As 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.

Assim, elas tanto emitem mensagem através da música enquanto sambadeiras, quanto que 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 filho¹⁴. Dessa maneira, a diferença geracional as aproxima em aspectos particulares, mas também as diferenciam a partir de suas sociabilidades marcadas por experiências situadas e corporificadas.

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

¹⁴ Aspectos sobre os trânsitos musicais das interlocutoras serão melhor aprofundados no capítulo seguinte.

A categoria idade/geração, como as outras categorias sociais referidas, também se expressa nos marcos das relações sociais de poder. É grande sua complexidade analítica: além de referir-se a uma dimensão fundante de relações sociais, em articulação inextricável a outras categorias de semelhante magnitude, projeta-se, mais que aquelas, em uma outra dimensão (ou abrangência), atemporal ao mesmo tempo natural e social, através da qual faz e refaz seus sentidos (MOTTA,1999, p. 202).

É através de marcadores como a raça/etnia, o gênero, classe social e a idade/geração que formatam suas subjetividades e que elas podem ser identificadas, as aproximam enquanto sujeitos dentro de uma lógica social que reproduz as desigualdades em detrimento do bem comum.

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), enfatizando 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 mais periférica.

Partindo para uma perspectiva periférica, reconhecendo os lugares de fala, que o pensamento feminista abarca realidades como as de Dona Mariinha, 69 anos, mulher negra 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.



Figura 3: Dona Dalva (esq.) e Dona Mariinha (dir.) durante atividade do projeto de apoio e promoção a manifestações culturais de Cachoeira. Foto Fran Ribeiro, setembro de 2016.

1.1.3. Jayne Oliveira: de sambadeira mirim a MC



Figura 4: Jayne Oliveira. Foto: Arquivo pessoal/ Reprodução Facebook

Meu contato efetivo com o som produzido por MC Jayne aconteceu em uma apresentação sua com a parceira, MC Tainá, durante a apresentação 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 também daquele 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*, o preconceito sobre 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 MCs, que a sua música fez sentido, algo que é avaliado por elas por meio da reação do público que assiste as 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 dias depois uma conversa para nos conhecermos pessoalmente, para que eu explicasse a pesquisa e para falarmos sobre o seu processo criativo. Abaixo 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 do trem de ferro, 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 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 baba, 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.



Figura 5: Dona Ju e Jayne em conversa em sua casa no Três Riachos. Foto: Debora Melo.

Nascida em Cachoeirano dia 15 de março de 1996, Jayne Santos Oliveira tem 21 anos e 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 (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, por que 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).

O ingresso de Jayne no samba de roda mirim foi 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 Helena 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 rememorou quando perguntei se lembrava qual foi a primeira vez 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).

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, somado 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 GAMGE, Grupo de Apoio ao Menos Gotas da Esperança, organização não governamental localizada próximo aos bairros do Curiaxito e do Rosarinho, lugares onde Jayne transitava na infância, entre a casa da mãe e da avó paterna.



Figura 6: Jayne (à esq.) vestida de baiana durante a lavagem em Louvor a Nossa Senhora D'Ajuda, em 10 de novembro de 2002. Foto: Arquivo Pessoal

O GAMGE, que segue atuante até os dias de hoje, realiza 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 acolhe essas crianças e realiza atividades extra-aula, ocupando o tempo delas com atividades recreativas. Na época 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 com o hip hop.

Eu tinha 12 anos quando eu 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 [Grupo de Apoio ao Menor Gotas da Esperança], 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 apresentando em nenhum lugar, eu sempre tive vergonha, ficava nervosa, essas coisa, 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 13 anos de idade, mas também passou parte desse tempo na casa da avó paterna, que moram até hoje no bairro do Rosarinho. No Curiaxito morava com a mãe e os irmãos numa casa de aluguel e há sete anos se mudou com a família para a casa que a avó materna comprou na Vila São Benedito, no bairro Três Riachos. Hoje moram lá além de Jayne, sua mãe, Dona Ju, sua filha Julyanna e o irmão mais novo, Jayneanderson. Segundo ela própria, apesar das difíceis dinâmicas da cidade, não se vê vivendo em outro lugar.

Eu amo minha cidade. A única coisa que eu não gosto daqui de Cachoeira é emprego, mas fora isso eu não tenho o que falar. Gosto muito das festas que tem aqui, gosto da cidade também, gosto de morar aqui, não me vejo morando em outra cidade não. Por enquanto, né? Me vejo morando aqui. As vezes não gosto porque a cidade é pequenininha e quando enche de gente fica insuportável, fica menor ainda, mas não tenho o que falar. Ah...tem essas coisas que andam acontecendo aí de bandidagem, drogas, essas coisa que deixa tudo ruim. Fora isso eu quero permanecer aqui e levantar a minha cidade. Muita gente não conhece Cachoeira e quando conhece, conhece como terra da macumba, mas tem mais coisas. (Depoimento concedido à pesquisadora em 22 de setembro de 2016).

Começou a trabalhar como manicure com 11 anos. Aprendeu o ofício sozinha, olhando outras mulheres fazendo. Mais tarde, aperfeiçoou as técnicas pesquisando vídeos na

internet para aprender a fazer unhas decoradas. Trabalha ainda com decoração de festas infantis, produção de lembrancinhas e trança afro. Desempregada, procura sempre fazer algo para garantir uma fonte de renda. Conversamos um pouco sobre como ela via as oportunidades de emprego para mulheres na cidade, que ela respondeu com descontento.

É horrível. Aqui é muito difícil achar emprego com carteira assinada. Achar emprego só fora [de Cachoeira], porque aqui dentro é muito pouco. Sou desempregada e trabalho como manicure, atendendo na casa das clientes ou aqui em casa. Não sou profissional, porque não tomei curso. Mas me considero profissional porque eu faço bem unha, sempre me esforcei a tá olhando coisas na internet, me esforçando pra aprender mais. Eu até queria fazer mais aqui não tem condições, mas sei a base de tudo já comecei novinha. (Depoimento concedido em 22 de setembro de 2016).

Formou-se no ensino médio e fez até o 4º ano do magistério, quando fez estágio de ensino em outras escolas da cidade. Engravidou com quase 18 anos, o que a fez adiar o sonho de cursar uma faculdade de Direito, vontade essa que ela disse querer realizar quando a filha tiver um pouco mais crescida. 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, em especial Tainá, de quem é amiga desde os seis anos de idade e hoje fazem rap juntas.

Quando perguntei sobre como ela sentia a música na sua trajetória, ela se inflou. Abriu um sorriso sincero para colocar a importância dela na sua vida. E não só o fazer musical que a inspira, segundo ela própria, 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 que ela 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 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 de conhecer seu trabalho. Ela, de sorriso largo, agradeceu também a conversa. Disse que havia gostado muito e que esperava me ver mais vezes. Chamou-me para visitá-la sempre que eu quisesse e que a

casa estava aberta. Voltamos para a sala, me despedi de dona Ju, no momento em que o irmão mais novo de Jayne, Jayneanderson chegava em casa.

Apresentamos-nos e foi aí que Jayne disse que foi com os irmãos, brincando no quintal da casa da avó paterna com os irmãos que fez seu primeiro rap. O irmão mais novo fazia o *beatbox* e o outro improvisava uma batida batucando em um 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 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 ela 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”*.

Além das discordâncias com o marido, Jayne disse que não recebe apoio do pai, por motivos semelhantes aos colocados pelo marido. *“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 já 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 investigados por essa pesquisa constituem-se também por relações de poder e que essas se exercem, principalmente a partir de perspectivas gendradas, é de 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 androcêntrico e ser mulher (cis ou trans) dentro dele é marcar resistência frente ao mercado e a um sistema de hierarquias que seguem a lógica patriarcal. Aspectos como os citados acima fundamentam a prerrogativa de que as práticas musicais das interlocutoras podem ser associadas como práticas de comunicação popular.

1.2. Diários de campo e participação em eventos musicais: as interlocutoras e seus protagonismos

Nesse seguinte ponto do capítulo, após a apresentação das mulheres que são interlocutoras deste processo de investigação, trago aqui fragmentos dos diários de campo, dados esses coletados durante a pesquisa feita a partir da minha interação nos dois campos musicais onde Dona Dalva, Dona Mariinha e Jayne se inserem. Vale salientar aqui que ambos eventos foram selecionados por representarem, ao meu ver como sendo experiências de elevada importância pois marcaram momentos de protagonismo e destaque de suas trajetórias dentro das perspectivas almejadas por essa pesquisa.

É claro que esse olhar acaba sendo influenciado pela minha inserção no mundo e com a interação que se estabeleceu entre a temática e eu e entre minha vivência a partir uma observação participante com as ambiências que transito dentro dos contextos aqui expostos. 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 (FONSECA, 1999).

O contato pessoal que é estabelecido entre as sujeitos, entre pessoa que investiga e as pessoas que estão inseridas no campo de investigação permite o estudo da subjetividade, como defende a antropóloga Claudia Fonseca:

É no intuito de descobrir a relação sistêmica entre os diferentes elementos da vida social que os etnógrafos abraçam a observação participante — para tentar dar conta da totalidade do sistema. Acreditam que é através desse prisma que a experiência pessoal de cada indivíduo assume um sentido. (FONSECA, 1999, p.63).

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 suas multiplicidades “continuamente marcadas por práticas culturais e políticas cotidianas” (BRAH, 2006, p.361). Logo, quando coloco que esses eventos possuem relevância analítica coloco a partir de uma interpretação minha. Nas palavras de Avtar Brah “[...] como uma pessoa percebe ou concebe um evento varia segundo ‘ela’ é culturalmente construída” (Idem, p.362).

Minhas interpretações de ambos começam ao perceber como os eventos são antagônicos. Diferentes eventos, diferentes dinâmicas, lugares e pessoas que se distinguem em determinadas medidas. Essas nuances podem ser atribuídas especialmente pela diferença

geracional, que em grande medida interfere no perfil do público que frequenta os referidos eventos.

Assim como as diferenças entre os gêneros musicais: o samba de roda ligado à 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 adentra na realidade de uma cidade do interior, que tem sua cultura marcada pelos trânsitos políticos, culturais e musicais que foram propiciados pelas mudanças que a cidade passou ao longo de sua história.

No primeiro campo que apresento a narrativa se passa durante uma aparição¹⁵ 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 conhecida popularmente como Jardim Grande. A Festa em si já atrai um público diverso. São homens e mulheres de várias idades que buscam os festejos tradicionais da época. Cachoeira em si é famosa justamente por manter essa tradição de festas de interior, mesmo com a espetacularização que tem transformado a cidade num grande polo de entretenimento nos últimos anos.

De qualquer maneira, é notória a diversidade do público a partir das atrações que se apresentam nesse evento. 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. Por dia, pelo menos, um grupo tocava nos horários da tarde, entre 16 e 18h. Nos dias 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 que as atrações são anunciadas. O público desse horário é em sua grande maioria formada pelas próprias pessoas da cidade e de municípios vizinhos. Em maior número mulheres, em sua maioria negras e já em idade adulta. Há também homens, em grande parte negros e crianças, muitas, essas que dançam junto das pessoas adultas.

Há também nesse público jovens, moças e rapazes, assim como um grande número de estudantes universitários que moram em Cachoeira e em menor número, turistas. Nas apresentações que o Samba Suerdieck fez nos últimos três anos, havia um número significativo de turistas de diferentes localidades. Já nos horários destinados as grandes

¹⁵Tomarei a definição do historiador e pesquisador sobre culturas populares e tradicionais do Recôncavo, Monilson dos Santos Pinto, que usa aparição enquanto conceito de visibilização em contraponto à ideia de apresentação, que tem um caráter folclórico, afastando-se assim da apropriação das manifestações culturais de cunho popular da cultura *mainstream*. Ele define: “Aparição é uma palavra derivada do latim *parecer* que significa à vista, aparecer, ficar visível. Na pesquisa com o Nego Fugido, utilizo-a para substituir a palavra apresentação e evitar qualquer conotação de show folclórico” (PINTO, 2016, p.69).

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, nos bailes de hip hop e festas onde as apresentações de MC Jayne acontecem, se afastam da concepção de uma festa popular, salvo a exceção da festa que será narrada logo mais, que aconteceu também em um espaço público. As demais festas que acompanhei aconteceram na Rua Treze de Maio, popularmente conhecida como Rua do Brega, área que reúne bares onde são oferecidos serviços de acompanhante e local onde é comum o consumo de substâncias ilícitas.

O Baile Pelo Certo é uma organização do Cine do Povo, coletivo de arte e educação que há alguns anos promove espaços de interlocução entre as comunidades através de ações sócio-culturais, artísticas de cunho político e reivindicatório. De organização política de militantes do movimento Reaja ou será Morta, Reaja ou Será Morto, os bailes acontecem num local conhecido como Escombro 777.

O objetivo de levar o baile para o local que já é marginalizado, onde constantemente seus moradores, principalmente os jovens negros são abordados de forma truculenta para revista por policiais militares, segundo os próprios organizadores, é justamente questionar o racismo institucional imposto aos moradores daquela área, local onde no período colonial reunia uma grande quantidade de trabalhadores e trabalhadoras negras. Esse racismo é visível já que as abordagens pelo uso de entorpecentes só acontecem com jovens moradores locais. Quando os consumidores são jovens universitários ou turistas de outras cidades, as abordagens quase que inexistem.

Contudo, o evento onde Jayne se apresentou e que será 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 recepcionar os calouros no início do semestre. O público foi específico. Porém, além da comunidade acadêmica, em sua maioria estudantes dos cursos existentes no Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), era explícito também em grande número jovens da cidade, atraídas pelos grupos de rap e de dança de Cachoeira que se apresentariam naquela noite.

1.2.1 Samba de Roda Suerdieck no São João de Cachoeira: 24 de junho de 2016

Cheguei na sede da Casa do Samba¹⁶ de Roda de Dona Dalva, que se localiza na Rua Ana Néri, nº14 uns minutos antes das 17h. Do lado de fora observei que estavam quatro homens conversando. Reconheci dois deles, Neto, esposo de mestra Ana Olga (filha de Dona Dalva) e pai de Any (neta de Dona Dalva), e o filho de dona Nita (filha de Dona Dalva), que conheço apenas de nome, Deco. Cumprimentei seu Neto e perguntei se Any estava. Ele respondeu que sim e fui entrando. Entrei pela porta onde tem a cumieira da Casa e segui pelo corredor.

A porta da sala da direção, na qual Any trabalha estava encostada. Decidi não incomodá-la e continuei andando...passei pelo salão onde ainda estava montado o altar de Santo Antônio. Fiz uma breve reverência de frente ao altar antes de me encontrar com mestre Gilson que empilhava as cadeiras. Dei-lhe a mão para cumprimentar e perguntei como é que estava de São João. Sorridente como sempre, me respondeu que tava 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 mais a família de Dona Dalva estiveram as 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. Diante da ambiguidade das interpretações que me surgiram, trepiquei dizendo que estava correria para todo mundo. Ele ainda sorrindo, retrucou um “*É verdade*”. Perguntei-lhe como estavam os preparativos para a apresentação e ele disse que estava só esperando o pessoal pra seguirem para o local da apresentação. 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 a sambadeira Dona Ana 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 Dona Ana e fiz a mesma pergunta às duas: Já estão prontas pra mais uma apresentação, 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 nesse período de festas. Foram apresentações no dia 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 foi há quarenta anos, exatamente a idade de Deco, neto de Dona Dalva. 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, mas 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.

¹⁶Ao 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.

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 esse ano na rua, que foi com muita luta de suas filhas. E que pedia bênçãos a Deus que as dessem força e pra ela própria para que elas continuassem conseguindo retomar as antigas tradições que a Casa do Samba prioriza como atividades. Em meio a saudosismos e lamentos, o papo foi se destrinchando na confusão de carros que a cidade estava vivendo, os casos de violência que Dona Ana tinha presenciado na noite anterior perto de sua casa quando jovens voltavam embriagados e procurando briga. *“Aqueles ali já saíram com espírito ruim”*, disse ao se referir as intensões de quem sai pra se divertir, exagera no consumo de bebidas alcoólicas e procura confusão. 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.



Figura 7: Dona Mariinha dança ao centro do palco durante apresentação do Samba de Roda Suerdieck no São João de Cachoeira, 2016. Foto: Fran Ribeiro

Começou também a movimentação dos tocadores que iam participar naquela noite...reparei que entre os presentes, dois homens, um mais jovem e o outro que aparentava já uma certa idade iam tocar as violas. Eles estavam afinando os instrumentos e passando um som com o cavaquinista no canto do terreiro. Como as sambadeiras estavam conversando entre si, aproveitei pra dar uma volta. Lá dentro estavam reunidos Max, Tauan e Jamile, jovens moradoras do bairro do Caquende e que participam das oficinas da Casa do Samba, entre elas a de percussão. Falei com os meninos, que me responderam contidamente. Tem dias que eles se mostram mais dispostos. Já com Jamile nosso papo fluiu um pouco mais... Ela também estava dançando a Quadrilha, então fui tratando de perguntar o que ela achou. Antes mesmo de concluir o pensamento pra dizer que tinha se divertido, ela interrompeu o assunto para dizer que tinha não só me visto na noite anterior na rua, como tinha me gritado e eu não ouvi. Ela falou num tom de brincadeira, como se eu não tivesse ligado para ela. Respondi dizendo que em multidões pouco percebo as coisas, o que é uma verdade. Muita gente e barulho me deixam um tanto azoadada. Pedi desculpa e ela disse que tudo bem e que só não foi atrás de mim por que estávamos longe uma da outra. Como a vi se movimentando junto aos tocadores fiquei de perguntar se ela ia tocar junto com os eles, mas acabei sendo interrompida mais uma vez, quando Mestre Gilson se aproximou e deu tarefas a ela e às crianças para que pegassem os instrumentos. Nossa conversa acabou ali.

Faltavam 15 minutos pras 18h, horário marcado para a apresentação e 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. Na rua estava uma babilônia de carros, só para reforçar o papo que tinha tido com Dona Dalva e Dona Ana mais cedo. A confusão foi solucionada parcialmente com a chegada de um auxiliar de trânsito que tentou desafogar o congestionamento que se formava. Nessa hora cumprimentei Dona Nita e Vevéia, a filha mais velha de Dona Dalva e que mora em Salvador. Como as sambadeiras começaram a seguir os músicos pela rua Ana Néri para seguir pela rua de trás 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 as 18h, como havia sido anunciado na programação a hora da apresentação, Any foi abordada por Léo, funcionário da secretaria de cultura do município, com a informação de que a apresentação do samba sofreria o atraso de pelo menos uma hora. Any aparentava tranquilidade e foi informada também 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. Entrei, falei rapidinho com Dona Dalva e me saí. Fui falar com Mestra Ana que se preparava para apresentação. Com o avançar dos anos, Ana, 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. Ela foi se sentar junto à Dona Nita, Vevéia e mais alguns parentes perto do canteiro e eu continuei acompanhando. Entre todas as conversas que elas passaram estavam a insatisfação com algumas sambadeiras e músicos que não estavam tendo a responsabilidade com a Casa do Samba. *“Não é não, Fran? Tem que saber a história do samba pra poder participar”*, me falou enquanto eu tentava captar a informação daquela conversa, que me pegou desprevenida. Pelo que entendi e presenciei nas vezes que estive na Casa do Samba ultimamente, a crítica dela e de Dona Nita eram com as pessoas que estavam *“abandonando”* os compromissos com a Casa, o que me fez refletir sobre a valorização que Dona Dalva também havia falado na nossa conversa uma hora atrás. Ana falou que algumas sambadeiras e sambadores mirins não estavam participando das oficinas de história e patrimônio e quando iam era apenas para as oficinas práticas. *“Não dá pra saber o samba sem saber do samba”*, me explicou. Da mesma forma a crítica recaiu para os adultos, sambadeiras e músicos, principalmente aqueles que não estavam comparecendo às atividades propostas pela Casa, apenas as que eram remuneradas. *“Eu tou na bruxa, mas isso vai acabar”*, falou tranquila e decidida. Ela disse ainda que essa falta de compromisso mostrada por gente do próprio Samba já estava sendo assunto das reuniões e que medidas teriam que ser tomadas para que isso não continuasse acontecendo.

No meio a esse papo se aproximou da gente Juninho Cachoeira, um dos jovens formados dentro da Casa do Samba. Hoje, cantor profissional, Juninho é sempre convidado para fazer as apresentações com o Samba. Porém, como o mesmo explicou pra quem estava ali, este ano não iria colocar os pés no palco do São João. Segundo ele, durante as negociações com as bandas locais para se apresentarem na festa, sua banda de samba e pagode foi descartada pelo fato dele já se apresentar com o Samba Suerdieck. Ainda na explicação, Juninho falou que informou ao Leo, da secretaria de cultura que o valor recebido

com a apresentação com o Samba seria simbólico, participação que ele faz por amor, não pelo pagamento e que o ganha pão dele era sua banda. Para a organização, Juninho seria beneficiado duas vezes e decidiu não contratar sua banda. Assim, Juninho estava ali naquela hora para dizer a Mestre Gilson e Mestra Ana que não iria se apresentar como forma de protesto. Ana permaneceu calada ao receber a notícia do próprio Juninho. Acho que com tanta preocupação que estava surgindo e o cansaço da maratona das últimas semanas, ela decidiu permanecer concentrada, profissional e guardando sua voz, já que a apresentação seria toda cantada por ela. Cantada e conduzida. Dona Nita que se manifestou. Disse que entendia a situação de Juninho, mas que ele havia errado em apenas compartilhar a situação com eles assim, alguns minutos antes do show. Que o que ele estava fazendo era uma falta de consideração com o local que ele se formou. Relutante, ele se despediu e seguiu o seu caminho. Mestra Ana olhou pra mim e continuou calada, e voltou-se a estudar o repertório daquela noite.

Em um determinado momento, me levantei, já que havia sentido que o momento era delicado. Pedi licença e saí pra deixa-las à vontade. Fui até o camarim novamente, apenas passando em frente a porta e observei que Any dividia uma tigela de salada de frutas para as 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 deva 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. Em Cachoeira, de acordo com relatos de pessoas da própria cidade que são direta e indiretamente ligadas à produção cultural local, 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 são questionados pelas pessoas da cidade, 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 da frente do palco. Entrei por trás de onde eles montaram uma espécie de palanque, um palco elevado para que os músicos fiquem visíveis mesmo 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, e naquela noite, no corpo dos músicos estavam Max Wilham, Tauan, Erick, o neto de Dona Nita e filho de Deco, e Jamile. Sim, uma garota estava no corpo de tocadores e não com as sambadeiras, o que tradicionalmente acontecia. Destoando ainda, Jamile era a única que estava de calças escuras, os tocadores estavam todos de branco. Se me lembro bem, aquela era a primeira vez que isso acontecia. Jamile estava ao lado dos outros tocadores mirins e iniciou a apresentação tocando pandeiro. Em algum momento ela trocou de instrumento e terminou o show tocando o triângulo. Pensando que o Samba de Roda Suerdieck carrega esse mote da tradição onde sambadores tocam e sambadeiras sambam, e

que podemos ler essa tradição a partir das lentes das epistemologias feministas como um reforço dos papéis marcados de gênero entre homens e mulheres, Jamile estava ali quebrando os padrões em que o samba de roda tradicional fora construído.

Lésbica assumida na cidade, Jamile já havia me dito como sofria preconceito dentro da própria família pela forma que ela se veste. Na escola já havia sido agredida físico e verbalmente. Tanto que havia desistido de ir as aulas. Ela disse que nunca havia usado um vestido e que começou a trabalhar cedo para poder comprar as roupas que ela gostava. Bonés, tênis estilo skatista, bermudas e blusas largas. Acolhida por Tio Gilson e Tia Ana, como ela se refere aos mestres da Casa do Samba, participou das oficinas de desenho, jóias de axé e até tentou, por insistência de Mestra Ana, a fazer a oficina de samba, mas que não a agradou. Foi quando, então, Mestre Gilson levou ela para as oficinas e percussão e ela começou a aprender a tocar os instrumentos. Uma jovem de 20 anos, mas que traz no semblante um espírito de molecagem, tanto que quem a vê diz que ela tem 14 anos. Assim, a partir de sua especificidade foi acolhida e integrada na Casa do Samba de Dona Dalva, que por mais que tenha regras de comportamentos a serem seguidos, abriu mão da tradição nesse sentido para encaixar uma jovem disposta a aprender mais sobre o samba de roda.

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 em baixo. 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 pra 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. Agachei-me no momento em que o mestre de cerimônias anunciava o início da apresentação. Com a câmera já gravando, mestra Ana começou o show: “*Samba de Roda de Dona Dalva... Mais uma vez na querida e tradicional Feira do Porto*”, e veio no início da fila de sambadeiras. “*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 mais jovens, 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 à volta cumprimentando o público, os músicos até completar a volta e 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 à ela, que retribuiu 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 passa 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 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.



Figura 8: Sambadeiras formam o semicírculo durante apresentação no São João de 2016. Foto: Fran Ribeiro

Depois de presenciar como é a *performance* do Samba de cima do palco e tentar sentir como se dá a comunicação dele com o público, fui terminar de observar a apresentação lá de baixo, indo pra frente do palco. Assim que entrei pela lateral da praça que dava acesso direto à frente do palco, religuei a câmera e fui captando as reações das pessoas que estavam logo à frente do Samba. Algumas sorriam e sambavam, outras sorriam e batiam palmas, outras estavam paradas atentas, observando as sambadeiras se apresentando, outras pessoas estavam sambando com parcerias. Nessa primeira volta identifiquei uma roda formada por pessoas diversas, consegui identificar alguns estudantes da universidade. Todas muito animadas, reproduzindo a lógica da roda de samba: uma pessoa ao centro sambando, e por vezes, duas pessoas.

Numa segunda ronda de observação, parei numa roda de samba que se formou à direita do palco e que reunia muita gente. Consegui identificar três figuras da cidade que estavam puxando a roda, que estava forte, as pessoas sambavam energeticamente. Um dos que estavam nela era Mestre Salu, do Samba de Roda Filhos do Caquende, um dos mais importantes mestres de samba de roda da cidade. Ele mesmo, vez ou outra, toca como convidado no Samba de Roda Suerdieck e toda apresentação de grupos de samba de roda ele é uma presença assídua. É de uma beleza vê-lo sambar; como ginga, como joga, como interpreta. Balança todo o corpo negro de pescador: cabeça, ombros, cintura e pernas. Nessa roda, além dele tinha outras duas figuras que dançam de prender a atenção. O legal era vê-los chamando as pessoas que se chegavam para sambar também, tipo um desafio. E a troca de sorrisos ao som do pandeiro e da viola. O samba de roda é pura troca de energia e alegria.

Ainda nos bastidores, Mestra Ana me avisou que Dona Dalva seria homenageada naquela noite. Num primeiro momento, Robson, cantor de samba e pagode que foi criado no Samba Mirim Flor do Dia e que hoje, já adulto, trabalha profissionalmente no meio musical, “invadiu” o palco cantando uma música que foi feita em homenagem à Dona Dalva. Num dos trechos ele diz: *Ô Yá, ô de Lá/ eu vim para te ver/ Foi para sambar/ O Samba de Dona Dalva/ aqui é o nosso lar/...*, fazendo referência também à religiosidade candomblecista de Dona Dalva. Depois de cantar, Robson se despediu declarando amor ao Samba Suerdieck e à Dona Dalva. A segunda parte da homenagem aconteceu já depois do fim da apresentação do grupo. Ainda com os tocadores e Jamile no palco, 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 das fábricas de charuto Suerdieck, é a mão do samba de roda cachoeirano”*, disse ao anunciar que ela iria receber das mãos do secretário de cultura do município o título de Patrimônio Cultural e Imaterial de Cachoeira.

O anúncio fez o público aplaudir veementemente. 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, de acordo com o titular da pasta, tem a função de promover ações de incentivo e salvaguarda a pessoas e grupos culturais que tenham relevância histórico e cultural e que constituem referência cultural para a cidade de Cachoeira. Visivelmente muito emocionada, Dona Dalva recebeu o título ao lado de duas sambadeiras mirins do grupo Flor do Dia. Depois de quase duas horas de apresentação ela não conteve as lágrimas e o cansaço, não conseguindo agradecer no microfone. Ela olhou pra Valmir e os anos de parceria junto à Irmandade da Boa Morte criaram a cumplicidade que o 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 comemorar o grupo tocou mais uma música e em seguida a apresentação teve seu fim.



Figura 9: Valmir, Dona Dalva, Mestra Ana e sambadeiras mirins junto ao então secretário de cultura de Cachoeira durante a entrega do título de Patrimônio Cultural no São João do ano de 2016. Foto: Fran Ribeiro.

1.2.2. Apresentação de MC Jayne na Calourada Mete Dança – 07 de outubro de 2016

Cheguei no Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) em Cachoeira por volta das 23h20. De acordo com as informações das organizadoras da “Calourada Mete Dança”, a programação se iniciaria às 23h, com a performance de dança do grupo EX13. Era uma noite quente. Havia sido um dia de céu nublado, mas de clima abafado. No início da noite havia caído uma pancada de chuva bem grossa, o que levava a pensar que aliviaria um pouco o calor que havia feito durante todo o dia. Engano meu. A chuva fina persistiria ainda por um tempo, mas isso não impediu de maneira nenhuma que o Cahl lotasse de pessoas, que pareciam até gostar daquelas gostas caindo em seus corpos quentes.

Passei pelo portão e observei o aglomerado de pessoas ao redor do pátio. O EX13, grupo de *street dance* formando em sua grande maioria por jovens, moças e rapazes negras de Cachoeira prendia a atenção do público. Atravessei o pátio, beirando o local onde acontecia a *performance* e me fixei próximo a um grupo de pessoas conhecidas, de forma que fiquei quase que de frente para o corpo de dança. O fato de não ser estudante da UFRB, por vezes me fez deslocar entre me sentir fora daquele contexto (festa de estudantes da universidade), e

entre me localizar enquanto moradora da cidade, o que me re-situou no papel de pesquisadora em trabalho de campo.

Depois de cumprimentar as pessoas conhecidas, olhei ao redor e identifiquei muita gente, também jovens, moradores da cidade. A festa se mostrava como uma possibilidade de integração entre a cidade e a universidade, algo que ainda é um processo delicado e muito pouco percebido quando se vai no campus em dias normais. Atribuí essa presença à participação de grupos locais na programação do evento, a exemplo do grupo que abria os festejos da noite. O EX13 é formado por jovens a partir dos 17 anos que são egressos da ong GAMGE (Grupo de Apoio ao Menor Gotas da Esperança), que assiste crianças e jovens a partir dos 12 anos até completarem 17. A presença deles ali na universidade atraiu a presença também de pessoas de seus convívios cotidianos. Outro fato que pode ser atribuído a essa grande participação de pessoas locais na festa é a localização do campus. Ele funciona no quarteirão Leite Alves, onde antigamente funcionava a charutaria de mesmo nome e fica a poucos metros da ponte Pedro II. Fica ainda entre bairros um pouco mais afastados do centro da cidade, como o Viradouro, Curiaxito, Rosarinho e a localidade conhecida como Rua da Feira.



Figura 10: Jayne (à dir.) executa coreografia durante performance do grupo EX13 na Calourada Mete Dança no CAHL/UFRB. Foto: EX13/Reprodução Facebook.

O EX13 apresentava uma coreografia bem ensaiada e logo avistei Jayne entre as dançarinas. Entre as músicas que foram performadas pude identificar na playlist canções de artistas negras estadunidenses como Beyoncé e Rihanna e *samples* com base eletrônica para clássicos do forró de Luiz Gonzaga. Em uma conversa que havia tido com ela assim que nos conhecemos pessoalmente, Jayne me disse que não conseguia pensar a vida dela sem a música e sem a dança, e assisti-la dançar me fez perceber como ela se sentia bem também ali. Era perceptível também uma afinidade entre os membros do grupo. Com a chuva, o pátio estava um pouco escorregadio, deixando evidente a dedicação delas ao executarem passos que exigiam agilidade, desenvoltura e entrega. Nem a chuva e o chão molhado não impediram que elas realizassem os passos mais difíceis, incluindo os que tinham que se jogar no chão, algo que quando acontecia, era motivo de surpresa, comentários e aplausos acalorados do público e também entre os próprios integrantes do grupo, que comemoravam a execução. Essa cumplicidade e dedicação era algo bonito de se ver. As coreografias em dupla, trio e em grupo foram bastante aplaudidas pelo público.

Logo após a apresentação aconteceu a *performance* da travesti Baga de Bagaceira, seguida da discotecagem de dois DJs, todas estudantes da universidade. Enquanto aguardava a hora da apresentação da Jayne como MC circulei um pouco pelos espaços do campus e observei o comportamento das estudantes e demais pessoas presentes na festa. A universidade

é um espaço onde as identidades performáticas de gênero são legitimadas e se dão de maneira segura, empoderada e autêntica. Havia muitas pessoas “montadas”, “fechativas”, gírias usadas pela juventude da atual geração. Bem vestidas, arrumadas de acordo com seu perfil geracional, identificação sexual e de gênero, essas identidades são performadas de forma fluída e sem seguir um padrão.

Apesar de ser conhecida nacionalmente como a universidade mais negra do Brasil, apenas nos últimos anos – moro há três entre São Félix e Cachoeira – esse movimento, pelo menos no Cahl, tem sido intensificado. Quando me mudei para a região em 2014, percebi uma grande presença de estudantes provenientes de cidades do Sul e Sudeste do país. A partir de 2015 foi crescente o ingresso de estudantes negras e que são de cidades da Bahia. Esse crescimento se refletiu também na desconstrução de padrões de comportamento estéticos e de identificação política fixados a partir das normas da branquitude. Percebe-se um grande número de jovens negras que reafirmam sua identidade negra e isso se evidencia também pela estética da valorização dos cabelos crespos, a “coroa”. O cabelo, de variadas formas, tamanhos, de black power à trança, visibilizam os movimentos estéticos de afirmação da negritude e a universidade é um grande pólo para que essa movimentação, questionamento e fortalecimento de assumir os cabelos naturais aconteça.

Da escuta das performances musicais dos dois djs, percebi a existência de um diálogo entre as músicas executadas com a temática da festa, que consistia em “meter dança” e com o perfil do público presente. Um dos responsáveis pelo som da noite era Marcos Vinicius Pereira da Cruz, 22 anos, estudante do curso de Artes Visuais da UFRB. Nascido e criado em Conceição da Feira, cidade que fica distante 14 km de Cachoeira, Marvin, como é mais conhecido, é um dos jovens negros do Recôncavo que conquistaram o acesso à universidade pública. Na playlist executada pelo DJ Marvin, pude identificar gêneros musicais que influenciam ou que pelo menos perpassam a trajetória das pessoas dessa geração: kuduro, funk, pop nacional e internacional, música eletrônica e reggae. Era uma playlist bastante dançante e a pista ficou cheia no momento de sua *performance*.

Já no final de seu set, Marvin surpreendeu, pelo menos a mim, quando deixou para encerrar sua participação executando um medley com quatro tradicionais músicas de samba de roda, muito conhecidas e cantadas nas principais lavagens e embalos nas festas de cidades do Recôncavo: Cachoeira é Minha Terra, Me deixa eu Vadiar, Ai Ai, Meu Amor e Adeus, Gente. Foi a primeira vez que ouvi tocar samba de roda fora dos contextos onde este gênero musical era o ponto alto da festa. Sempre associei o samba de roda aos festejos populares tradicionais e ouvir aquele medley com músicas tão representativas da identidade cultural do Recôncavo me fez refletir sobre como o samba de roda enquanto música pode ser uma categoria transbordante e fluida (MOREIRA, 2013). Assim como nas festas tradicionais, ali naquela calourada repleta de jovens negros, brancos, LGBTs, baianos ou de outros locais, o samba de roda parecia causar o mesmo efeito.

Já era quase 2h quando fui procurar MC Jayne ou MC Joy para confirmar a ordem da apresentação. Dei uma volta perto da sala onde funcionava uma espécie de camarim para os grupos que iam se apresentar e não avistei Jayne. No meio do pátio identifiquei Joy e me aproximei perguntando que horas elas subiriam ao palco. Ela me confirmou que elas junto com Us Pior da Turma se apresentariam em seguida. Aproveitei o momento para perguntar como ela estava se sentindo. Era a segunda apresentação dela junto com o “rolê” da galera. Joyce Sales Ribeiro, a Joy, é paulista e estava morando em Cachoeira desde junho. Ela está iniciando sua carreira como cantora e compositora dentro do rap. Após sua participação no sarau feminista poético-musical Fora do Objeto, ela foi indicada por um musicista local para os rapazes do Us Pior da Turma. A primeira apresentação dela com o grupo e com MC Jayne foi durante a Parada Unificada da Diversidade, realizada em setembro.

Ela falou que estava um pouco nervosa, mas mais 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. Ela chegou a comentar que as coisas eram um pouco “atravessadas”, no sentido de imposição de autoridade masculina diante das MCs. Antes que ela pudesse explicar melhor, a voz de um cara ecoou no som, solicitando a presença d’Us Pior da Turma e das MCs no palco que a apresentação começaria em instantes. Joy pediu licença e saiu correndo, literalmente.

Com o intuito de gravar o áudioda performance das meninas, saí a procura de um lugar que 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 dos microfones que as MCs do grupo já citado faziam a passagem do som. Depois de transitar por três lugares diferentes, escolhi ficar no gramado que ficava do lado esquerdo, mais para a diagonal do lugar onde estava a pista de dança. Com as caixas de som no sentido da pista, escolhi ficar mais para o lado tentando entender a lógica de emissão do som, que hora era alto, hora fazendo variar a potência e influenciando para que o som que estava sendo captado pelo gravador estourasse. Na diagonal, além disso não acontecer, a projeção das vozes das MCs reverberava de uma forma que era possível de entender o que elas cantavam. Mas, a qualidade da gravação foi comprometida, mesmo com as medidas que tomei para tentar captar bem o som.

No início da terceira música da apresentação do grupo Us Pior da Turma, MC Jayne e MC Joy foram 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. Na música seguinte, MC Joy cantava o refrão junto aos rappers do grupo. A sexta música apresentada pelo grupo 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 às artistas que se apresentavam. Com a chegada de um maior número de mulheres mais próximas a elas, me pareceu que as deixaram mais à vontade. Joy começou 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, a mulheres tem 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 a 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 despercebido por algumas pessoas, principalmente porque em determinados momentos o som dos microfones das duas estava bem baixo, enquanto que dos rappers homens estava bem mais alto. Essa questão do som ficou por dias na minha cabeça me levando a ter várias reflexões sobre. Conversando com Marvin depois 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 projetadas 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 dispus minha audição para não perder o início da apresentação das meninas, percebi uma diferença entre a primeira participação de MC Joy para a sua segunda inserção catando. 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 procura-las. Joy estava com um semblante sério, parecia chateada, mas não quis falar sobre aquilo ali. Disse que podíamos conversar em um outro momento, que estava bem cansada e que queria ir pra casa. Fiquei de entrar em contato. Segui pelo pátio e consegui encontrar Jayne em uma das salas de aula que foi feita de camarim. Ela conversava com algumas meninas do EX13, então esperei que ela me visse e acenei. Ela veio falar comigo. Nos abraçamos e ela disse que estava desde cedo me procurando. 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 tava 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 tinha ficado 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 de sua aproximação com a galera que está articulando o fortalecimento de rappers em Cachoeira. Por ela ser de fora e que estava entrando agora no rap, pareceu receosa de me relatar as contradições que sentia na relação dos rappers homens com as meninas. Pra ela que não era de Cachoeira estar em contato com Jayne e Tainá era enriquecedor, então ela via que essa oportunidade era maior do que as críticas que ela própria tinha desse processo de fazer parte de um coletivo de rap da cidade. Ela dizia que sentia certa autoridade dos rappers, principalmente em relação as tomadas de decisão. Eram eles que decidiam se ia ter ensaio ou não, a ordem das apresentações e até mesmo o nome do grupo que foi lançado na edição do Baile Pelo Certo que aconteceu dia 15 de outubro de 2016, evento em comemoração aos 50 anos do Partido Panteras Negras. Segundo Joy, não teve nenhum tipo de discussão com elas sobre qual o nome que elas queriam. Eles só chegaram com o nome já na divulgação do evento: As Piveta das Áreas. Para ela o nome não a representava e que em uma conversa com Jayne, a mesma tinha manifestado desagrado, já que ambas têm 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, e atualmente ambas seguem se apresentando com o nome do grupo em eventos organizado pelo coletivo Pelo Certo.

A conversa com Joy só evidenciou algo que eu já havia percebido principalmente pelo perfil do público que frequenta os bailes de rap. Geralmente, a imensa maioria é de homens. O próprio movimento hip hop é um ambiente extremamente masculino, apenas de alguns anos para cá que a incidência da participação de mulheres tem aumentado significadamente, mas ainda em menor proporção, como colocam diferentes pesquisadoras sobre o tema. No 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 é 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 um 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 de Aganjú não foi contestada, houve uma assimilação da sugestão.

Por fim, ambos os eventos acima analisados durante a pesquisa de campo mostram como a conquista de direitos e de autonomia é uma constante luta de enfrentamento. Tanto no caso da apresentação do Samba de Roda de Dona Dalva quanto à participação de Jayne na Calourada dentro da universidade são fatos importantes justamente por ser, querendo ou não, uma resposta a suas trajetórias de trabalho, de reconhecimento a suas produções musicais.

Tanto o atraso com a apresentação, o baixo valor do cachê e as dificuldades internas passadas na época do evento pela Casa do Samba, quanto os problemas no som na apresentação das MCs e o que me foi relatado depois por uma delas, colocam em questão como no campo da música os atos de sexismo, micro machismos, desvalorização ainda 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 acima, 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 aqui colocado por elas através de suas falas, de meu olhar sobre suas narrativas diárias e das reflexões que me foram geradas nesse limiar, acredito que os caminhos estão abertos para que questões levantadas sejam melhor aprofundadas nos próximos capítulos, principalmente como essas questões delimitam o entendimento de que a música como um processo comunicacional aproxima as práticas cotidianas das mulheres inseridas no contexto dessa pesquisa investigativa como métodos de comunicação popular.

Dessa maneira, o capítulo que seguirá esse traz aspectos do contexto histórico de Cachoeira e a partir de uma perspectiva situada nas experiências de Dona Dalva, Dona

Mariinha e MC Jayne, analiso como formas de opressão como o racismo, o sexismo e as relações de poder atravessam suas trajetórias de vida. Serão ainda expostos os processos de compartilhamento e de trânsitos musicais existentes nessas trajetórias e que tem permitido a criação diversos espaços de expressão, protagonismo e autonomia de mulheres negras através da música.

2. Trânsitos musicais e marcadores sociais das diferenças: gênero, raça/etnia e idade/geração em contextos de resistência na Cachoeira

*“A função da arte é fazer mais do que definir
- é imaginar o que é possível”.*
bell hooks

No presente capítulo o objetivo é refletir, em complementaridade ao que foi exposto anteriormente, como as relações cotidianas das interlocutoras dessa pesquisa mostram caminhos em seus protagonismos que podem nos levar a pensar suas práticas como possibilidades de comunicação popular. Isso será feito a partir do conceito de trânsito musical, entendimento esse que permite pensar suas trajetórias, vivências, relações sociais, comportamentos e atitudes como elementos que estão intrínsecos às suas inserções na vida social por intermédio da música.

Enquanto ciência, a música se formata a partir de aspectos mnemônicos ou repetitivos da memória para transmitir por meio dos mais variados sons às relações cotidianas, sendo ainda responsável pela possibilidade de criação e de recriação da vida em sociedade através da cultura e da comunicação. A música como cultura para muitos, como explicam as etnomusicólogas Angela Lühning e Laila Rosa (2010), “continua apenas como uma das várias expressões artísticas ou estéticas, um entretenimento ou então, um negócio lucrativo. Essa situação impede que a música seja percebida como forma complexa de expressão cultural identitária” (Idem, p.319-20).

De acordo com Ruth Finnegan (2002) em algumas culturas a música pode proporcionar um nível de interação com o universo que experimenta uma “realidade” e que essa pode ser identificada como sendo uma epistemologia musical, não apenas uma epistemologia linguística, o que coloca a música em primeiro plano para o entendimento das relações em diferentes culturas. Assim surge o campo de pesquisa etnomusicológica, que estuda traços sociais e culturais da música nos contextos em que estejam inseridos.

A etnomusicologia é, portanto, uma área de estudo da música em diversos contextos; tendo-se estabelecido enquanto disciplina na Europa por volta de 1900, elege como foco de estudo as músicas de tradição oral. Como o próprio conceito de música, ou etnomusicologia se situa no centro de reflexões teóricas que, lidando com pessoas e músicas diversas, estão em constante transformação, e tem como um de seus conceitos clássicos, “música como som humanamente organizado” (FINNEGAN, 2002 apud BLACKING, 1974, p.323) (tradução minha).

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 possibilita “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 ela 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 da pesquisa.

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 reinscrevem 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.

Ou seja, *trânsito musical* é a recorrência de “parâmetros musicais” [...] - determinados ritmos, linhas melódicas, textos de cantigas, timbres vocais, instrumentos musicais, texturas, procedimentos rituais, gestos, conceitos e comportamentos - em diferentes formas expressivas ou estilos musicais. Esta recorrência pode ser fruto da difusão por contato ou migração, de empréstimos e adaptações mútuos ou da origem em uma matriz comum. Prefiro o termo *trânsito musical* por considerá-lo mais dinâmico, dando a ideia de fluxo constante em muitas direções (DINIZ, 2011, p. 89) (grifos da autora).

A partir do conceito de trânsito musical, 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, 89 anos, cantora, compositora, sambadeira transpõe sua vivência em suas composições de samba de roda, paixão essa que ela dedicou toda sua vida, os 20 anos de diferença que a separam de Dona Mariinha dão a essa última uma 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 que Dona Mariinha já se insere em um contexto completamente diferente ao vivenciado por suas precedentes. Também mulher negra vive em uma Cachoeira onde as mudanças comportamentais se sobressaem às mudanças políticas e sociais, essas que permanecem

praticamente as mesmas ao longo das gerações. São três gerações que transitam pela cidade de distintas formas.

Para situar essas questões, neste capítulo trabalharei com a linguagem e as escrevivências de cada interlocutora a partir das formas que elas se inserem na cidade e os trânsitos musicais que marcam suas trajetórias. Inspirada pela escrita de Conceição Evaristo (2016), mineira, mulher negra e uma das mais importantes escritoras da literatura negra brasileira, entendo escrevivência como a escrita que narra as vivências, que narra o que se vive. A análise dessas trajetórias será feita com intermédio da Análise Crítica do Discurso (ACD), recurso do campo dos estudos da linguagem que considera as reações entre linguagem e sociedade. De acordo com Maria Ceci Misoczky:

A ACD trata a linguagem como discurso, e o discurso como elemento do processo social dialeticamente interconectado com outros elementos. Ou seja, o discurso é o uso da linguagem como uma forma de prática social, e a análise do discurso é a análise de como os textos funcionam inseridos em práticas socioculturais [...] 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. A ACD vê os discursos como momentos na produção e reprodução material da vida social, e analisa o trabalho social feito por esses discursos como um foco importante da crítica social materialista [...]. Portanto, trata-se de uma prática conectada às lutas de resistência e por mudanças (MISOCZKY, 2005, p. 130-131).

Dessa maneira, neste capítulo a investigação será feita através reflexões sobre a trajetória das interlocutoras por meio de suas composições e como essas atravessam também as vivências de pessoas ao redor. Para isso, é necessário colocar em evidência o contexto que marca a história de Cachoeira, político-social e culturalmente, 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, essa 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, a história das três interlocutoras desta pesquisa.

2.1 Notas sobre Cachoeira: cidade heróica e de resistência de mulheres negras

Cachoeira é uma cidade energética. Algumas pessoas próximas já me diziam isso, algo que eu só consegui sentir já como moradora da cidade. Captar essa energia é um fato que exige percepção da sua importância histórica para a Bahia e para o Brasil, além de uma dose

elevada de sensibilidade visual e auditiva. Andar pela cidade é reconhecer a influência que a exploração colonial exerceu sobre a região a cada faixa 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 resistem até os dias atuais. Não tem como sentar na beira do Rio Paraguaçu e não pensar ou imaginar os saveiros e navios que cruzaram essas águas ou quantas negras não se sacrificaram pela libertação de seus semelhantes nas lutas por independência.

Não apenas Cachoeira, mas a própria região do Recôncavo cumpriu 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 possui aproximadamente 6.500 km², 20 municípios e está localizado em uma área 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 cultural¹⁷ do Recôncavo e, por conseguinte de Cachoeira foi expressivamente influenciada pelo processo de colonização pelo qual passou, não só o Brasil, mas os demais países da América Latina. A dominação portuguesa do território brasileiro se deu através da visão expansionista e exploratória, que teve como marca a escravização de negras traficadas e da tortura e genocídio de comunidades indígenas.

Com um território estrategicamente localizado, Cachoeira era considerada como portal de ligação entre o Sertão e Salvador, capital da província. A partir de 1532, data que registra a chegada das primeiras expedições na região, a localização e o solo fértil, propícios para o cultivo da cana-de-açúcar, atraiu exploradores e fez com que a economia dos engenhos ali se estabelecesse e se expandisse.

¹⁷“A identidade cultural por sua vez é indispensável para a construção das representações sociais nos indivíduos”. Resultante das interações sociais, esse transcurso surge como forma de justificar e explicar os fenômenos da vida humana a partir de uma perspectiva coletiva, que ativa a produção de consciência e, por conseguinte, de conhecimento. O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se ‘celebração móvel’. (HALL, 1999, p.12-13).

A partir de 1693 a instalação do Porto permitiu a ligação fluvial da capital Salvador com 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 escravas negras contrabandeadas de países do continente africano (MARQUES, 2003).

[...] devido à expansão urbana das vilas próximas à Salvador e a zona fumageira, houve uma concentração expressiva de africanos nessa região do Recôncavo. Eram eles nagô, jeje, calabá, angola, cabinda, aussá, moçambique, binino, tapa, mina, são tomé e barba. Em 1824, salienta o pesquisador, com uma população que girava em torno de 6.000 habitantes, Cachoeira possuía um contingente de apenas 600 indivíduos brancos. A maior parte da população era de africanos (escravos e libertos) e crioulos. (NASCIMENTO apud MARQUES, 2003, p.8).

A formação social e seu conseqüente desenvolvimento urbano estiveram baseados na economia açucareira, fumageira e de agricultura de subsistência. Sua dimensão e riqueza territorial fez com que o Recôncavo aglomerasse um grande número de pessoas, principalmente a população negra escravizada e de alforriadas (NASCIMENTO, 2010; BARBOSA, 2010).

O solo fértil fez multiplicar a quantidade de engenhos instalados na região e a partir desse contexto os perfis sociais e culturais baseados no modelo de sociedade colonizador e eurocêntrico foram sendo estruturados. “Além do engenho, coexistiam a casa grande e senzala, um núcleo patriarcal onde família e trabalho se mesclavam, formando o traço estrutural da vida cotidiana nos primeiros anos da colônia” (BARBOSA, 2010, p.15).

Assim como outras cidades, a outrora Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira, nasceu e começou a formar sua população colonial a partir do crescimento de rede urbana entre os engenhos. A expansão permitiu a formação das vilas e ao desenvolvimento de atividades comerciais (Idem, p.16).

A partir de 25 de junho de 1822, Cachoeira se projeta com um papel importante no cenário histórico e político nacional, quando se colocou como uma das primeiras cidades a organizar um movimento de enfrentamento ao governo português ao apoiar Dom Pedro I como príncipe regente do Brasil. As tropas que aqui se organizaram lideraram o movimento de resistência até culminar com a conseqüente emancipação do Brasil do domínio dos portugueses, em 07 de setembro do mesmo ano a partir da declaração da Independência.

O movimento audacioso, que teve Maria Quitéria de Jesus¹⁸ como uma das comandantes da revolta, permitiu que em 2 de julho de 1893 a Bahia conquistasse definitivamente sua independência de Portugal. Em 1937, após ser sede do 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 Heróica (MARQUES, 2003).

Entre meados do século XVIII e do século XIX a cidade viveu seu ápice. Zona de convergência entre o litoral e o Sertão, o Porto localizado às margens do Rio Paraguaçu era a principal rota de abastecimento para Salvador e de unidade regional. Sua localização privilegiada fez reunir um grande número de comerciantes do interior e da capital que traziam mercadorias para serem comercializadas na feira local. Com um solo propício para a produção fumageira, a navegação fluvio-marítima tornou a cidade principal ponto de escoamento do fumo que era produzido.

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. Elas que antes eram menos valorizadas na comercialização de mão de obra escrava, com declaração de ilegalidade do tráfico de negros e sua consequente proibição, as mulheres negras, como aponta a pesquisadora e importante intelectual negra brasileira Dora Bertúlio, especialista na área das relações raciais, passaram a ser prestigiadas pelos escravocratas por conta do seu potencial reprodutivo.

A reprodutividade/fertilidade das mulheres escravas tornou-se, no dia a dia das relações escravocratas, assunto de real importância no segundo quarto do século XIX, para a preservação do sistema e produção de lucro. Assim, o papel de ama de leite que as mulheres escravas domésticas exerciam no campo da maternidade, via de regra com a consequente perda de seu próprio filho, - órfãos, então e frequentemente encaminhados para os reservatórios (Casas de Correção) do Governo, torna-se duplo com o fim do tráfico, uma vez que, agora os ventres escravos estavam requeridos para produzir escravos e também cria-los à idade produtiva. (BERTULIO, 2001, p.7-8).

As mulheres negras já naquela época se inseriam na esfera privada, trabalhando na casa dos senhores de escravos, sendo amas de leite, cozinheiras, lavadeiras, como também

¹⁸Maria 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 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/>

participavam da vida pública trabalhando nas grandes lavouras e no comércio existente. Somada sua condição de escravizada e sua raça/etnia, sentia na pele a ferocidade da opressão interseccionada também pela classe e pelo gênero. A opressão sexual do 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 desde o período da escravidão e se amplia com o fim desse sistema com a instauração da Lei Áurea (1888). Porém, como enfatiza Dora Bertúlio ao traçar considerações sobre as discriminações de raça e gênero na sociedade brasileira e como elas se estruturam principalmente através do mercado de trabalho, as mulheres negras levam em sua história uma carga de exploração que marcam sua força de trabalho e seus corpos, uma vez que servem como “uso e fonte de renda aos senhores e capatazes nas fazendas” e “as escravas foram, ao longo dos 350 anos de escravidão, utilizadas como trabalhadoras do dia e da noite – o corpo utilizado em todas as suas possibilidades” (BERTÚLIO, 2001, p.24).

A historiografia tradicional através dos estudos sobre a escravidão não deu a devida atenção às diferenças entre o processo de exploração sofrido por homens negros e mulheres negras. Ao igualar as experiências de ambos, a História tradicional invisibilizou os processos sociais e políticos vivenciados pelas mulheres negras no período colonial. Assim, o que se tem conhecimento da história de nossas antepassadas é retratada de forma superficial diante da realidade.

[...] embora os historiadores tradicionais não tenham querido enxergar a centralidade das mulheres no sistema escravistas, os senhores de engenho “reconheciam a importância crítica do gênero e usavam as mulheres de maneira específica, com um impacto direto e único sobre sua experiência” (ARAGUREN apud BECKLES, 1990, p. 102) (*tradução minha*).

Com o fim do tráfico e a posterior assinatura da Lei Áurea que aboliu o regime escravista, um grande número de negras e negros libertas se juntaram a população urbana economicamente ativa. Porém, “a população negra encontrou poucas alternativas fora dos trabalhos intermitentes e pequenas atividades subalternas” (NEPOMUCENO, 2012, p.385). Grande parte das mulheres negras foram trabalhar no comércio vendendo quitutes e outras atividades de ganho, outras seguiram realizando trabalhos domésticos como cozinheiras e lavadeiras. Diante das relações de poder dentro de uma sociedade marcada pelo preconceito

racial e pela seletividade de privilégios, os postos de trabalho na indústria ocupados pela população negra eram para serviços inferiores e submissos.

De acordo com historiadoras e pesquisadoras, 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. Outro fator apontado para essa paulatina decadência foi o surgimento das rodovias que fizeram diminuir o tráfego marítimo-fluvial de embarcações pelo Rio Paraguaçu e também o trânsito ferroviário, até então principais meios de transporte para o abastecimento e vazão de produtos do comércio local, bem como o escoamento da produção fumageira. Já no século XX 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 especialmente através do turismo cultural, principalmente por Cachoeira atrair um grande número de turistas brasileiros, sobretudo, estrangeiros, que chegam diariamente na cidade em busca de sua riqueza histórica e das manifestações culturais e religiosas, já que o calendário festivo da cidade é repleto de atrações ao longo do ano. Pode-se dar destaque para os festejos do São João, da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte e a Festa de Nossa Senhora D'Ajuda, festas que atraem um grande número de pessoas, além de eventos literários, festivais de música e de cinema que mais recentemente entraram para o calendário cultural.

O comércio se caracteriza pelo monopólio de algumas famílias oligárquicas e latifundiárias que possuem não apenas uma 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 moradoras da zona rural podem comercializar seus produtos, que são expostos quase que diariamente nas ruas que ficam em volta do Mercado Municipal, que se localiza logo na entrada da cidade. São comercializadas frutas, verduras, carnes, pescados, grãos, animais, laticínios, ervas medicinais, produtos manufaturados, roupas, CD's, DVD's, calçados e etc.

A desigualdade social, econômica e racial, estruturada e intransponível no cenário cachoeirano obrigou desde o início de seu declínio o êxodo de nativos para outras cidades vizinhas, tendo como destino principal para a busca de melhores condições de vida e salários a cidade de Salvador. Ainda hoje a capital baiana é o destino escolhido, principalmente pela

juventude, como alternativa a falta de oportunidade de empregos bem remunerados em Cachoeira.

2.2. Herança da escravidão: O Samba de Roda no contexto da Diáspora

A música está diretamente entrelaçada ao contexto sociocultural da região. Por se manifestar através das pessoas, da vida cotidiana, das práticas individuais e coletivas através de 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 - por ser executada por pessoas -, 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 mundo¹⁹, e como o trabalho de campo revelou que o foco escolhido por ela – os relatos falados – era secundarizado pelas atividades musicais.

[...] 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; se não, 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

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

¹⁹ Para mais informações ver FINNEGAN, Ruth. *¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo*. Nele a pesquisadora comenta como a música, outrora considerado 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.

²⁰ “[...] se fue haciendo evidente que no sólo la ejecución musical cumplía, junto con la danza, una función indispensable en ciclos personales y públicos y en numerosas actividades sociales; sino también que, en la jerarquía Limba de las artes, el rango más elevado correspondía al baile y al toque de tambor junto con ciertos géneros del canto para danza. Tales géneros eran colocados por delante de la expresión verbal. Yo tenía que aceptar que el foco que había escogido (los relatos hablados) se encontraba por debajo en la escala de valoración Limba con respecto a, por ejemplo, la percusión. Esto constituía un desafío interesante a mi evaluación occidental, etnocéntrica, típica de un intelectual, la cual tendía a dar por supuesto que la literatura (es decir, las formulaciones basadas en la palabra) posee siempre un lugar de privilegio”. (p.3)

ritualísticas de negras. A musicalidade estava presente no ambiente cotidiano de africanas e amefricanas, principalmente nas situações de trabalho. Os cantos de trabalho eram 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, pp.35-36).

Os versos que surgiam durante a labuta eram reproduzidos e cantados em antifonia²¹ (chamado e resposta) nas rodas de música quando elas aconteciam. Quando se somava aos batuques a viola e o pandeiro, “membranofone cuja membrana de couro é percutida com a mão e que tem platinelas afixadas à sua caixa acústica circular e muito rasa de madeira” (DINIZ, 2010, p.107), instrumentos portugueses incorporados e apropriados pelas negras, estava posto o samba de roda. De acordo com o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), os primeiros registros da ocorrência musical com esse nome e características datam os anos 1860.

Na origem, o samba se formou em produção coletiva, em roda, formada por mulheres e homens. A salvaguarda do samba de roda como Patrimônio Imaterial da Humanidade²² foi um marco importante para o desenvolvimento social das cidades do Recôncavo, entre ela Cachoeira.

O processo de patrimonialização foi guiado e conferido pela autarquiacompetente, o Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Nacional – IPHAN. Os títulos fazem parte das diversas promoções, realizadas pelo conjunto de políticas públicas que pretendem ampliar o campo discursivo acerca da cultura popular brasileira, proporcionando às diversas manifestações culturais, visibilidade, fazendo com que estas possam se manter ativas através de incentivos públicos (CONCEIÇÃO, 2016, p.11)

Antes do ano da patrimonialização, os poucos grupos que existiam se reuniam em regime de resistência e perseverança, visto que o próprio poder público local não fomentava ou financiava a manutenção deles. Por serem, em sua maioria, de tradição familiar, alguns

²¹“A antifonia (chamado e resposta) é a principal característica formal dessas tradições musicais. Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas” (GILROY, 2001, p.168).

²²O 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.

destes grupos não tinham sede ou realizavam reuniões de organização para as apresentações, que ocorriam na base do improviso, muitas vezes aconteciam sem o auxílio de aparelhos de sonorização e toda a música que era executada acontecia 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 ASSEBA – Associação de Sambadores e Sambadoras da Bahia. 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.



Figura 11: Samba de Roda Suerdieck em frente à Capela de Nossa Senhora D'Ajuda, Cachoeira. Foto: Caroline Moraes/ Reprodução Facebook

Com a salvaguarda, foram preservados também os saberes e fazeres de mestras e mestre do samba de roda. O reconhecimento e documentação de um repertório de cantigas de samba corrido, de samba chula e como passo de samba miudinho, expressões que são fortemente ligados aos terreiros de candomblé por suas semelhanças nos toques e gestos que fazem o samba de roda se assemelhar a um ritual, como confirma a etnomusicóloga Katarina Döring, “o samba de roda, como muitas tradições cênico-musicais de matriz africana, sempre foi música/dança/ritual com significados multifacetados enraizados na vida comunitária” (DÖRING, 2013, p.168).

Ainda segundo o estudo feito pela pesquisadora e etnomusicóloga Francisca Helena Marques (2003), em um profundo trabalho de investigação sobre o samba de roda do Recôncavo, os batuques eram característicos dos bailes de africanas e descendentes e foi altamente perseguido pelo governo da Bahia na época por aglomerar um grande número de escravas e de negras das mesmas nações. Foi com influência da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, surgida ainda no século XVIII e que reuni mulheres negras do Partido Alto que o samba de roda se consolida como manifestação cultural popular negra e descendente.

Formada exclusivamente por mulheres negras que conquistaram sua alforria, a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte tem até hoje preceitos secretos e surgiu com o objetivo de libertar outras negras da escravidão. Através da associação com o culto religioso católico, os festejos da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte têm uma ligação forte e íntima com o samba de roda, que faz parte do ritual de celebração da Assunção de Nossa Senhora da Glória²³.

Associado às principais manifestações religiosas, o samba de roda é considerado como 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 (SANDRONI, 2001, p. 42). Além de gênero musical, o samba de roda pode ser visto como instrumento de resistência política e cultural, onde a tradição segue sendo perpassada de geração em geração, muito relacionado à sua forte ligação ancestral.

As negras escravizadas eram submetidas a extenuantes jornadas de trabalho. A exaustão e a opressão de ambos 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 transformado nostalgicamente 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 por meio de navios pelos colonizadores portugueses, foram mantidas e fortalecidas como manifestações de

²³ Francisca Helena Marques possui sua tese de doutoramento toda voltada à investigação da Festa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, tradição secular de mulheres negras do partido alto que acontece anualmente em Cachoeira no mês de agosto. Em *Festa da Boa Morte Glória: ritual, música e performance* (2008) a pesquisa investiga relação do samba com essa manifestação e inclui entrevistas com antigas participantes da Irmandade que revelam a importância do gênero musical na luta por liberdade e por libertação dos povos negrescavizados na primeira fase da diáspora negra por parte da mais antiga Irmandade existente.

resistência de um povo arrancado de suas raízes pela brutalidade do imperialismo dos conquistadores.

Sabemos também que os sons musicais produzidos pelos africanos que chegaram ao Brasil em condições de escravizados tampouco suscitaram interesse ou compreensão. Ao contrário, em geral foram percebidos e ouvidos apenas como ruídos dissonantes, certamente pela predominância de sons percussivos, e muito distantes das expressões artísticas europeias, predominantemente melódicas e harmônicas, que seriam supostamente expressão da “verdadeira cultura” (LÜHNING; ROSA, 2010, p.321).

O mundo do Atlântico Negro, seguindo a mesma concepção de Paul Gilroy (2001), manteve latentemente 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 existentes. Diante disso, os cantos de trabalho eram a tradição musical que traziam ao público características do cotidiano daquele grupo social. Não apenas as mulheres praticavam a tradição oral, como também os homens negros utilizavam a voz musicada como canal de comunicação e interação entre seus iguais.

Porém, as performances dos cantos durante o trabalho muitas vezes eram reprimidas pela perseguição da sociedade branca contra as manifestações culturais da população negra. A discriminação e o preconceito contra a diferença existente entre os dois povos deixaram desde sempre delimitada as noções e/ou divisões culturais entre brancas e negras para aquilo que era classificada como sendo cultura “boa”. Para essa definição, a influência estética que diferencia e hierarquiza as raças se reproduz sobre a noção de cultura legítima. A partir da definição da filósofa brasileira Marilena Chauí:

Cultura é o campo simbólico e material das atividades humanas. [...] articulada à divisão social do trabalho, tende a identificar-se com a posse de conhecimentos, habilidades e gostos específicos, com privilégios de classe, e leva a distinção entre cultos e incultos de onde partirá a diferença entre cultura letrada – erudita e cultura popular (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.

A miscigenação que nos forma enquanto nação, suplantada no imaginário coletivo a partir de hierarquizações baseadas num ideal de branquitude, acaba por 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 de uma superioridade moral e intelectual do branco europeu.

Assim, a cultura erudita – ou cultura *mainstream* – é concebida como sendo a alta cultura, a cultura branca, europeia, ligada ao entendimento positivista de uma cultura baseada na razão. Já a cultura popular – ou a cultura considerada ruim, vulgar – é entendida como sendo emotiva, irracional, comunitária, mais próxima da natureza, ligada a concepção romântica de povo e surge em resposta contra “o racionalismo ilustrado”, o que a torna “guardiã da tradição, isto é, do passado” (CHAUÍ, 1990).

Arelada 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, sociólogo e um dos principais nomes dos Estudos Culturais, a cultura popular negra é constituída por tradições e práticas culturais populares e pela forma como estas se processam em tensão permanente com a cultura hegemônica (HALL, 1999). Os fluxos migratórios ocasionados pelo êxodo de nativos para outras cidades do entorno de Cachoeira, principalmente para capital 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 negras a migrarem para outras regiões do país em busca de melhores condições de vida e emprego marca 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, e que influenciaram o surgimento do samba moderno ao levar suas vivências marcadas através do samba de roda diretamente do Recôncavo para lá (GOMES, 2013; SANDRONI, 2001). Esses fluxos migratórios internos formaram em outras territorialidades comunidades a partir de “comunidades imaginadas” (HALL, 2008): 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 amefricanas no Brasil incide diretamente na construção da identidade nacional e, por consequência, coloca em cheque mais

uma vez o mito de um país de unidade a partir de uma democracia racial. O mito incide na generalização do país a partir de uma mesma identidade nacional, essa pensada com fixidez.

Porém, como explica Stuart Hall, “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2008, p.26), o que faz com que essa experiência para as comunidades negras as aproxime da ideia de pertencimento. Fato esse que possibilita até os dias atuais a luta do movimento negro na defesa das culturas de matrizes africanas. Ao pertencer a um local de origem as negras reafirmam sua ancestralidade, reivindicam a história de seus antepassados evidenciando a brutalidade do processo colonizador em África e no Brasil.

2.3.Colonialidade do poder, racismo, sexismo e a exploração do corpo-trabalho: aspectos culturais

Desde a chegada dos colonos portugueses, invasão que é registrada oficialmente como a “descoberta” do país em 1500, a construção e desenvolvimento da sociedade se estabeleceu a partir da perspectiva lusofônica branca da elite europeia, carregada de costumes e cultura androcêntrica (que se centra na figura do homem enquanto sexo biológico), que se baseou na ideia da raça como elemento de hierarquização dos povos.

A superioridade moral e intelectual branca foi difundida no imaginário coletivo pela raciologia, ideologia doutrinária disfarçada de científica desenvolvida para legitimar a dominação e supremacia da raça branca. De acordo com o antropólogo e cientista social, KabengeleMunanga, 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. Assim, de acordo com a definição do autor, raça é um conceito etnossemântico, político-ideológico e não biológico.

Diante deste 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, influenciava na determinação de características morais, intelectuais e comportamentais, algo que pode ser definido como *racismo por analogia*, segundo Kabengele Munanga, “resultante da biologização de um conjunto de indivíduos pertencentes a uma mesma categoria social” (2004, p.26).

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 no domínio de territórios, na concentração de recursos, na construção social do racismo e na classificação “étnico/racial e de gênero da população” (CARDOSO, 2012).

O *racismo patriarcal*, que a intelectual negra brasileira Jurema Werneck atribui à intersecção do racismo com o patriarcado como modo de organização da sociedade, sendo dois eixos importantes dentro das relações de poder que circundam a sociedade brasileira. O gênero e a raça interseccionalizados produzem desigualdades capazes de estabelecer diferentes formas de subordinação, sobretudo para as mulheres negras (WERNECK, 2010).

Na época do Brasil colonial o discurso racialista se tornou importante para dar sentido à vida social. Através dele a sociedade escravocrata definiu as identidades dos sujeitos dos diferentes grupos sociais a partir da naturalização do conceito de cor. De acordo com a abordagem do pesquisador e sociólogo Antônio Sérgio Guimarães, por ser totalmente nativo, a cor é um conceito habitual utilizado pelo discurso dominante de maneira classificatória. Baseado nas cores, os povos europeus foram autodefinidos como brancos, logo superiores, e os demais povos definidos como negros, amarelos, vermelhos. Justamente por ser habitual, o conceito é menos exposto a críticas por parecer um dado da natureza e não uma categoria artificialmente construída (GUIMARÃES, 2003).

Já Rita Laura Segato em *Raça é Signo* (2005), defende que raça é uma representação social e no Brasil não existe um povo afro-brasileiro e sim uma *etnicidade* afro-brasileira disponível ao povo, negras e brancas. A única exceção seriam os quilombolas. A autora coloca ainda em seu texto que ser afrodescendente não é uma exclusividade das pessoas negras, da mesma forma que ser negra no Brasil não significaria necessariamente “participar em uma cultura ou tradição diferenciada” (SEGATO, 2005, p.4).

Num país como o Brasil, quando as pessoas ingressam a um espaço publicamente compartilhado, classificam primeiro – imediatamente depois da leitura de gênero binariamente, os excluídos e os incluídos, lançando mão de um conjunto de vários indicadores, entre os quais *a cor*, isto é, *o indicador baseado na visibilidade* do traço de origem africana, é o mais forte. Portanto, é o contexto histórico da leitura e não uma determinação do sujeito o que leva ao enquadramento, ao processo de outrificação. Por outro lado, ser negro como “identidade política” significa fazer parte do grupo que compartilha as conseqüências de ser passível dessa leitura, de ser suporte para essa atribuição, e sofrer o mesmo processo de “outrificação” no seio da nação (Idem, p. 4) (grifos da autora).

Desta forma, ao atribuir o valor sociológico da cor enquanto signo, Rita Segato confirma que a única capacidade dela seria de significar. Contudo, esse sentido depende “de uma leitura socialmente compartilhada e de um contexto histórica e geograficamente

delimitado” (SEGATO, 2005, p.3). Assim, para ser entendido como raça, o significante negro dependerá dos contextos que ele está localizado, bem como os processos históricos que ele se insere a partir de cada lugar geográfico ou nação (Idem, p.6). No caso brasileiro, onde a democraciaracial 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, capitalista e opressora obrigaram ao Estado trabalhar estratégias para construir uma noção de sociedade em desenvolvimento e de harmonia entre as diferenças. Para isso foi-se necessário estabelecer valores raciais na sociedade brasileira através da construção do mito da democracia racial centrada 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 sub-espécies humanas pode ser nomeado como branquitude, entendido enquanto a construção sócio-histórica, sustentada por um discurso dominante, que impõe uma superioridade racial branca no desenvolvimento das relações sociais brasileiras (SCHUCMAN, 2012). 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 dar a classificação de inferioridade e superioridade dos sujeitos em relação aos outros, 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, “coincidentalmente”, 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 trabalhos considerados subalternos. Hoje, ainda sem espaço para adentrar o mercado de trabalho em empregos com carteira assinada, cabe à juventude negra trabalhos como manicure, doméstica, cozinheira, babás ou trabalhos autônomos, como produtoras de artesanato e vendedoras de produtos de beleza.

Ao cruzar os dados das interlocutoras obtidos durante a pesquisa pude identificar semelhanças e afastamentos nas trajetórias de vida delas, que com cotidianos mediados pela música, tem 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 que as colocam em contextos musicais diferentes, os aspectos estruturais do sistema capitalista 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.

2.4. Marcadores sociais da diferença e linguagem musical: expressões das escrituras cotidianas

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

As manifestações culturais tradicionais e características da cultura popular local agora dividem o lugar no calendário da cidade com eventos comuns da cultura urbana. Na música, no que pude perceber 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 onde a maioria da juventude local está inserida. Porém, nas regiões mais à margem da cidade, além do pagode, o arrocha, o reggae e o rap são outros dos gêneros que estão presentes nos contextos cotidianos.

No dia a dia é visível como a identidade cultural é marcada pelas diferentes formas de linguagem que se expressam na cidade. Podendo atuar como mediadora entre emissores e receptores (MARTÍN-BARBERO, 2009) a linguagem é entendida hoje dentro dos estudos da comunicação não apenas nos seus formatos tradicionais como a rádio, a televisão e o cinema. Ela causa efeito no processo comunicacional também através do vestuário, da música e do pertencimento, essa entendida como linguagem no sentido político de pertencer a um determinado contexto histórico e social, em seu sentido subjetivo, mas também material (SOUSA, 1999).

Dessa maneira é possível perceber formas de comunicação nas vestimentas das pessoas, na música que elas 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 baiana elas se apresentam em eventos e chamam a atenção pelo simbolismo que representam. Dona Dalva definiu isso como forma de homenagear a avó, porém, hoje o grupo é reconhecido como um dos grupos mais charmosos do samba de roda justamente por essa identificação (MARQUES, 2003; IPHAN, 2006; QUEIRÓZ, 2016).

O protagonismo de Dona Dalva na criação do grupo, bem como na definição de alguns elementos que hoje dão status que o diferencia dos demais grupos de samba de roda são resultados de sua identificação e pertencimento a uma determinada cultura. Ela trouxe elementos do seu cotidiano para compor o grupo. Além das vestimentas de baiana, as tabuinhas²⁴ de madeira que eram usadas na feitura dos charutos são agregadas ao samba e produzem uma sonoridade marcante, sendo, inclusive, instrumentos tocados pelas sambadeiras.

Entre as conversas que aconteciam na Casa do Samba, ainda no período de pré-campo etnográfico e que pude estar presente, ouvi por algumas vezes Dona Dalva dizer que suas músicas são escritas com o que vinha na cabeça, na hora que as ideias surgiam. Isso se confirma em um depoimento concedido por ela no filme “Dalva” de 2014, dirigido por Francisca Helena Marques e Fabrício Jabar, onde a própria conta trechos de sua trajetória permeada pela música. No trecho abaixo ela conta o processo de composição da música *Amor de Longe*, que surgiu de um sentimento de saudosismo:

²⁴As 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 e aparições. O som emitido pelas tabuinhas cumpre “a função de manter a linha-rítmica” (GRAEFF, 2013, p.76) do samba de roda.

O que vinha na mente eu cantava né... “Amor de longe” eu cantei... é dizer que a pessoa tinha o conhecimento, tinha camaradagem... camaradagem saía, ia embora... então a pessoa ficava sem ver né. Aí quando tinha aquelas coisa eu dizia assim (cantando) “Amor de longe tão cedo eu não vejo mais...a Bahia numerou meu Deus, Cachoeira meu Deus...ai...”. Mas, eu cantava assim... “Amor de mãe”. “Amor de mãe tão cedo eu não vejo mais...”. Aí, por motivo de me sentir realizada com aquela palavra, porque mãe é mãe! Eu imaginava perder minha mãe, nunca mais ver...aí modifiquei, botei “Amor de longe”. (Depoimento extraído do filme DALVA, 2014).

Na linguagem escrita é visível a utilização de itens do cotidiano e do contexto da Dona Dalva como ingredientes para a composição do samba. Uma de suas letras de maior destaque, feita em homenagem a Maria Tereza de Jesus, sua avó materna quem a criou até os seus 13 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

Como é possível entender ao ler a letra, a música relata um momento onde dona Maria Tereza não tinha condições financeiras de comprar um laço de fita para amarrar os cabelos de Dona Dalva na sua infância. As condições de trabalho as 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 padrão²⁵ rítmico-melódico e harmônico do samba de roda revela a interligação do cotidiano como forma de expressão corporificada nas composições de Dona Dalva.

²⁵ Segundo Nina Graeff (2015), utilizando referências de Merriam (1956), o samba de roda tem padrões melódicos semelhantes aos que caracterizam as melodias africanas no candomblé ketu: “tendência a frases melódicas descendentes; Extensão curta (cerca de uma oitava); Sequências de segunda maiores, terças e quartas; Ausência de modulação; Ornamentação típica africana: portamento – ou glissando – ataque ascendente (*rising attack*) e finalização descendente (*falling release*); Canto responsorial/ *call-and-response*.” (MERRIAM, 1956 *apud* GRAEFF. 2015, p.43). Para mais informações sobre o padrão musical do samba de roda ver também DÖRING, 2016.

A experiência, com a influência dos estudos de gênero no conhecimento acadêmico tornou-se uma categoria que passou a ser relevada na análise do caráter da opressão sobre as mulheres, além 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 texto, do discurso textual que posteriormente se 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).

Outra música, também composição de Dona Dalva e que é a segunda faixa do disco “Samba Baiana: A vivência cantada de Dona Dalva”, lançado em 2011²⁶, *Minha Oyá* apresenta elementos do trânsito musical existente na trajetória da interlocutora. Candomblecista filha do orixá Obaluaê, é integrante da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte²⁷, grupo que reúne mulheres negras idosas e é uma organização influente por sua importância na representação da negritude e afirmação cultural e política. Isso pode ser reafirmado durante Marcha das Mulheres Negras Contra o Racismo, a Violência e Pelo Bem Viver, realizada em Brasília no dia 20 de novembro de 2015. Cerca de 50 mil mulheres negras organizadas em diversos coletivos e movimentos de mulheres negras do Brasil se juntaram na capital federal para reivindicar cidadania plena, o combate ao racismo, sexismo e todas as formas de violência. Na frente da Marcha estavam as Irmãs da Boa Morte e foram das mãos delas e de representantes dos movimentos organizadores que a então presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, recebeu a carta com as reivindicações do movimento²⁸.

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 religiões.

Minha Oyá
Minha Santa Barbra

²⁶ CD disponível para audição em: <https://www.youtube.com/watch?v=xZriHdQ_CMg>.

²⁷ 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’; miticamente transgressoras da ordem masculina são consideradas ‘iamis’ e organizadas em sacerdócio religioso unindo diferentes nações são donas do axé ou ‘eleyes’. As irmãs antigas compraram as alforrias de outros sacerdotes e sacerdotisas africanos, se comprometeram em garantir funerais dignos a si mesmas e aos seus, e mantém uma festa associada aos seus antepassados femininos (eguns) e aos seus orixás durante rituais católicos públicos e do candomblé (secretos). Segundo as irmãs, elas cumprem uma promessa feita pelas mais antigas: ‘se todos os escravos fossem libertos elas cultuariam Maria na vida e na morte’ (MARQUES, 2008, p.5).

²⁸ Disponível em <<http://www.diariodocentrodomundo.com.br/para-onde-caminha-a-marcha-das-mulheres-negras-por-cidinha-da-silva/>>. Acesso em: 03 de maio de 2017.

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 atoa

A associação da figura de Santa Bárbara, protetora contra relâmpagos e tempestades, imagem católica que representa uma mulher branca, à Iansã, orixá negra Rainha dos ventos e raios, é consequência dos anos de negociação ao quais os povos negros foram obrigados a manter para que as culturas de matriz africana pudessem coexistir. A perseguição à religião e 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 à essas formas de manifestação da cultura negro-africana estejam garantidos na Constituição brasileira de 1988.

Na letra acima essa transversalidade é nítida. A compositora usa elementos característicos de ambas as entidades para descrevê-las e que têm como base sonora o pandeiro e o timbal, instrumentos sonoros que dão o ritmo tanto nos sambas de roda quanto nas rodas de samba nos terreiros de candomblé. Anágua rendada, punhal, trovão, elementos associados a Iansã (Oyá) e a coroa, (a imagem da santa acompanha ainda o cálice e a espada) 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 participante devota do catolicismo popular, bem como é característico também do próprio trânsito que faz 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 dessa letra, fiz a questão de manter a pronúncia de Dona Dalva. Audaciosa, a compositora traz em sua maneira de cantar as suas próprias características e a forma que usa a linguagem no seu cotidiano. São contrações e um jeito diferente de lidar com o português, língua dominante em nossa trajetória cultural e herança da colonização

portuguesa. A forma 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, a filósofa e importante pensadora negra brasileira, Lélia Gonzalez, afirma 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 pra ela “se expressa como discurso dominante” e que essa 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 tem suas origens apagadas dos registros oficiais. Assim, ela arremata:

É engraçado como eles [sociedade branca elitista] gozam a gente quando a gente diz que é *Framengo*. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse *r* no lugar do *l* nada mais é do que a marca lingüística de um idioma africano, no qual o *l* inexistente. Afinal quem é o ignorante? Ao mesmo tempo acham o maior barato a fala dita brasileira que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa *você* em *cê*, o *está* em *tá* e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês. E por falar em pretuguês, é importante ressaltar que o objeto parcial por excelência da cultura brasileira é a bunda (esse termo provém do quimbundo que, por sua vez e juntamente com o abundo, provém de um tronco lingüístico bantu que ‘casualmente’ se chama bunda). E dizem que significante não marca... Marca bobeira quem pensa assim. De repente bunda é língua, é linguagem, é sentido, é coisa. De repente é desbundante perceber que o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência européia, muito civilizado, etc e tal. [...]. E culminando pinta este orgulho besta de dizer que a gente é uma democracia racial. Só que quando a negrada diz que não é, caem de pau em cima da gente, xingando a gente de racista.

Contraditório, né? Na verdade, para além de outras razões, reagem dessa forma porque a gente põe o dedo na ferida deles, a gente diz que o rei tá pelado. E o corpo do rei é preto e o rei é escravo (GONZALEZ, 1984, p. 238-239) (grifos da autora).

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” (Idem, 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 resignificada.

O samba de roda, que nasce dentro da senzala (MARQUES, 2008), se torna linguagem e prática de resistência dentro de 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 e que marca 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 trajés 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).

O zelo e 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 experiências 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 Jóias 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 um dia com a dúvida de como responder a um email 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 email...a gente responde o que?”. 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 Ogun. (Trecho extraído das anotações no caderno do curso de Jóias de Axé, acontecido entre 06 de julho e 11 de agosto de 2016, na sede da Casa do Samba de Dona Dalva).

Além de mim, estavam presentes neste dia na oficina mestra Ana Olga, cantora, compositora e filha de Dona Dalva e a ialorixá Luciana Cerqueira,icineira responsável pela condução da oficina e neta de Dona Dalva. Mestre Gilson seguiu comentando sobre a importância das mulheres para o Samba de Roda e mestra Ana reagia assertivamente.

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 a produzem, muito menos o contexto em que a *performance* é executada, caracterizando 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 acima citado. Naquele momento pude compreender que a reação dele é para além de respeito ao legado de Dona Dalva, mas principalmente um posicionamento político coletivo em reconhecer o papel fundamental que as mulheres negras tiveram na construção e desenvolvimento do gênero que é identidade cultural e política do Recôncavo.

O quadro abaixo esquematiza elementos musicais que estruturam uma performance musical do Samba de Roda Suerdieck. Através do quadro é possível perceber como a função das sambadeiras exerce uma polissemia comunicacional, já que une três linguagens diferentes no processo performático: a dança, o visual e o sonoro.

Quadro 2: Elementos que estruturam a performance musical do samba de roda

Função	Instrumentos	O que
Solista	Voz	Cantora e porta-voz do grupo, responsável pela execução das letras e de interação com o público
Coro	Voz	Acompanham a solista na função de segunda voz de resposta, em paralelo a performance da solista
Sambadeiras	Taubinhas	Além da dança, as sambadeiras são responsáveis por manter linha-rítmica do samba, onde as tabuinhas substituem o som das palmas
Tocadores	Pandeiros, atabaque, surdo, tamborim, reco-reco, triângulo, taubinhas violas, cavaquinho.	O corpo de tocadores compõe a performance tendo seu formato distribuídos respectivamente na sequência: instrumentos percussivos e de frequência média e instrumentos de cordas dedilhadas.

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 coloca, a partir do cenário estadunidense, a estética da cultura negra como

possibilidade de ativismo político e como práticas de resistência frente à um contexto cultural dominado pelo sistema capitalista patriarcal.

A ideologia da supremacia branca insistiu que os negros, sendo mais animais do que humanos, não tinham a capacidade de sentir e, portanto, não poderiam envolver-se com o campo das sensibilidades mais finas que eram o terreno fértil para a arte. Em resposta a esta propaganda, os negros do século XIX enfatizaram a importância da arte e da produção cultural, vendo-a como o mais eficaz desafio para tais afirmações. Uma vez que muitos africanos capturados e escravizados trouxeram a este país uma estética baseada na crença de que a beleza, especialmente aquela criada em um contexto coletivo, deve ser um aspecto integrado da vida cotidiana, revalorizando as formas de sobrevivência e desenvolvimento da comunidade, estas idéias formaram a base da estética afro-americana. A produção cultural e a expressividade artística também foram formas dos povos africanos deslocados manterem ligações com o passado (hooks, p. 01, 1995).

Pensando a subjetividade em termos de gênero, pode-se pensar as *performances* do Samba de Roda de Dona Dalva como atos de resistência frente a 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” (Idem, 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 passaram 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 do samba ser liderado por uma mulher negra. A persistência de Dona Dalva no comando do grupo a colocam como uma importante figura da cultura popular baiana e nacional.

Seu papel no resgate de manifestações populares que foram esquecidas ao longo do tempo e o ímpeto de envolver a comunidade nos processos de salvaguarda se somam a suas genialidades artísticas, fatos que a colocaram como mais que merecedora da titulação de Doutora do Samba.

Eu recebi o título de Doutora Honoris Causa dado pela UFRB com todo brilhantismo. Eu sou agradecida a Deus por vocês me dar esse maravilhoso,

esse grandioso título! Só...eu! Essa neguinha daqui ó (fala esfregando o dedo na pele do braço), que passo o dedo e não vejo a tinta sair. Dalva Damiana de Freitas, que tive o direito, a honestidade de receber esse título que muita gente na Cachoeira fala de raiva e de dor...mas, o direito foi meu, quem trabalhou fui eu, quem batalhou fui eu, quem deu reconhecimento foi eu, quem sofreu fui eu... [...]Eu não tive ginásio, eu não tive faculdade, estou conhecendo faculdade de uns anos pra cá por que eles me procuram, me deram amabilidade de reconhecimento pra eu saber que eu era uma grande mulher e eu não sabia. Eu tinha reconhecimento por minha mente, era a minha mente que me trazia o reconhecimento e eu não sabia... Eu dou risada de mim mesma. Eu me sinto feliz, eu me sinto orgulhosa na Cachoeira agora...pé no chão eu sou! Meu jeito de ser é esse!(Depoimento extraído do filme DALVA, 2014).

Enquanto influenciadora cultural, o legado de Dona Dalva é representativo. Suas composições que são atos de escrivências versam também sobre situações coletivas ou opressões em comum que viveram mulheres do samba de sua geração e de gerações após a dela. Outra composição que deve ser destacada nessa pesquisa é da música *Marido vou pra o Samba*. Na letra, a compositora narra a negativa do homem em acompanhar a mulher no samba, que 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 revelou em uma de suas falas no filme Dalva, o samba de roda era desmerecido por ser coisa de pretas, como podemos imaginar essa situação frente a uma liderança feminina num mundo patriarcal? A resposta é dada pela própria Dona Dalva que defende (MARQUES, 2003) que só é samba de roda se houver sambadeiras, caso contrário é um sambão. Mais uma vez, ela politiza sua trajetória e fortalece o protagonismo de outras mulheres negras no samba de roda.

A música, como forma de expressão e representação 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, essa especial durante a fase de pré-campo, em junho de 2015. Durante o diálogo pude pergunta-la sobre sua relação com a música e,

especificamente, como era para ela assumir seu papel de sambadeira publicamente no seu passado, quando o samba de roda ainda era uma manifestação pouco valorizada.

Viúva há alguns anos, Dona Mariinha disse que tinha uma boa relação com o esposo, mesmo quando o assunto envolvia sua participação ou presença em festas onde aconteciam o samba de roda. Segundo relato, 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 vadição, nunca foram bem vistos aos olhos de uma sociedade patriarcal, o contexto 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, a 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, de que certas categorias e princípios cruciais da teoria feminista abrem precedentes pra 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 podemos perceber 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 que 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 vadiagem, não era bem vista por grande parte da sociedade.

Seguindo a análise é possível perceber que não apenas o samba de roda atravessa a trajetória de Dona Mariinha. Como apontado no capítulo anterior, a interlocutora disse que parte da sua vida foi influenciada pela escuta do samba de roda, gênero musical que a acompanha desde a infância. Além do samba, durante a entrevista revelou que o apreço que tem pelo reggae, gênero musical que também tem forte influência na identidade cultural do recôncavo e da Bahia.

Eu gosto da minha vó... (risos). Eu gosto daquele...(cantando) “na Bahia não tem mais doutô, roubaram as jóias do governador”...gosto dele... eu gosto de todas as músicas do samba! 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. Duas habilidades que dentro do grupo de Samba de Roda passam despercebido. 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

peessoa poder entrar. Aí tem pessoas que não tem paciência e quer entrar logo, mas ele tem intervalo... pra gente poder entrar e poder parnear 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 gritar o samba duas vezes pra poder a pessoa entrar...(Depoimento gravado durante entrevista em 13 de setembro de 2016).

A entrada, o manuseio das taubinhas bem como seu toque, fazem parte da coreografia que é executada durante a *performance* das sambadeiras, ações essas que foram idealizadas também por Dona Dalva e que compõe 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 mestra, 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).

É dos pequenos detalhes que podem passar despercebidos durante uma apresentação do Samba de Roda Suerdieck que se pode 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 e por carregar nas vestes e no samba no pé muita história. Diante desses contextos é possível entender porque as mulheres da Casa do Samba se incomodam quando pessoas do próprio grupo não dão a devida significação que ele representa ou a importância de manter o samba de roda vivo.

Ele 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. 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.

Assim, 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 composição do Samba de Roda Suerdieck ser 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 potências de ação comunicacional que produz materialidade discursiva em contato direto com o cotidiano de suas produtoras são associadas aqui nessa pesquisa como possibilidades de serem entendidas 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 (SEEGGER, 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.

2.5. “Vamo meter as caras”: o rap reconfigurando os espaços de protagonismo de jovens negras através da música em Cachoeira

Nas andanças pela cidade e nos espaços onde o samba de roda geralmente se realiza, sempre percebi uma participação significativa de mulheres – crianças, jovens, adultas, idosas, particularmente quando as apresentações do samba acontecem em praça pública. Uma das observações de campo que trouxe reflexões significativas foi a de que no atual momento, quando os grupos de samba de roda falam de preservação e de valorização, vê-se surgir novos grupos com o objetivo de resgatar e manter a tradição do samba. Contudo, esse movimento segue sendo predominantemente masculino.

Apesar de ser uma tradição musical que se configurou hegemonicamente a partir do arranjo binário onde prevalece o acesso e o domínio masculino na produção sonora –

principalmente o manuseio dos instrumentos musicais -, há uma forte presença e participação das mulheres negras desde o surgimento do gênero, definido por especialistas do campo da música como *samba-rito* ou *samba-ritual* (SANDRONI, 2001; GOMES, 2013).

A importante relação das mulheres com o samba de roda pode ser associada por sua ligação com as religiões de matriz africana, à cultura negra da diáspora e às comunidades-terreiro, essas que, segundo Helena Theodoro, surgiram a partir das confrarias religiosas baianas, especificamente da Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora das Portas do Carmo, fundada na Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho (negros de Angola) e da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Igreja da Barroquinha (mulheres nagôs como Iyá Nassô). As mulheres tiveram um papel fundamental em sua organização, tornando-as espaços estruturadores de identidade e de formas de comportamento social e individual (THEODORO, 2009).

Era em espaços como as comunidades-terreiro, dentro do âmbito privado onde a produção de conhecimento de mulheres negras se realizava de forma legitimada. De acordo com as denominações dos estudos da antropologia e sociologia a partir das epistemologias feministas, entende-se a distinção dicotômica de homens enquanto pertencentes à esfera pública e as mulheres à esfera privada como sendo reflexo das relações de poder baseadas no gênero. A partir dessa ótica, pode-se entender a reprodução dessa lógica também nas relações de poder existentes no campo da música. De acordo com a pesquisa feita por Rodrigo Cantos Gomes, “apesar do samba não pertencer exclusivamente ao domínio privado ou público, existe um imaginário de *samba-arte* que está para o público e outro se *samba-rito* que está o privado” (GOMES, 2013, p.362-363).

Também por meio de observações no campo da pesquisa pude perceber que a renovação dos quadros do samba de roda, atualmente, se passa principalmente pela continuidade do acesso de meninos aos instrumentos musicais. Há ainda um maior número de homens, crianças e jovens tocando os instrumentos, mas, existe, ainda que timidamente, grupos de samba de roda onde mulheres tocam os instrumentos.

Nos anos de pesquisa de campo com o samba de roda conheci grupos que valem esse destaque, a exemplo do grupo de Samba de Roda Geração do Iguape, formado por moradoras do Quilombo de São Thiago do Iguape, em Cachoeira. Lá quem comanda o tambor de marcação mais grave é Dona Rosália. Também conhecido como surdo (membranofone com tambor cilíndrico que pode ser de madeira ou de metal) é um instrumento que exige força por ser pesado e “exerce o papel de executar exclusivamente a marcação” (GRAEFF, 2015, p.74) do tempo da música.

Segundo Nina Graeff, no samba de roda a marcação se manifesta “tanto nos sons percussivos mais graves como na dança, a cada quatro pulsos elementares, dividindo os ciclos de 16 pulsos em quatro partes. São os tambores mais graves e o pandeiro que assumem o papel de marcar, isto é, de ressaltar os *beats*, podendo ao mesmo tempo improvisar”. Porém, ela ressalta: “Ainda que o percussionista varie ocasionalmente uma batida ou outra, ele não deve parar de acentuar os *beats* para improvisar livremente, como se faz com os outros tambores” (GRAEFF, 2015, p. 74-75) grifos da autora.

Há ainda o grupo de Samba de Lata da comunidade quilombola de Tijuacu da cidade de Senhor do Bonfim, também na Bahia, onde todas as componentes são mulheres negras de diferentes idades/gerações que dançam e tocam samba de roda a partir de latas. E o próprio Samba de Roda de Dona Dalva onde as sambadeiras, adultas e mirins, tocam as taubinhas.

Entretanto, diante das observações no campo constatei um número relativamente reduzido de meninas participando de grupos de samba de roda em Cachoeira, se for comparado à participação de meninos. A participação de crianças no samba de roda 14 anos atrás, de acordo com o que é apresentado pela pesquisa de Francisca Marques (2003), pelo menos no que diz respeito ao Samba de Roda de Dona Dalva, se mostra diferente do que é hoje.

A preservação e salvaguarda enquanto manifestação cultural se passa por projetos como o Samba de Roda Mirim Flor do Dia, que no seu início foi idealizado por Dona Dalva e era coordenado por uma de suas filhas, Lucidalva Cerqueira. Juntamente com mestre Gilson, Lucidalva era a responsável por organizar as crianças, bem como os ensaios e atuava, segundo relato da pesquisadora, como uma mãe, acolhendo carinhosamente e assertivamente as crianças quando era necessário.

Muito desse papel se transparecia por Lucidalva ter a responsabilidade de comandar o terreiro keto Ilê Axé Oyá Funan, como Ialorixá e lugar de onde vinha grande parte das crianças que integravam o Samba Mirim (MARQUES, 2003). Com o falecimento de Lucidalva, a coordenação passou a ser dividida entre outras membras do grupo, o que fez mudar também a dinâmica de organização do Samba Mirim. De acordo com Any Manuela Freitas, uma das representações da nova geração de mulheres do Samba de Roda Suerdieck, em seu livro Preta Nagô:

O principal objetivo da formação do grupo mirim foi incentivar o surgimento de novos sambadores e sambadeiras para a continuidade do Samba de Roda. Crianças, adolescentes, filhos e filhas de sambadores adultos e da comunidade do Alto do Rosarinho compuseram o grupo no ano de 1980. Desde então, o Samba Mirim formou músicos atuantes em grupos

de samba e pagodes da região de Cachoeira e em Salvador. (NASCIMENTO, 2016, p. 52)

Any Manuela Freitas dos Santos Nascimento, 32 anos, é neta de Dona Dalva, sambadeira que começou no Flor do Dia. Filha mais velha da Mestre Ana Olga, filha de Dona Dalva é, junto com seus irmãos, Alan e Butinho, herdeiros do objetivo almejado pelo Samba Mirim: a formação dentro do Samba de Roda. Any, jovem mulher negra é gestora da Casa do Samba e uma liderança entre as sambadeiras. Referência entre as crianças que hoje compõem o Samba Mirim, Any traz consigo a responsabilidade que tira com maestria em chefiar junto com sua mãe e Mestre Gilson as ações da entidade. O foco na formação das crianças e jovens através de ensinamentos a partir da educação patrimonial é um dos mais belos legados que Dona Dalva vislumbrou lá nos anos 1980 com a criação do Flor do Dia.

Todavia, creio que a história do Samba Mirim Flor do Dia merece ser melhor aprofundada numa investigação específica, para que, de fato, a trajetória do grupo seja registrada ao longo de seus anos de existência. O ponto que quero que seja levado em consideração no contexto desse trabalho, é, contudo, o tempo que diferencia a geração do início para a geração atual, guardando as devidas diferenças entre contextos entre as duas gerações.

Algo que me chamou a atenção em ocasiões que estive na Casa do Samba ou ao encontrar as crianças pela rua foi como elas possuem uma relação de intimidade com as tecnologias, em especial com os chamados *smartphones*. Objetos que prendem a atenção para assuntos da atualidade e que conseqüentemente, deslocam suas realidades em convergência para outras localidades. Por algumas vezes, pude sentir a dificuldade dos educadores em atividade na Casa do Samba em tentar manter as crianças focadas nos ensinamentos da tradição, disputando a atenção das mesmas com os celulares.

As observações de campo me levaram a refletir ainda como as tecnologias se tornam cada vez mais palpáveis no contexto cotidiano de uma juventude que anseia por novidades. É comum andar na rua da cidade e ver vários jovens reunidos nas praças, lanchonetes ou próximos de lugares onde tem sinal de wi-fi aberto, sendo as vezes suas únicas formas de ter acesso à internet livre. Com o mundo nas mãos através dos celulares, elas podem se deslocar para outros lugares, talvez uma fuga de uma realidade social e econômica que não permite perspectivas diferentes das que elas possuem.

Acho que é por esse caminho que mora a contradição: a exemplo da Casa do Samba de Dona Dalva que oferece cursos em alternativa à uma realidade social que é excludente, porque então essa adesão de jovens se faz reduzida? Acredito que a disciplina, os valores e o

compromisso com uma cultura histórica requer uma dedicação e responsabilidade que muitos dessas jovens ainda não conseguem lidar. Somam-se a isso as características de uma geração tão volátil e influenciável por uma cultura hegemônica.

Essa reflexão levanta um novo questionamento: onde estariam essas jovens mulheres negras dentro do contexto musical de Cachoeira? A ansiedade por experiências diferentes coloca em questão aspectos comportamentais de uma juventude que se localiza num contexto de uma cidade em vias de contemporaneidade.

O deslocamento cultural propiciado pela chegada da universidade sobrepôs em contato distintas sociabilidades, mas também destaca o próprio processo de deslocamento de uma cultura que está em constante transformação. Mudanças essas que são, sobretudo, ocasionadas pelos processos comunicativos que se ampliaram com a internet, um sistema eficaz de trocas de informações. Os deslocamentos de diferentes sujeitos dentro de uma mesma cultura nos leva ao movimento que a socióloga Goli Guerreiro nomeia como *diáspora virtual* que caracteriza a chamada Terceira Diáspora:

Terceira diáspora é o deslocamento de signos – textos, sons, imagens – provocado pelo circuito de comunicação da diáspora negra. Potencializado pela globalização eletrônica e pela web, coloca em conexão digital os repertórios culturais de cidades atlânticas – ícones, modos, músicas, filmes, cabelos, gestos, livros (GUERREIRO, 2010, p.10) (grifo da autora).

Os trânsitos culturais que ocorrem com as diferenças geracionais entre as interlocutoras dessa pesquisa nos levam a entender como surge a influência do rap enquanto espaço possível de atuação e de protagonismo para jovens negras em Cachoeira, a exemplo de MC Jayne. O contato com o rap, além do acesso convencional através dos meios de comunicação de massa, foi colocado a ela e a tantas outras jovens através das aulas de dança de hip-hop que aconteciam em projetos como na Ong GAMGE e de iniciativas pessoais, como o grupo de street dance, ABW Crew. Jayne que teve sua iniciação artística frequentando as apresentações do Samba de Roda Flor do Dia, hoje transita 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 e econômicas, bem como da própria ideia de identidade cultural. Essa, também captada enquanto categoria não fixa, me leva a entender os contextos atuais como fatores indissociáveis na construção de novos espaços do protagonismo dessas jovens negras dentro do campo musical popular na cidade.

A primeira composição de Jayne foi *Mina Favelada*²⁹. A primeira vez que escutei a música foi através de um vídeo publicado no youtube de uma apresentação dela no Cinetheatro Cachoeirano, em um evento beneficente. 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 aí 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 alto estima
Mas as minas vão chegar e representar daquele jeito
Tudo junto e misturado na favela e no gueto.*

Refrão

*Tá 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. 2x*

*Ando na ativa o tempo todo
Porque eu sou pivetona no meu gueto
Tá 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*

²⁹ Música disponível para audição em: < <https://www.youtube.com/watch?v=auHKpOSIPOI>>.

*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 uma combinação de sílabas tônicas e em palavras que tem sonoridades próximas, marcadas por um *beat* que tem como base o *boom bap*. Considerado dentro do rap

como um estilo *old school*, o *boom bap* é umas das batidas clássicas gênero musical que tem o bumbo e a caixa como principais instrumentos de marcação. Analisando o discurso expresso na letra é possível perceber que a compositora coloca na primeira e segunda parte da música alguns aspectos de sua relação com o rap, bem como acontece seu processo criativo. Ela usa gírias que são comuns dentro do movimento hip-hop como “tá ligado”, “mano”, “mina”, “pega a visão”, “favela” e “gueto”, expressões características do contexto dos grandes centros urbanos.

Ela segue e diz que seu rap é para combater formas de opressão machista e preconceitos. Ela também se autoafirma negra e que isso lhe confere 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, estupros e violência. A última parte da música chama a atenção sobre como ela coloca os casos de abandono e de estupros de crianças pelos pais como casos que aconteciam longe, que só eram possíveis de serem vistos pela televisão e que agora acontecem perto dela.

É interessante observar que ela se apropria 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 de negras e imigrantes latinas que habitavam um dos bairros mais pobres da cidade, o Harlem, em sua grande maioria homens.

Considerado como periférico, o bairro na época 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). Em síntese, a performance musical do rap acontece como indicado no quadro abaixo.

Quadro 3: Elementos que estruturam a performance musical do rap

Função	Instrumentos	O que?
Mestre de Cerimônia	Voz	MC ou rapper, faz as vezes de solista. Geralmente quem canta é quem compôs a letra do rap. Em determinados casos é acompanhada por uma segunda voz.
DJ	Pick-up/ computador	Responsável pela liberação

		dos <i>beats</i> no tempo e sequencia das apresentações. Sem <i>beat</i> não há rap.
--	--	--

Aqui, uma semelhança entre o samba de roda e o rap. Ambos possuem a marcação como elementos fundamentais para manter a estrutura rítmica de suas sonoridades. Citando outras estudiosas da etnomusicologia, a também etnomusicóloga Nina Graeff define:

“*Beats* ou pulsos graves (*gross pulses*), (KOETTING, 1970) agrupam os pulsos elementares em unidades maiores e simétricas de tempo[...] O conceito africano de *beats* se distancia da concepção europeia de pulsos. A teoria musical ocidental os entende como subordinados a uma hierarquia de unidades dominantes e dominados (JACKEN-DOFF; LERDAHL, 1983), ou seja, de tempos mais fortes, mais importantes, e de tempos fracos. Já na música africana, os *beats* são concebidos como uma das unidades métricas que servem como referência temporal para músicos e dançarinos (KUBIK, 2010), não sendo percebidos como mais ou menos importantes” (GRAEFF, 2015, p.74) grifos da autora.

Associada como uma “forma de narrativa contemporânea”, (RODRIGUES, 2013, p.34) a música rap 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, principalmente nos dias de hoje. No Brasil o movimento hip hop e o rap começam a ganhar força na década de 1980 nas principais capitais do país (FREIRE, 2011; RODRIGUES, 2013).

Entendendo a inserção do rap 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 é 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 composta por conjuntos de casas populares o que indica que as moradoras, em sua predominância negras, possuem uma renda que pode ser considerada baixa.

Das três vezes que estive lá para encontrar com Jayne, em diferentes dias da semana e também diferentes 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 acima 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 tem seus filhos pra sustentar, é um lugar perigoso onde acontece trocas de tiros, assaltos, facções, tráfico de drogas etc...Lugar mal visto, algumas pessoas tem medo de chegar porque infelizmente certas coisas acontecem na favela! (Depoimento concedido à pesquisadora em 01 de maio de 2017).

A partir das composições, bem como dos depoimentos concedidos por Jayne à essa pesquisa e o convívio com ela me fazem compreender seu processo de inserção no rap e a apropriação da linguagem como forma de expressão, bem como seu deslocamento dentro da cultura popular negra. De um gênero representativo de um contexto histórico ancestral para uma música moderna. 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(as), 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 frente às desigualdades e na busca de enfrentamento destas 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, é 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 usada 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).

Assim como o samba é pensado dentro de uma lógica polissêmica, o contexto social que emerge o rap deve ser entendido a partir de seu potencial polifônico. Parte de um conjunto de elementos que formata o movimento Hip Hop com sua capacidade de contestação, o rap é linguagem representativa de sujeitos dissonantes (OLIVEIRA, 2015).

Considero ser necessário ir ao rap com um olhar mais amplo, o que não implica renunciar às questões estéticas [...], tampouco desprezar as articulações que os sujeitos, por meio do rap, constroem entre cultura, vida cotidiana e política. O ideal é pensa-lo em sua totalidade: como música, como composição textual, como produto e como uma prática de tempo e contexto específicos, [...] para compreendê-lo como um fenômeno da sociedade na qual se insere (OLIVEIRA, 2015, p.16) (grifos do autor).

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 percebe que é representativo não só para ela. Essa compreensão passa pelos assuntos que ela usa como temática de suas composições, do que ela fala:

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 por que 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 segue 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 presencia 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 coloca como transeunte em diversas situações do dia-a-dia. Ênfase 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 encrocada, 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 que 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 etnicorraciala o 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 reflete ainda sobre o envolvimento de jovens negras com o tráfico de drogas, algo comum para pessoas da sua idade/geração.

A falta de desenvolvimento econômico que engessa os postos de trabalho e marginaliza a convivência coletiva empurra um grande número de moças e rapazes da cidade ao uso indiscriminado de drogas, lícitas e ilícitas, bem como a cometer pequenos delitos. Ela finaliza a composição fazendo um paralelo da vida de “bandidagem” vista em outros lugares através da TV e da internet com o número de jovens mortos na sua “favela”.

Contudo, é importante analisar a letra em aspectos gerais, inclusive como em seu discurso a jovem MC acaba por reproduzir concepções baseadas no senso comum disseminadas, sobretudo, no discurso fatalista e meritocrático da classe dominante como forma de manter a ordem vigente e desigual entre as classes sociais. No trecho abaixo, Jayne acaba por assumir isso:

*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*

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, não coerente e contraditório e é 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 (HALL, 2008, p. 303).

O senso comum não é rígido ou imóvel, mas se transforma continuamente, se enriquece com idéias científicas e opiniões filosóficas que se infiltram na vida comum. O senso comum cria o folclore do futuro, que é uma fase relativamente rígida do conhecimento popular num dado local e tempo (HALL apud GRAMSCI, 2008, p.303)

Ao condicionar a conquista de sonhos à fé, Jayne coloca em cheque 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 consciente coletivo como uma verdade dada. Assim, não se questiona as desigualdades que são impostas por uma minoria, seja no domínio dos meios de produção ou do acúmulo de riquezas.

Ambas as músicas aqui apresentadas mostram diferentes questões atravessam a trajetória de vida de Jayne e como eles se 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. Aí ela tentou se desculpar, mudando de assunto e eu falei que eu era assim. (Depoimento registrado em 22 de setembro de 2017).

O relato acima ela explicita situações onde ela sofreu injúrias racistas e gordofóbicas no início da adolescência, período onde o desenvolvimento do corpo das meninas é visível e se torna motivo de 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 baseados na branquitude.

Os estereótipos construídos pela branquitude e pelo racismo são definidos por Patricia Hill Collins como *imagens de controle* (2000), que dão características específicas às mulheres negras que as tipificam na sociedade: a mulata exportação, a empregada doméstica, a mãe preta. Essas imagens são construções racializadas de gênero, classe social e sexualidade que constituem representações que objetificam as experiências das mulheres.

A partir do conceito de imagens de controle de Patricia Hill Collins, pode-se pensar a opressão racista e sexista que as jovens negras sofrem nesse período da vida como sendo definidoras de suas relações sociais principalmente por inferirem em sua autoestima, ao criar o estereótipo de que as adolescentes negras são feias por traços corporificados da sua herança genética.

Assim como muitas meninas negras alisaram seus cabelos para encaixar num padrão de beleza nos moldes da branquitude, Jayne alisou durante anos seus cabelos crespos. Ver em suas letras sua afirmação étnicorracial e visivelmente assumir o cabelo crespo como elemento de identidade evidencia seu processo de autonomia e empoderamento ao assumir sua negritude.

A outra situação de preconceito que ela narra é o preconceito sexista que busca inferiorizar as mulheres no ambiente musical. Se são musicistas que se destacam na produção musical, logo são deslegitimadas ou inferiorizadas, principalmente se as críticas partem de um musicista do sexo masculino. De acordo com a pesquisa de Natália Rodrigues (2013) que faz um levantamento da atuação de jovens negras no rap em Recife, há dois ângulos para se pensar a questão da orientação sexual, uma delas é o fato do movimento ser também lesbofóbico.

[...] há uma tendência do senso comum a, de certa forma, tentar “masculinizar-las” por serem mulheres presentes em um movimento de maioria masculina. Segundo, também podemos pensar que o Movimento Hip Hop é homofóbico, pautado pela heteronorma e nesse caso, acusá-las de “lésbicas” seria uma forma de desqualificá-las para enfraquecê-las (RODRIGUES, 2013, p.100).

Contudo, ser comparada a uma mulher lésbica nesses locais é o mesmo que dizer que seu estilo é masculinizado, o que faz com que muitas rappers optem por usar roupas consideradas mais femininas e maquiagem. Jayne usa roupas justas e coloridas, maquiagem e sempre está com o cabelo de diferentes formas, às vezes de cabelo trançado, às vezes com penteados que valorizam seu black power.

Segundo a mesma autora, ainda sobre essa questão na experiência de jovens rappers em Recife, quando as ofensas partem de outras jovens tem o objetivo de ofender, num ambiente em que a disputa é construída para existir entre elas. Por ser um ambiente masculinizado, no universo dos bailes de hip hop há a construção da imagem do rapper macho pegador e mais uma vez a heteronormatividade presente no julgamento se faz a partir da diferença sexual entre as rappers.

Duas entrevistadas relataram que muitas vezes as relações entre mulheres são permeadas por sentimentos de ciúme ocasionado pela disputa por homens. Acontece que muitas mulheres que participam dos eventos são esposas de MCs, B-boys ou grafiteiros, ou estão no Movimento para paquerar algum homem, isso faz com que elas não se aproximem umas das outras pelo receio de que aconteça alguma relação entre as outras mulheres e os homens que são seus companheiros. [...] Esse modo como a relação entre mulheres é relatado nos leva a pensar no discurso hegemônico que diz que mulheres não se relacionam bem umas com as outras por disputarem os homens. Esse discurso dificulta a organização das mulheres dentro de um coletivo e nesse sentido tem sido útil para a permanência masculina em posições de poder e liderança (RODRIGUES, 2013, p.124).

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 essencializada, 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, onde músicas de cunho depreciativo às mulheres são comuns.

A partir do termo *interseccionalidade* alçado pela filósofa negra estadunidense Kimberlé Crenshaw (2000), usado para identificar as diferenças dentro da diferença, ao ser posto como conceito analítico da experiência das mulheres negras, é possível perceber como gênero e o marcador da diferença étnico-racial se articulam para gerar diferentes formas de opressão, formas essas entrecruzadas e que adicionam às mulheres negras a terem um outro olhar sobre a sociedade em que vivem.

É a partir dessa perspectiva que a música pode ser entendida por seu potencial comunicativo contra-hegemônico, que abre a possibilidade de transformação ao deslocar e permitir a transitoriedade nos contextos em que essas indivíduos estão inseridas e que por ela tem suas trajetórias interligadas, fazendo de suas experiências pessoais e coletivas discursos musicais empoderadores. Segundo coloca bell hooks:

Nós, mulheres negras sem qualquer “outro” institucionalizado que possamos discriminar, explorar ou oprimir, muitas vezes temos uma experiência de vida que desafia diretamente a estrutura social sexista, classista e racista vigente, e a ideologia concomitante a ela. Essa experiência pode moldar nossa consciência de tal maneira que nossa visão de mundo seja diferente da de quem tem um grau de privilégio (mesmo que relativo, dentro do sistema existente). É essencial para a continuação da luta feminista que as mulheres negras reconheçam o ponto de vista especial que a nossa marginalidade nos dá e façam uso dessa perspectiva para criticar a hegemonia racista, classista e sexista dominante e vislumbrar e criar uma contra-hegemonia. (hooks, 2015, p.208).

As histórias de pareências (EVARISTO, 2016) em suas experiências de vida e nas de mulheres e demais pessoas em volta, marcam as escrevivências 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 tem o poder de decodificá-las, interpretá-las ou não. Esteticamente, os gêneros musicais se diferenciam, mas a sua potencialidade é 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.

A semelhança e diferenças entre as vivências e os contextos onde 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 veremos no próximo capítulo.

3. Entrelaçamentos entre música, comunicação e relações de gênero: inaugurando outras práticas de comunicação popular a partir de experiências situadas

*“Na comunicação não há sujeitos passivos.
Os sujeitos cointencionados ao objeto de seu pensar
comunicam seu conteúdo”
Paulo Freire³⁰*

Nesse terceiro capítulo me reservo ao trabalho de refletir, com o apoio de referenciais teóricos dos estudos da comunicação, dos Estudos Culturais e da etnomusicologia, sobre a aproximação da música e das experiências, trajetórias e práticas cotidianas das interlocutoras, já expressadas ao longo dos capítulos anteriores, como potências de ação comunicacional que inauguram novos entendimentos do que podemos chamar de processos de comunicação popular.

Isso se torna plausível quando deslocamos o entendimento em torno da comunicação dos meios massivos e o reaproximamos de suas modalidades comunicacionais não tradicionais através dos processos de mediação (GABBAY, 2014), como é o caso da música no contexto no qual essa pesquisa integra.

Uma das grandes instigas que levou a execução dessa pesquisa foi retomar as reflexões sobre o papel da comunicação social para o desenvolvimento da sociedade, algo que foi bastante intenso no meu processo de formação acadêmica na graduação, especialmente pelo meu envolvimento com a militância estudantil através da Executiva Nacional das Estudantes de Comunicação Social – a ENECOS. A partir de uma das bandeiras de luta do movimento, a de Comunicação e Cultura Popular, pensávamos não apenas como o campo da cultura popular era um espaço importante de apropriação das tecnologias, mas como as diferentes linguagens a partir das artes poderiam ser potenciais de disputa por uma outra forma de se comunicar.

O entendimento dessa disputa passava por apreender o aporte técnico em relação aos meios de comunicação, mas também, no conteúdo programático do que seria transmitido a partir desse fazer popular. Fazer esse que está para além da formação acadêmica, mas, sobretudo, pela valorização dos saberes tradicionais pautados na ancestralidade da sabedoria popular.

É aqui que quero voltar a um ponto apresentado no início desse trabalho e, em seguida, apresentar outro evento ocorrido durante o período de pesquisa de campo. Os dois

³⁰FREIRE, Paulo. Extensão ou Comunicação? São Paulo: Paz e Terra, 2006.

episódios recortam diretamente a trajetória de Dona Dalva a partir de sua atuação enquanto dinamizadora da cultura popular baiana e produtora de comunicação popular. O primeiro deles já fora apresentado aqui, que é o Doutorado de Dona Dalva junto à Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. O segundo episódio trata da participação da Doutora Honoris Causa do Samba de Roda no Festival de São João de Cachoeira, momento em que as relações de poder foram marcadas por princípios pautados pela hegemonia patriarcal.

Ambos momentos, ao meu ver, aproximam a teorização do filósofo italiano Antonio Gramsci em torno da disputa de hegemonia entre a cultura popular e a cultura *mainstream* dentro da superestrutura que forma a sociedade de classes, essas marcadas pelo patriarcado racista. Para isso, trago nas linhas abaixo uma análise que tenta situar as contribuições de Gramsci no contexto de resistência da cultura popular através das experiências da referida interlocutora.

3.1 Disputa de hegemonia e resistência: Mulheres negras na trincheira

Ao longo desse trabalho, trouxe alguns aspectos de enfrentamento que Dona Dalva, Dona Mariinha e MC Jayne tem traçado 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 travam na disputa de sobrevivência dentro do cenário social vigente.

Hegemônico, de acordo com os postulados de Antonio Gramsci, é tornar-se supremo em uma sociedade a partir de dinâmicas que envolvem a articulação entre o poder econômico, a chamada estrutura, e o poder político e ideológico, a superestrutura. A supremacia consiste no domínio de grupo social, - que o filósofo chama de “bloco histórico” -, que se interligam a partir de interesses em comum e a partir do consentimento, consolidam 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 históricos 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). Essas 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 entender 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).

Essas articulações são sobredeterminantes na construção da hegemonia, uma vez que

[...] devemos observar o caráter multidimensional que envolve diversas arenas da hegemonia. Ela não pode ser construída ou sustentada sobre uma única frente de luta. Ela representa o grau de autoridade exercido de uma só vez sobre uma série de “posições”. O domínio não é simplesmente imposto, nem possui um caráter dominador. Efetivamente, resulta da conquista de um grau substancial de consentimento popular (HALL, 2008, p. 293)

Numa releitura de Gramsci, Stuart Hall traz os postulados do filósofo italiano para próximos da raça, e assim, elucida como as hegemonias se constituem a partir de consentimentos também de grupos sociais subalternizados. Essa autoridade se configura não apenas em agrupamentos políticos ou partidários, mas também para a sociedade como um todo por que exerce uma liderança moral, intelectual e cultural (HALL, 2008).

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 da importância que a trajetória da mestra sambadeira tem sobre a cultura popular negra no Brasil. Fruto de seu trabalho de dedicação ao Samba enquanto espaço de afirmação e resistência negra a partir da arte, o Doutorado de Dona Dalva, no entanto, revela uma intensa disputa de hegemonia durante o processo e como ela influencia diretamente na permanência da invisibilização estrutural de sua vida enquanto mulher negra.

A UFRB surge dentro do governo de Luis 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 é criada pensando em suprir a falta de acesso de parte da juventude negra, que se via em desvantagem na disputa por vagas nas universidades públicas. O plano era bonito, porém, na prática ela se deu de forma bem diferente, tanto que só nos últimos anos, a UFRB tem recebido um número maior de estudantes negras de cidades

do interior da Bahia e de outros estados do Nordeste. Vale destacar também o crescente acesso de estudantes indígenas na universidade.

Dentro desse contexto de uma instituição pública que se pretendia democrática e plural é que a titulação do Doutorado de Dona Dalva surge. Cessão indicada por um historiador da cidade de Cachoeira, a sugestão foi apresentada pelo professor e etnomusicólogo Xavier Vatin, membro do corpo docente do Centro de Artes, Humanidades e Letras (CAHL), campi 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 universidade, encabeçados por Vatin. Foi elaborado um de dossiê onde toda a trajetória de vida de Dona Dalva foi contada. Junto do material, diversos documentos, inclusive a de preponente 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 a mesma 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 no desenvolvimento da cultura, não representou efetivamente uma mudança na vida de Dona Dalva.

Uma Doutora, que após anos de labuta, tem finalmente o reconhecimento de seu trabalho para o desenvolvimento da sociedade a partir da arte e dos saberes ancestrais. Saber esse que é compartilhado, que ensina e transforma a realidade de outras mulheres negras e das novas gerações, como acontece nas atividades oferecidas à comunidade de Cachoeira pela Casa do Samba, essa, outra idealização 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 levanta 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 apresenta mudanças efetivas. 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 livrou Dona Dalva de seguir sofrendo diferentes formas de opressão, mas a mantém em constante posição de resistência.

Os anos de luta e o conseqüente reconhecimento de seus feitos não bloqueiam situações onde a disputa de poder, atravessada pelas relações de gênero, são evidentes, como foi o caso da participação de Dona Dalva em 2015 no seminário acontecido durante o Festival de São João realizado pela Fundação Via Varejo. Os fatos que serão aqui descritos fazem parte dos dados coletados em diário durante a pesquisa de campo.

Organização de iniciativa privada ligada à loja de varejo Casas Bahia realizou entre os dias 5 e 6 de junho daquele ano atividades e apresentações musicais com o objetivo de resgatar o tradicional festejo de São João do interior. Com apoio e parceria de instituições públicas como a Prefeitura Municipal de Cachoeira, do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e do Ministério da Cultura, o evento era uma atividade de “abertura” da programação oficial da Festa de São João da Cachoeira daquele ano, um dos mais tradicionais festejos do interior da Bahia.

O objetivo do festival, segundo divulgou³¹ a própria organização, era “estimular a troca de informações, saberes e experiências entre diversos atores da sociedade [...] buscando enriquecer a discussão sobre identidade cultural, fomentar a reflexão sobre as manifestações culturais e simbólicas e fortalecer a participação comunitária nas festas populares e, em especial, na festa de São João”.

Idealizado e produzido por três produtoras conhecidas no cenário artístico da Bahia (Suindara Radar e Rede, Espiral e Expresso 2222) e até nacionalmente, como é o caso da Expresso 2222, o festival se caracteriza como espaço de diálogo e apropriação dos sentidos e entendimentos sobre a cultura popular. Analisando o paradoxo de ser espaço de “afirmação” e, ao mesmo tempo, de disputa da hegemonia de um dominante cultural, o evento possibilitou uma importante observação de como se dão as relações sociais nesses lugares onde o discurso cultural, os signos e significados da cultura alternativa, popular, historicamente periférica e marginalizada, são cooptados pelo mercado de consumo cultural.

A programação do festival consistia em um dia de seminários que discutissem o lugar da tradição nas festas populares do interior em contraponto ao atual modelo de festa-espetáculo que se tem visto aumentar nos últimos anos. Para atrair o público e conseqüentemente fomentar o turismo local, o evento investiu em atrações de renome nacional como Gilberto Gil, Bule Bule, Lucy Alves, Cicinho de Assis, entre outros.

³¹Trecho está contido no folheto guia da programação que foi distribuída antes e durante o festival.

A programação destinava que na sexta-feira, dia 05, se concentrariam as discussões dos seminários temáticos, cada momento seria tratado de um assunto específico. Tomei minhas atenções para a participação da Casa do Samba de Roda de Dona Dalva no evento. Como a única representante da cultura da cidade na programação do evento, sua participação no seminário atraiu um grande público, juntamente a outros atores culturais de renome nacional, a exemplo de Gilberto Gil. Ao chegar no Cinetheatro Cachoeirano, que fica em frente a Praça Teixeira de Freitas, também conhecida como a Praça 25 de Junho, já estava em curso a roda de conversa sobre “participação e coletividade nas festas de São João”.

A fala era da professora Carlota Gottschal do Observatório de Economia Criativa e FUNCEB (Fundação Cultural do Estado da Bahia), que apresentava dados de quanto era investido pelas grandes cervejarias nas festas de pequenas cidades e como o efeito disso era a transformação das tradicionais festas de São João em eventos comerciais. Outra consequência apontada pela professora era a de que o capital privado havia transformado os festejos em “festa de camisa”, em referência a padronização dos eventos nos formatos de grandes shows com camarotes.

A outra fala que tentava concordar com essa perspectiva foi a do produtor de eventos culturais, Paulo Tear. Ele é o responsável pela organização de tradicionais festas de São João na região do Recôncavo, mas que ao longo dos últimos anos tem reproduzido os modelos criticados pelo próprio festival. Sua fala carregava um tom sarcástico que tentava justificar a espetacularização das festas e a falta de compromisso da gestão cultural das prefeituras. Esse descomprometimento seria, segundo o produtor, fruto “do mau gosto das mulheres dos prefeitos”.

Essa afirmação causou um desconforto perceptível em algumas pessoas que estavam na plateia. E ele seguiu: “Tem secretário de cultura que até tenta, mas aí quando o prefeito tem uma mulher mais nova ela faz a cabeça dele para chamar o cantor, a banda preferida e é só coisa ruim”. A reprodução do machismo cotidiano acabava de ser usada como justificativa para a megalomania dos eventos de São João pelo interior do Estado.

Encerrou-se a “roda de conversa”³². Olhei o folheto da programação e vi que o intervalo de um debate para o outro duraria duas horas. Fomos almoçar e voltamos para a porta do Cinetheatro Cachoeirano perto das 15h, horário de início da roda de conversa que

³²O formato de roda de conversa proposto pela organização do festival se estruturou de forma que diverge do meu entendimento dessa metodologia. Durante as falas, o público escrevia em papéis, distribuídos antes do início dos debates, as perguntas para os expositores. Somente no final do dia que essas perguntas foram lidas, onde foi feita uma síntese. Seleccionadas as “mais interessantes” elas foram sendo direcionadas aos palestrantes que estavam todos reunidos para o momento.

teria a participação de Dona Dalva. O tema que foi debatido, “Festas populares no cenário da globalização”, além de Dona Dalva, teve a presença de dois jovens soteropolitanos assistidos pelas oficinas realizadas pela Oi Kabum, Ong voltada para o desenvolvimento de jovens e adolescentes através da comunicação.

A sensação que tive foi de deslocamento por parte de Dona Dalva naquele debate³³. O mediador da conversa, Nagib Barroso, secretário de cultura da cidade de Vitória da Conquista, convidado pela organização do festival introduziu o debate e em seguida chamou a fala os jovens da Ong que apresentaram um vídeo fotográfico das manifestações populares que o projeto documentou. O rapaz, Vagner Brás e a garota, Raiane Vasconcelos alcançaram os pontos levantados pelo tema proposto, narrando como suas visões de determinadas festas modificaram ao participarem ativamente dos festejos populares.

A falta de sensibilidade do mediador fez o deslocamento de Dona Dalva frente ao tema evidente, ao repetir perguntas parecidas direcionadas aos jovens a ela, que respondeu dando seu ponto de vista, enfatizando a importância dos mais jovens respeitarem seus pais, os mais velhos, e que dessa forma valorizariam a cultura popular. Nesse meio tempo percebi um furor que se instalava no Theatro. Era o cantor e compositor baiano, Gilberto Gil, principal nome e atração artística que participaria do festival. Ele se sentou na primeira fileira.

Ao encerrar a roda de conversa, muitas pessoas que assistiam ao debate foram tirar fotos com Dona Dalva, saudando sua participação no evento. Passados alguns minutos, Gilberto Gil se aproximou e cumprimentou Dona Dalva, trocando algumas palavras. A mestra de cerimônia do evento então anunciou a presença de Gilberto Gil e avisou do início próximo da última roda de conversa, essa que seria mediada por ele. No palco, as quatro cadeiras que haviam sido utilizadas pelos palestrantes no debate anterior foram mantidas pela organização. A cerimonialista anuncia o início da mesa e além de Gilberto Gil, mestre Avelino e mestre Bule Bule, convidados para o momento, tomaram assento nas cadeiras dispostas no palco. Dona Dalva que ainda cumprimentava algumas pessoas e tirava fotos com elas, ao perceber a movimentação, também se dirigiu para tomar lugar na roda de conversa.

Ainda com certa dispersão na plateia, Gilberto Gil começou a falar: - “Quero dizer que eu, Mestre Bule Bule e Mestre Avelino vamos conversar com vocês hoje sobre a tradição do São João do interior”. Ocupavam os assentos, respectivamente mestre Avelino, Gilberto Gil,

³³ “As expressões diversas e lúdicas que tradicionalmente marcam as celebrações de São João proporcionam integração social e fortalecem a identidade das comunidades. De que maneira o jovem dos grandes centros urbanos se relaciona hoje com as questões de identidade inerente às festas populares, em um mundo fortemente conectado pelas mídias digitais e globalizado?”, descrição da roda de conversa segundo guia de programação distribuído pela organização do evento.

mestre Bule Bule e Dona Dalva. Aquele comentário inicial causou incômodo em muita gente que estava ali presente. Mesmo sendo ignorada do anúncio de composição da mesa feita pelo próprio mediador, Dona Dalva continuou sentada na formação da “roda de conversa”. Todos receberam microfones, menos ela.

Então o mediador começou a falar sobre a importância da cultura popular para o São João, da influência da colonização portuguesa no desenvolvimento da cultura brasileira, principalmente em relação à introdução de instrumentos musicais como a viola e o pandeiro. Gil comentou ainda sobre as diferenças das festas no interior antigamente e na atualidade e como a era da tecnologia avançara nas mudanças das tradições populares. O que seria uma mediação se tornou uma fala de aproximadamente 30 minutos e então mestre Bule Bule teve direito a fala.

Ele falou dos tempos em que era jovem e ia para festas de São João no interior, e em seguida, cantou alguns repentes com auxílio da viola e do prato. Quando a fala foi direcionada a mestre Avelino, percebi que Jiló, morador de Cachoeira e um dos responsáveis pela técnica do som do Cinetheatro, entregou um microfone para Dona Dalva. Só mais tarde ficaria sabendo que sua atitude foi uma decisão pessoal e não a mando da organização do evento. Mestre Avelino, antigo sambador do grupo de Samba de Roda Suerdiek, começou a falar de como as festas de São João eram para ele uma das mais importantes do calendário festivo das tradições populares, que era data forte para o Samba de Roda. Para ilustrar isso, Gilberto Gil convidou-o então a apresentar uma intervenção que o próprio criou em 1978, conhecida como “Segura a véa” para sair às ruas da cidade de Muritiba/BA durante as festas de São João da cidade. E durante esse tempo todo Dona Dalva se manteve calada, prestando atenção à conversa.

Depois que um dos integrantes do samba de roda de seu Avelino ficou pronto, foi dado o sinal para que o técnico de som soltasse a música que acompanharia a *performance*. O rapaz entra fantasiado de forma que parecia ser duas pessoas em uma só. Ele vestia um paletó, chapéu de cowboy e com uma espingarda de brinquedo na mão. Na sua frente, havia uma boneca de tamanho real com vestimentas de baiana: bata branca, saião preto, torço branco. A boneca estava com o rosto pintado de preto. Era ali uma representação de uma “véa” negra levando às costas um homem bem vestido, se assemelhando a um “doutô”, que dava a entender que era um latifundiário ou um senhor de engenho, o dono daquela mulher que lhe carregava nas costas. Representações essas que, às vezes, são tradições da cultura popular, mas que carregam fortemente a reprodução de opressões e, nesse caso, uma violência de gênero explícita.

A qualidade do áudio não era lá das melhores, o que por momentos não era entendível. Mestre Avelino tentou acompanhar a música, mas sua voz estava fraca. Foi a vez de mestre Bule Bule ajudar, mas ele parecia não saber a letra completa. No meio daquilo tudo a pessoa fantasiada ensaiava uma dança que repetia movimentos para frente e para trás, o que me pareceu um tanto quanto sexualizada. Entre uma música quase inaudível e a dificuldade dos mestres em acompanhar a letra, a atitude de Gilberto Gil me chamou a atenção: ele começou a bater no microfone com o dedo indicador, na tentativa de estabelecer um ritmo. Sem sucesso.

Foi quando algo aconteceu. Até então ignorada pelo mediador e parcialmente pelos mestres que ali passavam por uma saia justa, Dona Dalva soltou a voz. Pegou o microfone e começou a cantar aquela música que ninguém conseguia acompanhar. Imediatamente o público respondeu aplaudindo-a. Com uma voz única e levemente aguda, ela parecia cantar a plenos pulmões aquele samba. A atitude de Dona Dalva empolgou o público que aparentemente sentiu a desfeita que foi feita a ela pela organização do evento. Ao final da música o povo aplaudiu de pé, mas não era para a apresentação do “Segura a véa”. Foi visivelmente para Dona Dalva. Gilberto Gil retomou a fala e logo depois, agradecendo a presença de todos, encerrou a conversa.

Ao final do debate me dirigi para fora do cinetheatro. Já em frente à praça encontrei outros conhecidos que também estavam assistindo a roda de conversa. Estavam todos visivelmente chateados com o que havia acontecido com Dona Dalva. Cada um apresentou o seu ponto de vista do fato, sempre atentando para a falta de consideração com a qual ela foi tratada, visto sua importância para a cultura popular negra do Recôncavo e, principalmente, por ser ela parte de um grupo de samba de roda que tradicionalmente sempre toca nas festas de São João da cidade.

A imposição verticalizada da realização do Festival de São João organizado pela Fundação Via Varejo me fez refletir sobre a apropriação da cultura popular por um dominante cultural, esse que se estrutura a partir de interesses evidentes de um grupamento social que se estabelece dentro da hegemonia baseada em um contexto neoliberal, racista e visivelmente machista.

O caráter hegemônico da produção se tornou visível na relação de poder que rondava os bastidores. Logo no início, ao perceber que o slide que projetava a composição da roda de conversa ainda estava sem o nome de Dona Dalva, Débora Melo, pesquisadora do Laboratório de Etnomusicologia, Antropologia e Audiovisual (LEAA/Recôncavo) na época e que registrava a participação dela no evento, foi conversar com a responsável pela produção para que o nome fosse incluído:

- *Você não acha que seria melhor colocar o nome de Dona Dalva no slide? Ela está ali sentada ao lado deles.*

- *Não posso fazer nada, foi ela quem quis sentar.*

- *Mas tem um monte de fotógrafos aqui registrando esse debate e na fotografia vão sair os quatro, mas o nome dela não vai estar. Esteticamente fica estranho e vai parecer que foi um erro de vocês da produção do evento.*

- *Ah, entendi. (A moça sai para conversar com alguém e volta em seguida). Mas então, os fotógrafos vão ter que usar o photoshop mesmo.*

Adversidades desse tipo são comuns na trajetória de mestras da cultura popular. A cultura marginal, periférica em relação a essa cultura hegemônica, letrada, erudita, ainda é depreciada, quando não apropriada pela disputa que a cultura *mainstream* faz no campo do popular. O Festival, nesse sentido, cumpriu o seu papel. Super produzida, com intenso investimento do capital privado, com o discurso de “cultura alternativa”, mas que por trás existe uma expectativa de cooptação por meio do senso comum, terreno onde a hegemonia cultural é produzida e dinamizada como uma verdade de tempos históricos.

A cooptação de manifestações populares e assimilação das referências é o que Stuart Hall chama de cultura popular *mainstream*,

[...] cena, por excelência, da mercantilização das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante – os circuitos do poder e do capital. Ela é o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro de sua rede, espaço em que o controle sobre narrativas e representações passa para as mãos das burocracias culturais estabelecidas às vezes até sem resistência. Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação (HALL, 1999, p. 323).

Estudar o campo da música com seu viés potencial de ação e de emancipação permite-nos “compreender sons, pessoas, cultura e sociedade em suas relações” (ROSA, 2013, p. 129). Entendendo as tradições musicais populares e de origem afro-brasileiras como resistência política e cultural, decodifico a atitude de Dona Dalva como fruto de sua trajetória empoderada, de sapiência de quem, há anos, enfrenta situações de misoginia e racismo. Entendendo que naquele jogo de relações de poder, onde a hierarquia de gênero se fez marcadamente presente no episódio, sua voz era sua principal arma. E assim ela a usou para o afrontamento.

Conscientemente ou não, a herança ancestral e cultural que ela carrega enquanto sua identidade, uma vida inteira dedicada ao samba de roda e os anos de experiência dentro do campo da cultura popular a fizeram resistir à invisibilização de forma sutil, mostrando mais

uma vez que é através do seu conhecimento musical e sua coragem que acontece o enfrentamento.

Sobretudo, ao cavar dentro de uma disputa por hegemonia marcadamente androcêntrica, ela resiste se colocando enquanto aparelho de disputa de uma sociedade possível, elevando o potencial do popular enquanto trincheira de contestação de uma realidade supostamente dada como imutável.

Como já foi apontado ao longo dos dois primeiros capítulos e a partir da produção de resistência através da arte pelas interlocutoras em um contexto constante de disputa por espaço e visibilidade, a investigação chega na sua principal hipótese, que é perceber a música como mediadora de relações cotidianas. Instrumento de representação, de diálogo, de compartilhamento de experiências, de materialidade e potencializador do processo de empoderamento na perspectiva das epistemologias feministas: como consciência a partir de uma comunicação de caráter contra-hegemônico.

3.2 A música como mediação e processo comunicacional

Na compreensão da mitologia grega da origem da palavra, música é a arte de tirar os sons de instrumentos artesanais estando diretamente ligada às divindades, a vida social e as manifestações artísticas e religiosas. Filha da deusa grega Mnemosine (a personificação da Memória) com Zeus, Euterpe, domadora dos prazeres pela flauta (a personificação da Música), junto com suas oito irmãs, eram as Musas³⁴ responsáveis por dar inspirações e influenciar as criações artísticas e científicas de poetas, literatos, músicos, filósofos e astrônomos, estímulo este ligado diretamente à ciência da memória, do conhecimento das origens e da genealogia do universo.

³⁴“O aedo Hesíodo preludia o seu canto sobre o nascimento do mundo com um hino às musas, em que conta como a sua vocação de poeta foi despertada por uma aparição dessas deusas. Ele pastoreava ovelhas no sopé do monte Hélicon, quando as deusas se apresentam a ele com as palavras: “Sabemos dizer muitas mentiras semelhantes aos fatos, mas sabemos, se queremos, fazer ouvir a verdade” (Teogonia, vv. 27-8). As musas então fizeram dele um vidente capaz de conhecer as coisas presentes, passadas e futuras e ensinaram-no a cantar, para que ele cantando celebrasse os deuses imortais, as façanhas dos homens antigos e também a elas próprias no começo e no fim das canções. Deram-lhe um ramo de loureiro, cortado de modo a servir de cetro (“cetro” é um bastão que entre os gregos antigos era sinal de legitimidade, eficácia ou veracidade da palavra dos que o empunhavam: os reis, os arautos e os aedos). Depois de relatar essa visão que o assinala como um servo eleito das musas, Hesíodo descreve essas deusas a cantar no palácio de Zeus a mesma história que é o tema de sua canção: o nascimento dos deuses, do mundo e da ordem imposta por Zeus ao universo. As musas, portanto, são as cantoras divinas, cujo poder onisciente de cantar os acontecimentos presentes, passados e futuros é por elas outorgado aos cantores humanos, seus servidores. Os diversos aspectos e funções do canto do aedo são indicados pelos nomes das musas: Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegria-coro, Amorosa, Hinária, Celeste e Bela-voz.” Trecho extraído de: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-teogonia-de-hesiodo/>.

Enquanto expressão da arte junto a outras formas de linguagem, ela se constitui como mecanismo de vínculo e interação entre as sujeitos, está intrínseca à formação e desenvolvimento da sociedade e aos diversos conjuntos sociais coexistentes e se apresenta como característica da sociabilidade das sujeitos por estabelecer uma forma de diálogo entre elas. 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 ao tema dentro da modernidade, se aproxima do entendimento da música com viés de emancipação e da ideia de que a identidade cultural das indivíduos é também influenciadora em seu processo de tomada de consciência e da formação de sujeitos.

De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 1999, p. 11).

Enquanto ciência, a música se formata a partir de aspectos mnemônicos ou repetitivos, da sabedoria da memória para transmitir através dos mais variados sons as relações cotidianas, sendo ainda responsável pela possibilidade de criação e de recriação da vida em sociedade através da cultura e da comunicação.

Postulados de diferentes autoras 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 colocar a música enquanto comunicação. Isso se dá, principalmente pelos elementos, subjetivos e materiais, que são articulados entorno da produção musical. De acordo com Anthony Seeger, em diálogo com teóricos do campo da etnomusicologia:

Uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos. [...] John Blacking chamou a música de “sons humanamente

organizados” (1973). Alan Merriam, que deu considerável atenção às definições (1964; 1977), argumentou que música envolve conceitualização humana, comportamento, sons e avaliação de sons. 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 coloca a designer e intelectual feminista negra baiana, 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).

Soma-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 permite 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 do modelo metodológico que é instigado no período pós-revolução industrial e que toma dimensão intercontinental, primeiramente a partir dos estudos da Escola de Frankfurt, no início do século XX, tem como principal foco desenvolver reflexões sobre como a indústria cultural transforma o público em receptáculos vazios (GOMES; BRANDÃO, 2010). Escola de teoria crítica que reunia intelectuais influenciados pelo pensamento positivista desenvolveu reflexões sobre os contextos sociais e culturais da sociedade no período pós-industrial, tendo forte influência na crítica da cultura de massa e dos meios de comunicação.

Tida como alienante pelos frankfurtianos, a comunicação de massa por tempos foi vista de forma unilateral pelos estudos da recepção, que colocavam o povo como receptor passível 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 concentra,

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.

As contribuições da Escola de Frankfurt são de fundamental importância, principalmente quando o mercado midiático estadunidense começa a se projetar internacionalmente a partir dos anos de 1920. Após o final da Primeira Guerra, os Estados Unidos se torna o principal país a desenvolver tecnologias e isso se reflete também no desenvolvimento do mercado da comunicação.

É justamente o país onde os meios vão conhecer seu maior desenvolvimento. De modo que não podemos falar de cultura de massa a não ser quando sua produção toma a forma, pelo menos como tendência, do mercado mundial, e isto só se torna possível quando a economia norte-americana, *articulando* a liberdade de informação e a liberdade de empresa e comércio, deu-se a si própria uma vocação imperial. Só então o “estilo de vida norte-americano” pôde erigir-se como paradigma de uma cultura que aparecia como sinônimo de progresso e modernidade (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 197).

Ao se apropriar de características e elementos populares da cultura de massa, a indústria cultural pode produzir efeitos nocivos, como os que foram apontados em pesquisa realizada por mim e por Goretti Brandão, artista plástica e escritora na época da graduação no curso de jornalismo que frequentei no Centro Universitário CESMAC, em Maceió.

Elaboramos em conjunto o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Quando a música emancipa: uma perspectiva estético-social da mulher através das rádios locais em Maceió/Alagoas”. A busca da pesquisa foi iniciada a partir de questionamentos no sentido de compreender como a indústria cultural se apropriava de signos, símbolos e traços da cultura popular ressignificando-os de forma a usá-los com o objetivo lucrativo dentro da lógica de mercado.

Enquanto aparato do sistema capitalista, a indústria cultural tem como característica a utilização de discursos depreciativos e estereótipos sobre as mulheres produzem uma visão hegemônica, patriarcal e racista que nos reduz à moeda de troca de uma cultura de massa forjada na tradição (GOMES; BRANDÃO, 2010). Exemplos disso foram confirmados durante o trabalho de campo, que consistiu numa etnografia de produtos musicais que tocavam em dois programas de maior audiência em duas rádios locais: uma ligada as Organizações Arnon de Mello, afiliada local do conglomerado de comunicação da Rede Globo, e uma rádio estatal do Instituto Zumbi dos Palmares, retransmissora local da Empresa Brasil de Comunicação (EBC).

A partir da etnografia musical dos programas das rádios escolhidas, foi constatado que a ideologia das rádios – uma comercial com fins lucrativos e uma emissora pública de comunicação – influenciavam no contexto e nos discursos sonoros que eram transmitidos. Assim, os discursos depreciativos, com recursos repetitivos e característicos da indústria cultural foram identificados nas músicas mais pedidas pelo público da rádio comercial, audiência formada por pessoas moradoras dos bairros mais populares da cidade de Maceió.

Enquanto que a escolha das músicas veiculadas na rádio de comunicação pública – de responsabilidade social e com conteúdo voltado para a pluralidade, regionalidade e sem discursos ofensivos – apresentava um público com um perfil mais exigente. Nesse veículo foram executadas músicas que traziam um discurso baseado no enaltecimento da figura da mulher, de seu empoderamento e força, porém, tendo algumas músicas executadas onde seu conteúdo apresentava a reprodução de papéis subalternizados e de inclinação machista de forma sutil associado à cultura popular, o que já revelava o caráter androcêntrico da produção musical em seus diferentes âmbitos.

Como resultados a pesquisa mostrou que, além do processo de reificação dos símbolos e signos ligados à cultura popular, sobretudo, em gêneros musicais como o forró e o funk existiam algumas exceções, músicas que apresentavam estética musical com aparato que possuía um discurso contra-hegemônico e que poderiam ser entendidas como músicas que indicavam potencial de emancipação.

O processo de investigação teve significativa importância para meu entendimento sobre a comunicação em si, além de ter apontado algumas nuances que me fizeram refletir ao longo dos últimos anos e que desencadeou na pesquisa que agora se materializa nessa dissertação. Entre eles, como a hegemonia é trabalhada na construção da sociedade a partir de matrizes de desigualdade e estratégias de dominação. Entender o processo de dominação social a partir do contexto no qual estou inserida me fez perceber que a hegemonia não é apenas uma imposição, mas uma disputa de poder que eleva a análise da comunicação para além de seus aspectos econômicos.

Tomando o conceito de hegemonia elaborado pelo filósofo italiano Antonio Gramsci, Jesús Martín-Barbero, um dos principais nomes dos estudos latinoamericanos de comunicação, a coloca “como um processo no qual uma classe hegemônica, 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 que as sujeitos estão inseridos. As perspectivas da escola de Frankfurt para os estudos da recepção foram predominantes até o início dos anos 1980, quando então começam 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 que fugiam de perspectivas puramente funcionalistas e semióticas de até então (LOPES, 2014, p.66).

Esta contribuição pode ser vista como uma tentativa de ultrapassar abordagens teóricas fragmentadas e simplificadas posicionando as *mediações como uma perspectiva teórica integrada da produção, produto e audiência dentro dos estudos comunicacionais*. A comunicação passa, então, a ser vista como um domínio privilegiado para a produção de sentido da vida, refutando sua concepção reprodutivista [...] (Idem, 2014, p. 66) grifos da autora.

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 micro processos que configuram as relações em sociedade.

Isso consiste em compreender a articulação entre o ambiente onde as 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 abordagem interdisciplinar, a música, tanto sua composição sonora quanto textual, a partir dessa perspectiva, tem seu potencial comunicacional colocado como *mediação* entre as 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 expressões musicais, tanto em seus sentidos políticos quanto culturais, elas se afirmam enquanto *mediações*, o que as colocam 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).

Esses aspectos são perceptíveis na produção musical de Dona Dalva e MC Jayne, que em suas composições são evidenciadas através de 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, enquanto 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 que de materialidade da vida social. Assim, pensado a partir de uma noção plural, *mediações*:

É um conceito síntese que capta a comunicação a partir de seus nexos (“nós”), dos lugares a partir 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. A partir dos trânsitos musicais existentes que a prática de comunicação popular se delinea.

3.3 Comunicação e cultura popular: algumas reflexões

O deslocamento dos estudos dos meios *paramediações*, 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 decorre 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 destaca 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 perspectiva 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” (Idem, 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 “modelo estático marxista que deriva as classes, sua posição e até sua consciência, mecanicamente de seu lugar nas relações de produção, quanto com o de uma sociologia funcionalista 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, identifica 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 coloca 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 “na base de qualquer estudo” quanto 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, Stuart 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, “mantendo diferentes relações com as formas de vida dos trabalhadores e com as definições que estes conferem às relações estabelecidas uns com os outros” (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 hierarquizada a partir de uma classe economicamente dominante. Daí a característica de resistência das culturas populares, que muito além de expressão cultural se colocava também como manifestação política de contestação.

A partir dessas bases culturais, frequentemente muito distantes das disposições da lei, do poder e da autoridade, o “povo” constantemente ameaçava eclodir: e quando o fez, invadiu o palco das relações clientelistas e de poder com um clamor e um estampido ameaçadores – com pífaros e tambores, com laço e efígie, com manifesto ritual – e frequentemente com uma disciplina ritual popular surpreendente (HALL, 2008, p. 233).

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 grupamento 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 acaba 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 baixa escolaridade traçaram a partir dos recursos que tinham em mãos o protagonismo necessário para fazer o enfrentamento de diversas questões que atravessam suas realidades.

Protagonismo esse que se fez enquanto 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 às 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, tensionamentos e de disputas de poder, a cultura popular se reinventa conforme o contexto se expõe. Em vias de contemporaneidade a cultura popular em Cachoeira está em processo de negociação com as influências surgidas com a investida da cultura hegemônica. É desse contexto que o rap entra 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 pode se 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.

As tradições não se fixam para sempre: certamente não em termos de uma posição universal em relação a uma única classe. As culturas, concebidas não como ‘formas de vida’, mas como relevantes surgem nos pontos de intersecção. (HALL, 2008, p. 243).

Na trajetória artística de MC Jayne, o samba de roda ocupa um papel fundamental para seu reconhecimento enquanto mulher negra que carrega sua ancestralidade. Essa colocação se transparece em sua composição, 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

onde a classe trabalhadora eclode em busca de transformações. O rap se projeta como linguagem musical onde o conteúdo de seu discurso apresenta contestação e denúncia das 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 formas de comunicação popular que potencializam a disputa de hegemonia a partir de ambientes contra-hegemônicos as práticas se configuram a partir 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 na qual uma e outra se conectam a um determinado período, pode-se perceber como cada uma apresenta características de mediação que as colocam como processos de materialização da vida social.

3.4. Comunicação popular e materialidade da música: possibilidades de inter-relação como enfrentamento contra-hegemônico

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 das sujeitos, mas, sobretudo, é também uma realidade que interage com a estrutura da vida em sociedade.

[...] o ser humano é um ser da comunicação: consigo (subjetividade) e com o mundo, ambos entendidos como o produto da comunicação com outrem, pois assim como a subjetividade não é um dado natural, as coisas não se apresentam ao ser humano de forma direta, mas são construídas graças à mediação do desejo, conhecimento e reconhecimento de outrem. (MARTINO, 2001, p. 23).

Ao colocar 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 passei a compreender a música para além do entendimento de um simples veículo de comunicação ou canal de escoamento de representação. Talitha, em sua pesquisa sobre Música, Materialidade e Relações de Gênero (2012), coloca que a música pode ser entendida como o próprio processo de comunicação *per*

se. Ela 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).

Indo de encontro à idéia de que a música funciona antes como um veículo de comunicação, expressão somente, decidi partir do pressuposto de que a música é uma instância antes de participação do que de representação. Decidi abordar a música em uma relação antes de metonímia do que de metáfora, em sua relação com as outras instâncias em questão. Essa concepção parte de Tomlinson (2007), que escreve sobre aspectos presentes na cultura asteca, onde as músicas são entendidas como possuindo uma substancialidade [...]. De acordo com essa visão, a música constitui algo do mundo palpável, dotada de uma realidade material, antes que abstrata, ou ideal, metafísica, como o postulado pelas culturas ocidentais. Dessa forma, reporto-me a uma noção de contiguidade entre música e materialidade, numa relação não de causalidade mas sim de participação, numa interação metonímica entre partes adjacentes de um mesmo todo (MOREIRA *apud* TOMLINSON, 2012, p. 111)

Assim sendo, entender a música no limiar da perspectiva de ação comunicacional por sua instância de participação antes do que de representação possibilita pensar essa linguagem como um discurso (sonoro e textual) capaz de interagir com a realidade de suas produtoras, afetá-las e intensificar potencial de transformação tanto da linguagem quanto ser instrumento de protagonismo das mulheres negras, ao romper com a visão de que a música é apenas meio de expressão subjetiva, mas sendo também “dotada de uma realidade material” (Idem, 2012, p.111).

Pensando música e gênero como categorias transbordantes, Talitha Moreira abre precedentes que nos levam a afirmar a possibilidade de assumir a música como a própria comunicação por representar “uma potência desencadeadora de transformações a nível material nos seres” ao ser “compreendida como pertencente a uma instância mais material do que ideal ou metafísica” (MOREIRA, 2012, p. iv).

Ao colocar tanto a música quanto as relações de gênero como instâncias que ultrapassam a representatividade, mas que são também referentes à materialidade, a autora atribuiu a existência de um processo de interação e afetação entre ambas as esferas que só é possível ao compreender essas como não fixas. Assim como a categoria gênero, a música deve ser compreendida no contexto teórico trazido pela autora por sua capacidade interdisciplinar e por sua fluidez.

Dessa forma, gênero, assim como música, não constituem corpos de conhecimento homogêneos, indiferenciados. Trata-se de várias posições em constante surgimento e supressão, pluralidades de pontos de vista (MOREIRA, 2012, p.10).

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).

Para reforçar a ideia de como os trânsitos musicais também delineiam as composições e, por consequência, a mensagem que será emitida pela música produzida. Nas duas composições autorais de Dona Dalva e MC Jayne transcritas abaixo se apresenta de forma explícita a marcação das fluências por onde as interlocutoras transitam artisticamente. Como já foi apontado no capítulo anterior, as relações cotidianas das interlocutoras se fazem expressas em suas composições.

Na letra de Graças a Deus, Dona Dalva celebra a sua felicidade pelo reconhecimento do Samba de Roda como Patrimônio Imaterial (IPHAN e UNESCO), o que elevou a condição e valorização dos grupos de samba de roda em festas onde a manifestação popular é tradicional. A mensagem registrada em samba comunica a partir de seu viés de cultural as conquistas de anos de luta pela valorização do samba de roda como forma de expressão popular.

Já no trecho transcrito da música composta por Jayne, Representa Mina, ela narra sua fluência na feitura do rap trazendo na linguagem a afetação que o trânsito musical exerce sobre suas músicas. As palavras destacadas em *itálico* são gírias comuns do universo hip hop urbano que são reconfigurados para a realidade local da MC. Assim, a partir das apropriações da linguagem, Jayne exerce seu papel de emissora dentro de uma prática de comunicação pautada pelos agenciamentos cotidianos e populares.

Quadro 4: Trânsitos musicais presentes nas composições

Graças a Deus – Composição : Dalva Damiana de Freitas	Representa Mina – Composição: MC Jayne
Graças a Deus Que as coisas melhorou As festas de Cachoeira Todas elas levantou Veio o Patrimônio Consertando os bangalôs Me traga de volta o trem Me traga de volta o vapor Nossa Cachoeira é bela É jóia é diamante Só falta voltar agora A festa dos Navegantes	Reflito as palavras na minha mente trabalhando E sigo a minha vida no rap improvisando É desse jeito que eu prossigo, tá ligado Pensando mais um pouco nessa vida implacável Por onde eu vou passando eu dou um salve pra galera Sei que eu não sou bicho, mas me considero a fera Chega de <i>caô</i> aqui não tem blábláblá Sou MC Jayne e o meu lema é rimar, <i>hã</i>

	<p>É tipo assim que eu vou no <i>bagulho</i> Acende a luz aí mano, não fique no escuro. Dá licença aqui que eu cheguei roubando a cena A mente da preta aqui é grande e <i>neh</i> pequena Eu mando salve para os mano, pras mina e paras os bonde Abraça as ideia que a cabeça vai mais longe As mina do rap que representa mete as cara Tem muita que desiste mais Jayne aqui não para Porque no movimento eu me jogo de montão Eu faço com amor o que vem do meu coração [...]</p>
--	---

Referenciada na teoria acima exposta, é possível associar as experiências das interlocutoras, atravessadas em diferentes maneiras pela música enquanto, atos com potencial de comunicação. Por meio da diversidade dessas experiências, suas individualidades em fluidez e dos trânsitos musicais nos contextos locais aos 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 às práticas de comunicação popular, por se estabelecerem em instâncias que não dependem diretamente dos grandes meios hegemônicos de comunicação, mas acontecem a partir da produção própria dessas mulheres sem o aparato mercadológico e estrutural das grandes empresas de comunicação. Aparato esse que artificializa o processo comunicacional, já que não dá margem para uma real interação entre emissoras e receptoras.

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 uma outra forma de se fazer comunicação ou quais transformações os meios deveriam passar para se chegar em 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, porém também suas preocupações e denúncias³⁵”, sentidos que inexistem nos meios massivos de comunicação (MARTÍNEZ;SERRANO, 2014, p. 33).

³⁵ “desde el Pueblo, buscando expressar sus sentires y sus sueños, pero también sus preocupaciones y denuncias” (Idem).

Assim, essa outra forma de fazer comunicação representa o “diálogo, comunidade, horizontalidade, um canal de via dupla, participativa e a serviço das maiorias³⁶” (MARTÍNEZ;SERRANO, 2014, p. 33). De acordo com a doutora em Ciências da Comunicação, Cicilia Peruzzo, entende-se que:

A comunicação popular representa uma forma alternativa de comunicação e tem sua origem nos movimentos populares dos anos de 1970 e 1980, no Brasil e na América Latina como um todo. Ela não se caracteriza como um tipo qualquer de mídia, mas como um processo de comunicação que emerge da ação dos grupos populares. Essa ação tem caráter mobilizador coletivo na figura dos movimentos e organizações populares, 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(2008, p.369), constituindo dessa maneira na construção de 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, o pesquisador e doutor em comunicação Marcelo Gabbay atribui ao processo mediador da música, a partir de experiências cotidianas concretas de seu foco de pesquisa junto à comunidade Marajoara, no Pará e de grupos de Carimbó, a afetação de um processo comunicacional através da intersecção dos estudos da comunicação e da etnomusicologia. Segundo o autor, “a música formula um discursosocial atravessado por uma rede de circunstâncias sociais, culturais, territoriais,econômicas, dentre outras” (GABBAY, 2011, p.44) que geram práticas de comunicação popular.

[...] o processo de *comunicação popular gerativa*, ou seja, formas de comunicação orgânicas fundadas no laço comunitário e inseridas no contexto sociocultural globalizante, podendo, portanto, atuar como alternativas aos equipamentos hegemônicos de mídia. Tal processo, grosso modo, se dá a partir do resgate da memória coletiva, da ritualidade como forma de vinculação social e da cultura popular como ferramenta de fala politizada em grupos ou comunidades brasileiros [...] (GABBAY, 2011, p.44) (grifo do autor).

³⁶ “diálogo, comunidad, horizontalidad, um canal de doble vía, participativa y al servicio de las mayorías” (Idem).

Especialmente dentro do contexto pesquisado no trabalho que aqui apresento, em uma Cachoeira onde a cultura popular tradicional incide fortemente na formação da identidade cultural em constante transformação com os aspectos contemporâneos presentes na cidade, é possível perceber as práticas que levam 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.

Para evidenciar essas afirmações, retomo as perguntas-chave de Anthony Seeger para uma etnografia artístico-musical das três interlocutoras dessa pesquisa. As perguntas são as mesmas feitas na prática jornalística para delimitar o foco do assunto que está sendo investigado. No contexto em questão, as perguntas indicam como no fazer musical cotidiano há articulação da produção artística com o processo comunicacional, as práticas que incidem de alguma maneira na interação entre as interlocutoras, o contexto no qual se inserem e as formas como elas transitam na música, essa pensada como comunicação.

Quadro 5: etnografia das práticas musicais de comunicação popular

Quem	Dona Dalva	Dona Mariinha	MC Jayne
Onde	Cachoeira /Bahia	Cachoeira /Bahia	Cachoeira /Bahia
O que	Samba de roda	Samba de roda	Rap/Hip-hop
Como	Compondo, cantando, influenciadora cultural	Sambadeira, participa de atividades da comunidade	Cantando, compondo, dançando, articulando com grupos da comunidade
Quando	Diariamente	Diariamente	Diariamente
Por quê	Comunica por meio da música e do saber popular ancestral a preservação do samba de roda como expressão e patrimônio histórico-cultural	A dança como linguagem de comunicação ao performar em apresentações do samba de roda e/ou outras manifestações culturais	Letra e composição sonora como comunicação direta. Transita ainda pela dança como recurso de interação coletiva
Pra quem (Público)	Mulheres e homens de diferentes gerações	Mulheres e homens de diferentes gerações	Juventude local e de cidades do entorno

Enquanto uma entidade civil que gera junto à comunidade cachoeirana atividades de promoção à cultura local, à preservação do samba enquanto patrimônio e de promover outras atividades como as oficinas de dança, desenho e fotografia, vejo na Casa do Samba de Dona

Dalva a reunião de diversos aspectos que produzem comunicação através da música e que se desassocia da geração de conteúdo comunicacional hegemônico.

Através 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 público externo à Cachoeira. Além das mídias sociais, as ações são divulgadas por meio de rádios locais, carros de som e de rádios-poste, três meios que podem ser caracterizados como comunicação comunitária ou popular (PERUZZO, 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. Tendo a “caneta na mão como arma”, ela produz seu próprio discurso, pesquisa seus *beats* e estabelece parcerias com outras MCs que geram processos comunicacionais coletivizados através de uma construção em rede através do rap no Recôncavo. Além da música, Jayne tem divulgado seu trabalho por meio da internet em páginas próprias pelas redes sociais, local onde sua autonomia também se faz enquanto assessora, uma vez que o gerenciamento do conteúdo é dela própria.

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

As trajetórias de cada interlocutora nessa pesquisa podem ser consideradas como trajetórias contra hegemônicas. Como cada uma vivencia sua experiência entrelaçada pela arte, pela música e pela dança apresentam-se como histórias de enfrentamento a uma sociedade onde a hegemonia dominante prevalece. Assim, pensar nesse contexto as trajetórias de vida de Dona Dalva, Dona Mariinha e MC Jayne atravessadas pelos marcadores sociais que elas carregam em suas historicidades e como elas se materializam em suas relações sociais e cotidianas, é possível associar suas práticas como formas de comunicação popular através de experiências de protagonismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música, as relações de gênero e a comunicação foram os campos articulados ao longo dessa pesquisa, que teve como objetivo identificar nos protagonismos diários de Dona Dalva, Dona Mariinha e MC Jayne no samba de roda e no rap, respectivamente, práticas cotidianas de comunicação popular através da produção artística cultural em Cachoeira, cidade do Recôncavo baiano de importância histórica social e cultural para Bahia e para 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 e as mudanças sociais, econômicas e políticas. Resistência marcada pelo sangue negro dos povos escravizados que fizeram dessa região de vales sua terra de liberdade. Liberdade essa que teve o papel crucial das mulheres negras enquanto lideranças, a exemplo das mulheres negras de 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 cancioneros entoados 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 às exaustivas jornadas de trabalho de mulheres e homens negros. Nas letras, a resistência e a afirmação de origem dos povos do Atlântico Negro. É desse contexto que o samba de roda e o protagonismo de Dona Dalva abrem caminhos para o legado cultural e artístico para as que vieram depois.

Foi por meio dos chamados e respostas cantados que Dona Dalva juntou-se com as colegas de trabalho na fábrica de charutos Suerdieck, filial da cidade de Cachoeira e formaram 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 até hoje como 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 detrimento 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 ampliaram as possibilidades e hoje a entidade e o grupo são conhecidos nacionalmente 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. Aqui, as práticas de comunicação popular se fazem cotidianamente.

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 outras 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 membra do corpo de sambadeiras, como agente cultural e participativo das atividades da comunidade.

Na experiência de Dona Mariinha que pude conhecer um pouco nesse processo investigativo, identifiquei 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 cantor de reggae, J. Araújo, Dona Mariinha emite a mensagem através da música com graciosidade alegria, amor à arte. Um ser comunicativo que transita em diferentes espaços com autonomia e segurança. Sua dedicação com o 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 aqui coloco como ações de comunicação popular, Dona Mariinha emite e recebe mensagens comunicacionais o que me leva 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.

A cidade, titulada como Heroica pelos processos políticos que ali aconteceram. Considerada como 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 encabeçadas pelas mulheres negras, principalmente através da cultura popular. A chegada da modernidade atravessou as tradições populares e marcou as novas gerações, colocando aspectos contemporâneos tecnológicos no cotidiano das novas gerações.

Nesse contexto presente tradição e modernidade se mesclam. A música, elemento cultural dos povos 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 com 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 criação de novos espaços de protagonismo da juventude somado a ações e agentes culturais locais que fomentaram junto as novas gerações a possibilidade de outras formas de expressão. Dos grupos de dança que tem 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 cenário que o trânsito musical e cultural de MC Jayne é marcado.

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 o voo para outras musicalidades, para um lugar onde sua subjetividade e empoderamento 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 contesta determinados preceitos, como o exemplo da resposta que deu ao pai, quando o mesmo a questionou sobre o rap ser música de marginal. Sagaz, ela comparou a marginalização do gênero musical que ela trabalha com o mesmo preconceito que Bob Marley, ídolo do pai, sofreu por cantar reggae.

Característica dessa geração incômodo, a autonomia contra-argumentativa, ela 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 mandando seu rap.

Tendo sua 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 hoje pode ser considerada uma liderança no que tange a produção musical da juventude.

Referência na cidade como rapper, por onde passa é reconhecida por sua produção musical e artística também como dançarina de *street dance*. Membro de um dos grupos mais importantes da modalidade na cidade, o EX 13- Dança de Rua reúne jovens negras a partir dos 17 anos e que tem feito uma diferença tamanha na juventude local ao colocar a dança como uma possibilidade de expressão corporal. As coreografias são pensadas a partir das influências musicais dessa geração, que além de referências musicais no hip hop nacional e internacional, traz no repertório gêneros musicais presentes no cotidiano da cidade como o reggae, o arrocha e o forró.

Dentro dessa ambiência contemporânea que as três interlocutoras transitam. Entre tradição e modernidade, as três se colocam como agentes primárias de comunicação popular através 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 assistidos na comunicação hegemônica.

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

A comunicação popular é marcada pela contra-hegemonia de suas trajetórias, o que cria subsídios de interação com a comunidade a partir de meios próprios de comunicação. Seja a realização e participação de festas onde 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 que são utilizadas dentro das relações poder em uma sociedade

globalizada: CDs, DVDs e a internet como grande local de difusão e transmissão de suas produções.

Acredito que uma das grandes contribuições que o processo de pesquisa neste mestrado trouxe para minha vida foi entender que os conceitos que vemos como caixinhas na academia nem sempre podem ser aplicadas na prática, principalmente pelo fato de que as pessoas que são vistas pela pesquisa em seus papéis de interlocutoras, muitas vezes, não as veem 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 podem influenciar outras pessoas. A música, assim como a comunicação, não possui gênero. Contudo, a mensagem é pautada pelas escrevivências delas que são marcadas pelo gênero, pela raça/etnia, idade/geração, religiosidade, sexualidade. Marcadores sociais que atravessam as trajetórias de todo mundo, inclusive a minha.

Tenho, dessa maneira, o campo da música e da comunicação como possibilidades de artevismo político que alcançam o entendimento da música como potencial de atuação contra-hegemônico, a partir das experiências de mulheres negras que não só produzem, mas têm seus cotidianos mediados por ela. Não há como ir numa roda de samba e não ser atingida em cheio pela sonoridade ou me sentir sensível às questões que as músicas abordam. É entender pertencimento, origem, tradição e respeitar os saberes das mais velhas. *Ôh, senhora, me dê licença pra pisar nesse salão*. Entrar, pedir a benção e ouvir os ensinamentos das verdadeiras mestras da cultura popular do Recôncavo. Da mesma forma, ser arrebatada pela mensagem que bate certo na mente que vem de uma jovem mulher que tem muito o que falar. E me sentir representada ao vê-la com o *micna* mão. É tiro certo, é palavra forte. Peço licença para aprender também.

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, essas com potencialidade de fazer sua própria comunicação.

Acredito que essa pesquisa se torna importante a partir do momento que se pensa na comunicação como prática e ação libertadora aliada para a luta das mulheres (cis, trans) não apenas do Recôncavo baiano, especialmente ao ser colocada sobre o olhar das epistemologias feministas. Uma narrativa contada a partir da história de três mulheres negras, cada uma a sua

maneira e aos contextos de protagonismo que se inserem. Por fim, esse trabalho é, sobretudo, a minha visão sobre essa temática e minha aspiração sobre o que pode vir a ser uma comunicação popular de prática feminista.

9. 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>>.

_____. **La conciencia de la mestiza a conciencia de la mestiza** / Rumo a uma nova consciência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 320, Setembro-dezembro/2005.

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.

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

BAIROS, Luíza. **Nossos Feminismos Revisitados**. In: Dossiê Mulheres Negras – Matilde Ribeiro (org). *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis/SC, CFH/CCE/UFSC, v.3 n. 3, 1995.

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

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Branqueamento e branquitude no Brasil**. In: Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil/ IrayCarone, Maria Aparecida Silva Bento (Organizadoras). 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 09 de outubro de 2015.

BRAH, Avtar. **Diferença, diversidade, diferenciação**. *Cadernos Pagu* (26), janeiro-junho de 2006: pp.329-376.

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

_____. **Outras falas**: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador, 2012. Tese (Doutorado). 383f.

_____. **Amefricanizando o feminismo**: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014.

CARNEIRO, Sueli. **Mulheres em movimento**. In: *Estudos Avançados*, 17(49), 2003.

CARVALHO, José Jorge de. **O olhar etnográfico e a voz subalterna**. *Revistas Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 7, nº 15, p. 107-147, julho de 2001.

COLLINS, Patricia Hill. **Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro**. Em: Jabardo, Mercedes (Org.). *Feminismos Negros: una antología*. Madrid, Traficante de Sueños, 2012.

_____. **Aprendendo com a *outsider within***: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado* – Volume 31, Número 1 Janeiro/Abril 2016.

COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought**: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment. New York/London: Routledge, 2000.

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 Vêia” e “Filhos de Dona Cadú”. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira: UFRB/PPGCS, 2016. 124f.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. Editora Brasiliense. 6a reimpressão. São Paulo – SP. 1996.

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

DINIZ, Flávia Cachinesi. **Capoeira Angola**: identidade e trânsito musical. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia. Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA/Escola de Música, 2011. 247f.

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

_____. **Cantador de chula**: o samba antigo do recôncavo baiano. 1. ed. - Salvador, BA : Pinaúna, 2016.

DURANS, Claudimar Alves. **As Anastácias do quilombo**: uma análise da participação e representação da mulher no Hip Hop maranhense. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Maranhão. Programa de Pós-Graduação em História, 2014. 108f.

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

FILHO, Hamilton. **Dalva**: da fábrica ao samba no pé – construindo o patrimônio cultural, imaterial de Cachoeira, no Recôncavo baiano. Dissertação de Mestrado em Política Social e Cidadania. Universidade Católica de Salvador. Salvador, 2012.134f.

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

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

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

FREIRE, Rebeca Sobral. **Hip Hop feminista?:** convenções de gênero e feminismos no movimento hip hop soteropolitano. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Salvador, UFBA/PPGNEIM 2011. 171f.

FREITAS, Dalva. **Samba Baiana:** a vivência cantada de Dona Dalva. Direção: Any Manuela Freitas. Produção Executiva: Ana Olga Freitas e Martiniano Ferreira dos Santos. Cachoeira: Gravação Independente. p 2011. 1 CD.

GABBAY, Marcelo Monteiro. **Canção popular como processo comunicacional:** aproximações preliminares a partir do cotidiano marajoara. Revista Mediações sonoras. Vol.18, Nº 02, 2º semestre 2011.

_____. **A canção latino-americana como dispositivo de comunicação popular.** Anais do XII Congresso da Associação Latinoamericana de Investigadores da Comunicação. ALAIC, Perú, 2014.

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

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, 2003. p.93-108.

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

GIROY, Paul. **O Atlântico Negro** - Modernidade e Dupla Consciência. São Paulo/Rio de Janeiro. Editora 34/UCAM, 2001.

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. 46f. Monografia - Faculdade de Comunicação, Centro Universitário Cesmac. Maceió, 2010.

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, 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*. 354-379p. Goiânia/Porto Alegre. ANPPOM, 2013.

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 abril de 1979. Disponível em <https://coletivomariasbaderna.files.wordpress.com/2012/09/cultura_etnicidade_e_trabalho.pdf>

_____. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** *Revista Ciências Sociais Hoje.* ANPOCS, 1984, p. 223-244.

_____. **A categoria político-cultural de amefricanidade.** In: *Tempo Brasileiro.* Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

GRAEFF, Nina. **Os ritmos da roda:** tradição e transformação do samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere.** Vol. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

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

_____. **Da Diáspora:** identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovick. Tradução de Adelaine La Guardia Resende... [et al]. 1ª]Ed atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados:** a questão da ciência para o feminismo e os privilégios da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5. 1995: pp.07-41.

hooks, bell. **An Aesthetic of Blackness:** Strange and Oppositional, In: *Lenox Avenue: A Journal of Inter-arts Inquiry*, vol. 1, pp. 65-72, 1995.

_____. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

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 de agosto de 2014.

_____. **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 de agosto de 2014.

LIMA, Caroline Barreto de. **Moda, músicas e feminismos:** os elementos sonoros e os marcadores sociais da diferença. 12º Colóquio de Moda – 9ª Edição Internacional 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. In: *Revista Matrizes*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da USP. São Paulo: v. 8. N.1. jan-jun. São Paulo: PPGOM/USP, 2014, p. 65-80.

LUGONES, Maria. **Rumo a um feminismo descolonial.** *Estudos Feministas*. V. 23, N. 03, 2014, p.935-952.

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

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

_____. **Festa da Boa Morte e Glória: ritual, música e performance.** 318f. Tese de Doutorado, Departamento de Antropologia Social -Universidade de São Paulo, 2008.

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

MARTÍNEZ, Luz A.R; SERRANO, Medhin T. **La voz que vuela: uma guia prática para comunicadoras comunitárias.** COMPPA – Comunicadores y Comunicadoras Populares por la Autonomia. Primera Edición. Mesoamérica, 2014.

MARTINO, Luiz C. **De qual comunicação estamos falando?.** In: HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). 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.** Col. Logos. 2ª Ed. Moderna. São Paulo, 2006.

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

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

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

MOTTA, Alda Brito da. **As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento.** *Cadernos Pagu*, Campinas, UNICAMP, 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.** Fundação Palmares. Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural. Ministério da Cultura, 2016. 144 f. il.

NASCIMENTO, Luiz Cláudio Dias do. Bitedô: onde moram os nagôs: redes de sociabilidades africanas na formação do candomblé jêje-nagôno recôncavo baiano. Rio de Janeiro, CEAP, 2010.

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

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

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

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

PERUZZO, Cicilia M.K. **Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados**. Reelaborações no setor. Palavra Clave. Volumen 11. Número 2. Diciembre 2008.

PINTO, Monilson dos Santos. **O mestre e o mestrismo**: a dialética no jogo das relações culturais. In *Cultura e Negritude: linguagens do contemporâneo*. Org. Cláudio Orlando Costa do Nascimento e Rita de Cássia Dias Pereira Alves. – 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, 2001, v.44 n° 1.

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

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, Dezembro. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2005000200010&script=sci_arttext

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

ROSA, Laila. **Pode performance ser no feminino?** Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA, Vol. 11, no 2, 2010.

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

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.

_____. **Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista.** I Seminário Internacional: Trilha do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO. NEIM/UFBA. Salvador, 2009. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/6848>> Acessado em 12 de junho de 2016.

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

SANTOS, Renata Conceição dos. **Cantos de Trabalho:** rupturas e permanências no Recôncavo sul da Bahia. Anais do III Encontro 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> Acessado em 13 de julho de 2015.

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

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

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

SEGATO, Rita Laura. **Raça é signo.** Série Antropologia. 372. Brasília, 2005.

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

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

SILVA, Tomaz Tadeu da. **A produção social da identidade e da diferença.** In: Identidade e diferença. Organizado por Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Editora 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, Brasil, nº 3, 1999, p.12-30.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”:** raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – IPSI/USP, 2012.

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

THEODORO, Helena. **Guerreiras do Samba**. Textos escolhidos de cultura e artes populares. 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: 03 de agosto de 2014.

_____. **Mito e espiritualidade**: mulheres negras. Rio de Janeiro: Pallas ed., 1996.

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

_____. **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>>. Acessado em 22 de maio de 2016.

APÊNDICE A

ROTEIRO ENTREVISTA

Dona Mariinha, do Samba de Roda Suerdieck

1. Nome completo/ Idade /Local de nascimento/Profissão
2. Como foi o seu primeiro contato com o samba de roda?
3. Como era a infância em Cachoeira, as brincadeiras, festas...elas já tinham samba de roda?
4. Como foi sua infância e adolescência? Fale um pouco sobre sua vida e sua relação com Cachoeira.
5. Quando foi o seu primeiro contato com o samba? Qual a primeira lembrança que a senhora tem na cabeça dessa relação?
6. Quais vivências e experiências que o samba de roda proporcionou que a senhora considera como as mais marcantes? A senhora pode falar um pouco delas?
7. O que é a samba para você?
8. Qual o significado das vestimentas que são usadas? Por que durante as apresentações o pano da costa ficam de formas diferentes em determinados momento?
9. Qual o diferencial das tabuinhas no samba, de onde elas surgiram?
10. Que tipos de dança vocês dançam numa roda de samba?

APÊNDICE B**ROTEIRO ENTREVISTA****MC JAYNE**

1. Nome/ Idade/ Local de nascimento/ Identificação etnicorracial/ Orientação sexual/Profissão
2. Como foi o seu primeiro contato com a música?
3. Quantas músicas você já compôs?
4. Quais estilos (gêneros) musicais você ouvia antes de se identificar com o rap/hip-hop?
5. Você lembra qual foi a primeira apresentação que você fez com o samba de Dona Dalva?
6. Você disse que o seu primeiro contato com o rap foi lá no GAMGE, mas eram músicas cantadas por homens ou mulheres? Quais foram os artistas?
7. E qual foi a primeira rapper que você ouviu ou que curtiu o som?
8. E atualmente, quais artistas você tem escutado?
9. Quando foi sua primeira apresentação cantando rap?
10. Em suas composições, quais são os assuntos que você busca falar nas letras?
11. O que você acha da possibilidade de poder escrever algo que faça sentido para as pessoas, para o público?
12. Qual das suas composições que você mais gosta?
13. Você já sofreu algum tipo de preconceito cantando rap?
14. O que você acha da produção de locais de trabalho para mulheres negras em Cachoeira?
15. Como é viver em Cachoeira?
16. Qual a importância da música na sua vida?
17. O que você espera pro seu futuro e pro seu rap?