



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS INTERDISCIPLINARES
SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMOS**

ALEXANDRA MARTINS COSTA

**“PALAVRA PRETA”, “SOM DAS BINHA” E “SONORA”:
ESPAÇOS DE MOBILIZAÇÃO E FORTALECIMENTO DA PRODUÇÃO MUSICAL
DE MULHERES DE SALVADOR**

Salvador

2019

ALEXANDRA MARTINS COSTA

**“PALAVRA PRETA”, “SOM DAS BINHA” E “SONORA”:
ESPAÇOS DE MOBILIZAÇÃO E FORTALECIMENTO DA PRODUÇÃO MUSICAL
DE MULHERES DE SALVADOR**

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.

Orientadora: Prof.^a Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa
Linha de pesquisa: Gênero, Arte e Cultura

Salvador

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Costa, Alexandra Martins

Palavra Preta, Som das Binha e Sonora: Espaços de Mobilização e Fortalecimento da Produção Musical de Mulheres de Salvador. / Alexandra Martins Costa. -- Salvador, 2019.

109 f.

Orientadora: Laila Andressa Cavalcante Rosa.

Dissertação (Mestrado - Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo.) -- Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2019.

1. Artivismo. 2. Compositoras. 3. Música e Gênero. 4. Feminismo Interseccional. I. Rosa, Laila Andressa Cavalcante. II. Título.

ALEXANDRA MARTINS COSTA

**“PALAVRA PRETA”, “SOM DAS BINHA” E “SONORA”:
ESPAÇOS DE MOBILIZAÇÃO E FORTALECIMENTO DA PRODUÇÃO MUSICAL
DE MULHERES DE SALVADOR**

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de mestre em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo. Área de concentração: Mulheres, Gênero e Feminismo. Linha de pesquisa: Gênero, Arte e Cultura.

Salvador, 26 de fevereiro de 2019.

Banca Examinadora

Laila Andresa Cavalcante Rosa (Orientadora)
Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia
Professora da Universidade Federal da Bahia

Fernanda Capibaribe Leite
Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco
Professora da Universidade Federal de Pernambuco

Maíra Kubík Taveira Mano
Doutora em Ciências Sociais pela Universidade de Campinas
Professora da Universidade Federal da Bahia

Dedico este trabalho a todas as pessoas que estiveram ao meu lado desde o momento em que entrei no mestrado: minha família, amigas, companheiras de vida que atravessam minha trajetória. Dedico em especial às interlocutoras que me ajudaram com conversas, relatos pessoais e afetividades.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, Sonia da Silva Martins, por sempre confiar e apoiar meus sonhos e ideias. Ela que me deu vida e ensina como acessar a força que está dentro de mim. Pelo apoio e amor de sempre, te dedico esse trabalho.

A minha irmã Luiza Martins Costa, pela companhia, as risadas soltas e toda irmandade criada entre nós.

À Laila Rosa, minha (des)orientadora, por acreditar na minha capacidade. Grata pelas orientações e reflexões.

À Feminaria Musical, grupo de pesquisa e experimentos sonoros do qual faço parte e que foi minha base acadêmica para compreender o universo que adentrei desde inserção no mestrado. Gratidão pela alegria dos encontros.

À Fran Ribeiro pelo apoio afetivo. Pela leitura do texto e *pitacos* quando necessário. Pela paciência com minhas inseguranças e por abrir sua casa nessa etapa final do mestrado (ufa...miga, sua louca!). Agradeço por sua amizade e companheirismo.

A todas as colegas do curso, da turma de 2016 do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo (PPGNEIM), pelas cervejas ao fim da aula, as saídas pela cidade, os diálogos em sala de aula e o encontro de novas amizades.

Às professoras do PPGNEIM pelos ensinamentos em sala de aula.

Gratidão imensa a Luedji Luna, Aline Lobo, Ana Luisa Barral e Zinha Franco que abriram seus corações e histórias para poder compreender seus universos.

Ao Som das Binha por me receber tão bem nos espaços e poder proporcionar experiências de felicidade verdadeira.

Às organizadoras do Palavra Preta pela chance de poder registrar a iniciativa e poder me (re)conhecer mais.

Às organizadoras e produtoras do Sonora de Salvador pela confiança no trabalho.

Às pessoas que cruzaram minha trajetória de escuta acerca da pesquisa. Só isso já foi um grande incentivo.

Por fim, agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia pelo financiamento da pesquisa.

COSTA, Alexandra Martins. “Palavra preta”, “som das binha” e “sonora”: espaços de mobilização e fortalecimento da produção musical de mulheres de salvador. Orientadora: Laila Andressa Cavalcante Rosa. 2019. 109 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

A partir da necessidade de investigar a produção coletiva de mulheres dentro do campo musical, tomando como base as epistemologias feministas, se pretende analisar de que forma iniciativas coletivas como “Palavra Preta: Mostra de autoras negras”, “Som das Binha” e “Sonora – Encontro Internacional de Compositoras” se constituem como espaços de mobilização e fortalecimento de uma cena musical formada e organizada por compositoras da cidade de Salvador, Bahia. Para tanto foram realizados registros fotográficos e audiovisuais, além de anotações de campo e entrevistas com musicistas que se apresentaram nos eventos citados. E assim, a partir de uma reflexão que parte de leituras feministas, etnomusicologia feminista, compreende-se essas ações como estratégia de retroalimentação e criação de uma rede de compartilhamento e saberes no qual as compositoras se constituem enquanto uma identidade política historicamente silenciada pelas estruturas sociais de opressão de gênero, raça e classe. Trazer as mobilizações para o centro da reflexão, enquanto prática coletiva, nos dá margem para pensar como a autogestão é um importante instrumento de uma produção poética-sonora, que busca uma proposta alternativa à invisibilidade das mulheres enquanto criadoras. Desmistifica-se o mito das mulheres enquanto concorrentes, que estariam em constante disputa entre si. Esse tema é de grande relevância, pois há um abismo que separa as musicistas do papel de compositoras, fazendo com que dificilmente as mulheres sejam pensadas enquanto pessoas que criam.

Palavras-chave: Ativismo. Compositoras. Música e Gênero. Feminismo Interseccional.

COSTA, Alexandra Martins. **“Black word”, “sound of binha” and “sound”: spaces for mobilizing and strengthening the musical production of women from Salvador (Bahia, Brazil)**. Thesis advisor: Laila Rosa. 2019. 109 f. Dissertation (Master in Interdisciplinary studies on women, gender and feminism) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

ABSTRACT

From the need to investigate the collective production of women within the musical field, based on feminist epistemologies, it is intended to analyze how initiatives such as "Palavra Preta: Mostra de autoras negras" (freely translated as "Black Word: Black Artist Show"), "Som das Binha" and "Sonora - Encontro Internacional de Compositoras (freely translated as "Sonora - International Encounter of Composers") are constituted as spaces of mobilization and strengthening of a female musical scene silenced by the social structures of oppression. For that, photographic and audiovisual records were made, as well as field notes and interviews with artists who presented themselves at the mentioned events. And so, from a reflection that starts from feminist readings, feminist ethnomusicology, these actions are understood as a strategy of feedback and creation of a network of sharing and knowledge in which the composers are constituted as a political place of power. Bringing the mobilizations to the center of reflection, as a collective practice, gives us the opportunity to think how self-management is an important instrument of a poetic-sound production, which seeks an alternative proposal for the invisibility and the silencing of women as creators. Demystifying the myth of women as competitors and in constant dispute and how to show musicality as an activist practice and as a place of speech and political action. This theme is of great relevance, because there is an abyss that separates the musicians from the role of composers, because women are hardly thought of as people who create.

Keyword: Artivism. Female Composers. Music and Gender. Intersectional Feminism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Aline Lobo em apresentação no “Sonora”.....	27
Figura 2 - Ana Luisa Barral em apresentação do “Som das Binha”.....	32
Figura 3 - Luedji Luna em apresentação no Diálogo Insubmissos de Mulheres Negras.	35
Figura 4 - Zinha Franco se apresentado em show..	39
Figura 5 - Integrante do “Som das Binha” em reverência à mãe da Casa de Gantois, minutos antes de começarem a tocar.....	46
Figura 6 - Ala de tambores.	48
Figura 7 - Decoração dos instrumentos misturados com cores da orixá Oxum simbolizam esse diálogo entre fé e música.....	50
Figura 8 - Aniversário de 1 ano do Som das Binha.....	51
Figura 9 - Zinha Franco em apresentação no primeiro Sonora com participação de Drica Lago.	53
Figura 10 - Ana Luisa Barral e Neila Kadhi em apresentação na Tropos.	55
Figura 11 - tatiana nascimento, uma das organizadoras do Palavra Preta.....	56
Figura 12 - Frame do vídeo de divulgação do Palavra Preta, Salvador.	57
Figura 13 - Cidinha da Silva recita poesia no “Palavra Preta”.....	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ou FALO DELAS PARA FALAR DE MIM.....	11
1 AUTO-ORGANIZAÇÃO DAS COMpositorAS E SEUS CAMPOS DE ATUAÇÃO E COMPOSIÇÃO	22
1.1 PERFIL DAS COMpositorAS.....	26
1.2 PERFIL DAS MOBILIZAÇÕES.....	42
1.2.1 Várias sementes boas: Uma prosa sobre o “Som Das Binha”.....	43
1.2.2 “A revolução virá pelo ventre” - “ <i>Sonora: Ciclo Internacional De Compositoras</i> ”.....	52
1.2.3 “Eu Sou Minha Própria Embarcação” - “ <i>Palavra Preta: Mostra Nacional De Negras Autoras</i> ”.....	55
2 MEMÓRIA E DIÁSPORA NEGRA COMO NARRATIVAS DAS COMpositorAS NEGRAS DE SALVADOR	62
3 AUDIOVISUAL COMO POÉTICA POLÍTICA FEMINISTA	73
4 ARTIVISMO PARA DESMONTAR A CONTRA HEGEMONIA DO MERCADO MUSICAL	83
CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS	100
APÊNDICE A - ROTEIRO DA ENTREVISTA	107

INTRODUÇÃO ou FALO DELAS PARA FALAR DE MIM¹

A experiência de um estudo que se debruce sobre o discurso das compositoras de Salvador que promovem, organizam e participam de eventos voltados para essa classe, desde o início, foi um desafio e ao mesmo tempo, um convite afetivo para que eu retornasse às minhas trajetórias iniciais enquanto artista e feminista.

Meu primeiro contato com a música se deu aos 15 anos de idade quando comprei uma guitarra *ibanez* e formei uma banda cover do *Motorhead* (banda inglesa de rock tradicional) com alguns conhecidos do colégio. Na época fazia aulas de guitarra próximo de casa e dentro daquele ambiente já havia percebido que, por ser a única menina da escola, algumas situações aconteciam pelo fato de ser mulher: os professores de guitarra sempre me passavam os exercícios mais fáceis, me davam pouca ou nenhuma atenção nas aulas em turma aberta. Nas aulas particulares, era muito comum que me deixassem por várias horas sem acompanhamento e dificilmente conseguia fazer amizades nessa escola (que por muitos anos acreditei acontecer por ser uma adolescente tímida).

Assim, em 1999 eu acompanhava a cena alternativa de rock de minha cidade natal, Brasília, e tinha conhecimento de apenas duas bandas de rock pesado formadas apenas por mulheres, *Valhalla* (banda de *Death Metal* que existe até hoje) e *Mezzula* (que terminou no começo dos anos 2000). E apenas uma banda com uma mulher protagonista e compositora que é a *Miasthenia* (banda que existe até hoje).

A pouca presença de mulheres nesse meio já era visível e demorei muitos anos até entender que isso acontecia devido aos empecilhos do machismo e muito menos por culpa das mulheres que buscavam um lugar nesse mercado. Já havia feito algumas apresentações com a banda cover que fazia parte: eu, a única mulher, e o resto da banda só de meninos com a cara cheia de espinhas. Mesmo sendo “coisa de adolescente”, como dizia minha mãe, a gente levava nossa rotina muito à sério ao ponto de marcar ensaios de quinze em quinze dias, mesmo sem ter uma agenda de apresentações.

Essa minha primeira e única experiência enquanto musicista durou pouco menos de um ano. Até que um dia descobri que a banca cover que eu fazia parte estava fazendo ensaios sem mim. Tinham colocado um menino no lugar sem me avisarem que eu havia sido expulsa da banda. Ao serem questionados sobre o motivo, logo me responderam que: “mulher não combina

¹ Para ouvir enquanto lê: Josyara. Mansa Fúria (2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XA9PetFv1zE>.

com *Motorhead*” e porque “*Motorhead* é banda para macho e não para mulher”. Assim eles argumentaram e assim fui substituída por um menino que tocava guitarra a menos tempo que eu.

Recordo como fiquei triste com essa notícia e deixei a guitarra parada por quase dois anos, com medo de formar alguma banda e ser expulsa novamente. Até que decidi vender a guitarra e comprar uma câmera fotográfica, ainda analógica.

Naquele momento, havia trocado a música pela imagem. Passados alguns anos, era a fotografia que me aproximava da música, não como intérprete e muito menos como compositora, mas dentro do campo de estudo que veio a se tornar a presente pesquisa, que consiste na reflexão sobre as estratégias das compositoras da cidade de Salvador, a partir da criação e manutenção de mobilizações como “*Sonora*”, “*Som das Binha*” e “*Palavra Preta*”.

Naquele instante me interessava, portanto, investigar a “compositora” enquanto identidade, bandeira política e as formas de produção musical dessas profissionais. Assim como, compreender quais as maneiras em que essa cena se constitui enquanto coletivo, como ela impulsiona essas mulheres que possuem demandas específicas, mas se auto organizam numa estratégia de sobrevivência e identificação. De que forma elas se tornaram mais potentes ou passaram a se colocar mais a partir desse cenário que sentiram necessidade de construir. Como, a partir da identificação enquanto compositoras, elas se colocam nessa produção musical profissionalmente.

Me chamava atenção como essas mulheres criavam espaços, delegando novas demandas para o mercado e formulando estratégias de fortalecimento, dentro de um campo que silencia a presença de mulheres em seus vários gêneros não tanto como intérpretes, mas como criadoras.

Naquele momento já havia me aproximado do feminismo e me encantava romper com a ideia de competição entre mulheres. Fui me aproximando dessa cena na medida em que ia sendo convidada para fotografar e fazer vídeos dessas iniciativas, que mais para frente iriam se tornar oficialmente o campo a ser explorado na presente pesquisa. E sempre tendo muito enegrecido na minha consciência de que a minha subjetividade também faria parte dessa construção do conhecimento acadêmico. Admitir isso se torna importante para reconhecer que a pesquisa é atravessada por um olhar específico e que esse posicionamento é um elemento importante para a construção dessas narrativas. Ao mesmo tempo, ia criando confiança com elas e percebendo uma potencialidade nos discursos, nas produções musicais, nos íntimos relatos de machismo e preconceito que cada uma vivia. E como esses relatos também se encontravam com minhas experiências pois, além de ser pesquisadora, também atuo como artista e várias situações que envolvem a Cultura enquanto política pública também me afetam.

É importante ressaltar que nomeio essas iniciativas como “mobilizações” e não como “eventos” compreendendo que a categoria de análise de “mobilização” se aproxima mais de uma perspectiva política, a partir da movimentação social de pessoas interessadas em modificar uma conjuntura já existente.

Por isso, falo delas para falar de mim, tendo em vista que as constantes reclamações sobre editais que apenas privilegiam uma pequena parte dos artistas, as vivências de assédio moral durante processo de criação, as dificuldades de se auto identificar enquanto artista e até o medo de não conseguir viver das produções criativas são desabafos que também atravessam minha vida enquanto profissional da criação.

No decorrer do trajeto acadêmico, dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismos (PPGNEIM), foram feitas aproximações de todas estas questões apresentadas acima com os escritos, reflexões de teorias feministas. Esses contatos foram de grande importância para a formatação do presente trabalho e como essa metodologia tem reconfigurado historicamente o campo acadêmico ao questionar a noção de “autoria” e “imparcialidade”, permitindo que múltiplas reflexões se tornassem presentes enquanto campo teórico de importância e como vem contribuindo para o rearranjo no que toca às formas de se pensar e fazer pesquisa.

E para melhor compreensão dos capítulos que seguem explico de que forma a dissertação foi dividida:

No primeiro capítulo, *Auto-organização das compositoras e seus campos de atuação e composição*, é feita uma apresentação detalhada do campo, a partir de análises de falas das entrevistadas, suas trajetórias de vida e dos campos de atuação que as compositoras fazem parte.

No segundo capítulo, *Memória e Diáspora Negra como narrativas de compositoras negras de Salvador*, articulam-se as temáticas de Memória e Diáspora a partir das entrevistas realizadas com as compositoras negras. Pretende-se desenvolver como as temáticas de gênero e raça aparecem nesses discursos quando voltadas ao mercado musical, modos de composição, relações de poder, hierarquias, machismo e racismo presentes em suas trajetórias profissionais.

No terceiro capítulo, *Audiovisual como poética política feminista*, será abordado o registro audiovisual como instrumento de produção científica. Com a possibilidade de que a documentação visual esteja presente enquanto uma poética política feminista, trarei algumas reflexões sobre a experiência de atuar enquanto observadora participante, tomando a imagem como primeira anotação do campo. É importante ressaltar que isso apenas foi possível porque adentro essa área ao ser convidada para registrar visualmente as apresentações.

E por fim, no quarto capítulo, *Artivismo como ferramenta de contra hegemonia no mercado musical*, abordarei como o artivismo se torna uma ferramenta de contra hegemonia diante do mercado musical marcado por práticas machistas, racistas, LGBTfóbicas etc. Além disso, como questões relacionadas ao mercado autoral *versus* mercado musical de Salvador aparecem no discurso das entrevistadas e como elas se relacionam com a organização coletiva de mulheres em suas obras.

Em cada parágrafo que se segue, são sugeridos álbuns de compositoras negras para escutar enquanto se lê a dissertação. Essa é uma das formas afetivas que encontro para compartilhar o que tenho aprendido com as mulheres que tem surgido em minha trajetória acadêmica desde que iniciei essa pesquisa. Além disso, trago também as leituras sobre Estudo em Música e Feminismos realizada dentro do grupo de pesquisa da Feminaria Musical², local em que tive acesso a grande parte do arcabouço teórico, metodológico e artístico que me acompanhou por todo trajeto na cidade de Salvador. Fui percebendo como as pesquisas realizadas pelo grupo poderiam ser úteis para situação de campo que estava sendo firmado: Mulheres e Música.

Portanto, a presente dissertação está ancorada num percurso interdisciplinar que passeia entre os estudos da Etnomusicologia, como: Laila Rosa et al. (2016), Ruth Finnegan (2002), Susan McClary (1987) e Anthony Seeger (1992). Leitura de autoras que discorrem questões de Gênero e Raça a partir do Feminismo Interseccional, como: Gloria Anzaldúa (1987, 2000), Kimberlé Crenshaw (2017), Audre Lorde (1984), Sueli Carneiro (2003, 2011). Também se torna importante incluir reflexões sobre dinâmicas artísticas coletivas como tem sido feito por Claudia Paim (2009).

Como metodologia, construiu-se um estudo qualitativo e exploratório a partir da realização de entrevistas com base no roteiro de perguntas do documento “Feminaria musical ou epistemologias feministas em música no Brasil 3: das experiências etnográficas”. O documento é continuação do estudo iniciado em 2012 realizado pelo Feminaria Musical, grupo de experimentos sonoros da Escola de Música da UFBA e do NEIM (Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher). O estudo visa o mapeamento do som das compositoras atuantes na cidade de Salvador, ressaltando quem são, o levantamento da produção musical das mesmas e produção de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil.

² A Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros é um grupo feminista de extensão ligado ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA que também integra a linha de pesquisa Gênero, Cultura e Arte do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM/UFBA). Página no facebook disponível em: <https://www.facebook.com/feminariamusical>.

O questionário, respondido durante o ano de 2017, foi aplicado com Aline Lobo, Ana Luisa Barral, Zinha Franco e Luedji Luna. Suas falas são de importante valor pois evidencia-se a música como campo de protagonismo desses grupos. O questionário foi usado de forma igual a todas as entrevistadas e encontra-se no apêndice da dissertação. Também são feitas apresentações de campo de três mobilizações que aconteceram na época. As iniciativas estudadas foram feitas de forma autônoma, advindas de um mercado autoral musical, que surge entre 2016 e 2017.

Ainda dentro do meu percurso acadêmico, trago como exemplo as leituras e discussões realizadas nas disciplinas de *Músicas Brasileiras: Estilos Urbanos* e *Músicas e Feminismos*, ministradas pela (des)orientadora Laila Rosa, nas quais pude me sensibilizar para pensar as produções musicais articuladas com marcadores sociais da diferença. Assim como, a disciplina *Seminário Multidisciplinares em Pesquisa*, ministrada pela professora Márcia Tavares, em que pude perceber a importância de uma Ciência Feminista nos campos acadêmicos. E como são contribuições que sugerem rearranjos no que toca às formas de se pensar e fazer pesquisa, possibilitando a construção de outras abordagens (artísticas, visuais e criativas) em que diversas vezes possam aparecer no processo de elaboração do conhecimento.

Destaco a importância de Márcia Tavares mais uma vez ao recordar sua influência e apoio com a promoção do projeto de extensão *Roda Arte Ativa*, cuja iniciativa surge da necessidade de dar luz à outras formas de produzir conhecimento. Assim, em julho de 2017, eu e três colegas da pós-graduação (Luísa Gabriela Santos, Luanna Calasans de Souza Santana e Joana Brandão Tavares) organizamos o projeto de extensão Roda Arte Ativa, em parceria e apoio do PPG-NEIM, por meio de Márcia Tavares. Na ocasião, realizamos quatro encontros artísticos-culturais, abertos à comunidade, de caráter interdisciplinar e pautados pela produção de mulheres artistas que se identificam com o ativismo, ligação entre arte e ativismo antirracista, antimisógino e antilgbtfóbico.

Nosso objetivo foi promover encontros para sentir/pensar/agir as diferentes expressões artísticas e com recortes de gênero, raça, classe, geração, etnia etc. Reconhecendo um recorte da produção artística de mulheres como práticas de pesquisa. Nos interessava provocar a valorização e o protagonismo de mulheres artistas através da promoção de atividades relativas à exposição, reflexão e divulgação dos trabalhos.

Foram realizados quatro encontros³ entre os meses de junho e agosto de 2017, com participação total de 86 pessoas no qual mulheres artistas de diversos gêneros artísticos - teatro,

³ Para atender a demanda dos vários gêneros artísticos e as diversas artistas que temos na cidade de Salvador, decidimos dividir as rodas de conversa em subtemas. Portanto, em junho convidamos a capoeirista Nildes Sena e

literatura, dança, capoeira, arte/artesanato e performance – puderam se apresentar e falar sobre linguagens artísticas, seus processos criativos e uso da arte como ferramenta de ativismo, sendo que, buscamos atender os calendários de datas políticas. Na ocasião, houve uma tentativa de articular a comunidade acadêmica com a artística, a partir de trabalhos de mulheres artistas da cidade. Uma parte do resultado pode ser visualizado no blog⁴ do projeto, no qual postamos fotos e produzimos vídeos com entrevistas dessas profissionais.

Neste trajeto, destaco a criação coletiva do vídeo *Filhas da Terra* (2015) que veio de uma intervenção que Anni Carneiro realizou em uma das reuniões da Feminaria em parceria com o PET Comunidades Indígenas. A iniciativa artista teve ainda participação de Ana Paula Anjos Fiúza, Bruna Santos e Cristiane Lima. A primeira aparição pública do vídeo aconteceu durante a Décima Semana de Biologia da UFBA e atualmente tem sido apresentada em eventos acadêmicos e iniciativas populares.

A trajetória sobre as produções criativas e artistas apresentadas acima, durante minha inserção no Departamento de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos, demonstra como a Ciência Feminista nos possibilita atravessar diversas áreas e dialogar com outros campos, fora do acadêmico. Isso acontece porque a prática de uma Ciência Feminista permite alargar as dimensões de produção intelectual, possibilitando que uma escrita de si, marcada pelas experiências e histórias pessoais, possam servir como material intelectual e acadêmico. Assim como uma produção interdisciplinar fora dos moldes tradicionais da academia.

Sobre isso, a feminista Margareth Rago (1998), em seu texto *Epistemologia Feminista, Gênero e História*, questiona a existência de uma forma de fazer/escrever a história das mulheres que não repita as formulações tradicionais. Para autora, a epistemologia define o campo e a maneira como esse conhecimento será apresentado na produção intelectual. Portanto, uma Ciência Feminista agiria nas desestabilizações e na ruptura teórica e prática dos moldes de fazer Ciência. Não como fonte de verdade absoluta, mas operando a partir da constituição de

Cély Silva, escritora negra, para falarem de seus processos criativos. Em decorrência da proximidade do 25 de julho – Dia Internacional da Mulher Negra, Latina e Caribenha – recebemos as escritoras Adriana Gabriela e Cidinha da Silva para falarem de suas escrevivências. Em agosto, mês da visibilidade lésbica, convidamos Verona Reis e Zinha Franco, duas compositoras lésbicas para falarem de sua sexualidade, experiências de machismo dentro desse mercado. E assim, no último encontro do semestre, em 25 de agosto, aproximando-nos do dia 05 de setembro (Dia Internacional da Mulher Indígena) convidamos o Núcleo de Mulheres Indígenas para falarem de suas produções criativas e a luta política.

⁴ Disponível em: <https://acaocriadorasblog.wordpress.com>.

várias epistemologias feministas ou de um projeto feminista de ciência que faça crítica ao modo dominante de produção do conhecimento.

Além disso, se consideramos que as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina, ao menos até o presente, uma experiência que várias já classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão do detalhe, que se expressa na busca de uma nova linguagem, ou na produção de um contradiscurso, é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção do conhecimento científico (RAGO, 1998, p. 3).

A produção de uma Ciência Feminista é um fenômeno que vem acontecendo desde metade do século XX, quando se inicia o questionamento sobre as premissas de “verdade” calcadas no método científico tradicional, pois “[...] chegou-se à conclusão de que não há verdades absolutas a serem buscadas e o conhecimento passou a ser visto como plural e contextual” (ROCHA-COUTINHO, 2006, p. 66), possibilitando a construção de novas abordagens em que diversas vozes possam aparecer no processo de elaboração do conhecimento. Assim como, reivindicar a própria autoria, desmistificando o mito da neutralidade e imparcialidade no fazer científico.

Outra importante teórica feminista, Joan Scott (1995), no artigo *Gênero: Uma Categoria Útil de Análise Histórica*, alerta para a forma contemporânea de se tratar a temática de gênero e dos perigos da reafirmação do sujeito “mulher” como categoria universal e essencialista. Explica que, para as feministas, a palavra gênero é muito cara, pois se refere à uma organização social da relação entre os sexos, levando-se em conta a referência gramatical da linguagem formal que pré-estabelece essa divisão binária.

Além disso, o termo ‘gênero’ também é utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. Seu uso rejeita explicitamente explicações biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum, para diversas formas de subordinação feminina, nos fatos de que as mulheres têm a capacidade para dar à luz e de que os homens têm uma força muscular superior. Em vez disso, o termo ‘gênero’, torna-se uma forma de indicar ‘construções culturais’ - a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e as mulheres. Trata-se de uma forma de se referir as origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres (SCOTT, 1995, p. 75).

Sobre isso, o conceito de “Performance de Gênero” da filósofa pós-estruturalista Judith Butler, alerta sobre como os conceitos de “sexo” e de “gênero” pressupõem, por antecipação, as configurações de gênero e sexualidade na cultura. Quer dizer, ao nascermos temos um gênero atribuído a partir do biológico – numa formulação binária de homem ou mulher - cujos atos performativos vão construir arbitrariamente os lugares sociais dos sujeitos. É importante levar

em consideração que a implementação desse modelo não é universal e podem possuir diferentes influências a depender do contexto histórico da sociedade. Algumas instituições – como escola e família - podem incidir em maior ou menor grau na constituição dessas identidades.

Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica) tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para cultura como sexo para a natureza, ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual ‘a natureza sexuada’ ou ‘sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior a cultural, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura (BUTLER, 2010, p. 25).

Seguindo uma ótica feminista aplicada às questões trans, o transfeminismo é uma corrente de pensamento do feminismo que se atenta sobre a divisão binária do gênero como principal fator de opressão para pessoas trans. O movimento surge dentro da academia por pressão de pessoas trans e travestis na crítica à regulação de seus corpos conforme o modelo binário homem/pênis e mulher/vagina.

O transfeminismo reconhece a intersecção entre as variadas identidades, identificações dos sujeitos e o caráter de opressão sobre corpos que não estejam conforme os ideais racistas e sexistas da sociedade, de modo que busca empoderar os corpos das pessoas como eles são, deficientes ou não, independentemente de intervenções de qualquer natureza (JESUS, 2014, p. 10).

Ao se propor interseccionar o pensamento feminista, esse movimento tensiona a complexidade da categoria “gênero”, que não pode ser tomada como sujeito da mulher universal ou como agente de um pensamento que representaria a vivência de todas as mulheres.

Partindo dessa estrutura de reflexão crítica, é cunhado o conceito de interseccionalidade, cujo estudo foca nas intersecções das identidades e nos sistemas de relações de opressão, dominação e poder, que envolvem as diversas categorias sociais (como raça, gênero, classe, condição de vida física, sensorial e/ou intelectual) na medida em que essas “[...] categorias analíticas feministas devem ser instáveis - teorias coerentes e consistentes em um mundo instável e incoerente são obstáculos tanto ao conhecimento quanto às práticas sociais” (HARDING, 1993, p. 20).

Uma das contribuições que o movimento de mulheres negras e o movimento feminista negro tem trazido para o cerne da discussão é sobre os contornos e as distintas funções das

relações de gênero quando se institui a raça como elemento da opressão. Quer dizer que é necessário se considerar que mulheres negras sofrem uma opressão diferenciada das mulheres brancas em decorrência da causa do racismo e como ele atua de forma mais violenta sobre seus corpos e experiências de vida, trazendo outros dilemas contemporâneos. Assim como o movimento feminista não é homogêneo, as mulheres também nunca serão iguais. Reconhecer essas diferenças é um importante passo para superar as contradições do movimento feminista.

Sobre isso, Sueli Carneiro atenta sobre outro mito: o da fragilidade feminina, bem como de que forma esse conceito não se adequa às mulheres negras que historicamente são vistas e colocadas como pessoas mais fortes e que suportam mais dores⁵:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados (CARNEIRO, 2011, p. 2).

Esse conceito foi gerado dentro do movimento de feministas negras que perceberam suas pautas invisibilizadas dentro do movimento feminista, formado majoritariamente por mulheres brancas, sendo que:

Essas óticas particulares vêm exigindo, paulatinamente, práticas igualmente diversas que ampliem a concepção e o protagonismo feminista na sociedade brasileira, salvaguardando as especificidades. Isso é o que determina o fato de o combate ao racismo ser uma prioridade política para as mulheres negras, assertiva já enfatizada por Lélia Gonzalez, "a tomada de consciência da opressão ocorre, antes de tudo, pelo racial" (CARNEIRO, 2003, p. 116).

O conceito foi usado pela primeira vez em 1989, pela professora especializada nas questões de raça e de gênero, a feminista afro-americana Kimberlé Williams Crenshaw, na pesquisa *Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas*. No documento a autora aborda sobre as violências vivenciadas pelas

⁵ Há indícios de casos em que as pessoas negras não recebem anestesia e analgésicos nas consultas médicas pela justificativa de aguentarem mais a dor. Esse fato revela uma disparidade de atenção e acesso a serviços de qualidade no Serviço Único de Saúde.

"mulheres de cor"⁶ nos Estados Unidos. No documento, ela questiona a estrutura de pensamento que universaliza o conceito de mulher ao desconsiderar a existência de outros marcadores sociais e conseqüentemente as especificidades e entrecruzamento das diversas categorias.

Pode-se inferir que dentro do movimento feminista, as mulheres negras, lésbicas e mais recentemente as transexuais, têm feito esse exercício de reavaliar as categorias analíticas do protagonismo do sujeito político a fim de compreender quais intersecções estão presentes na experiência de vida de cada uma delas. A legitimação de uma epistemologia feminista, como metodologia de conhecimento, gera e incentiva uma outra forma de olhar, questionando a produção de conhecimento que prioriza a racionalidade e o mundo masculino, branco, cis e ocidental. E ao permitir que outros olhares apareçam na produção de conhecimento, questiona-se a própria noção de "autoria", desmistificando o mito da neutralidade e imparcialidade no fazer científico.

Os marcadores sociais podem ser entendidos como sistemas de classificações que organizam a experiência subjetiva ao identificar certos indivíduos em determinadas categorias sociais. Essas classificações podem ocorrer de diversos modos, fazendo com que os indivíduos vivenciem diferentes processos de discriminação e opressão, sendo difícil de identificar onde um começa e o outro termina.

O conceito de "escrevivências", da escritora Conceição Evaristo, tem sido outro meio de investigação importante para subverter as produções científicas do olhar branco hegemônico e suas objetificações sobre pessoas negras. Ao dar importância as narrativas das mulheres negras, essas produções de conhecimento recuperam o protagonismo de narrativas próprias, o que concorre para o crescimento e desenvolvimento social e emocional da população negra (SOARES; MACHADO, 2017, p. 205), utilizada como um espaço de fala constituído dentro de um campo simbólico, imaginário e ideológico na expressão e produção de identidades.

Ao se proporem a enegrecer o feminismo, as mulheres negras denunciam como esse movimento social ainda está marcado pelos referenciais brancos e ocidentais na formulação de suas demandas. Assim como, permite que os feminismos transformem as mulheres em novos sujeitos políticos, a partir da aparição de diversos olhares que podem estar presentes na leitura de mundo a partir da 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

⁶ Termo usado nos Estados Unidos para se referir às mulheres afro-americanas. Essas designações começam a ser utilizadas nos anos 80, a partir de um movimento da consciência negra que passou a adotar uma política de união de toda a diáspora africana.

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).

Assim como a ideia de que “não existe hierarquia das formas de opressão” (LORDE, 1984), pois a luta contra a opressão deve ser da importância de todas as pessoas. Sendo de todas as pessoas, ninguém deve ser apagado nessa luta, ao mesmo tempo em que todas têm responsabilidades com ela. Assim, trata-se de pensar a partir de uma lógica de comunidade.

1 AUTO-ORGANIZAÇÃO DAS COMpositoras E SEUS CAMPOS DE ATUAÇÃO E COMPOSIÇÃO⁷

Neste capítulo apresentarei as interlocutoras (Luedji Luna, Zinha Franco, Aline Lobo e Ana Luisa) que fazem parte da pesquisa, assim como seus campos de atuação da época em que a pesquisa foi realizada (“*Som das Binha*”, “*Palavra Preta*” e “*Sonora*”). As informações que seguem foram coletadas durante as entrevistas e complementadas com informações encontradas nas redes sociais (Facebook e Google) de entrevistas das participantes, a fim de apresentar a caracterização das mulheres que participaram da pesquisa.

Todas as entrevistadas têm em comum o fato de iniciarem as carreiras em Salvador e participarem de iniciativas que mobilizam o campo das compositoras da cidade: Ana Luisa Barral tocou no “*Som das Binha*” e foi organizadora do “*Sonora*”. Aline Lobo fez parte do “*Som das Binha*”, participou do “*Sonora*” e tocou no “*Palavra Preta*”. Zinha Franco também passou pelas três iniciativas citadas. Luedji Luna, que atualmente mora fora de Salvador e tem carreira internacional, é também uma das organizadoras da “*Palavra Preta*” e até o momento da entrevista não foi citada nenhuma presença tanto no “*Sonora*” (de São Paulo ou Salvador), como no “*Som da Binha*”.

Ao analisar suas falas, por diversas vezes os comentários se complementam ou se entrecruzam pelo caminho da outra. Seus relatos de vida são importantes trajetos para refletir os entrelaçamentos de experiências em comum, mas também demonstram um quadro de relações de poder (machismo e racismo) presente no mercado da música de Salvador.

Quando perguntadas sobre preconceitos dentro do campo musical, as compositoras são unânimes em relatar a diferença de tratamento por serem mulheres entre profissionais da música. Há um imperativo de perceber o mercado musical muito marcado pelas desigualdades de gênero diante da presença de mulheres neste meio. Por isso, acredita-se que a necessidade de visibilizar o trabalho de musicistas e compositoras é uma forma de chamar atenção sobre a produção autoral realizada por mulheres.

Percebe-se como a divisão binária de gênero alarga as desigualdades dentro do campo artístico, que vai desde a formação inicial até a manutenção da carreira. Dentro dos estudos da Musicologia Feminista, destaca-se a pesquisadora Susan McClary (1987) como um dos

⁷ Para ouvir enquanto lê: Mahmundi (2016). Mahmundi. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Mg_DKLVxgM4&list=PLnFV59amFCNwwIR55BE1XfY88BiCm0q7b.

primeiros nomes a trazer a teoria feminista para as reflexões da teoria musical. Para ela, a música pode ser usada para reforçar uma ideologia imposta no sistema.

Sobre isso, explica como a divisão binária Homem/Mulher corresponde à divisão Mente/Corpo e está muito presente como resquício de um modo de pensamento Ocidental. Ao insistirem na discussão sobre, se a música pertence à Mente ou ao Corpo, conseqüentemente se alarga essas diferenças e intensifica-se a oposição binária de Masculino/Feminino.

Pensando de maneira mais ampla na qual mente é masculina e corpo feminino na cultura Ocidental, música está sempre correndo o perigo de ser percebida como feminina (ou afeminada) como um todo. E um dos sentidos de declarar o controle masculino sobre essa mídia é através da negação da própria possibilidade de participação de mulheres. Pois como pode uma iniciativa ser feminina se as mulheres são excluídas desse processo? (MCCLARY apud NEIVA, 2015, p. 4).

De acordo com Cusick (apud NEIVA, 2015, p. 5), a música é um campo artístico muitas vezes considerada feminina em sua essência,

[...] e apesar de haver diferentes abordagens feministas em relação ao estudo da música e à musicologia propriamente dita, todas estão preocupadas com as relações de poder dentro da música e a relação que se estabelece entre esses poderes e os sociais, no sentido de refletir ou reforçar relações de poder e gênero.

Neste sentido, compreende-se a música como linguagem por onde se acessam essas narrativas carregadas de anseios e demandas de quem a produz, caracterizadas por códigos de gênero, sexualidade, raça/etnia, geração e classe social.

Para Lima:

A música foi um dos poucos espaços que o negro brasileiro, segregado da cultura dominante da elite branca, encontrou para sua expressão. Este meio, além de representar uma expressão artística de extrema importância, está diretamente ligado à propagação, aceitação e legitimação da cultura negra na diáspora (LIMA, 2016, p. 46).

Percebe-se que música é uma manifestação cultural que carrega as demandas e os anseios por parte de quem a produz. Logo, as canções das compositoras se tornam suas narrativas de amor e de denúncia das vivências racistas, lesbofóbicas, machistas pelas quais muitas passaram. Entendendo a música como uma produção intelectual que possibilita compreender essas dinâmicas de opressão, assim como, reafirmar seus papéis de gênero e raça.

Inicialmente, ao tomar contato com esse campo, algumas reflexões e vontades surgiram: Investigar⁸ como as relações sociais de gênero, raça e classe estão presentes nos discursos das compositoras de Salvador; Investigar como a auto-organização das compositoras acontece e adquire potencialidade discursiva, musical, poética e política e se aproximam das epistemologias feministas; e identificar como esses encontros de mulheres são iniciativas potentes, não só para a cena musical de Salvador, mas também para as próprias compositoras.

Ao analisar os anais dos principais encontros dos Estudos de Música, assim como, dos Seminários Interdisciplinares dos Estudos de Gênero no Brasil, constata-se que em ambos os eventos a temática sobre Mulheres e Música ainda é pouco abordada:

[...] no universo de mais ou menos 4.500 trabalhos, apenas 38 dialogavam com a nossa abordagem. Já nos anais específicos dos encontros sobre gênero e feminismo de um total de 61 trabalhos sobre o tema, 22 apresentaram a articulação proposta pela nossa pesquisa, de construção de epistemologias feministas numa abordagem interseccional (ROSA et al., 2016, p. 3727).

No entanto, ao comparar a importância dada dessa temática nos respectivos eventos, percebe-se que o campo acadêmico dos Estudos de Gênero e Feminismo tem recebido e está mais aberto à temática do que o campo dos Estudos de Música. A pesquisa⁹ traz um cenário animador para o campo de estudos feministas que tem se mostrado mais aberto às discussões cujos trabalhos envolvem música, gênero e suas interseccionalidades. Enquanto no primeiro campo, encontra-se uma pequena porcentagem de 36% de trabalhos sobre o tema. No segundo campo, essa porcentagem se encontra substancialmente menor, inferior a 1% do total.

Já dentro do campo de produção musical, o grupo de estudos Feminaria Musical ainda traz importantes dados no plano de trabalho *O som das compositoras de Salvador: da experiência etnográfica*¹⁰, que tem como objetivo dar continuidade ao mapeamento das compositoras da cidade. No primeiro ano da pesquisa foram encontrados 79 nomes. No segundo

⁸ Para tanto me utilizo do roteiro de entrevista *Feminaria musical ou epistemologias feministas em música no Brasil 3: das experiências etnográficas*, que faz parte do plano de trabalho *O som das compositoras de Salvador: da experiência etnográfica*.

⁹ O levantamento abarcou os trabalhos encontrados nos anais dos encontros em música (ABET, ABEM e ANPPOM), como também os anais de encontros nacionais e regionais (BA) feministas, e sobre gênero e sexualidade, como REDOR - Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações Gênero, Simpósio Baiano de Pesquisadoras (es) sobre mulher e relações de gênero, Seminário Internacional Fazendo Gênero e o Seminário Internacional Desfazendo Gênero.

¹⁰ Para além da coleta de dados, objetivou-se problematizar as dificuldades encontradas por essas compositoras no cenário artístico da cidade e perceber qual a relação entre a invisibilidade destas no cenário musical e as dificuldades da carreira.

ano, após a revisão dos dados¹¹, foram encontrados 38 nomes, nos quais 14 deles se repetem em relação à primeira lista. No livro do Festival de Música Educadora FM (IRDEB, 2014)¹² encontraram 52 nomes de compositoras, em que 28 deles se repetem em relação a primeira e segunda listagem e outros 5 nomes foram encontrados durante a pesquisa.

Todos esses dados totalizam até o momento um apanhado de 132 nomes de compositoras atuantes na cidade de Salvador, o que nos deixa otimistas e igualmente críticas à fala recorrente no meio musical de que não existem compositoras atuantes na cena soteropolitana (ROSA et al., 2016, p. 3725).

Esse fato demonstra como dificilmente as mulheres são pensadas enquanto pessoas que criam ou que suas criações são interessantes o suficiente. Por isso, chamo atenção para a potencial que os grupos/coletivos têm na manutenção de afeto e do fortalecimento da rede artística para criação de outros mercados fora da hegemonia já posta.

A necessidade de uma auto-organização de compositoras dentro da cidade de Salvador não é um fenômeno recente. Essa demanda já estava prevista em pesquisas anteriores sobre este campo como pode ser lido no artigo *As Baianas da Música*, de Carla Patrícia Santana, publicado em 2012. A pesquisadora entrevistou mais de vinte compositoras da cidade mostrando que, naquele momento, iniciava-se timidamente o surgimento de grupos formados apenas por compositoras. A autora explica esse fenômeno como “indício de mudança”.

Em suas palavras:

Podemos, neste momento, citar, pelo menos, dois grupos, Samba das Moças e Chita Fina, para ficar apenas em grupos dos quais entrevistamos alguma integrante, no caso, Joana Ramos e Illa Benício, do primeiro, e Neila Alcântara, do segundo, que revelam, nas entrevistas, algumas formas de como se apoiam: por exemplo, no caso de alguém ser impedido de participar de uma apresentação, por qualquer motivo, há sempre outra pessoa (mesmo que não seja integrante do grupo) para substituir. Vale ressaltar, neste momento, a observação de Illa Benício e de Joana Ramos sobre o fato de muitas delas serem também instrumentistas, o que lhes dá uma autonomia fundamental, pois elas não apenas cantam e compõem, mas tocam diferentes instrumentos e este saber possibilita a formação de grupos como os aqui citados, integrados exclusivamente por mulheres, e garante um suporte para outras compositoras-intérpretes (SANTANA, 2012, p. 8).

¹¹ Buscou-se mapear os eventos que tem surgido a partir de iniciativas de mulheres, visando à divulgação e visibilidade do trabalho de outras mulheres. Foram inseridos os festivais *Ânima*, *Sonora*, *Som das Binha e Mulheres em Atitude*, encontrados durante a pesquisa. Todas as iniciativas contemplam a figura da mulher como protagonista.

¹² Instituto de Radiodifusão Educativa do Estado da Bahia.

Dificuldade de inserção no mercado de trabalho, a necessidade de ser legitimada entre parcerias, pressão por um conhecimento avançado sobre o instrumento para poder compor e ser considerada musicista dentro desse meio artístico são algumas das falas que se repetem anos depois na pesquisa aqui apresentada. A iniciativa faz parte de um projeto maior que se chama “O dedo de moça na música da Bahia: Mapeamento e estudo da produção de compositoras dos anos 1990-2000”, que pretende mapear e analisar os modos de criação e produção de compositoras baianas que atuaram e /ou estão em atuação nos últimos 20 anos.

1.1 PERFIL DAS COMpositoras

Aline Lobo: Aline Lobo dos Santos tem 37 anos de idade, negra, homossexual e candomblecista. É nascida em Salvador. Suas canções passeiam pelo reggae, blues, MPB e compartilham inquietações existenciais e sociais que marcaram diversas fases de sua vida. Ela participou do “*Som das Binha*”, do “*Sonora*” e do “*Palavra Preta*”.

Já participou de algumas bandas em Salvador, como Ronco da Madrugada (MPB e Poesia), banda Massa Real (Música baiana) e Coisa Mandada (Samba). Já cantou músicas de Gilberto Gil, Djavan e atualmente, está voltada para um trabalho mais autoral.

Sua iniciação musical aconteceu com vinte e poucos anos, quando fez um curso com Ana Paula Albuquerque, e ao final deveria cantar com uma banda de Jazz do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM). Essa experiência fez com que a música se tornasse algo mais profissional e desde então tem estudado mais autonomamente. Antes disso, fazia cursos de violão e voz e considerava a atuação como musicista mais como um hobby. Considera sua trajetória musical inconstante e espaçada porque fica em processos de escrever e lançar em momentos variados. Considera que sua trajetória musical está para acontecer e em preparação.



Figura 1 - Aline Lobo em apresentação no “Sonora”. Fonte: Arquivos da autora.

Ao ser perguntada sobre suas referências musicais, inicialmente cita as cantoras: Gal Costa, Elza Soares e Maria Bethânia. Em termo de composição, destaca o Gilberto Gil, Lazzo, Margareth Menezes e Tiganá. E das mais novas cita: Neila Kadhi, Alexandra Pessoa e Luedji Luna. Explica que tem mais outras pessoas que poderia citar o nome, mas não se lembrou na hora.

Meu contato com Aline Lobo se iniciou no “*Som das Binha*” onde primeiramente a observei sendo técnica de som de uma das primeiras JAM’s do grupo. Como também atuo em áreas mais voltadas para técnica, como fotógrafa e videomaker, isso me chamou atenção visto que são poucas as mulheres nessas profissões. Mesmo não sendo muito próxima a Aline, comecei a fazer amizade com pessoas que sempre a viam como referência musical de Salvador, que não se encontra no *mainstream*.

Levando-se em conta que a análise de suas obras também faz parte de uma análise do perfil, reflito sobre a importância de uma das canções mais conhecidas dessa compositora, pelo público que a acompanha. A música *Na Rua*¹³ (2016) é uma canção que surge a partir da sua experiência de andar nas ruas de Salvador.

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4walqiscNk8>.

O primeiro registro público desta canção aconteceu em 2015, numa participação especial que ela fez para o show *Fiz uma canção para o vento*¹⁴, de Luedji Luna. Em entrevista, ao canal *Bim Bom Records*, Aline explica que a primeira coisa que a motivou a escrever a letra foi uma paisagem que avistou na cidade quando:

[...] estava passando pela Boca do Rio e vi um homem pescando na praia, de noite. E tranquilamente pescando de noite. Aí eu pensei que eu nunca poderia fazer aquilo que ele estava fazendo: pescando sozinha. E é uma coisa que eu gosto tanto. E aí eu fui refletindo sobre isso, sobre essa liberdade que é fajuta, na verdade. Que a gente pode andar à noite, mas não pode. Que a gente tem um medo real, além de ser roubada. E aí veio isso, de saciar os vícios, esse contexto de...enfim... de colocar a mulher como objeto, de mexer nela de qualquer jeito sem que ela se importasse (PAPO [...], 2016, informação verbal).

Essa temática retorna durante a entrevista realizada para a pesquisa, ao ser questionada sobre os temas que mais lhe importam:

É esse tema da impossibilidade, né? De estar na rua sendo mulher, me toca bastante, eu sinto muito isso, né? Na pele, hoje até menos, mas é bem real. É... As questões de raça também, me chamam muito, me chamam bastante atenção, me tocam. É... questões existenciais mesmo fruto de tudo que acontece com a gente, né? (Aline, 2017, entrevista).

Ao se referir à rua como espaço propenso de violência contra mulheres, em especial às negras, Aline evidencia o espaço urbano como mais um local da desigualdade de gênero. Nesse espaço, a violência contra as mulheres tem deixado de caracterizar-se como local de ameaça apenas para os homens, mas mostra que historicamente tem se tornado cada vez mais propenso a essa população.

Pode-se pegar como exemplo a Marcha das Vadias¹⁵, que aderiu muitas mulheres em várias cidades do Brasil, de 2011 a 2016. A iniciativa tinha como marca o uso de roupas sensuais nas manifestações, frases escritas no corpo contra violência sexual e pela defesa da liberdade sexual, e tinha como principal demanda política a ocupação do espaço público. No entanto, no

¹⁴ O show foi uma homenagem ao orixá Iansã e aconteceu no Teatro 18, Pelourinho. Em entrevista, Luedji Luna explica que foi o último grande show na cidade antes de se mudar para São Paulo.

¹⁵ O movimento surge no Canadá, em 2011, com nome de *Slut Walk*, motivada pela manifestação machista de um policial que, em palestra, alerta que as mulheres deveriam “evitar se vestir como vadias” ao andar na rua e para não serem estupradas. Essa opinião gerou um movimento de revolta entre as mulheres presentes que compreenderam essa fala como uma responsabilização da vítima em casos de violência, retirando todo e qualquer papel do Estado na manutenção de uma cultura patriarcal.

Brasil, o uso do termo “vadia” gerou várias controvérsias quando se articula as dimensões de gênero, sexualidade, raça e classe dentro da Marcha das Vadias (MV).

Suas organizadoras defendem tal reapropriação como uma estratégia para enfrentar a culpabilização da vítima em casos de violência sexual e desafiar representações hegemônicas sobre as mulheres na sociedade brasileira. Porém, este tem sido um foco de constante questionamento, não só por opositores do feminismo, mas também internamente, entre as participantes da MV, e por parte de outros movimentos de mulheres, que percebem riscos nessa estratégia discursiva, em especial com relação às mulheres negras e de setores populares (HERMIDA, 2017, p. 2).

Isso acontece porque, historicamente, as pessoas negras têm enfrentado o estigma de serem vistas como potencialmente sexuais cujos corpos estão disponíveis para sexo. No caso das mulheres negras há um esforço de se afastarem do estereótipo de vadia, no qual algumas mulheres brancas tanto tentaram trazer à organização feminista como uma demanda de corpos e vivências muito específicas. Mesmo com todas essas tensões, a temática do espaço público como local de propensão à violência se mostra presente na experiência de várias mulheres.

Assim como é evidenciado na música *Na Rua*, de Aline Lobo:

*Na rua já se corre perigo, imagine o corpo feminino
Minha mãe o que eu fiz pra perecer, diante da força bruta
Minha mãe o que eu fiz pra merecer, liberdade tão fajuta
Eles parecem tão famintos
Meu corpo de mulher, sempre pros sacrifícios
Pra servir a quem vier, doa a quem doer, pra saciar os vícios
Na Rua (2016).*

Na canção, a rua é apresentada como espaço de grande perigo e limitado para aquelas pessoas que possuem um “corpo feminino¹⁶”, podendo inferir que esse medo pode ser alargado às vivências das mulheres trans, travestis, mulheres lésbicas¹⁷ e mesmo homens que não performem a masculinidade padrão. No entanto, vale ressaltar como essa masculinidade também está marcada por recortes de raça. Para Fanon (2008), as marcas da colonialidade da sociedade moderna não reconhecem o homem negro como humano. Se o homem negro não é

¹⁶ Tomo a leitura de “Corpo” a partir do conceito de Performance de Gênero de Judith Butler, no qual o corpo é tomado como construtor de uma série de repetições que inscrevem culturalmente o que é dado como homem ou mulher. Nesse caso, se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo (BUTLER, 2010, p. 25).

¹⁷ Mesmo as lésbicas que não performam a feminilidade são passíveis de serem vítimas do estupro corretivo que consiste na violência sexual com fins de “ajustar” ou “curar” o desejo por mulheres. É uma forma de controlar o comportamento social ou sexual da vítima em prol da norma heterossexual.

visto como humano, logo, ele está distante de ser reconhecido como homem: “De um homem exige-se uma conduta de homem, de mim, uma conduta de homem negro - ou pelo menos uma conduta de preto” (FANON, 2008, p. 107).

Ainda sobre a objetificação do corpo e as intersecções de raça e gênero, é importante relembrar que, historicamente e socialmente, tem se construído a ideia da mulher como uma classe secundária, que está disponível para servir *sempre pros sacrificios / Pra servir a quem vier, doa a quem doer, pra saciar os vícios*¹⁸.

O final da letra de Aline Lobo nos lembra dessa situação, no entanto, quando se trata de mulheres negras o quadro se torna mais complexo porque o contexto racial vai incidir sobre essas violências no qual pessoas negras tornam-se a “Outra da Outra”, como coloca Grada Kilomba, uma metáfora de aspectos repressores de tudo aquilo que o “eu“ do *sujeito branco* não quer se parecer.

[...] não é com o *sujeito negro* que estamos lidando, mas com as fantasias *brancas* sobre o que a *negritude* deveria ser. Fantasias que não nos representam, mas, sim o imaginário *branco*. Tais fantasias são os aspectos negados do eu *branco* reprojetoado em nós, como se fossem retratados autoritários e objetivos de nós mesmas/mesmos. Elas não são, portanto, de nosso interesse (KILOMBA, 2019, p. 38).

A reflexão acima cria rastros para inferir que há um elo crucial entre sistemas interligados de opressão (racista-heteropatriarcal) que se impõe pela negação da autonomia, fazendo com que pessoas negras acessem o silenciamento pela impossibilidade da existência de discursos contrários a ele: do medo branco de ouvir o que poderia ser revelado pelo sujeito negro, pode ser articulado com a noção de repressão (KILOMBA, 2019, p. 41).

Ana Luisa Barral: Ana Luisa Silva Barral tem 30 anos de idade, se considera espiritualista, no que tange a identidade étnico racial se considera 25% branca, 25% indígena, 25% parda¹⁹, 25% negra e é heterossexual. É natural de Montes Claros, Minas Gerais. Sua

¹⁸ Frase da canção *Na Rua* (2016), de Aline Lobo.

¹⁹ No Brasil, há uma controvérsia sobre a utilização do termo pardo que é usado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para configurar um dos cinco grupos de "cor ou raça" que compõem a população brasileira, junto com brancos, pretos, amarelos e indígenas. Em 1872, o ‘pardo’ foi usado pela primeira vez para classificar pessoas de ascendência mestiça entre índios, brancos e pretos. Já em 1890 foi substituído por ‘mestiço’. E apenas em 1940 que voltou e permanece até os dias atuais. A controvérsia acontece na medida que colocam “pardos” e “negros” na mesma classificação, na mesma escala social e populacional sem tensionar os privilégios que o primeiro tem sobre o segundo devido o colorismo. Colorismo é um conceito usado para chamar a atenção para os diferentes níveis de preconceito e marginalização sofridos pela população negra, dependendo de quão mais

iniciação musical aconteceu ainda muito nova quando fazia aula de balé e jazz e já nessa época se ligava e gostava muito de música. Além disso, vários familiares tocam algum instrumento e isso foi de grande influência em sua vida.

Veio para Salvador aos 13 anos de idade e foi nesse momento que começou a tocar violão, em seguida pandeiro, bandolim, caixa e ler partitura na escola. Esse arcabouço autodidata fez com que ela conseguisse entrar na Escola de Música da UFBA por meio do vestibular, após ter aulas com um professor sobre teoria musical. Possui um EP que se chama *Ictus*, lançado em julho de 2014 e um álbum que se chama *Doçura*, lançado em abril de 2017.

Participou de diversos projetos musicais como instrumentista, compositora, cantora e arranjadora. Atuou como arte-educadora e contadora de histórias, tendo trabalhado em diversas escolas (Lua Nova, Girassol, Gira Girou, Gregor Mendel, Mater Magistra, MiniMundo) e projetos sociais, além de ministrar oficinas de Construções de Instrumentos, Percussão Corporal e Oficina Multi-idade de Práticas Músicas.

Ainda em 2014, lançou seu primeiro EP ICTUS, gravado ao vivo no Espaço Xisto Bahia durante seu recital de formatura; e durante o mês de julho realizou residência artística no festival *Brasilicata Tour*, em quatro cidades da Itália. Em 2015, concretizou junto a sete outras compositoras o *ECO A - Encontro de Compositoras*, primeiro encontro norte/nordeste de compositoras.

É criadora no grupo *Pé de Moleca*, voltado para o público infantil, mescla diversão, expressão e interação. Participa do Une Versos, trio de música brasileira sem barreiras entre o erudito e o popular: canções, poemas, música eletrônica, instrumental, devaneios, versos e improvisações. Também é uma das produtoras e idealizadoras do *Ponta de Areia – Mostra de Compositores*, que promoveu intercâmbio de compositores mineiros e baianos a fim de unir as diversas expressões culturais atuais produzidas no Brasil contemporâneo.

Cita a avó como sua primeira referência artística e relembra que ela organizava saraus abertos na cidade e que dava aula de música, de graça, para quem não podia pagar. Relembra como era um grande evento e que várias pessoas participavam inclusive essas as quais ministrava as aulas.

Ao trazer a influência da avó como elemento primordial de sua carreira, a compositora reforça a prática que muitas mulheres têm de rever suas histórias pessoais a partir de seus antepassados. Algo que a escritora afroamericana Audre Lorde (1984) já pontuou ao refletir

afrodescendente é sua aparência. Isso inclui não só a tonalidade da cor, mas também outras características, como largura do nariz, grossura dos lábios e textura dos cabelos.

acerca da prática da fala como exercício de olhar e se reconhecer nas histórias que percorrem toda uma ancestralidade em suas vidas. Ao escrever que “Poesia Não é um Luxo” ela retira a poesia da mera esfera da ostentação. E sugere que enxerguemos esse gênero artístico como projeto de mundo, como produção de significado e conhecimento. Como campo de resistência em que para muitas mulheres negras, a poesia é um modo de compartilhar experiências e ampliar suas vozes.

Em suas palavras:

Para mulheres, então, poesia não é um luxo. Ela é uma necessidade vital de nossa existência. Ela forma a qualidade da luz dentro da qual predizemos nossas esperanças e sonhos em direção a sobrevivência e mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tocável. Poesia é a maneira com que ajudamos a dar nome ao inominado, para que possa ser pensado. O horizonte mais distante de nossas esperanças e medos é calçado por nossos poemas, talhado das experiências pétreas de nossas vidas diárias (LORDE, 1984, p. 1).

Recentes estudos e matérias sobre histórias de compositoras, assim como análises de suas obras, acabam resgatando uma história não oficial, demonstrando que as mulheres sempre estiveram presentes dentro do campo musical e que muitas não receberam o devido reconhecimento de seu trabalho, deixando uma trajetória a ser contada e cantada.



Figura 2 - Ana Luisa Barral em apresentação do “Som das Binha”. Fonte: Arquivos da autora.

Desta veia coletiva, Ana Luisa comenta ainda que sempre trabalhou em parcerias porque acredita na força e no poder do coletivo. É uma das fundadoras do “*Som das Binha*”, Ciranda Sonora formada por mulheres, coordenadora e curadora do *SONORA - Ciclo Internacional de Compositoras*, festival feminista que aconteceu em mais de 20 cidades do mundo, em 5 países diferentes.

Ana Luisa foi a primeira das interlocutoras de quem me aproximei. Foi bem no início da trajetória do “*Som das Binha*” em que ela atuou como produtora e uma das organizadoras, junto com Flora e Clara Elisa. Até a data da entrevista, seu último projeto pessoal havia sido *Doçura*, que consistiu na gravação e lançamento de um álbum, em abril de 2017; num videoclipe²⁰ que leva o mesmo nome do disco; na inserção desse material em vários meios virtuais e num show de lançamento que aconteceu em abril do mesmo ano, no Gamboa Nova, teatro de Salvador. O trabalho foi inscrito no *Prêmio Caymmi* e, de acordo com release de imprensa sobre álbum, as músicas mesclam canções e poemas que falam do amor.

Retomo a resposta sobre a identidade racial de Ana Luisa para trazer uma reflexão sobre a miscigenação e o mito da democracia racial que paira sobre a identidade racial no Brasil. Pesquisadoras já alertam que, ao contrário da identidade racial negra, há um silêncio sobre a racialidade do branco e como isso possibilita que ignoremos a própria branquitude, enquanto um signo a ser questionado. Sobre isso, Maria Aparecida Silva Bento apresenta um quadro histórico de como, entre as pessoas brancas, as discussões sobre raça estão focadas apenas sobre o negro, pairando um desconhecimento sobre as consequências de pessoas brancas na manutenção do racismo.

Para a pesquisadora, há uma espécie de pacto entre brancos de não se reconhecerem como partes mantenedoras do sistema desigual de raça. Assim, o silêncio, a omissão, a distorção do lugar do branco na situação das desigualdades raciais no Brasil têm um forte componente narcísico, de autopreservação, porque vem acompanhado de um pesado investimento na colocação desse grupo como grupo de referência da condição humana (BENTO, 2002, p. 30).

Neste momento, vale fazer um exercício interseccional de raça e gênero nas trajetórias das duas compositoras apresentadas até agora, na medida em que essas são duas categorias que, quando combinadas, podem gerar acessos ou recusas. Neste sentido, acredita-se que, de alguma

²⁰ Gravado entre março e setembro de 2016 em Salvador - BA, no Museu de Arte Moderna, Museu Geológico, Mirante dos Aflitos, Passeio Público e Rio Vermelho. No clipe, há várias integrantes do Som das Binha participando. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wgXTi8MolGQ>.

forma, Ana teve e tem mais acessos do que a Aline em função de uma condição de classe e raça que a privilegia diante da história de vida apresentada.

Luedji Luna: Luedji Gomes Santa Rita tem 30 anos de idade, é de Salvador, negra, bissexual e candomblecista. É uma das organizadoras do “*Palavra Preta*”, e cofundadora do *M.O.V.A.*, coletivo de compositoras de Salvador. Considera que a composição foi aparecer em sua vida aos 17 anos de idade, quando escreveu a primeira música. Aos 20 anos ganhou um violão e começou a compor. E aos 25 anos, com dinheiro do estágio em Direito, pagou aulas de canto na Escola Baiana de Canto Popular, da professora Ana Paula Albuquerque. Desde então, começou a participar de recitais produzidos pela própria escola. Resgata experiências no Solar Boa Vista, na Aliança Francesa, na Praça Pedro Archanjo, Casa da Mãe e outros espaços culturais da cidade.

Seu trabalho tem influências do Jazz e da MPB. Fez parte também do “*Bando Cumatê*”, coletivo engajado na pesquisa, difusão e fomento das manifestações artísticas tradicionais da cultura brasileira. Em 2015, fez o primeiro show autoral intitulado “*Fiz uma canção pro vento*” em que reverenciava Iansã, no Teatro 18, no Pelourinho. Pouco tempo depois, seguiu para tentar a vida em São Paulo.

De todas as interlocutoras, Luedji Luna foi a última com quem tive contato e aconteceu bem repentinamente, a partir de uma amiga de datas, a compositora negra e lésbica, tatiana nascimento,²¹ que estava em Salvador no final de 2016 e me pediu para gravar alguns trechos do show que ela fazia na *Tropos*. Já conhecia tatiana da militância de Brasília desde 2005.

Fiz as gravações, editei e passei o material para ela, que comentou querer fazer um encontro de autoras negras em Salvador, não seria apenas de compositoras no sentido musical, mas de autoras no sentido do texto escrito, de poetisas e escritoras, já no começo de 2017. Ela havia conversado com Luedji Luna, que estava para chegar na cidade e me pediu sugestão de alguns nomes. Na época, meu campo de pesquisa era apenas o “*Som das Binha*”. Mas com a chegada dessa informação sobre o “*Palavra Preta*”, achei mais do que necessário que eu passasse a observar essa mobilização acontecendo.

É importante ressaltar que Luedji Luna é a única das interlocutoras que não mora mais em Salvador, sendo que, tendo iniciado na Bahia, hoje possui uma carreira de abrangência nacional. A importância dela dentro dessa pesquisa se dá justamente pela iniciativa com a “*Palavra Preta*”, e por estar passando por esse trânsito fora de Salvador. Na época que a

²¹ A artista comumente escreve seu nome em letra minúscula.

entrevista foi realizada, a mudança de cidade era bastante recente na história dessa compositora que, em seus shows costuma cantar suas próprias composições ou de outras mulheres negras.



Figura 3 - Luedji Luna em apresentação no Diálogo Insubmissos de Mulheres Negras. Fonte: Arquivos da autora.

Ela, compositora, descreve sua trajetória artística como de muito esforço, muito axé, muita fé e de muita sorte. Por ser de uma família negra que a concebeu como projeto político (seu pai e sua mãe se conheceram na militância negra de São Paulo e toda sua criação foi a partir de referenciais negros), do Nordeste em que não havia nenhum músico, produtor ou artista para incentivá-la:

[...] sou mulher, preta, nordestina, filha de uma família que não é desse rolê da música e enfim, sem conhecer ninguém, sem saber para onde ir, então eu fui guiada pela observação, eu tive muita... Inteligência acho que é a palavra, de observar as trajetórias que estavam dando certo e como foram construídas essas trajetórias e tentar replicar, né? Tentar seguir os mesmos passos. Muito queixo também, muito queixo, sabe? Não tinha dinheiro para pagar determinadas coisa eu queixava, fazia permuta, confia nesse trabalho, acredita nesse trabalho, vale a pena e tal, então muito queixo (Luedji, 2017, entrevista).

Ao ser questionada sobre as referências musicais, Luedji Luna afirma que foi muito influenciada pelo que ouvia em casa. Explica que mesmo que não tenha vindo de uma família de musicistas, a música estava muito presente no cotidiano quando relembra do pai tocando percussão aos fins de semana com os amigos e como a história também faz parte dessa memória

sonora. Na entrevista, atribui ao aspecto da espiritualidade como um dos fatores responsáveis por abrir as portas para o crescimento profissional: o poder da mente e os orixás, as rezas, a prece. Sobre isso, Castiel Vitorino Brasileiro, psicóloga negra, travesti, artista e macumbeira, reflete o conceito de Cura como estratégia de produção de memórias para lidar com o trauma do racismo. Em suas práticas clínicas, assim como nas pesquisas artísticas, ela convoca a cura a partir da experiência e conhecimento das curandeiras, macumbeiras, benzedeadas e rezadeiras:

A Cura é uma capacidade de manipular energia vital, por isso é Bantu. Ou seja, vida. Ou seja, Tempo. O que há no corpo de Cura são vidas e temporalidades sendo manipuladas, equilibradas. Quanto Tempo dura a vida de uma travesti que não consegue e não quer se esquecer de sua bixalidade? A Cura é uma produção de memórias, histórias e gestos. Meu corpo é negro, testicular e feminino. Sou companheiro de um caboclo, escolhemo-nos antes de eu reencarnar e quando descobri que minha gastrite é efeito de racismo e travestifobia (BRASILEIRO, 2019, p. 13).

Ao afirmar que a “Cura é uma produção de memórias, histórias e gestos”, Castiel traz temas muito caros e de grande importância nas poéticas dos trabalhos de artistas negras.

Uma produção intelectual que tem cor e tem corte (tomando como referência um trecho da canção *Um Corpo no Mundo*, da compositora Luedji Luna) e por isso carrega histórias sangradas e sagradas. Terra de Dandara, Zumbi, de minha bisavó Maria (negra escravizada no Espírito Santo). De um povo que dança e canta para celebrar. Onde se joga, se brinca e se luta ao mesmo tempo, pois a ginga exercita essa resiliência. Pois, quando estamos dançando também estamos lutando e quando estamos lutando, também estamos falando da história. E falar da história é sempre se lembrar do lugar de fala e da responsabilidade sobre o que se narra. São saberes de cura traficadas para lembrar que resistência também deve ser sobre estar vivas e poder convocar o autocuidado e a cura entre pares.

E foi nesse processo de resgatar e (re)encontrar a ancestralidade que atravessam histórias do Atlântico que Luedji Luna lançou o álbum *Um Corpo no Mundo*, em 2017. Nesse mesmo ano foi contemplada pelo Prêmio Afro, inspirado nas temáticas da diáspora negra - carregando uma mensagem de questionamento e pertencimento sobre a identidade preta, com ritmos da música africana, do samba, do reggae, da MPB. E vem incorporando referências africanas de músicos angolanos e de Cabo Verde.

Uma de suas canções mais famosas que também carrega o nome do álbum, nasce do encontro que teve com a imigração africana em São Paulo, mas também nasce da trajetória de sair de Salvador e ir para São Paulo. Explica que esse deslocamento a fez mobilizar por dentro

e por fora e por isso que *Um Corpo no Mundo* é uma composição que traz a saudade no canto, de uma ausência de referência que Salvador dava para a compositora:

*Eu sou um corpo, um ser, um corpo só
Tem cor, tem corte
E a história do meu lugar
Eu sou a minha própria embarcação
A minha própria sorte
Atravessei o mar
Um sol
Da América do Sul
Me guia
Trago uma mala de mão
Dentro uma oração
Um adeus*
(Um Corpo no Mundo - 2017. Composição de Luedji Luna).

No Brasil, há uma diáspora interna ainda muito presente no cotidiano das pessoas negras, da migração de pessoas do Norte e Nordeste para regiões do Sudeste. Essa necessidade de se deslocar, *atravessar o mar, um sol, da América do Sul*²² de dentro, nos faz pensar em qual África se pretende iniciar a contar histórias.

Nesse movimento que cabe numa *mala de mão, dentro uma oração, um adeus*²³ de cidade, a cantora relembra que começou a ressignificar a noção do que é ser negra nesses dois ambientes tão diferentes e com nuances de racismo tão complexas. Sobre isso, explica que começou a perceber como Salvador, apesar das contradições e do racismo, era uma cidade em que enxergava seus pares, como um espelhamento. E reconhece como São Paulo é uma cidade que passou por um processo de embranquecimento muito forte em cima da mão de obra dos migrantes.

Sobre uma história sem memória, Luedji Luna revela que um dos medos que tem enquanto compositora negra é o do esquecimento. Nesse sentido, cita nomes de algumas compositoras negras (Cátia de França, Elza Soares e Célia Cruz) que, em algum momento, já passaram por um processo de esquecimento do mercado musical em sua carreira e como essa dinâmica não é a mesma quando acontece com as compositoras brancas. Pois, assim como o racismo, os meios de manuseios do esquecimento atravessam a história de vida dessas mulheres, como a demarcação geracional, outro marcador que interfere na trajetória dessas profissionais.

²² Frase da canção *Um Corpo no Mundo*, de Luedji Luna.

²³ Frase da canção *Um Corpo no Mundo*, de Luedji Luna.

Para mim a maior violência é esse medo da invisibilidade, do esquecimento assim que é algo que é presente, é algo que está posto tá colocado, é esse mundo não foi fundado para que eu estivesse aqui fisicamente, quem dirá em termos de pensamento, quem dirá em termos de ideia, quem dirá em termos de saber, entendeu? Em termos de cultura, de produção de cultura, não era nem para eu estar viva, não era nem para eu estar aqui, entendeu? E essa é uma violência que me toca assim todo dia, mesmo eu vendo isso tudo acontecendo, sabe? Tipo entrevista e tal tô aqui, entrevista e disco, prêmio etc, eu fico com medo de não conseguir, disso tudo ser um trabalho em vão ou não ter a projeção suficiente ou sei lá... (Luedji, 2017, entrevista).

Cita os nomes de Djavan, Luiz Melodia e Milton Nascimento como principais compositores da música negra que a influenciaram. Afirma que se identifica com as letras de Vanessa da Mata como uma “lírica cotidiana” ou “uma escrita de prosa: para tomar café e contar uma história”. Já os trabalhos de Tatiana Nascimento, ela considera como uma das melhores poetisas e compositoras de sua geração. A relação profissional e de amizade entre as duas é mais detalhada no capítulo de descrição sobre a primeira edição da Palavra Preta que aconteceu em Salvador.

Zinha Franco tem 28 anos, é negra, lésbica, baixista e compositora. Se iniciou profissionalmente na música com 17 anos, cantando e tocando violão em barzinhos da cidade de Salvador. Ainda nessa idade, tocava contrabaixo e compôs para participar de um festival no colegial chamado “Máquina do som”.

Em 2010, recebeu um convite para tocar em uma banda de samba só de mulheres, *Samba Maria*, onde passou três anos de sua vida se dedicando ao samba, participando de eventos como o *Salvador Fest*, no Carnaval de Salvador, e, abrindo shows para cantoras de nível nacional, como Preta Gil.



Figura 4 - Zinha Franco se apresentando em show. Foto: Juh Almeida. Fonte: Arquivos da autora.

Pela bagagem e referência, a banda de samba também só de mulheres, *Chita Fina*, chamou Zinha Franco para acompanhar o grupo em shows fora e dentro da cidade. Assim, ela fez uma pequena passagem pela banda, tocando em Irecê no dia internacional da mulher, no dia 2 de fevereiro, na lavagem de Iemanjá e na lavagem de Santo Amaro, dividindo o palco do evento com Luís Caldas e a banda *Chiclete com Banana*.

Nesse período que passou com a *Chita Fina*, quem comandava a banda era a cantora Wil Carvalho. Ainda no caminho dos graves, tocou com várias cantoras alternativas de Salvador, entre elas, Daniela Tourinho e Marília Sodré. Participou de um cênico musical chamado *Adupé*, que retrata uma saudação para os Orixás. O espetáculo contou com a direção de Fernanda Júlia e Thiago Romero, que era o cantor do cênico, e com a direção musical dos músicos, Spike e Ricardo Costa, realizando temporadas no Espaço Xisto Bahia, Teatro Vila Velha e Sala do Coro do Teatro Castro Alves (TCA).

Em janeiro de 2013, Zinha lançou o CD *Mosaico*, sua primeira obra, que contém 8 faixas de sua autoria e direção, nele a cantora e compositora mostra o “mosaico” de ritmos que o músico pode atingir. Em 2017, fez seu segundo show autoral no Ciranda Café, denominado de

Novo Horizonte. Considera seu estilo de música como *World Musical*, mais voltada ao pop com origem na MPB. Também participou da “*Sonora*”, do “*Som das Binha*” e da “*Palavra Preta*”.

Atualmente responde pela Estação Zinha que é uma produtora artística musical que promove e organiza eventos com foco em mulheres negras. Uma de suas iniciativas é a Panteras Negras, primeira banda instrumental formada só por mulheres negras. O grupo surge em Salvador, o nome é uma homenagem ao movimento revolucionário que surgiu no fim da década de 60 nos EUA contra a opressão da população negra. Tem como objetivo movimentar a arte musical negra feminina, provocando reflexões sobre a pouca ou quase falta de existência de mulheres negras na música instrumental. O grupo é formado por Zinha Franco (baixo), Dêdê Fatuma (percussão), Line Santana (bateria) e Suyá (guitarra), que têm relação técnica e autodidata com a música e trazem diversas influências em seus trabalhos: afro, afoxé, samba-reggae e música afro-cubana.

No mesmo ano do lançamento do grupo, foi publicada uma matéria especial no jornal Folha de S. Paulo (ARTISTAS, 2018) sobre o cenário musical de artistas da Bahia, que estavam repercutindo nacionalmente. O periódico nomeia esse movimento como Novo Pop Baiano em referência à produção musical baiana contemporânea. Antes denominada como Axé Music, o texto afirma que esse gênero musical tem sido atualizado pela nova música pop baiana. Com uma sonoridade particular, apresenta influências que vão do rap, do pop, do pagode baiano com beats eletrônicos, soul adicionado ao ijexá - instrumental com ritmos locais.

A diversidade sonora que artistas da Bahia têm trazido como demanda e produção local para o mercado nacional e internacional da música demonstra um complexo quadro de referências culturais que sempre existiram na produção artística da cidade.

Composta por inúmeros artistas esteticamente vinculados ao mundo do Rock, Reggae, Forró, Samba, Samba Junino (semelhanças rítmicas ao Samba Duro de bairros como o Engenho Velho de Brotas), Pagode, Partido Alto, MPB, Salsa/Merengue, Jazz, Erudito e Pop, a Bahia dialoga sua textualidade e inscrição no competitivo campo das marcas, a partir da relação tradição e modernidade. É bem verdade que, dentre inúmeros gêneros e estilos musicais, é a Axé music o maior exemplo de estruturação e organização empresarial, mas não o único. Monocultura pressupõe unidade e ausência de outros discursos e elementos estéticos - não sendo este, o caso da Bahia. A Bahia, e em especial Salvador, congrega produção e fruição de inúmeros gêneros musicais (CASTRO, 2010, p. 208).

De acordo com pesquisa de Castro o Axé music, enquanto gênero marcado por uma Indústria Cultural, já apresentava características de fusão e mescla sonora e estética enquanto característica de um produto de mercado. Na composição do nome Axé Music, temos de um lado o “Axé” evocando elementos afro e de matriz africana. Enquanto o “Music” contemplaria

os elementos da música pop, mais conhecido como World Music a partir da inserção de guitarras e timbau.

É necessário fazer a crítica sobre a composição do termo Axé Music apresentado acima na medida em que as matrizes africanas são previamente colocadas como fora do centro e específicas. Neste sentido, acredito ser importante mudar a forma de olhar para a produção musical que contém matrizes africanas. Ao trazer essas produções para o centro, compreendendo não apenas as diversas e complexas estruturas sonoras que a compõem, mas também os conflitos históricos e sociais que carregam, é possível se aproximar do conceito de Terceira Diáspora.

Falar em Diáspora é falar em movimento e trânsito. A Primeira Diáspora é marcada pelo deslocamento dos navios negreiros a partir da prática violenta da escravidão como elemento que marca esse momento histórico. A Segunda Diáspora marcada pela migração voluntária da população negra africana para outros países, como: jamaicanos para Londres; de portoriquenhos para New York; de beninenses para Paris; de caboverdianos para Lisboa e NY; de angolanos para o Brasil, entre outros deslocamentos.

De acordo com Goli Guerreiro, a Terceira Diáspora abrange as trocas culturais (textos, sons, imagens) provocado pela movimentação da globalização eletrônica (web) da diáspora negra. Coloca em conexão digital os repertórios culturais de cidades atlânticas - ícones, modos, músicas, filmes, cabelos, gestos, livros.

A virtualidade, definida por Pierre Lévy como “o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação” [Pierre Lévy] já estava presente nos navios negreiros; migra com as massas deslocadas “voluntariamente” e se potencializa com os meios de comunicação de massa: cinema, rádio, televisão, web. Ondas magnéticas, eletrônicas e tecnologias digitais elevaram os deslocamentos culturais à enésima potência (GUERREIRO, 2010, p. 12).

Permite-se refletir a partir da história e das práticas culturais das cidades atlânticas, através de conexões, analogias e contrastes que buscam iluminar o momento atual da diáspora no contexto da globalização e do circuito eletrônico de informação que produz trocas e recriações em várias dimensões das culturas negras.

Fiz essa breve explicação para retornar à história da compositora Zinha Franco que assim como outras mulheres negras, também passaram por situações adversas. A musicista descreve sua trajetória musical a partir dos locais em que tocou, na medida que só teve acesso às casas de show e teatro a partir do palco. Explica que quando começou, no Engenho Velho da Federação, era uma pessoa com poucas condições financeiras, e todos os locais aonde tocou,

consistiram na primeira vez em que também os visitava. Assim, enquanto alguns artistas já conheciam os locais de trânsito musical e caçavam esses ambientes, para ela o campo era muito novo e por isso considerava-se muito privilegiada de entrar nos locais já no palco. Cita como exemplos: Teatro da Gamboa Nova, Espaço da Barroquinha, Bahia Café Hall, Teatro Castro Alves, Concha Acústica, Espaço Madre, entre outros:

Enfim, todos os lugares, vários lugares de Salvador, lugares que as pessoas frequentariam normalmente, pessoas com fácil acesso, frequentariam normalmente, eu frequentei em cima do palco. Então, para mim isso foi um privilégio, de eu entrar naqueles lugares já no palco. São lugares comuns, que qualquer um poderia ter acesso, mas eu não tive esse acesso (Zinha, 2017, entrevista).

Nos contatos iniciais com o cavaquinho, Zinha cita que foi muito influenciada por Beth Carvalho como uma referência instrumental e por ser uma mulher sambista que toca cavaquinho no meio de vários homens. Cita também Alexandre Processo e Felipe Bitencourt como baixistas que não estão no cenário nacional. Além disso, como uma pessoa que nasceu nos anos 90 e acompanhou a cena do pop nacional, cita Djavan, Lulu Santos e Jorge Vercilo como nomes de artistas que a agradam:

Dessa nova geração que chega, eu escuto Maria Leida, eu escuto Mart'nália, eu escuto Ana Cañas, eu escuto Bruna Caram, esses sons me movimentam, porque é da minha época, é do meu tempo. E aí, algo mais antigo é Milton Nascimento, Djavan, Cássia Eller, eu escuto muito, eu gosto muito do som de Cássia Eller (Zinha, 2017, entrevista).

Zinha Franco foi a primeira das entrevistadas e isso aconteceu muito naturalmente e de modo fácil porque a gente tem uma rede mais próxima de amigas que passa tanto pelo ciclo de artistas lésbicas da cidade de Salvador, quanto de trabalhos em que estivemos juntas como da *Anastácia Rainha do Forró*²⁴, em que ela atuou como baixista, enquanto eu estava como videomaker.

1.2 PERFIL DAS MOBILIZAÇÕES

Neste subcapítulo abordarei sobre as mobilizações escolhidas para fazerem parte da pesquisa. As descrições foram feitas a partir de registros imagéticos e escritos que produzi. Assim como informações retiradas dos sites de cada um dos eventos. Relato ainda como me

²⁴ Para saber mais: <https://www.facebook.com/anastaciainhadoforro.ssa/videos/233810200712297/>.

introduzi nessas iniciativas, assim como o ambiente e o público para “entender de que maneira as performances afetam tanto os performers quanto a audiência” (SEEGER, 1992, p. 245).

O critério de escolha sobre a ordem de apresentação das mobilizações a seguir, foi feita a partir da ordem de contatos que tive com elas. Inicialmente, meu contato era apenas com o “*Som das Binha*”, em que iniciei a trajetória de registro desse campo e comecei a me sensibilizar sobre as narrativas que eram apresentadas nas conversas com as compositoras. O “*Sonora*” surge logo em seguida, quase em paralelo com o “*Som das Binha*”, mas em um período de duração menor e a partir da organização de compositoras de outros países que possuem autonomia em suas logísticas. E por fim, o “*Palavra Preta*”, que é uma iniciativa cigana, na medida em que acontece em outros estados e comumente tem sido organizado pelas compositoras negras Tatiana Nascimento e Luedji Luna.

Duas delas são de iniciativas nacionais (acontecem em estados fora da Bahia), como “*Palavra Preta: Mostra de Negras Autoras*” e “*Sonora – Encontro Internacional de Compositoras*”. Apenas o “*Som das Binha*”, até o momento, tem um caráter local e concentra apenas mulheres que residem na cidade de Salvador.

1.2.1 Várias sementes boas²⁵: uma prosa sobre o “Som Das Binha”²⁶

O “*Som das Binha*” trata-se de uma Ciranda Sonora formada por mulheres que possuem uma trajetória profissional dentro do mercado ou estudo musical. Organizam JAM’s²⁷ com apresentações itinerantes e abertas para qualquer compositora (seja instrumentista, artista, poetisa, dançarina, e outras, contanto que o conteúdo seja de autoria feminina) que queira apresentar sua produção autoral ou a composição de outras mulheres. A coletiva se organiza em reuniões em que se tomam decisões sobre as pautas e demandas que cada pessoa do grupo irá realizar. Como muitas delas também tem experiência com produção, acabam realizando essas múltiplas funções para além da composição musical.

²⁵ O termo “Semente boa” é uma referência ao nome da composição de Minuska. O refrão é cantado, em ciranda, nas apresentações do Som das Binha: Eu vim do corpo da minha mãe/ Ela me deu semente boa /Nutriu meu corpo /Espalhou bênçãos / Sou Plantadeira de semente boa.

²⁶ “Binha” é um apelido carinhoso dado às pessoas que pertencem à geração dos anos 90 para trás. É uma palavra muito usada na Bahia, mais especificamente em Salvador.

²⁷ Tocar a partir da improvisação, sem saber o que vem pela frente. No Brasil, é popularmente conhecido como “dar uma canja”.

A ideia de formar um repertório de compositoras sinaliza as trocas-afetivas-musicais para a fomentação de trabalhos criados por mulheres. A iniciativa de Salvador, Bahia, tem como objetivo criar espaços de aprendizado e trocas musicais longe das experiências machistas.

A iniciativa surgiu em 2016, quando se apresentaram em diversos locais da cidade, em teatros, terreiros, ocupações, casas de shows, entre outros. Cito algumas destas apresentações resgatadas a partir das redes sociais²⁸ do grupo, no qual as informações estão disponibilizadas publicamente:

- Em 2016:
 - 13/03/2016: Cronópios, em Salvador/BA;
 - 20/03/2016: Cronópios, em Salvador/BA;
 - 27/03/2016: Cronópios, em Salvador/BA;
 - 31/03/2016: Terreiro do Gantois, em Salvador/BA;
 - 29/05/2016: Fundação Pierre Verger, em Salvador/BA;
 - 06/06/2016: Ciranda Café, em Salvador/BA;
 - 10/06/2016: Ocupação do Ministério da Saúde, em Salvador/BA;
 - 02/06/2016: Aniversário de Olívia Santana, no Candeal Guetho Square, em Salvador/BA;
 - 06/07/2016: Aniversário do Cine Teatro Solar Boa Vista, Salvador/BA;
 - 06/09/2016: Cachoeira DOC, em Cachoeira/BA;
- Em 2017:
 - 24/03/2017: Aniversário de 1 ano do Som das Binha, Casa Preta, Salvador/BA;
 - 14/10/2017: Som das Binha Especial Cultura Popular - 2 anos de Tropos, em Salvador/BA
 - 29/10/2017: Som das Binha Especial Rap, Casa Preta, Salvador/BA.
- Em 2018: Nenhuma.

Em entrevista realizada com Ana Luisa Barral, ela conta como essa iniciativa surgiu:

Então... uma coisa legal de ressaltar é que o Som das Binha e o Sonora nasceram do mesmo lugar. Eles nasceram da hashtag #mulherescriando, que foi a Déa Mussolini que criou e isso que eu achei incrível.

²⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/somdasbinha>.

A Déa Mussolini é uma compositora excelente, parceira maravilhosa. E aí ela entrou em contato com um coletivo de mulheres. Ela ficou durante meses entrando em contato em rede com várias mulheres do Brasil inteiro pra, no dia 1º de fevereiro a gente lançar a hashtag #mulherescriando com um vídeo de uma música autoral. Cada uma fazendo isso. Aí um dia a gente conseguiu 600 vídeos, no primeiro dia. Aí no segundo dia foram se seguindo, até hoje tem gente que bota (Ana Luisa, 2017, entrevista).

Complementa ainda explicando que repassou a informação para cerca de 80 pessoas de sua rede social e que no decorrer da semana, várias compositoras a procuraram para saber mais dessa campanha e relatar que preferiam tocar do que fazer vídeo para internet. Neste momento ela percebeu uma demanda importante que era: para essas mulheres não bastava apenas aprender a tocar era necessário apresentar seu trabalho.

E do lado de cá a gente conversando de que, a gente tem tantos vídeos assim, o que que a gente vai fazer com tudo isso? Aí São Paulo disse “eu acho que a gente tinha que ter um festival”, o Rio de Janeiro, “ah, se tiver um festival o Rio tá dentro”, e aí ó, “se tiver festival Salvador também tá dentro”... E aí começou o Sonora nessas quatro cidades (Ana Luisa, 2017, entrevista).

O resultado: enquanto algumas cidades do Brasil estavam se articulando para organizar o “*Sonora*”, concomitantemente o “*Som das Binha*” estava nascendo. E isso dentro de um projeto unificado que envolveu a auto-organização dessas compositoras, de modo que, elas iniciam assim uma jornada de comunicação/produção/ensaios entre conhecidas e amigas.

Dessa maneira, no dia 13 de março de 2016, o “*Som das Binha*” inicia a sua jornada no Cronópios²⁹, que se seguiu para mais duas apresentações. E no decorrer do tempo em que iam ganhando o gosto e ouvido das pessoas, foram sendo convidadas para se apresentarem em outros ambientes fora do local tradicional de apresentações.

Das três mobilizações citadas anteriormente, o “*Som das Binha*” foi a primeira iniciativa da qual me inseri e por onde iniciei o contato mais direto com meu atual campo de pesquisa. Também é o único que acontece exclusivamente em Salvador, tendo apenas uma apresentação em Cachoeira/BA.

Uma das apresentações das quais é importante dar destaque foi a que aconteceu em março de 2016, durante a programação do “*Março Mulher Gantois*”, no Terreiro Ilê Iyá Omin Axé Iyamassê, mais conhecido como Terreiro de Mãe Menininha do Gantois. A iniciativa aconteceu por convite do próprio Terreiro a partir da organização da Associação de São Jorge Ebé Oxossi, por meio da presidente e Iyalorixá Carmen Oliveira da Silva e do Memorial Mãe Menininha do Gantois.

²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tApLuBZT7xg>.

A Casa foi fundada em 1849, por Maria Júlia da Conceição Nazareth e é considerada um elemento de preservação e perpetuação da memória e tradição cultural da Bahia e do Brasil. Um espaço sagrado que guarda as diversas expressões religiosas a partir da manutenção de costumes, preservação de santuários que contam a história dos legados milenares dos povos *Iorubá* e resguardando o culto aos Orixás. Assim como acontece em outros terreiros, a Casa também segue a tradição matriarcal em que as dirigentes são do sexo feminino, obedecendo aos critérios de hereditariedade e consanguinidade.

Na ocasião, como se tratava de uma programação do Mês da Mulher, havia um cuidado de tratar as simbologias das *Yabás* (orixás femininos) com mais requinte. Então, pela parede podia-se ver imagens, desenhos e esculturas das várias representações dessas entidades em volta do barracão.

Naquele dia, o local estava decorado com enfeites de cores branco e amarelo como pode ser observado na imagem abaixo. As cores em amarelo simbolizavam a entidade Oxum, orixá que reina nas águas doces (rios, fontes e cachoeiras), sua imagem é de uma mulher que carrega um espelho, conhecido como *abebé*.



Figura 5 - Integrante do “Som das Binha” em reverência à mãe da Casa de Gantois, minutos antes de começarem a tocar. Foto: Alexandra Martins Costa. Fonte: Arquivos da autora.

A interpretação mais popular sobre essa Orixá a descreve como símbolo de vaidade, beleza física e narcisismo. As leituras deste arquétipo ainda estão muito voltadas ao pensamento anglo-saxônico, que carrega em sua bagagem o mito de Narciso, que apaixonado pela sua própria imagem morre em nome de si.

Como se trata de um conhecimento africano, há um simbolismo maior por trás do *abebé* que Oxum carrega e que se relaciona com fonte de reconhecimento. Pois ao olhar para o espelho, enxerga os outros às suas costas. E sem olhar para si, não se pode olhar para os outros com respeito e bondade como é característica dela.

Neste ponto, farei uma descrição da parte da Casa em que aconteceu a apresentação, porque foi onde tivemos acesso. Como se trata de uma comunidade religiosa, alguns espaços apenas são acessados por membros desse culto. Assim, logo na entrada da Casa há um grande salão retangular (conhecido como barracão) em que acontecem as cerimônias e festas públicas.

Durante as apresentações, homens e mulheres ficam em locais separados. Portanto, do lado direito de quem entra no ambiente estão separadas cadeiras para os homens e do lado esquerdo ficam as mulheres. O centro apenas é acessado com permissão de alguém do local, pois é onde está assentada a entidade da Casa (Orixá ou guia espiritual). Logo em frente, ainda na perspectiva de quem entra na Casa, fica a Mãe Carmem, atual sacerdotisa do Gantois, sentada numa cadeira. Ao seu redor está construído uma estrutura própria, com o desenho de uma Iemanjá na parede, como uma espécie de altar.

Essa foi uma apresentação muito importante para várias das integrantes do “*Som das Binha*”, que iriam participar devido a própria simbologia do terreiro e a importância daquele local para suas composições e para suas vidas. Como explica Zinha no trecho a seguir:

[...] achei fundamental aquela construção só de Mulheres ocupar o terreiro. Partindo do pressuposto que apenas homens ocupem tal espaço também na condição de tocadour (“músico”). Foi uma representatividade, uma significância e um marco para aquele Coletivo... Para mim, experiência necessária como musicista negra. Levar a música de forma abrangente para o Gantois foi no mínimo ousado (Zinha, 2017, entrevista).

Para a apresentação, as *Binha* se organizaram em blocos: mais próximas do altar estavam instrumentos de sopro e corda, ao centro estavam as vozes e a percussão vinha logo em seguida, próxima da cadeira em que os homens estavam sentados.

Uma parede de mulheres, em sua grande maioria negras, tocando atabaque no Terreiro. Essa é a imagem que me fica colada na memória porque é preciso pensar o Candomblé como sistema político, pois a partir do momento as *Binha* se juntam com outras mulheres do Gantois para tomar esse instrumento tão voltado para universo masculino, elas estão reinventando a

história de que mulher não sabe tocar percussão. Mesmo que esse seja um primeiro passo, já que elas ainda não podem tocar os atabaques nas cerimônias e muito menos chegar perto dos instrumentos sagrados do Candomblé.

Na figura 6 abaixo, pode-se ver um dos momentos que elas tocam o atabaque durante apresentação naquele dia:



Figura 6 - Ala de tambores. Foto: Alexandra Martins Costa. Fonte: Arquivos da autora.

O Projeto *Rum Alagbê*³⁰, ministrado pelo professor, percussionista profissional e Alagbê do terreiro, Iuri Barros, vem mudando esse quadro e permitindo que meninas e mulheres também tenham acesso a esse conhecimento voltado ao universo masculino, reconfigurando o sistema de gênero na casa. Em suas pesquisas, Barros (2016) infere que a grande busca de mulheres por esse instrumento, mais que a dos homens, se dá pelo fato dos meninos já entenderem que o acesso a esses instrumentos sempre estará à disposição deles. Enquanto isso, as mulheres preferem aproveitar a oportunidade por saberem das limitações do atabaque em suas vidas:

Só que na prática as coisas não são bem assim: ao longo dos anos tenho visto o avanço das meninas e mulheres, e com isso já constatei que elas são muito mais rápidas no aprendizado dos ritmos do candomblé. Para mim, o curioso é

³⁰ O Projeto foi fundado em 2001, e desde então vem realizando um trabalho de ensinar as mulheres do Terreiro a tocar os instrumentos sagrados.

justamente que muitas delas não são do candomblé, muitas vêm apenas para as aulas e depois vão embora e não permanecem no contexto. E quando se analisa a música do candomblé, ela tem todo um contexto que envolve cantos e danças, que possibilita com que se entenda essa cultura, desta forma é quase impossível de se compreender somente com aulas, mas as meninas e mulheres ultrapassam essa etapa, de um jeito natural, intuitivo, como se elas estivessem inseridas no âmbito do candomblé (BARROS, 2016, p. 8).

Vale destacar ainda que, em Salvador, outras iniciativas têm surgido para incentivar o acesso das mulheres ao atabaque. Recentemente a cidade recebeu o projeto *Mestras do Saber*³¹, que visa difundir o legado musical das mestras das culturas populares brasileiras através dos tambores e dos cantos sagrados.

São as compositoras, cantoras, batuqueiras e percussionistas, principalmente originárias de culturas indígenas ou da afro-diáspora, que desde sua infância assimilam conhecimentos organicamente em diferentes áreas, assumindo um papel de formadoras em suas comunidades através dos fortes vínculos de seu aprendizado com o tambor.

O projeto realizou um ciclo de oficinas para quinze mulheres de diferentes comunidades e todo o conteúdo produzido nessas oficinas está disponível para livre acesso no canal do projeto no YouTube³². A iniciativa é da mestra Mônica Millet, que é neta de Mãe Menininha do Gantois. Mônica é considerada uma percussionista e compositora de grande referência na Bahia, na música brasileira, com projeção internacional.

Precursora de importantes movimentos musicais, ela imprime sua criatividade de forma ímpar através de seus atabaques – reconhecidos como uma das principais escolas dos tambores no Brasil – sendo uma das poucas mulheres a ter profundo acesso à linguagem destes instrumentos.

³¹ Mestras do saber é a primeira ação do núcleo artístico Xirê Yabá - espaço feminino de aprendizagem, difusão, criação e produção artística tendo a música como pilar e foco no tambor e cantos sagrados das matrizes afro brasileiras e indígenas - criado na intenção de honrar, agradecer, fortalecer e respeitar os conhecimentos ancestrais protegidos pelas mestras das culturas brasileiras.

³² Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCNCXmi_WmJWjn3J5LshY8tQ.



Figura 7 - Decoração dos instrumentos misturados com cores da orixá Oxum simbolizam esse diálogo entre fé e música. Foto: Alexandra Martins Costa. Fonte: Arquivos da autora.

Até o momento que realizei o campo, o “*Som das Binha*” se apresentava de forma itinerante, não possuindo um repertório previamente estabelecido, pois a dinâmica era estar aberta para receber novas artistas que quisessem se apresentar naquele dia. Também se apresentaram em vários locais em que a dinâmica de apresentação mudava a depender do ambiente. Para mim, enquanto pesquisadora, era sempre uma surpresa, pois tinha que lidar com o imprevisto e sempre com novas demandas e aventuras.

Essa prática de se retroalimentar para fortalecer um coletivo tem trazido boas consequências para o “*Som das Binha*”. Como pode ser percebido na tabela de show apresentada anteriormente: em 2016 elas fizeram várias apresentações, enquanto em 2017 e 2018 o número diminuiu significativamente.

No entanto, vale refletir que essa diminuição de apresentações é consequência de outras parcerias sendo realizadas, e projetos pessoais de cada uma das *Binha* que vem tomando corpo autonomamente, num movimento que incentiva que as compositoras ampliem sua rede de contatos a partir de interesses em comum e criem outros projetos, como uma boa semente que vai crescendo sua árvore.

A própria Ana Luisa cita algumas das parcerias criadas quando afirma que:

O Samba que Bole veio do Som das Binha, é... o trabalho de Zinha com Verona veio do Sonora, então assim, isso já... já rolou demais. O Forró da Barriguda, de Lara se sentir empoderada nesse nível de chegar e fazer as coisas dela.. de Amanda [Rosa] botar a cara nos outros Slams, pra além dos Slams de só mulheres, paranã... então, é natural...natural, várias participações, show de Neila [Kahdí] com participações, meu show também que eu chamei as meninas... Então assim, essa... isso daí foi surreal, isso daí foi surreal. Você chegar e conhecer esse monte de instrumentista aqui em Salvador...esse boom aí foi surreal (Ana Luisa, 2017, entrevista).

E para finalizar apresentação sobre o “*Som das Binha*”, trago uma foto da autoria de Dora Almeida, durante show de aniversário de 1 ano do grupo. Acho essa imagem bastante simbólica porque revela toda descontração do grupo durante as apresentações.

Ao analisar registros fotográficos do “*Som das Binha*”, mesmo de autoria pessoal e de outras fotógrafas, é muito comum encontrar imagens em planos abertos, aparentando uma organização coletiva e horizontal, em que não há o destaque pessoal de alguma compositora, mas cada profissional exerce um lugar no grupo.



Figura 8 - Aniversário de 1 ano do Som das Binha. Foto: Dora Almeida. Fonte: Arquivos da autora.

1.2.2 “A revolução virá pelo ventre” - “*Sonora: Ciclo Internacional De Compositoras*”

O “*Sonora – Ciclo Internacional de Compositoras*”, cuja primeira edição de Salvador aconteceu nos dias 8, 9, 15 e 16 de julho de 2016, surgiu de um desdobramento da *hashtag* #mulherescriando, uma articulação nas redes sociais feita no final de 2015 para incentivar que as musicistas compartilhem vídeos e fotos na internet sobre as performances de suas composições, derrubando um mito de que existiriam poucas compositoras.

A partir da grande repercussão dessa iniciativa surgiu um movimento musical formado apenas por mulheres que buscam meios de dar visibilidade, promover e legitimar a presença da figura da compositora. Como consequência, durante quase todo ano de 2016 e 2017, em cerca de 21 cidades do mundo foi promovido o “*Sonora - Ciclo Internacional de Compositoras*” organizado em diferentes datas e cidades.

O projeto busca romper com este círculo vicioso que coloca e reconhece a mulher apenas como intérprete, estimulando o fortalecimento no âmbito individual de cada compositora por meio da coletividade, num processo mútuo de criação e de divulgação de seus trabalhos através de shows totalmente autorais (SONORA, 2017).

Em Salvador, a primeira edição aconteceu na *Tropos* que é um bar/casa de shows de iniciativa privada localizada no Rio Vermelho, área nobre da cidade, o que já demarca o perfil do público que esteve presente: em grande maioria de mulheres jovens e brancas. As partes de acesso ao público foram divididas em dois ambientes: uma externa com mesas e cadeiras, sendo uma parte deste ambiente protegido por um toldo. O acesso ao bar e restaurante fica nesse mesmo espaço. E a parte interna, um pouco menor que a primeira, que consiste numa sala de tamanho médio, de vidro com isolamento acústico. Pela tarde, esse espaço funciona como uma sala de *coworking*, escritório compartilhado com outros profissionais autônomos.

Em noites de show, retiram-se as mesas e guardam as cadeiras do ambiente numa sala um pouco menor, todo espaço é voltado para as apresentações daquela noite. Pela arquitetura da sala em que os shows acontecem, as compositoras conseguiam tocar na altura dos olhos do público, deixando um clima de mais proximidade. Além disso, como o local era pequeno e numa disposição de sala, também se podia sentar no chão.

É importante fazer esse registro de descrição afetiva para mostrar como o ambiente pode influenciar na apresentação e permitir que afetos apareçam no local. Assim, vale dizer que a dinâmica das apresentações aconteceu em dupla: a proposta era que cada compositora dividisse

o espaço com outra profissional e durante todo repertório do show, as canções eram intercaladas.

A possibilidade de participar do “*Sonora*” veio a partir do convite de Ana Luisa Barral que é a organizadora desta iniciativa na cidade de Salvador. Na primeira edição, que aconteceu em 2016, se apresentaram: Aline Lobo, Alexandra, Mo Maiê, Emillie Lapa, Zinha Franco, Verona Reis, Jadsa Castro, Seraina Gratwohl, Josyara, Laila Rosa, Ana Luisa Barral, Neila Kahdi, Aline Falcão e Camila Jatobá.



Figura 9 - Zinha Franco em apresentação no primeiro Sonora com participação de Drica Lago. Foto: Divulgação do canal. Fonte: Lançamento, 2016.

Na segunda edição do “*Sonora*” (2017) outras compositoras também se apresentaram, como: Neila Kahdí, Larissa Luz, Laila Rosa, A Intêra, Alexandra Pessoa, Marília Sodré, Ive Farias, Guel Braga, Géssica Moura, Caru, Alma Afora, Camilla Campos, Gabriela Piñeiro, Eufrásia Neres, Eloah Monteiro e Laurisabel Assil.

Ao contrário da primeira edição, dessa vez foi dispensado menos tempo para as apresentações (apenas dois dias), as quais aconteceram no Espaço Cultural da Barroquinha, que é um projeto da Fundação Gregório de Mattos, vinculado à Secretaria de Desenvolvimento, Turismo e Cultura de Salvador. A disposição do palco era abaixo da plateia, numa arquitetura de apresentação tradicional.

Mesmo que nessa segunda edição fosse possível pagar um cachê para todas as pessoas envolvidas, pois o pagamento para assistir aos shows estava no valor popular de R\$ 5,00 (Meia) e R\$ 10,00 (Inteira), ainda assim, a casa não encheu e as pessoas envolvidas com o “*Sonora*” avaliaram que isso aconteceu porque no mesmo fim de semana estava acontecendo um show de Gilberto Gil, em comemoração aos 40 anos do álbum *Refavela* no Teatro Castro Alves. Mas, lembrando a fala de Ana Luisa, também é um reflexo da preferência pelo consumo do mercado musical de entretenimento.

Outra diferença foi sobre a estrutura da equipe de filmagem e fotografia nos dois eventos: enquanto no primeiro foi feita uma mobilização entre videomakers e editoras, em que nos organizamos para registrar todas as apresentações, nesta segunda edição, acabei ficando sozinha por conta de registrar alguns trechos das apresentações de cada artista. Naquele momento não ficou organizado nenhum plano de divulgação ou repasse do material para as profissionais.

Avalio essa mudança como consequência dos processos coletivos que se encontravam mais dispersos, pois todas essas iniciativas apenas aconteciam a partir da participação de outras pessoas envolvidas, colaborando cada uma na sua parte de atuação. Como me parecia não haver o comprometimento da mesma forma como se deu na primeira edição, a diferença entre os resultados dos dois momentos estava bastante nítida. Outra possibilidade de explicação é o fato de outras compositoras estarem articulando suas carreiras e projetos pessoais de tal forma que também estivessem fazendo shows pela cidade naquela data.

É importante ressaltar que várias redes se formaram a partir dos encontros, tanto no “*Sonora*”, como no “*Palavra Preta*” e “*Som das Binha*”. Em entrevista realizada com Ana Luisa, ela comenta sobre as consequências dessas iniciativas na cidade de Salvador e avalia a repercussão que tomou na vida cultural da cidade:

Ó Xanda, eu sei que a gente só vai ter noção de tudo isso que a gente tá vivendo daqui uns dez anos, mas eu não tenho dúvida nenhuma que é o catalisador. Mas assim não é o catalisador do tipo “não existia, isso nunca ia acontecer” não, isso inevitavelmente ia acontecer, tanto que o Som das Binha só aconteceu porque já existia essa necessidade dentro de cada mulher, de botar pra fora isso, de ter um espaço de acolhimento, onde a gente possa simplesmente tocar de boa, sem ficar julgando. Mas, com certeza, o Sonora e o Som das Binha são grandes responsáveis por isso, grandes responsáveis (Ana Luisa, 2017, entrevista).

Essa fala reitera a necessidade dos espaços organizados por mulheres como locais de maior segurança, comodidade e possibilidade de troca de afeto e reconhecimento, que comumente não acontecem nos espaços mistos. Percebe-se que há manutenção de uma política de afetos entre mulheres, questionando a forma imperativa de produções masculinas.

É importante ressaltar que nas apresentações do “*Sonora*”, assim como nos outros eventos, o público era formado majoritariamente por mulheres, como pode ser observado na figura 11 abaixo. A cena de uma maioria feminina ocupando o espaço está presente nas apresentações de todas as mobilizações estudadas na presente pesquisa, sendo muito comum que esse dado traga elementos para pensar que mesmo que os eventos estejam abertos para todos os públicos, os homens não se mostram predispostos a estarem presentes.



Figura 10 - Ana Luisa Barral e Neila Kadhi em apresentação na Tropos. Foto: Taylla de Paula. Fonte: Arquivos do grupo.

Uma lógica muito parecida acontece com o “*Palavra Preta*”, em que a maioria esmagadora do público era de mulheres negras, nos mostrando como a articulação dos elementos de gênero e raça podem provocar a formação de público.

1.2.3 “Eu Sou Minha Própria Embarcação” - “*Palavra Preta: Mostra Nacional De Negras Autoras*”

A “*Palavra Preta: mostra nacional de negras autoras*” é um evento que reúne compositoras, cantoras, escritoras, artistas visuais negras para celebrar a produção artística autoral. A iniciativa é produzida e idealizada pelas cantoras e compositoras tatiana nascimento

e Luedji Luna, que em bate-papo no programa Diálogos UnB (2017)³³ contam como foi a construção dessa mostra que, inicialmente, surgiu do encontro das duas compositoras na cidade de São Paulo, ao perceberem a necessidade de criar seus próprios espaços de produção e apresentação de obras realizadas por mulheres negras.

A partir daí, em outro momento, ambas se encontraram na cidade de Salvador e logo organizaram a mostra “*Palavra Preta*”, que na primeira edição aconteceu em janeiro de 2017, em Salvador, reunindo mais de 20 nomes de autoras negras entre compositoras, poetas, e artistas visuais na Casa Preta. Já a segunda edição aconteceu em julho do mesmo ano, em Brasília, como parte da programação do *Latinidades - Festival da Mulher Afro Latina Americana e Caribenha* em que participaram 30 autoras de diversos gêneros artísticos.

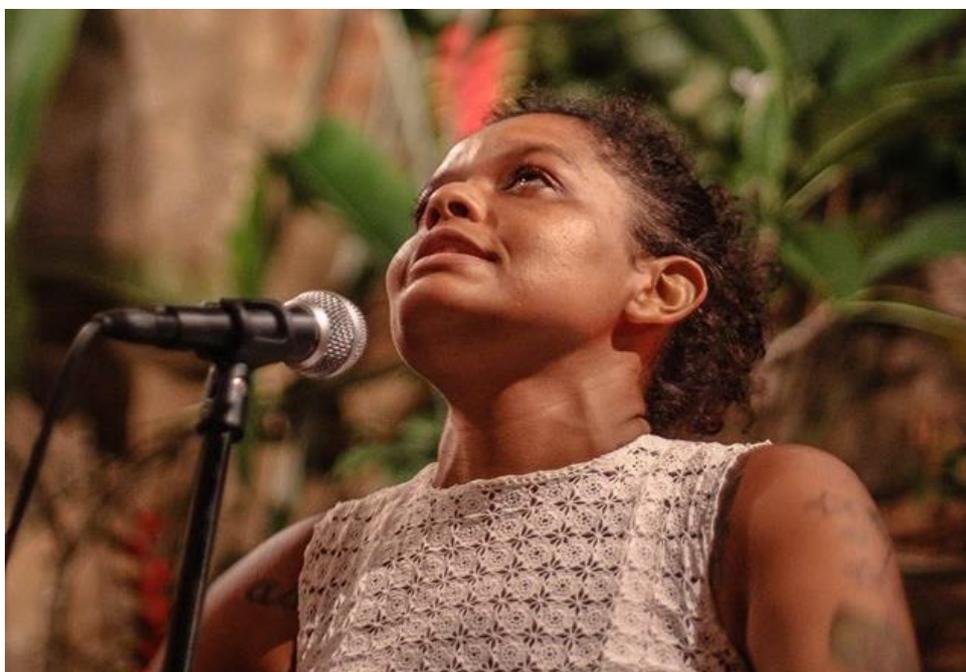


Figura 11 - tatiana nascimento, uma das organizadoras do Palavra Preta. Foto: Juh Almeida. Fonte: Arquivos da autora.

As apresentações do “*Palavra Preta*” em Salvador aconteceram em um fim de semana e os nomes ficaram divididos da seguinte forma: No sábado apresentaram-se as compositoras Alexandra Pessoa, Aline Lobo, Aryani Marciano (SP), tatiana nascimento (DF), Emillie Lapa, Zinha Franco; e as poetas Cidinha da Silva (MG), Maiara Silva, Natália Soares, Karla da Silva e Sol (Dricca Silva). Já no domingo apresentaram-se as compositoras Jadsa Castro, Verona Reis, Luedji Luna, Marília Sodré, Vanessa Melo, A Int ra; e as poetas L via Natália, Jamile Santana e Sys Fagundes. Nos dois dias houve exposi o das aquarelas de Annie Gonzaga Lorde.

³³ Para saber mais: <https://www.youtube.com/watch?v=h7frMzluStE>.

Com mais pessoas envolvidas em um menor espaço de tempo (comparando com o “*Sonora*”, que aconteceu em 4 dias), cada artista ficou por conta de apresentar três músicas e três poesias, criando uma dinamicidade nas apresentações em que, em alguns momentos, a poesia se misturava com a música, formando uma única composição.

As produtoras dessa iniciativa se organizaram de forma colaborativa e a partir de convites para ajudar nessa construção. O evento aconteceu no Espaço Cultural Casa Preta que é um estabelecimento do Grupo de Teatro VilaVox, de Salvador. O preço da entrada foi o valor único de R\$ 5,00. O público em sua grande parte era formado por mulheres negras que já conheciam o repertório apresentado pelas artistas.



Figura 12 - Frame do vídeo de divulgação do Palavra Preta, Salvador. Foto: Divulgação oficial. Fonte: Palavra, 2017.

A Casa Preta é um ponto cultural que se encontra no bairro Dois de Julho, Centro. Possui dois andares, um quintal e algumas salas, que comumente são usadas para ministrar oficinas, palestras, shows de menor porte e onde guardam o material artístico. As apresentações da “*Palavra Preta*” aconteceram no quintal, que fica na parte do fundo da casa.

O próprio arranjo deste cenário, horizontal e aberto, influenciava que o público se organizasse numa grande roda. Essa pedagogia do encontro é um elemento primordial em manifestações culturais populares.

Não para menos que é na roda onde acontecem as revelações religiosas dos terreiros de candomblé e umbanda. Também é por meio das rodas de samba, acompanhado de canto e percussão, que acontece a potencialidade sonora e corporal, como uma experiência comunitária.

Assim como é na roda de capoeira que as capoeiristas jogam e brincam, além de ser tradicionalmente conhecido como uma resistência cultural e física da comunidade negra escravizada. Toda magia acontece em volta da roda³⁴, sejam as rodas de terreiro, de samba ou de capoeira.

A arquitetura do show que se desenvolveu foi muito próxima ao que aconteceu na primeira edição do “*Sonora*”, em que o ambiente informal possibilita manifestações de afetos diversos. Adiciona-se a esta atmosfera, a simbologia da Casa, do lar, que já convida as pessoas para uma disposição menos rígida de seus corpos, podendo ficar bem próximas das profissionais que cantavam na altura do olhar do público.

Percebe-se que a diversidade de linguagens artísticas (mesclando música, poesia e artes visuais), sendo mostrada em um único evento, acontece em decorrência da grande presença de artistas negras da cidade de Salvador. Além disso, o fato da Casa Preta ter estado cheia todos os dias, com público formado majoritariamente de mulheres negras que já conheciam as músicas das compositoras, revela que já há um público que acompanha a carreira dessas profissionais e revela a importância de mulheres negras assistirem outras mulheres negras no palco.

Neste sentido, a mostra:

[...] avança na caminhada que reúne a força de nossa herança à criatividade inovadora da arte negra contemporânea que cada uma de nós atualiza na própria obra. É um espaço fértil e receptivo pro compartilhamento de nossa arte negra afrodiaspórica, vibrante, diversa. somos muitas, nos expressamos de diversas maneiras! reinventamos as fontes ancestrais, e renovamos os rumos da produção estética, poética, musical, performática desde a intimidade de nosso cotidiano até a expressão pública de nossa arte-existência-resistência. partimos da crítica contundente ao cultivo da semente maravilhosa, construindo as pontes simbólicas que pavimentam nossa vida na trilha do amanhã. recusamos os lugares típicos em que o racismo, o cissexismo, a lesbofobia, o classismo tentam nos fixar, recusamos a invisibilização e o silenciamento, recusamos que nossas vidas sejam contadas por sinhozinho branco patrono literário e que as mortes dxs nossxs sejam narradas como sangue de plástico na mídia. (PALAVRA PRETA, 2017).

³⁴ Importante deixar marcado que outra roda muito presente, e por vezes esquecida, é a roda da lona do circo, pois o circo é círculo. Trazendo como referência a história da primeira palhaça no Brasil que foi uma mulher negra: Maria Eliza Alves (Palhaço Xamego). Para saber mais, acesse o trailer sobre o documentário de sua vida, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jLiKVPBoEIM>.



Figura 13 - Cidinha da Silva recita poesia no “Palavra Preta”.Foto: Juh Almeida. Fonte: Facebook palavra preta (facebook/palavrapreta.com).

A possibilidade de participar do “*Palavra Preta*” surgiu em decorrência de um convite feito por Tatiana Nascimento quando, na ocasião do acontecimento deste evento, ela me convidou para atuar como segunda câmera em um dos dias desta mobilização.

Em entrevista realizada com Luedji Luna, a cantora explica de onde veio a necessidade de criar o “*Palavra Preta*”, e como esse movimento está atravessado por suas experiências pessoais de se reconhecer em outras compositoras negras e lésbicas:

A gente encontrava cantores negros pontuais, né? Sandra de Sá, mas aí a Sandra de Sá estava enquadrada na black music, aí você ia para Elza (Soares) que estava na black e no samba e aí as próprias sambistas que tinham muita visibilidade, aí eu me vi louca porque eu não fazia samba, eu não fazia black music, eu era compositora aí eu falei: “Fudeu, né?”. Aí eu vi num programa de televisão uma cantora que é lá de sua terra (Ellen Oléria). Ai meu Deus, aí eu vi essa mulher, preta, lésbica, gorda, compositora, ali transitando pelo mpb, pelo rap, pelo não sei, não identificava ela em nada e ganhando velho, um programa de projeção nacional sendo aclamada pelo público, só se falava em Ellen Oléria, Ellen Oléria, Ellen Oléria o tempo todo, eu falei: “Putá que pariu mano, se ela pode eu posso”, nós somos possíveis! “Olha essa gorda aí, essa preta, essa sapatão mano” ganhando o mundo, quero ela para mim, mentira quanto a isso...

AM - Eu quero também...

(Risos de ambas) (Luedji, 2017, entrevista).

Em sua fala pode-se perceber como a presença e existência de cantoras negras e lésbicas foi um marco em sua trajetória profissional. Não apenas por causa da referência identitária, mas pelo fato dessas mulheres negras estarem acessando todos os gêneros musicais, para além daqueles que comumente são esperados que pessoas negras estejam presentes.

No livro *Mujeres blancas, ¡escuchad! El feminismo negro y los límites de la hermandad femenina*, Hazel Carby (2002) denuncia a invisibilidade quanto a visibilidade estereotipada das mulheres negras. A sexualidade e feminilidade das negras foram tão distanciadas dos atributos das mulheres brancas que é preciso reconstituir-se e corrigir o presente com as denúncias dos próprios relatos. Há de (re)contar a história a partir de outros pontos de vista.

A autora compreende que a opressão contra as mulheres negras não provém de uma única fonte e sugere pensar a partir da opressão tríplice como determinante da história das mulheres negras: sexo, raça e classe. E alerta que é preciso ir além dele para compreender a real situação das mulheres negras. Também é preciso ir além da visibilidade, mas questionar as próprias categorias e as suposições utilizadas.

Mas há outra razão pela qual excluímos esse tipo de debate: as experiências das mulheres negras não entram nos parâmetros de paralelismo. A principal razão para não usar paralelismo é o fato das mulheres negras estarem sujeitas simultaneamente às opressões do patriarcado, classe e a raça, o que se supõe que seu posicionamento e sua experiência não são resultado marginais, mas sim invisíveis³⁵ (CARBY, 2002, p. 211).

É fato que, historicamente, a prática de objetificação do corpo negro passa pelo processo de desumanização, numa tentativa de manter a ordem e a docilidade dos papéis raciais. Portanto, delimitar ou esperar o que pode usar ou tocar alguma compositora negra, passa por uma dupla prática de preconceito: machismo e racismo arraigados, em coisificar o corpo das mulheres negras ao colocá-las em um lugar predestinado pelo mercado, e que muitas das vezes não são do interesse de todas as compositoras negras.

E a partir disso, a auto-organização e criação de espaços específicos são iniciativas de grande respeito por parte do feminismo popular e do movimento de mulheres negras que utilizam o protagonismo criativo baseado na aprendizagem por meio da coletividade.

É sabido que as mulheres negras sofrem uma opressão de gênero diferenciada das mulheres brancas por causa do racismo e o modo como isso atua de forma mais violenta sobre

³⁵ Tradução minha do original em espanhol: *Pero hay otra razón por la que rechazamos este tipo de debates: la experiencia de las mujeres negras no entra en los parámetros del paralelismo. La principal razón para no emplear paralelismos es el hecho de que las mujeres negras están sujetas simultáneamente a las opresiones del patriarcado, la clase y la «raza», lo que hace que su posición y su experiencia no sólo resulten marginales, sino también invisibles.*

seus corpos e experiências de vida. Daí, percebe-se a necessidade de fortalecer eventos como esses, que além de ressaltar o trabalho autoral de compositoras negras de diversos gêneros artísticos, também pode permitir o encontro entre essas artistas, numa proposta de criar novos sistemas de escuta pensando na disputa de narrativas que é racializada e heterocisnormativizada.

2 MEMÓRIA E DIÁSPORA NEGRA COMO NARRATIVAS DAS COMpositoras Negras de Salvador³⁶

Dados do Mapa Atlas da Violência de 2018 (IPEA, 2018)³⁷, realizado pelo Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicada e Fórum Brasileiro de Segurança Pública mostra que as mulheres negras têm mais chance de morrer do que as brancas. Nos últimos dez anos, o número de assassinato caiu 8% entre as mulheres brancas e aumentou 15,4% entre as negras. A contabilização final evidencia os impactos das desigualdades raciais, a partir de uma perspectiva de gênero, de um país que mata 71% mais mulheres negras do que brancas.

Fora da África, o Brasil é o país que tem a maior concentração de descendentes africanos, é em Salvador que esse número se destaca, como pode ser observado nos dados do Mapa da População Preta e Parda no Brasil, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010)³⁸. A iniciativa revela que Salvador é considerada a cidade com maior número de povos negros no país, seguida de São Paulo e Rio de Janeiro.

Esses dados evidenciam a necessidade de trazer uma reflexão sobre raça e racismo na presente pesquisa, a partir das leituras de pesquisadoras negras deste campo e discursos das interlocutoras negras entrevistadas: Luedji Luna, Zinha Franco e Aline Lobo.

Faz-se necessário iniciar esse debate trazendo a história do movimento de mulheres negras e do movimento feminista no Brasil. No artigo *Enegrecer o Feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*, a intelectual e fundadora do Geledés – Instituto da Mulher Negra de São Paulo, Sueli Carneiro (2011) inicia as reflexões tomando como partido as consequências da violência sexual iniciada na colonização.

Para ela, a construção da identidade nacional está pautada pela “violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscigenação” (CARNEIRO, 2011, p. 1), resultando na manutenção do mito da democracia racial³⁹ latino-

³⁶ Para ouvir enquanto lê: Mayra Andrade. Stória (2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0qiMlIKQvy0>.

³⁷ Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf.

³⁸ Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias/cartas-e-mapas/sociedade-e-economia/15963-distribuicao-espacial-da-populacao-segundo-cor-ou-raca-pretos-e-pardos.html?=&t=sobre>.

³⁹ O mito surge nos anos 1930, a partir das reflexões do antropólogo Gilberto Freyre (2001) com o livro Casa Grande Senzala. Mesmo que esse termo não tenha sido cunhado neste livro, a base para pensamento surge desta obra.

americana. Esse mito consiste na falsa ideia de que não haveria discriminação e preconceito racial no Brasil, pelo fato de o país possuir diferentes etnias em sua formação. No entanto, a miscigenação não exclui os preconceitos e sabe-se que o racismo está presente de forma mascarada. A afirmação de uma democracia racial esconde a perpetuação das hierarquias raciais.

A noção de Fronteira apresentada por Anzaldúa também é um lugar de separação, mas também de contato e tem me interessado refletir sobre o que acontece nesse entremeio, nessas fronteiras de contatos. Dentro da história política e social do México, um dos assuntos que mais tem gerado tensão é a concepção de fronteira que esse país faz com os Estados Unidos. Temática essa usada como principal barganha política na manutenção de um muro que divide os dois países, não apenas no que tange o espaço geográfico, mas, também, no que diz respeito aos apagamentos, desaparecimentos e criminalização de imigrantes. Corpos marcados pelo racismo perpetrado na subjugação racial, das diferenças de gênero, dos efeitos da imigração e da dominação colonial.

Para demonstrar essas transições que quebram barreiras, a feminista chicana Glória Anzaldúa, em sua obra *La Frontera: La Nueva Mestiza* cunha o conceito de Fronteira de nueva mestiza. A autora reflete sobre a existência das identidades fronteiriças e complexas como metáfora para pensarmos como os vários elementos e representações⁴⁰ reconhecidos como constituintes da história do México são, na verdade, fruto do conflito entre os símbolos, tradições e rituais indígenas com os costumes católicos após a colonização espanhola liderada por Hernán Cortés. Afirma Glória:

O etnocentrismo é a tirania da estética ocidental. Uma máscara indígena em um museu nos Estados Unidos é transplantada para um sistema estético distinto do original, onde o que está ausente é a presença do poder invocado durante a execução de um ritual. Tornou-se um objeto conquistado, uma coisa morta separada do natural e, portanto, seu poder (ANZALDUA, 1987, p. 123).

⁴¹

No Brasil, uma das intelectuais e militantes negras que deixa um importante legado sobre essa discussão é Lélia Gonzalez (2011), que vai pensar a ideologia do branqueamento

40 Uma das mais conhecidas é a Virgem de Guadalupe, maior representação católica no México, onde sabe-se que sua imagem foi criada a partir do encontro da Virgem Maria com a deusa asteca *Tonantzin* também conhecida como *Coatlicue*, na região do *Tepeyac* (local situado ao norte do México). Sua imagem inicial é de uma deusa com seios e a cabeça é formada por duas serpentes de perfil, considerado um animal sagrado dentro da cultura asteca. Ela também usa uma saia feita de cobras.

41 Tradução minha do original em espanhol: *El etnocentrismo es la tiranía de la estética occidental. Una máscara indígena en un museo de los Estados Unidos se transplanta a un sistema estético ajeno donde lo que está ausente es la presencia del poder que se invoca al realizar un ritual. Se ha convertido en un objeto conquistado, una cosa muerta separada de la naturaleza y, por lo tanto, de su poder.*

como o instrumento mais eficaz do racismo. Pensando a partir de uma comunidade latino-americana, Lélia chama atenção sobre o uso constante das classificações e valores da cultura ocidental branca como fontes universais.

A autora faz uma análise sobre como a visão de mundo está marcada por elementos eurocêntricos e neocoloniais quando se confirma a existência de uma “fragmentação da identidade étnica por ele produzidos, o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue” como se diz no Brasil), é internalizado com a conseqüente negação da própria raça e da própria cultura” (GONZALEZ, 2011, p. 15).

Como forma de indicar um enfoque sobre a formação histórico-cultural das Américas, que considera as influências africanas e indígenas, Lélia Gonzalez cunhou o termo “Amefricanidade”. Contrapondo-se aos termos imperialistas de *afroamericano* e *africanoamericano* para designar africanos em diáspora submetidos ao sistema de dominação racista.

O termo resgata uma unidade que, sem apagar as matrizes africanas, traz a experiência fora da África como central. Propõe uma categoria que anuncia a ancestralidade africana e ameríndia: Amenfricana. Nem latina, nem brasileira. “Amenfricanidade” é um convite ao passeio de uma Diáspora que está em constante movimento, e que denuncia: mesmo que pertençam a distintos lugares e possuam diferentes línguas, o sistema de dominação racista é o que vai imperar sobre a vida das pessoas negras.

Ao comentar sobre esse conceito, Luiza Bairros (2000) vai estender a ideia para o cotidiano das pessoas e pensar que os modos de falar, os movimentos, os gestos, as formas de atuar e viver também são elementos da cultura viva de um povo de resistência.

Entretanto, a cultura negra “não é apenas o samba, o pagode, ou o funk. Mas ela também é o rock, o reggae, o jazz. Ela não é apenas a Umbanda ou o Candomblé, mas é também o transe das igrejas carismáticas, católicas e protestantes. Ela não é apenas o ‘nós vai’ e o ‘nós come’. Mas a musicalidade e as pontuações discursivas que nos diferenciam dos falares portugueses e africanos (BAIRROS, 2000, p. 7).

Percebe-se então que é impossível contar a história da Diáspora sem refletir sobre os processos de invasão e colonização em África. Falar do passado é falar das dores, resistências e travessias pelos quais corpos negros foram submetidos à força. Falar de história é lembrar sempre do lugar de fala e responsabilidade sobre o que se narra.

Essa fenda que existe nunca é tranquila e seus poros se abrem para outras possibilidades. Assim retrata o texto *Reconociendo las superficies de nuestras hendiduras. Cartografiando el*

Sur de nuestros Feminismos de Karina Bidaseca (2015), em que a autora faz uma análise de obras artísticas decoloniais e percebe como a brecha e a fenda são presenças constantes na linguagem dessas obras, sendo constituídas de metáforas para pensar a Ferida como um campo em catástrofe que expõe a própria fratura da modernidade.

Para a autora, a presença de Ferida se constitui simbolicamente como uma série de mudanças de percepção que afetam ou alteram os discursos dominantes, pois aqueles locais espaços/corpos/locais atravessados pela brecha falhariam em sua prerrogativa de segurança e, portanto, fadados a crise, a desordem, a expectativas não consumidas.

Esse entremeio não é apenas um local de contato, mas também de conflito. São poéticas de um campo em que os corpos estão marcados por histórias e cujas fendas produzidas se abrem para outras narrativas. A autora pensa essa fenda como um trauma, uma ruptura sobre a memória do corpo que se mostra presente no dia a dia. Além disso, essa metáfora da representação subjetiva do território revela como o conceito de Ferida pode servir como um dispositivo que separa o mundo em códigos binários que ordenam o universo: Primeiro Mundo/Terceiro Mundo; Homem/Mulher; Norte/Sul são insuficientes para compreender as feridas do racismo no Ocidente.

Esse entremeio não é apenas local de contato, mas também de conflito. Como poéticas de um campo em que os corpos estão marcados por histórias e cujas fendas produzidas se abrem para outras narrativas. Pensa-se essa fenda como um trauma/uma ruptura sobre a memória do corpo que se mostra presente no dia a dia.

Sobre isso, autora questiona:

O que separa? O que une a natureza efêmera e arbitrária de qualquer fronteira geopolítica, social, sexual ou epistêmica? Qual significado histórico tem essa rachadura para nossa história de colonização e para a história do feminismo latino-americano? Quando assistimos ao fim dos binarismos que ordenam nosso mundo, quando categorias como primeiro/terceiro mundo, norte/sul são insuficientes para contrapor as retóricas fundamentalistas. Qual é a contribuição da produção teórica do feminismo cuja historicidade inerente permita reagir e desdobrar o “entendimento comum” sobre América Latina – traduzida pelos imperialismos anglo, espanhóis, lusitanos, francês, belga, holandês...? Enfim, como recortar o Sul dos nossos feminismos? ⁴² (BIDASECA, 2015, p. 235).

⁴² Tradução minha do original em espanhol: *¿Qué separa? ¿Qué une la naturaleza efímera y arbitraria de cualquier frontera geopolítica, social, sexual o epistémica? ¿Qué significado histórico tiene esa hendidura para nuestra historia de colonización y para la historia del feminismo latinoamericano? Cuando asistimos al fin de los binarismos que ordenaban nuestro mundo, cuando categorías como primer/tercer mundo, norte/sur son insuficientes para contrarrestar las retóricas fundamentalistas, ¿Cuál es la contribución de la producción teórica del feminismo cuya historicidad inherente permita reaccionar y desbordar el “entendimiento común” sobre*

Segundo Anibal Quijano (2014) no texto *Colonialidad del poder y Clasificación Social*, a ideia de raça contribuiu para novas identidades sociais que foram associadas a hierarquias, lugares e posições sociais, sendo o instrumento mais eficaz e durável de dominação social universal. No processo de desenvolvimento da colonialidade/modernidade essa hierarquização social pela cor foi fortalecida na divisão racial do trabalho. Especialmente porque as formas de controle do trabalho são condições para o crescimento do poder e do capitalismo mundial. Assim:

Com a constituição da América (Latina), o mesmo momento e o mesmo movimento histórico, o emergente poder capitalista se tornou mundial, seus centros hegemônicos se localizam nos espaços situados sobre o Atlântico – que depois se identificaram como Europa – e como os eixos centrais do seu novo padrão de dominação se estabelece também na colonialidade e na modernidade. Em outras palavras: com América (Latina) o capitalismo se faz mundial, eurocentrado e a colonialidade e a modernidade se instala, até hoje, como eixos constitutivos deste específico padrão de poder ⁴³ (QUIJANO, 2014, p. 286).

De uma forma geral, as raças dominadas, consideradas inferiores, não recebiam salários. Assim, o trabalho pago era privilégio da categoria de pessoas brancas. Dessa maneira, surge uma nova geografia social em que a Europa e o homem branco europeu se constituíram como centro do mundo capitalista, tentando controlar todas as formas de subjetividade, de conhecimento, bem como de sua produção.

A partir dessa codificação das diferenças entre colonizadores e conquistados a “raça” se constitui da estrutura biológica, servindo na manutenção da relação de poder de uns em posição inferior a outros a partir dos fenótipos. Assim, percebe-se a difusão dos valores, cultura e modo de ser e viver do colonizador como modelo a ser seguido, desqualificando todo e qualquer estilo de vida encontrado em outros grupos sociais. Além disso, a partir da articulação da estrutura de trabalho baseada nas matrizes de raça, assim como, seus acessos aos recursos e produtos, em torno do capital e do mercado mundial.

América Latina –traducida por los imperilismos anglo, español, lusitano, y francés, belga, holandés...? En fin, ¿cómo recortar el Sur de nuestro feminismo?

⁴³ Tradução minha do original em espanhol: *Con la constitución de América (Latina), en el mismo momento y en el mismo movimiento histórico, el emergente poder capitalista se hace mundial, sus centros hegemónicos se localizan en las zonas situadas sobre el Atlántico –que después se identificarán como Europa–, y como ejes centrales de su nuevo patrón de dominación se establecen también la colonialidad y la modernidad. En otras palabras: con América (Latina) el capitalismo se hace mundial, eurocentrado y la colonialidad y la modernidad se instalan, hasta hoy, como los ejes constitutivos de este específico patrón de poder.*

Em outras palavras, as identidades raciais (negros, indígenas e mestiços) começam a redefinir o Espanhol, o Português, o Europeu, por intermédio da classificação social da população, e a partir disso a colonialidade do poder estrutura o atual capitalismo mundial segundo a divisão racial do trabalho.

Como consequência, a Europa Ocidental, até 1870, concentrava a maior parte do trabalho assalariado do mundo, ou seja, em decorrência disso, as demais regiões colonizadas não possuíam o prestígio de remuneração de sua mão de obra explorada, cujo controle e benefício eram da Europa Ocidental. Nas regiões não-europeias o trabalho assalariado concentrava-se quase exclusivamente entre os brancos. Enquanto isso, indígenas e negros ficavam por conta de servir a esses postos de trabalho.

No entanto, a teórica feminista Maria Lugones (2014) vai um pouco mais além do que Anibal Quijano ao desmembrar a noção de *Colonialidade do Poder* a partir de uma perspectiva feminista e assim interseccionar o gênero como uma das formas de opressão colonial, sem abandonar raça como produto de dominação. Sugere então a *Colonialidade do Gênero* como forma de interseccionar raça e gênero por meio de um método que visibiliza as lutas das mulheres de cor⁴⁴, assim como a necessidade de construir um feminismo que questiona os padrões eurocêtricos:

Eu compreendo a hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano como a dicotomia central da modernidade colonial. Começando com a colonização das Américas e do Caribe, uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens (LUGONES, 2014, p. 936).

Para Lugones (2014), as estruturas binárias de gênero, como mulher/homem, e os papéis estabelecidos dentro desse processo são resultado de um sistema colonial moderno. Neste sentido, amplia-se os processos de significação para pensar que tanto “gênero” quanto “raça”, são fruto de construções coloniais que racializam e engendram as sociedades subalternas ao submeter o sexo a uma concepção heterossexual/patriarcal para explicar a forma pela qual o

⁴⁴ Termo usado nos Estados Unidos para se referir às mulheres afro-americanas. Estas designações começam a ser utilizadas nos anos 80, a partir de um movimento da consciência negra que passou a adotar uma política de união de toda a diáspora africana.

gênero figura nas disputas de poder. Revelando, assim, como a heteronormatividade está entrelaçada às estruturas do racismo e da colonização.

Como se pode perceber a construção de raça e de gênero a partir de um sistema de poder binário foi muito importante para elaboração e manutenção da dominação colonial e no que atualmente tem se percebido dentro do padrão de poder eurocêntrico. Assim como o plano de expansão marítima europeia, já em processo de desenvolvimento capitalista, encontra na colonização da América um lugar propício para a sua implementação. Essa fenda também pode ser simbolizada pela dinâmica de migração que acontece no contexto do mercado musical brasileiro, em que vários artistas que não estão no centro da produção cultural (eixo Rio de Janeiro – São Paulo) acabam voltando os olhos para essas regiões. Acredita-se que essa migração pode ser consequência do momento atual, em que os editais de financiamento estão insuficientes para dar conta da demanda e fazendo com que algumas musicistas acabem saindo de suas regiões. Sobre o assunto, destaca-se as palavras da interlocutora Luedji Luna:

Assim, talvez, o mundo tá olhando para o que São Paulo está produzindo, que é referência do que tá sendo produzido no Brasil, o que não é verdade, né? O que é um pouco de monopólio e tal, mas é como funciona, então a grande diferença é essa assim, São Paulo é um grande centro, São Paulo tem mercado consumidor, tem público, tem espaço, tem dinheiro circulando e você só precisa ser bom, pelo menos na minha história, na minha trajetória (Luedji, 2017, entrevista).

Não se pretende afirmar um discurso pessimista ou inferir que artistas que decidem sair de seu local de origem o fazem à contragosto. Em alguma medida, quando se deslocam é porque percebem que suas composições musicais chamam atenção da imprensa e, no caso da produção de música da Bahia, ao explorar as referências musicais locais (pagode baiano, dancehall, ijexá, soul, axé, afrobeat, cúmbia) ao universo pop. E como estratégia de deslocar a periferia para o centro, fazem essa ponte aérea entre a cidade natal e São Paulo.

Na entrevista, Luedji descreve o início de sua trajetória musical como uma relação de negação e isolamento, em que inicia com a escrita como uma forma de sanar uma inquietação de solidão. A escrita é uma prática comumente usada por mulheres negras nos processos de criação, mas também de identificação e sobrevivência. De acordo com Gloria Anzaldúa, escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém, neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida (ANZALDÚA, 2000, p. 234).

Luedji Luna relata que era a única estudante negra da sala, e desde então, tem levantado a bandeira da composição autoral e se assumido como cantora e compositora.

Porque quando eu decidi ser cantora, compositora eu tive uma crise, de todas as crises, né? Que primeiro vem a coragem de viver de música é do tipo ninguém está fazendo as coisas que eu quero fazer, eu não tinha conhecimento no mundo de mulheres negras compositoras de sucesso, com visibilidade, ta, ta, ta... Se você fosse para composição você tinha Adriana Calcanhoto, compositora para caralho não sei o que, se você ia na música você tinha Elis Regina, cantora para caralho, mas assim negra... Que tivesse essas duas características, né? Que agregasse essas duas coisas, visibilidade com projeção e respeito etc. (Luedji, 2017, entrevista).

Esse esquecimento do qual Luedji relata, enuncia as consequências da Diáspora forçada, aquela imposta pela escravidão. Um dos braços do racismo é a manutenção de um povo que desconhece a sua memória coletiva, fazendo com que tenham medo de não conseguir existir. Por isso várias artistas negras se utilizam de temáticas como memória e identidade para costurar e reorganizar suas vidas a fim de criar configurações culturais novas que advém dessas antigas histórias de sequestro.

Temas como memória, diáspora e identidades são temas constantemente debatidos em discussões que envolvem a história das culturas negras. Não é à toa que uma das lendas mais relatadas é sobre as “*árvores do esquecimento*”, em que conta a tradição que antes de serem embarcados nos navios, os negros escravizados eram obrigados a circular em torno de um baobá. A cada volta, depositavam suas origens, sabedoria, história do território e crenças, para em seguida serem batizados na religião cristã-ocidental. E assim, quando chegassem na América já teriam apagado toda lembrança e memória do passado. Os senhores de escravos acreditavam que seria mais fácil de manipular e dominar esses povos desprovidos de identidade cultural e de suas raízes.

As consequências desse apagamento foram muitas e influíram diretamente na vida dos afro-brasileiros de hoje, descendentes desses povos escravizado que foram submetidos ao ritual da “*árvore do esquecimento*”, que hoje lutam para descobrir quem são, quais são suas origens; enfim, é um povo que desconhece a sua memória coletiva, memória que um dia foi invisibilizada e hoje busca conhecê-la, dar visibilidade, reconstruí-la (FERREIRA, 2012, p. 3).

Ainda sobre o mercado da música, Aline Lobo explica em sua entrevista, que já tentou acessar várias políticas públicas de cultura (como editais, projetos, concursos e festivais de música). Como não conseguiu passar em nenhuma dessas iniciativas, têm dado foco e se organizado para lançar seu material pela internet, pois percebe que é uma porta de contato com várias pessoas da produção, assim como, com aquelas que curtem suas músicas e outras parcerias que possam construir.

Aline avalia ainda que, com o excesso de trabalhos autorais que tem aparecido nas redes sociais, há necessidade de se pensar “uma nova organização pra que se distribua o tanto de música que se tá produzindo e a internet surge como algo que todo mundo pode ver de qualquer lugar”. Complementa ainda essa reflexão inferindo a necessidade de fortalecer os meios que abrem espaço para produções autorais de mulheres, como as citadas na presente pesquisa.

Mil coisas a vencer, a ultrapassar, esses protocolos todos, eu mesma estou tendo dificuldades, para passar esses protocolos, para estar nesse modelo e ao mesmo tempo não querer estar nesse modelo, querer uma outra coisa, querer um outro caminho, então isso dá uma engessada também, dá uma preocupada e acho que isso atinge a qualidade das coisas mesmo (Aline, 2017, entrevista).

Os “protocolos” que Aline comenta se relacionam com a necessidade atual das artistas atuarem e terem conhecimento de todas as fases da produção musical: não apenas na composição, mas na pré-produção, pós-produção, produção de projetos etc. Enfim, atuarem como multiartistas para conseguirem entrar no mercado musical e chamar atenção das pessoas.

Outros “protocolos” que as compositoras negras passam é o racismo que as coloca em espaços pré-estabelecidos. Sobre isso, Zinha Franco comenta acerca do estereótipo que musicistas negras possuem em decorrência do que a sociedade espera delas:

Só porque eu tenho dread não quer dizer que eu gosto de dread, ou que eu goste de reggae, é algo totalmente à parte disso. É o meu jeito, eu gosto de dread porque eu gosto de dread, eu gosto de mim assim. Mas, necessariamente, quem tem dread precisa gostar de reggae. Ah, porque eu sou mulher baixista que eu preciso escutar Esperanza de manhã até de noite. Então, a gente tá designado a estar em um lugar porque alguém disse que é ali. Sendo que não é assim que funciona! (Zinha, 2017, entrevista).

Como contraponto a esses estereótipos, e mesmo sendo profissionalmente pressionada a tocar “músicas ditas negras”, Zinha afirma que seu estilo de música é o *pop*, e que a aproximação com esse gênero musical foi construída desde quando era mais nova. Portanto, é o estilo sonoro que mais a apetece executar:

Eu sou de 90. Então, é a época... eu nasci escutando Milton Nascimento, Lulu Santos. Tipo, eu adoro o som de Lulu Santos. Não é que eu tô falando que eu adoro o Lulu Santos, a pessoa, eu adoro o som que ele reproduz pra o meu trabalho. Porque eu não nego que eu sou pop, eu não nego isso. Porque eu não posso dizer que eu sou alternativa por inteira, algo que eu não sou de fato. Eu sou pop. Meu som é World, tá aí, eu sou pop, sou pop mesmo, não tenho o que negar. Eu escuto pop, eu escuto Djavan, eu escuto Jorge Vercilo, eu escuto Lulu Santos, curto esse tipo de som. Desculpe aí se eu frustrei alguém, mas, esse é o som que eu escuto (Zinha, 2017, entrevista).

Aline Lobo traz uma fala muito parecida quando se trata de demarcação racial musical, afirmando como o racismo também vai operar por meio dos estereótipos ao criar expectativas sob um determinado estilo musical pelo fato de ser negra. Em suas palavras:

[...] colocar pessoas negras mais ligadas a tambores, à percussão, às coisas africanas, bem isso dos estereótipos, a galera acha que eu canto reggae, eu canto reggae, mas eu não sou uma cantora de reggae, entendeu assim? Não tenho isso como específico e vou lutando por isso, mas passeio por reggae, mas como tenho esse estereótipo, né? A capa, a galera acha que é o reggae, que eu sou uma cantora de reggae e aí sabe? Ô galera... (Aline, 2017, entrevista)

Sobre isso, a teórica afroamericana Patricia Hill Collins (2016) comenta a respeito da necessidade de as mulheres negras serem protagonistas de suas representações frente aos estereótipos que são criados sobre elas. Afirma ainda que as denúncias que as mulheres negras fazem das trajetórias de vida (marcadas pelo racismo e machismo) devem estar presentes em suas produções intelectuais.

Definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista, frente a imagens que promovem um auto definição sob a forma de “outro objetificado” é uma forma importante de resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. Assim como a invisibilidade de mulheres compositoras que, mesmo circulando dentro do meio musical, ainda estão pouco presentes no mercado (COLLINS, 2016).

É importante ressaltar que a produção artística também é um conhecimento intelectual, e que esses saberes ampliam o conceito de intelectualidade, pois advém de trajetórias construídas a partir de experiências da própria vida, ao contrário da herança acadêmica tradicional, que comumente legitima a produção teórica como aquela que se produz apenas nas universidades. Os saberes da cultura oral e coletiva carregam códigos complexos e seculares, reivindicando uma autonomia de fomentação de sua própria história.

Em entrevista, a feminista dominicana e Coordenadora de Especialização e Mestrado em Estudos sobre a Mulher da Universidade Autônoma Metropolitana (UAM), Xochimilco Ochy Curiel reflete sobre os movimentos de descolonização na busca de uma epistemologia própria que revise as próprias histórias como práticas que criam outros espaços e tempos. Uma produção que comumente não se encontra nos espaços acadêmicos, ainda voltados à uma perspectiva eurocêntrica sobre o que deve ser considerado uma “legítima produção de conhecimento”:

Como reconhecer produções de conhecimento que não estejam centrados somente na escrita? É um sério desafio, não? Porque nem sempre se legitima, inclusive entre nós mesmo, nem sempre legitimamos outros conhecimentos

que se produzem de outra maneira, quando a centralidade nos povos indígenas, nos povos afros transmitir conhecimentos através da oralidade, mas também o visual é superimportante (CEJAS, 2016, p. 25).⁴⁵

Quer dizer, há uma necessidade de nomear para quebrar o silêncio e numa tentativa de escrever para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo (ANZALDÚA, 1987, p. 232).

Compreendo que as práticas de auto-organização das compositoras, ao fortalecer e manter os espaços culturais voltados para as produções musicais de mulheres negras, nada mais é que um resgate da dignidade de um povo que foi tirada desde a escravidão. Ao dar visibilidade à essas práticas, pode-se recuperar as histórias que comumente são esquecidas pelo mercado e manter esses aprendizados visíveis.

⁴⁵ Tradução minha do original em espanhol: *¿Cómo reconocer producciones de conocimiento que no estén centrados solamente en la escritura? Es un reto serio, ¿no?, porque no siempre se legitima, inclusive dentro de la misma gente crítica no siempre legitimamos los otros conocimientos que se producen de otra manera, cuando ha sido central aquí, en los pueblos indígenas, en los pueblos afros transmitir conocimientos a través de la oralidad, pero también lo visual es súper importante.*

3 AUDIOVISUAL COMO POÉTICA POLÍTICA FEMINISTA⁴⁶

Como foi comentado acima, minha trajetória enquanto pesquisadora das iniciativas e trabalhos dessas compositoras foi diretamente atravessado pela produção imagética (audiovisual e fotográfica) para este campo. Nesse período, trouxe algumas reflexões e inquietações que me possibilitam escrever o presente capítulo, como uma forma de dar luz à documentação audiovisual enquanto uma poética política cada vez mais necessária para produção de imagens, a partir de uma mirada feminista, mas também como prática coletiva. Portanto, farei breve relato dessas experiências para sensibilizar sobre a importância de compreender essas mobilizações que percorrem espaços mais complexos, de múltiplas experiências sensoriais, de produção de conteúdo e de cultura feminista. Em seguida farei uma discussão sobre o cinema tomando referências das reflexões de feministas e das narrativas das entrevistadas.

Atuar enquanto observadora participante, tomando a imagem como primeira anotação do campo, me faz refletir sobre como as obras (fotográficas e/ou audiovisual) de mulheres são uma prática de registro sobre as subjetividades no qual elas estão inseridas, localizando-as como sujeitos do próprio discurso.

Essa tomada de posição tem – como um dos objetivos - o de questionar o que tem sido historicamente produzido por homens. Assim como a construção histórica sobre o lugar das mulheres compositoras na manutenção da memória, a divulgação dessas iniciativas como forma de retroalimentar o próprio mercado, e a utilização desses registros como material profissional para as mesmas e para a presente pesquisa.

Assumir um olhar feminista afeta diretamente a produção de conhecimento imagético fora das normas masculinas e masculinizantes e algumas perguntas surgem, como: Partindo do princípio de que haveria uma produção feminista de imagens, o que visualmente as diferencia daquelas não feministas? O que significa trazer a ideologia feminista para dentro da produção imagética, pensando o audiovisual e a produção fotográfica como um campo em disputa?

Para além de permitir que minha visão enquanto pesquisadora apareça e faça parte de um processo que caminha para além de meus olhares, abre-se espaço para que a presente documentação visual se torne um elemento importante na construção do conhecimento, pois estar atrás das câmeras não é uma forma de se manter neutra no ambiente, mas de participar,

⁴⁶ Para ouvir enquanto lê: Moara. Peito Aberto (2018). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_MoVqQbU7UA.

construir e observar como os registros imagéticos podem acarretar nessa pesquisa. Assumindo assim, que tanto as documentações escritas quanto as visualidades estarão marcadas por uma percepção pessoal.

Sendo influenciada pelas reflexões acima, compreendo que iniciativas como “*Sonora*”, “*Palavra Preta*” e “*Som das Binha*” se organizam como movimentos políticos de compositoras advindos de uma produção poética-sonora, em busca de uma proposta alternativa à invisibilidade e ao silenciamento de mulheres enquanto criadoras. Iniciativas essas que reforçam a importância da reivindicação de mulheres como autoras de suas próprias criações e da necessidade dessa divulgação como manutenção da (re)existência delas mesmas. São importantes estratégias no processo de reconhecimento e interação entre as compositoras na medida em que elas constroem um lugar de identificação e segurança.

Não existem fotografias que não sejam portadoras de um conteúdo humano e, conseqüentemente, que não sejam antropológicas à sua maneira. Toda e qualquer fotografia é um olhar sobre o mundo, levado pela intencionalidade de uma pessoa, que destina sua mensagem visível a um outro olhar, procurando dar significação a este mundo (SAMAIN apud ACHUTTI, 1997, p. 36).

Sobre a questão da autoria em si, gostaria de aprofundar o debate ao trazer luz para os processos assinados como coletivos de construção poética, em que há a presença de várias mãos e extensões do corpo. Pensando que as outras áreas do cinema (som direto, montagem, direção de fotografia, operação de câmera e produção) são tão importantes quanto a direção e o roteiro, que são campos de poder que comumente ganham mais destaque nas hierarquias de trabalho na produção de cinema.

Chamo atenção sobre esse ponto porque é muito comum ver filmes assinados por mulheres, mas quando observada a ficha técnica, percebe-se que outras áreas foram assinadas por homens. Não se pretende afirmar que todas as obras cinematográficas, com cunho e poética feminista devem ser de autoria apenas de mulheres, mas refletir sobre a autoria cinematográfica para além do local legitimado pela direção ou roteiro, dando destaque às outras instâncias de criação como participantes do processo.

Dentro do campo ao qual me proponho estudar, destaco três produtos audiovisuais em que as leituras sobre etnomusicologia feminista e teorias feministas foram de grande influência para um olhar sensível das obras. Os vídeos têm como característica em comum a narrativa das compositoras de Salvador enquanto discurso principal da obra. Em todas atuei com o registro audiovisual e em apenas um deles atuei também na edição de vídeo. No entanto, todas as obras

passaram por um processo coletivo de trabalho, tanto no processo de construção dos vídeos em si, quanto na produção dos eventos.

O primeiro é o Minidocumentário (LANÇAMENTO, 2016) sobre o “*Sonora*”, realizado em Salvador em 2016, cujo lançamento ocorreu no dia 16/12/2016 na *Tropos*. A obra foi editada por Lara Carvalho e os registros audiovisuais são de minha autoria, de Seraina Gratwohl e Malaika Kempf Braga.

O vídeo, obra de uma experiência coletiva, foi feito a partir de vários olhares e várias mãos sobre o assunto. Dá destaque não apenas às performances artísticas das compositoras, mas também suas narrativas profissionais e histórias pessoais. Misturadas aos depoimentos, imagens de apresentações das compositoras que se apresentaram no “*Sonora*” daquele ano.

Naquela edição, fui convidada para fazer parte da equipe de filmagem e edição de algumas das apresentações das compositoras. Assim, foi-se organizado uma rede de videomakers, produtoras e fotógrafas, mais da metade da equipe formada por mulheres. A proposta era registrar uma música completa de cada compositora, para depois editar e incluir no canal do Youtube⁴⁷ do “*Sonora*”, para que mais pessoas acessassem os trabalhos dessas mulheres e que esse material fosse de utilidade para essas profissionais.

A segunda experiência, também coletiva, no qual participei, foi o vídeo da apresentação do primeiro “*Palavra Preta*” (PALAVRA, 2017) que aconteceu em Salvador, em janeiro de 2017. A dinâmica de organização foi bem parecida com a anterior, formou-se uma rede de videomakers e em cada apresentação tínhamos que registrar uma canção de cada compositora. Naquele momento, ficou definido que todo registro ficaria nas mãos da editora.

Na obra final, podemos ver e ouvir as artistas negras que se apresentaram no evento. A edição, toda em preto e branco, mescla trechos de canções das compositoras com trechos de poesias. Assim, os depoimentos se tornam as narrativas compostas por esses pequenos trechos que entrelaçam cada vivência sobre o racismo e o machismo que comumente as mulheres negras são alvo.

Em termos de organização da equipe de vídeo, menos pessoas foram envolvidas para um menor tempo, em comparação ao “*Sonora*”, que aconteceu durante 4 dias. Como o “*Palavra Preta*” aconteceu em um fim de semana, foi possível registrar com apenas três pessoas, sendo uma delas para editar um vídeo. A obra teve o registro de Julia Morais, Carol Aó e o meu. E a edição de Julia Morais.

⁴⁷ Para saber mais: <https://www.youtube.com/channel/UCGaOk5sFNsDimgRKnouJ1QQ>.

E a terceira obra é uma produção autoral de um minidocumentário que se chama *O Que Contam as Compositoras*⁴⁸. Influenciada por essas experiências anteriores, no final de 2017 iniciei o projeto⁴⁹, que consiste numa série de vídeos em que peço para compositoras (de preferência lésbicas e negras) contarem a história de suas canções. Pensando que esses relatos são suas histórias de vida e de outras lésbicas negras.

Atualmente, a iniciativa ainda está no primeiro episódio, no qual conversei com a compositora Karla da Silva, que conta a história da música *Duas Meninas*. A canção composta pela musicista e sua namorada revela a história de amor deste casal formado por duas mulheres negras e de candomblé. A partir daí, a letra e o videoclipe são uma metáfora sobre o amor entre duas *Yabás* e um encontro das águas na medida em que Karla é de Oxum e sua namorada é de Iemanjá. É importante ressaltar que a artista relata que sofreu uma série de lesbofobias⁵⁰ ao assumir cenas afetivas entre mulheres na canção e no videoclipe.

No contexto atual, temos visto uma produção de materiais visuais feita pelas bordas, das dissidências, das periferias para o centro, e a partir da narrativa de sujeitos que por muito tempo tiveram suas falas silenciadas. E ainda, se levarmos em consideração que vivemos numa sociedade da imagem, em que cada vez mais o material visual tem ganhado espaço no cotidiano, vale pensar qual a importância do registro dentro da carreira profissional das compositoras.

Sobre isso, algumas entrevistadas comentaram sobre suas relações com os produtos audiovisuais e fotográficos. Ao abordar o surgimento de iniciativas como “*Som das Binha*” e “*Sonora*”, Ana Luisa Barral relembra a importância da divulgação de produtos visuais nesse processo. Conta que, em 2016, a compositora Déa Mussolini movimentou a cena virtual de outras profissionais nas redes sociais ao convidá-las a lançar a hashtag #mulherescriando com um vídeo de uma música autoral, no dia 1º de fevereiro daquele ano:

⁴⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NNUJdbsXsTA&t=2s>.

⁴⁹ Até o momento o vídeo foi selecionado nas seguintes mostras de cinema: Festival Internacional de Cine de Viña del Mar (Chile); Festival Internacional de Cine de Chivilcoy (Argentina); 3ª Edición de la Muestra Internacional de Cine Documental CENTRAL-DOC (México); Festival NOIA, Ceará (Festival do Audiovisual Universitário), Mostra Universitária de Audiovisual da Universidade Federal de São João del-Rei, Mostra do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe; Festival pela Diversidade Sexual Curta o Gênero (Fortaleza) e Mostra Imagens, (in)visibilidades e Resistências no Audiovisual Brasileiro (Goiânia).

⁵⁰ Dados do Dossiê Sobre Lesbocídio no Brasil (PERES, 2018) aponta que entre 2014 e 2017, 126 lésbicas foram brutalmente assassinadas no país. Naquele período, o número de registros de assassinatos de mulheres lésbicas aumentou em 150%. Apenas nos primeiros dois meses de 2018, foram registrados 26 casos de assassinatos de mulheres lésbicas. A iniciativa, organizada pelo Grupo de Pesquisa Lesbocídio, do Núcleo de Inclusão Social (NIS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, alerta que esse tipo de crime de ódio vem crescendo exponencialmente em todo o país. Para maiores informações: <https://www.lesbocidio.com>.

Aí um dia a gente conseguiu 600 vídeos, no primeiro dia. Aí no segundo dia foram se seguindo, até hoje tem gente que bota. E aí, daqui de Salvador eu mandei pra quase 80 pessoas, entre compositoras e pessoas que conheciam compositoras, dessas 80, duas mandaram vídeo. Só que muitas me pararam no meio do caminho pra me perguntar como era o negócio do vídeo num sei o que lá e pra falar, “olha, se fosse pra tocar eu topava”...Eu, puxa, essas mulheres querem tocar, véi. Querem tocar. E do lado de cá a gente conversando de que, a gente tem tantos vídeos assim, o que que a gente vai fazer com tudo isso? Aí São Paulo disse “eu acho que a gente tinha que ter um festival”, o Rio de Janeiro, “ah, se tiver um festival o Rio tá dentro”, e aí ó, “se tiver festival Salvador também tá dentro” (Ana Luisa, 2017, entrevista).

Assim, observa-se que a percepção sobre uma grande quantidade de material autoral registrado em vídeo foi um dos engajamentos para produção do “*Sonora*”, e para a compreensão das demandas desse campo. Percebe-se como o material imagético que as compositoras decidem divulgar servem como publicidade para seus trabalhos, mas também colaboram na construção de um imaginário sobre a identidade das mulheres na música e enquanto criadoras artísticas.

Relatos como esses me trazem reflexões sobre o quanto o poder da imagem consegue ampliar as vozes e como esse material é uma demanda por parte das compositoras, que cada vez mais, têm necessitado de material visual para divulgação nas redes sociais e na troca de contatos. Ao comentar sobre sua ida para São Paulo, Luedji Luna relata como fez questão de produzir um bom material de vídeo antes de sair de Salvador:

Foi “Dentro ali” que foi até na escola da UFBA, na escola de Dança, na mata de Dança. Então assim, eu fiz questão de ter um material bom e tal, fiz um release bom, uma coisa boa tal, um material bom e pronto e mandava para os espaços, mandava para o Sescs, mandava pra enfim... Onde eu queria e percebi assim que São Paulo por ter muita gente, muito público, muitos espaços, você só precisa ser bom, só precisa mostrar que é bom e as portas vão se abrindo, fora isso, o dinheiro tá lá, o dinheiro tá lá e os olhares do mundo estão lá, né? (Luedji, 2017, entrevista).

O videoclipe⁵¹ do qual a compositora comenta é construído a partir de registros audiovisuais de sua infância. Alguns signos e símbolos chamam atenção para essa obra, mas gostaria de apontar como a construção simbólica de poder e ancestralidade reacende uma memória historicamente apagada dentro de famílias negras. Quer dizer, quando a compositora se propõe a trazer suas imagens pessoais, a de familiares que habitam essas imagens, ela costura a possibilidade de vida feliz para a população negra que a acompanha, conta a história a partir de um local de afeto. Inclusive para questionar as histórias de sequestro. Isso acontece em decorrência do racismo ser uma estrutura que apaga as memórias materiais e as representações das famílias negras.

⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CflFhqEzoEY>.

Essas mudanças de percepção afetam ou alteram os discursos dominantes, a partir da ampliação de narrativas que constroem novos objetos e formas de conhecimento fora do padrão estabelecido pelo meio. Isso quer dizer que as narrativas absorvidas por sujeitos que questionam a representação de gênero, acabam sendo transformadas em outras representações, tendo em vista que o sujeito nunca é único, mas sempre múltiplo e contraditório.

A intelectual negra e feminista, bell hooks⁵² discute sobre as novas disputas por linguagem e visibilidade que reformulam a atual política global da política de representação. Relembra da criação do cinema negro independente dos Estados Unidos como consequência de um olhar ‘opositor’, ao sistema de poder da mídia de massa que reproduz e mantém a supremacia branca.

Na época, divertir-se com um filme em que representações de negritude eram estereotipadas de forma degradante e desumanizante coexistia com uma prática crítica que restaurava a presença onde ela era negada. A discussão crítica do filme enquanto ele passava ou depois que terminava mantinha a distância entre o espectador e a imagem. Filmes negros também estavam sujeitos a questionamento crítico. Uma vez que surgiram, em parte, como resposta ao fracasso do cinema dominado pelos brancos em representar a negritude de modo que não reforçasse a supremacia branca, também foram criticados para examinar se as imagens podiam ser vistas como cúmplices das práticas cinematográficas dominantes (bell hooks, 2019, p. 219).

No Brasil, uma pesquisa realizada pela Agência Nacional do Cinema, divulgada em 2018 (ANCINE, 2018)⁵³, revela que o mercado cinematográfico é uma indústria protagonizada por homens brancos (até aqui, nenhuma novidade). No entanto, quando se faz o recorte de gênero e raça não apenas no cargo de direção, mas em outros campos de trabalho do cinema (roteiro, produção executiva, elenco, direção de fotografia e direção de arte), a análise revela o apagamento de profissionais negras nesses espaços e o predomínio de homens brancos em todas as áreas.

O levantamento teve como base os 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição em 2016, e mostra que é dos homens brancos a direção de 75,4% dos longas. As mulheres brancas assinam a direção de 19,7% dos filmes, enquanto apenas 2,1% foram dirigidos por homens negros. Nenhum filme em 2016 foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra (ANCINE, 2018).

⁵² A compositora comumente escreve seu nome com letra minúscula, pois acredita que isso desafia convenções linguísticas e acadêmicas, pretende dar enfoque ao conteúdo da sua escrita e não à sua pessoa.

⁵³ Disponível em:

<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>

As posições só se invertem nas funções de produção: assinam a produção executiva 36,9% de mulheres brancas, contra 26,2% de homens brancos. As equipes mistas, com homens e mulheres brancas, somam 26,2%. Os homens negros assumem 2,1% da função de produção. Sozinhas, as mulheres negras não assinam nenhuma produção. Apenas 1% de mulheres brancas e negras respondem à função em equipes mistas (ANCINE, 2018).

A participação nos elencos das obras também mostra a sub-representação da população negra. Apesar de o Brasil ser formado por 50,7% de negros e negras, o percentual de negros, negras, pardos e pardas no elenco dos 97 filmes brasileiros de ficção lançados em 2016 foi de apenas 13,4% (ANCINE, 2018).

Além disso, a pesquisa mostrou que quando o diretor de um filme é negro, a chance de o roteirista também ser negro aumenta em 43,1%. Assim como a chance de haver mais um ator ou atriz negros no elenco aumenta em 65,8% (ANCINE, 2018).

Na história cinematográfica brasileira, apenas duas mulheres negras conseguiram colocar suas obras em circuito comercial. São elas: Adélia Sampaio com o filme *Amor Maldito*, em 1984 e Camila de Moraes, com *O Caso do Homem Errado*, em 2018. Um abismo de 34 anos separa essas duas mulheres, o que evidencia como a história do nosso país tem sido contada majoritariamente pela lente de homens brancos, e que existem muitas barreiras estruturais que fazem com que as produções negras cheguem cada vez menos nestes espaços.

Para tanto me valho das reflexões de Teresa de Lauretis ao cunhar o termo *Tecnologia de Gênero* como um produto de várias “tecnologias sexuais” (LAURETIS, 1987, p. 208) que fortalece as categorias binárias de homem e mulher na produção e manutenção de discurso e da linguagem. Portanto, alerta para necessidade de separar gênero da diferença sexual e compreender “gênero” como produto do imaginário dessas várias tecnologias construídas nos espaços acadêmicos, dentro das práticas artistas e no próprio feminismo.

Neste caso, toma-se o cinema como uma das tecnologias que fundam e moldam a sociedade, não apenas no modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a quem se dirige (LAURETIS, 1987, p. 222).

O cinema, assim como as mobilizações estudadas na pesquisa, advém de espaços de construção da crítica feminista, em que essas práticas discursivas comumente são nomeadas pela necessidade de marcar e assumir uma poética e estética específica. Mas sempre reafirmando que sua criação passa por uma experiência social e subjetiva do sujeito que confere sentido ao real e abre brechas para outros modelos de existência. Portanto, é possível refletir a

narrativa do cinema para localizar os sujeitos de seu próprio discurso, capazes de reformular as experiências e desejos por meio de outras estéticas ou narrativas. Assim sendo:

A construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial, que, se /quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação (LAURETIS, 1987, p. 209).

Abro um parêntese para relatar experiência de ter participado de uma produção coletiva de cinema, dois meses após a qualificação, dentro de um projeto que se chama *Feminismo e Equidade para Reinventar o Audiovisual*⁵⁴ (FERA). Na ocasião, viajei para Recife com finalidade de fazer um curso de Som Direto com Simone Dourado que foi ofertado por essa iniciativa. Outra proposta da FERA era de produzir um curta com as mulheres de outras áreas (Direção de Fotografia, Roteiro e Direção) que também estavam em processo de formação. No período de uma semana tivemos um contato bem básico com a área escolhida e gravamos um curta em duas manhãs. Na semana seguinte, haveria a formação em Montagem seriam apresentados os curtas realizados.

A experiência que tive no FERA me trouxe uma percepção sobre a necessidade de ocupar as telas de forma mais ampla, dando importância à toda trajetória que vai desde a concepção da ideia, passando pela construção prática até a distribuição desse material. Quer dizer, falar de mulheres no cinema também consiste em questionar e nos apropriar das ferramentas técnicas das produções audiovisuais.

É fato que o cinema feito por mulheres continua sendo uma luta. Mas, vale pensar: esse cinema tem sido feito por quem? Quais as ferramentas utilizadas para isso? Incentivar o questionamento sobre as realizadoras dessas produções abre brechas para pensar outras formas de autoria.

Dentre as diversas linguagens artísticas que existem, o cinema é aquela mais cara e que depende de apoio financeiro para ser concretizado. Isso acontece pela necessidade de aquisição de produtos caros e habilidades técnicas sobre eles. Tais características formam esse chamado “cinema adequado”, que mais uma vez serve de barreira ao acesso à produção cinematográfica, com grandes valores que funcionam como um funil que marca quem deve ter acesso ou não a

⁵⁴ Para saber mais: <https://www.feraaudiovisual.com>.

esses equipamentos. E por vezes, ter acesso ao equipamento significa ter acesso à uma tecnologia que te permite disputar uma linguagem e narrativa dentro do mercado.

Ao analisar o cenário de filmes de diretoras latinoamericanas, a pesquisadora Maria Célia Orlato Selem (2013) busca identificar as características de uma poética feminista no cinema feito por mulheres. A autora tem como pressuposto que essas obras, por estarem centradas na subjetividade feminina em contextos de opressão, podem ser consideradas como políticas feministas ao trazerem “as marcas regionais e de gênero de suas diretoras/roteiristas” (SELEM, 2013, p. 22) como poética da obra que desestabiliza a ordem dada e se torna uma extensão do corpo da artista.

A noção de poética feminista permeia, portanto, toda essa pesquisa e não pode ser entendida fora da sua relação com a memória – que é, por sua vez, elemento intrínseco na relação do/a espectador/a com o cinema. Vianna (2004), em suas análises sobre a literatura feminina, propõe que a força da memória é elemento fundacional na constituição da poética feminista, isso porque, ao fazer a narrativa secreta de nossas vidas, separada da narrativa oficial e até em oposição a ela, a narrativa das mulheres alimenta a sua ancestral vocação narratória e torna público o mundo íntimo, de modo peculiar, descosido e anárquico, modo pelo qual elas apresentam sua face literária no mundo) (VIANNA apud SELEM, 2004, p. 153).

A pesquisadora aponta três principais eixos de análise que também confluem com as observações de campo da presente pesquisa, e poderiam ser reflexões que perpassam outros gêneros artísticos feministas. São elas: denunciar as representações sobre o feminino no cinema tradicional/comercial; apontar as lacunas da participação das mulheres nos registros históricos sobre o cinema e discutir a questão da autoria fílmica feminina como interferência na cultura patriarcal (SELEM, 2013).

Durante toda pesquisa pude perceber como a experiência de uma produção imagética ampliou o campo de pesquisa, não apenas na demonstração da existência de uma poética feminista nas imagens, mas de atentar sobre a prática acadêmica como mais um processo criativo que fomenta outras práticas e dinâmicas de estudos. Iniciativas essas que trazem o relato de si como narrativas artísticas, importantes no processo de acionar quebras, rachaduras, rasuras, que estão colocadas tanto no discurso verbal, quanto na estética.

A produção artística, enquanto militância e experimentação feminista, partilha de vivências afetivas que alcançam uma expressão política de “organizações que trazem o drama e as concepções estéticas dos palcos e das galerias para o cotidiano da população buscando interagir com o público e levantar novas reflexões sobre as questões de gênero” (OLIVEIRA, 2013, p. 13).

Assumir a poética como um projeto político de criação artística incide na hipótese de que outras estéticas são possíveis: poéticas de enfrentamento, de mundos sensíveis em dissensos narrativos, de desnaturalização das relações de desigualdade e dominação.

4 ARTIVISMO PARA DESMONTAR A CONTRA HEGEMONIA DO MERCADO MUSICAL⁵⁵

O presente capítulo visa aprofundar o debate sobre a constituição e fortalecimento de um mercado autoral produzido pelas compositoras de Salvador, a partir da análise das falas das entrevistadas e considerando a produção de iniciativas como “*Sonora*”, “*Som das Binha*” e “*Palavra Preta*”. Compreende-se que essas mobilizações surgem a partir de incômodos de uma percepção de relações de poder muito engendrados e envolto no mercado musical. Mas também, para formar e fortalecer um mercado autoral de mulheres que se articulam para se retroprojetar no meio.

Devemos reconhecer ainda que há uma diferença entre “representação da mulher (a mulher como imago cultural) e a mulher como experiência (as mulheres enquanto agentes de mudança)”. Isso é o que Lauretis (1987) chama de posição feminista nômade que tem como preocupação não colocar a experiência e vivência dos homens como referência, a produção de uma narrativa sem ter que estar sempre condicionada a esse outro homem. Mas que a formação da identidade mulher seja feita reconhecendo as diversas formas de representar as mulheres. Se trata de um projeto transdisciplinar que dialoga com projeto interseccional na medida em que reconfigura o sujeito feminino a partir de suas multiplicidades e variáveis de classe, raça, idade, preferências sexuais, que possui uma memória viva e uma genealogia corporizada:

A visão que proponho aqui (...) implica em que o corpo não pode captar-se ou representar-se plenamente: excede à representação. (...) Para mim, a identidade é um jogo de aspectos múltiplos, fraturados de si mesmo; é relacional, porque requer o vínculo com o outro; é retrospectiva porque se fixa em virtude da memória e das recordações, em um processo genealógico. Por último, a identidade está feita de sucessivas identificações, quer dizer de imagens inconscientes internalizadas que escapam ao controle racional (BRAIDOTTI apud D’AVILA NETO; BAPTISTA, 2007, p. 8).

É muito comum que se associe a “resistência” como principal característica das produções de conhecimento feministas ou feita por mulheres. Compreende-se que esse imaginário surge porque estamos falando de iniciativas que tem como objetivo a quebra de normas. E é fato que os trabalhos e produções aqui apresentado são potentes não apenas por causa de um modelo de resistência que elas sugerem, mas como ir além? Como configurar

⁵⁵ Para ouvir enquanto lê: Cátia de França. 20 Palavras ao Redor do Sol. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ffCibxUg2JM>.

outras poéticas dessas mulheres criadoras? Qual é a poética e o projeto de criação que está posto para que isso seja o diferencial?

É importante ressaltar que não se deseja abandonar a resistência porque ela é a ação e por isso já está posta na riqueza dessas narrativas feministas. Proponho, então, que pensemos essas poéticas pertencentes a uma estética de enfrentamento que por si só já é um dissenso. Outra potência são as pesquisas e práticas de sensibilidade e política dos afetos, assim como a memória, enquanto uma temática de criação de uma escrita de si, reivindicando um lugar de visibilidade, outra importante característica a ser ressaltar. E por último, as partilhas de pontos de virada como estéticas de um mundo sensível pelo confronto.

A possível interlocução com os diversos saberes me convoca a pensar que as práticas artísticas sejam "maneiras de fazer" e que partilham de um sensível enquanto uma estética política, intervindo na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. Esse atravessamento é possível se tomarmos que a política sempre vai carregar uma dimensão estética.

Para Jacques Rancière, a arte não é uma prática exclusiva ou especial em comparação às outras criações, portanto, é um regime político e apenas exerce seu poder democrático se a multiplicidade é incentivada dentro da comunidade a qual pertence. A arte antecipa o trabalho porque ela realiza o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade. (RANCIERE, 2009, p. 67).

No caso específico do “*Som das Binha*”, que é uma iniciativa local, uma das várias consequências da sua atuação foi o surgimento de noites específicas de mulheres em eventos com histórico de maioria masculina nas apresentações. Um dos exemplos é o *JAM no MAM*, que acontece todos os sábados, ao final da tarde, no Museu de Arte Moderna da Bahia, no Solar do Unhão. Essa importante iniciativa turística da cidade, também era reconhecida por contar com a pouca presença de mulheres nas suas apresentações, mesmo como convidadas.

Até que em setembro de 2017, por iniciativa da produtora e do diretor musical, incentivou-se a criação de uma banda formada apenas por compositoras e instrumentistas para abrir a noite. É importante ressaltar que não foi uma noite inteira apenas com apresentações de mulheres, mas uma iniciativa que abriu para outra banda formada apenas por homens, comumente responsável por comandar as noites do *JAM no MAM*. Quer dizer, é importante pensar no reconhecimento dessa mudança de paradigma que os organizadores do *JAM no MAM* têm realizado. Mas também, de pensar qual lugar é dado para essas profissionais com objetivo de não cair no erro de crer que é uma mudança estrutural, mas sim pontual.

Infere-se que, se trata de uma mudança de curto prazo que não vai modificar o sistema já estabelecido, sendo que, por vezes pode servir como mais um mantenedor da ordem posta. Ao contrário das iniciativas propostas na presente dissertação, que surgem com o objetivo de estabelecer outros mercados e fazer circular nomes de compositoras e musicistas no meio. Esse interesse não é apenas local, mas tem se mostrado cada vez mais uma demanda mundial.

Em 2016, ano de surgimento do “*Sonora*”, a iniciativa congregou aproximadamente 200 compositoras que assumiram palcos em 6 países: Brasil, Portugal, Irlanda, Espanha, Argentina e Uruguai. Essa força surge em 20 cidades e mostra uma rede de mulheres dispostas a levantar a bandeira da composição autoral feminina como estratégia de mudança do sistema. O ano de 2017 foi de expansão, com inclusão de mais 15 países e 62 cidades.

O festival recebeu maior reconhecimento e se afirmou como uma iniciativa referência no empoderamento feminino. Novas parcerias e colaborações foram estabelecidas com ações que já existiam, além de assistirmos com muita alegria a reverberação da ideia, que deu origem a novas equipes de trabalho e projetos independentes, todos na mesma direção (SONORA, 2017).

Iniciativas como essas dão margem para inferir como a arte têm um local de importância enquanto poder de mobilização e como muitas artistas têm engajado suas obras para temáticas sociais numa poética política. Inclusive interferindo nos modos de produção de conhecimento, na medida em que as Universidades têm aberto suas portas para pesquisas artísticas que não possuem espaço no mercado e sistema das artes tradicionais. Assim como, a importância de dar luz ao modo como as iniciativas artivistas, enquanto mercado, tem inaugurado uma outra forma de lançar as composições artísticas no meio.

Observa-se, como uma tendência na arte dos anos 90, a intenção de explicitar os desejos dos artistas por maior liberdade de ação e de movimentos frente ao modo sempre mais atrasado das instituições tratarem as poéticas contemporâneas. No contexto latino americano verifica-se a carência de projetos e políticas mais criativos e de caráter mais aberto das instituições culturais públicas (PAIM, 2009, p. 73).

Percebe-se que a produção artística contemporânea segue as mudanças sociais quando se constata que vozes dissonantes e subalternas possuem agência sobre suas produções. No que toca a presente pesquisa em específico, evidencia-se a música como campo de protagonismo de grupos formados por mulheres que sublinham de forma mais intensa a articulação entre política e arte nos contextos dos quais se apresentam.

Ao afirmar “a carência de projetos e políticas mais criativos e de caráter mais aberto das instituições culturais públicas”, Paim (2009, p. 73) levanta questões sobre os locais em que o campo das Artes tem se ocupado para visibilizar suas propostas artísticas e com quem estão dialogando. Abre espaço ainda, para refletir em que medida as Galerias de Arte, Museus e a estrutura das Casas de Show também fazem parte de uma medida de controle e assepsia das cidades contemporâneas quando repetem o modelo tradicional de apresentação e não modificam a estrutura autor/espectador.

Levando-se em consideração ainda os aspectos socioculturais e políticos dos marcadores sociais das diferenças entre os sujeitos e contextos musicais, não se pretende a aniquilação dessas instituições, mas de atentar sobre a importância de uma lógica de produção, distribuição e apresentação de propostas artísticas mais plurais e democráticas, que atendam as demandas atuais.

Diante de uma maior consciência sobre direitos, as mulheres artistas têm se organizado e requerido seus espaços de mobilização respeitando-se as especificidades de cada grupo. Assim, outros eventos artísticos formados exclusivamente por mulheres⁵⁶ tem surgido, demonstrando que há uma demanda expressiva por espaços e iniciativas em que se possa debater questões que envolvem as temáticas de gênero. Assim como construir espaços de aprendizado e trocas musicais entre mulheres, a fim de discutir as especificidades do mercado por meio de uma agenda que se organiza por redes.

Atuar em coletivo é ser provocada constantemente por um desejo de compartilhamento e troca. Há uma zona de afeto por onde militância/arte/vida tem se constituído como um espaço de articulação entre mulheres que se encontram para a criação cultural como estratégia de empoderamento. Se colocar no mundo para interagir e agir porque aquilo que temos para repartir é o próprio fato de existir: é a própria vida. Pois são dessas companhias entre pares - daquelas com quem escolhemos dividir o mesmo pão⁵⁷ - que, por si só, se constitui num ato político.

⁵⁶ Como por exemplo: *Vulva la Vida - Festival Feminista*, em Salvador (2012); *I Residência Artivista Libertária Feminista*, em Brasília (2013); *I AntiFest Suspirin Feminista*, em Belo Horizonte (2014); *II Residência Artivista Libertária Feminista*, no Ceará (2014); *1ª Mostra Feminista de Arte e Resistência*, Belo Horizonte (2015); *I Sarau Mulheres Fazem Arte*, Vitória da Conquista, Bahia (2016); *I Festival de Empoderamento Criativo - Táticas de Revolução Visual Feminista*, em Aracaju (2016); *II Festival de Música Feminista Baderneiras*, em São Paulo (2016); *II Exposição Internacional de Arte e Gênero (Fazendo Gênero)*, em Florianópolis (2017); *III Palhaças do Mundo – Festival Internacional*, em Brasília (2017); *I Palhaças na Praça*, em Belo Horizonte (2017).

⁵⁷ A palavra “companheiro”, do latin "cum panis", significa aquele com quem dividimos o pão, que confiamos ao ponto de dividir a mesa, ideias, vitórias, derrotas ou um simples pedaço de pão. (NEIM/UFBA) e coordenadora do Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros, coletivo de ativismo feminista que desenvolve pesquisa sobre mulheres e música no Brasil e integra a linha da pesquisa Gênero, Cultura e Arte do NEIM.

No Brasil, a aparição dessas iniciativas coletivas e a partir da lógica de auto-organização, assim como outros eventos artísticos formado exclusivamente por mulheres, demonstra que há uma demanda expressiva por espaços e iniciativas em que se possa debater as diversas opressões sociais. Assim como, construir espaços de aprendizado e trocas musicais entre mulheres a fim de discutir as especificidades do mercado, por meio de uma agenda organizada em rede.

A invenção é o contrapoder; é a possibilidade transformadora de uma realidade. A arte é um campo para a invenção, o lugar onde a imaginação fica solta para produzir e atender desejos. Por isto, a arte resiste (PAIM, 2009, p. 16).

Com o aumento da onda conservadora, os movimentos sociais têm passado por rearranjos internos e revendo suas formas tradicionais de fazer política. Neste contexto de resistência dos levantes globais, o campo das práticas artísticas tem se articulado em modos de aproximações críticas, que de forma necessária enfatizam a articulação entre política e arte. “A representação artística deve guardar consigo o ato de resistir, de inventar uma nova resistência e de criar linhas de fuga que abram brechas nas territorialidades fechadas e dominadas” (SEGURADO, 2007, p. 56), propondo assim novos meios e linguagens de dimensão político poético.

Em entrevista concedida para equipe de filmagem do “*Sonora*” de Salvador, Laila Rosa comenta sobre a tentativa de invisibilizar as mulheres na música quando não se reconhece o espaço histórico que elas têm ocupado:

Eu tenho trabalhado com o conceito de Femicídio Musical. Ou seja, esse extermínio, essa invalidação que as mulheres sofrem como musicistas, instrumentistas, compositoras. Na Escola de Música não se ouve mulheres. Quando você pergunta para um(a) estudante de música: ‘Quantas compositoras você conhece? Quantas compositoras você escuta? Quantas compositoras seu professor colocou pra você ouvir durante seu curso de música?’ É muito desigual ou inexistente. Esse extermínio do que a gente é e do que a gente faz é sistemático e histórico, então um espaço como esse (SONORA) é um espaço de resistência muito grande, só depois que o tempo passar que a gente vai ter a dimensão do tamanho disso aqui. Perceber o microfone como uma arma mesmo. Onde a gente pode, através do som, movimentar essa transformação (LANÇAMENTO, 2017, informação verbal).

Infere-se que o destaque dessas mulheres ainda causa certo estranhamento por parte de quem ainda resiste ao empoderamento de mulheres dentro da música. Como estratégia de

aniquilação, costuma-se desconsiderar as experiências de musicistas e compositoras de épocas passadas.

Diante do quadro de invisibilidade do qual mulheres compositoras vivenciam em suas trajetórias profissionais, pode-se inferir que acatar o “microfone como uma arma” é uma forma de tirar a poesia/arte do local de ostentação. É inferir como a fala pode se tornar uma narrativa de si e campo de resistência.

Daí a necessidade de dar luz às produções musicais que se articulam a partir de um compartilhamento de vivências em comum e assim se constrói um espaço auto-organizado em que essas mulheres trocam experiências e se fortalecem enquanto produtoras de conteúdo, que extrapola fronteiras e tomam o processo criativo como local de empoderamento e a auto-organização se tornando uma estratégia para sobreviver diante da lógica da qual o mercado está estruturado.

No artigo *¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo*, a pesquisadora Ruth Finnegan (2010) reflete sobre o imaginário que se tem sobre o processo criativo enquanto uma prática solitária, ao pressupor que o artista é um cidadão que consegue se distanciar da sociedade, se colocando como um gênio que vaga por locais distantes ao se isolar em ateliês em prol do processo criativo, assim “[...] como o ideário do «indivíduo genial», independente da sociedade que a ronda e situado (com muita mais frequência) como uma poderosa força do pensamento convencional sobre arte” (FINNEGAN, 2010, p. 9).⁵⁸

Este é um imaginário dotado de romantismo idealizado e que faz referência aos cânones do modelo tradicional das escolas e conservatórios de música, em que a figura do mestre se configurava como um gênio a ser seguido pelos pupilos. Quadro este bastante diferente da situação contemporânea das práticas artísticas, mais complexas ao se constatar que vozes dissonantes, subalternas e fora das margens têm construído seu canal de interlocução e possuído agência sobre suas produções.

Uma análise antecipada sobre a formação dessas organizações artísticas-criativas formadas exclusivamente por mulheres nos dá indícios para inferir que essa demanda acontece como consequência de experiências anteriores de machismos e outras relações de poder que atravessaram as trajetórias profissionais e de vida dessas mulheres. Isso acontece porque a história da música é comumente cantada e contada por homens e sobre homens, fazendo com que eles se tornem precursores e descobridores desse conhecimento. Assim, deixa-se de lado

⁵⁸ Tradução minha do original em espanhol: *como el ideal del «individuo genial», independiente de la sociedad que le rodea y situado (con mucha menor frecuencia) por encima de ella, es una poderosa fuerza en el pensamiento convencional sobre arte.*

as produções das mulheres, invisibilizando suas trajetórias e tendo dificuldade de inseri-las no mercado de trabalho.

Sobre isso, a autora Gilda Olinto do Valle Silva (1995), utilizando a lição do sociólogo Pierre Bourdieu, traz o conceito de capital cultural como uma metáfora para explicar como a cultura, em uma sociedade dividida em classes, se transforma em uma moeda que as classes dominantes utilizam para acentuar as diferenças. Se trata de uma analogia ao poder e ao aspecto utilitário relacionado à posse de determinadas informações, gostos e atividades culturais. Por colocar a dimensão cultural como uma forma de poder, acaba-se não hierarquizando com a dimensão socioeconômica.

A autora ainda diferencia o termo em duas características: Capital Cultural Incorporado, que se trata de "[...] capacidades culturais específicas de classe transmitidas intergeracionalmente através da socialização primária" (SILVA, 1995, p. 30). E o Capital Cultural Institucionalizado, que se trata do acesso à títulos, diplomas e outras credenciais educacionais.

O maior exemplo de como ambos funcionam como um mecanismo de reprodução das classes sociais está em como a cultura é usada como moeda de poder dentro da escola ou quando o sistema educacional favorece a um grupo devido o acesso ao capital cultural que ele possui. Parte-se do princípio de que dificilmente o conhecimento será transmitido de forma democrática e igualitária nos locais de formação primária, como na escola, por exemplo. E que essa é uma forma da classe dominante conseguir manter suas ferramentas de imposição sobre sua própria cultura. Assim, o grupo que mais tiver acesso ao capital cultural da classe dominada terá mais vantagem e orientará toda estrutura educacional (SILVA, 1995).

Nesse sentido, quando as interlocutoras respondem sobre o início de suas carreiras, é comum que expliquem se tiveram ou não influência da família. Isso acontece porque ter algum membro da família inserido no meio musical costuma facilitar a legitimação nesse campo ou colocar-se em vantagem daqueles que não tiveram essa chance.

Assim como a formação em um curso dentro da área, a inserção em residências artísticas, a gravação de um disco, ou o fato de terem tocado em casas de shows ou teatros considerados de grande importância pelo mercado da cidade. Assim, capital cultural indica acesso a conhecimento e informações ligadas a uma cultura específica, aquela que é considerada como a mais legítima ou superior pela sociedade como um todo (SILVA, 1995, p. 27).

Levando em consideração a “classe de sexo” como uma categoria de análise do feminismo materialista francês, no que diz respeito à hierarquia de sujeitos no âmbito das

relações de gênero, pode-se pensar que a categoria “mulher” enquanto classe também é vista como desvantagem.

Nas entrevistas realizadas com as compositoras, todas relatam sobre barreiras que passaram por serem mulheres e como essas dificuldades apareciam antes de estabelecer uma carreira musical. Ana Luisa Barral é uma das entrevistadas que descreve como conviveu com os conflitos existentes do meio, ao relatar a experiência de violência com um professor ainda no início das aulas de música:

Tipo, eu tinha um professor de música que eu era a única aluna dele, todos os outros eram todos homens e ele gostava de ficar me humilhando. Ele tocava assim “ah, mas isso daqui você nunca vai tocar”, “ah, mas isso aqui é muito difícil”, “Ah, mais isso aqui...” e eu “você não tá me ensinando uma coisa possível então”... aí um mês depois eu tava tocando a música que ele disse que eu nunca ia tocar. Meio que de pirraça sabe, porque ele falou que eu não ia tocar então eu fui lá e tirei a música (Ana Luisa, 2017, entrevista).

A resposta à deslegitimação da compositora enquanto profissional foi de superar o imaginário que o professor tinha sobre a capacidade da estudante. Relatos como esse são muito comuns nas narrativas e memória dessas mulheres, que desde cedo se deparam com o machismo que as deslegitima de atuarem enquanto profissionais.

Para além de terem ou não alguém da família que seja do meio musical, ou de fazerem um curso especializado em algum instrumento, o simples fato de ser mulher dentro do espaço educacional musical já é vivenciado como desvantagem como é mostrado na pesquisa de Carla Patrícia Santana (2012):

[...] as limitações para o desenvolvimento do seu trabalho estão intimamente relacionadas à necessidade de atender aos papéis sociais e as identidades de gênero impostos por esse tipo de mentalidade: de esposa cuidadosa, mãe dedicada, filha ideal (SANTANA, 2012, p. 2).

A compositora Aline Lobo comenta sobre como o papel social estabelecido para as mulheres servem como barreira definidora da carreira:

Dentro desse sistema que é machista, o homem ele tem muito mais tempo para se dedicar ao que ele quer, né? Tanto que tem homens que são várias coisas e várias coisas incríveis ao mesmo tempo, sabe? Porque ele tem tempo e se ele tem tempo alguém supre a necessidade dele, então eu começo a me questionar nesse lugar assim, que tempo é esse hoje, né? Assim, não dá para a gente ser como os homens de antigamente, né? Que sempre tinham milhares de mulheres ali, ou a mãe, ou a irmã, ou a empregada, todo mundo lhe provendo só precisava chegar em casa do trabalho, né? (Aline, 2017, entrevista).

Ela vai chamar atenção sobre a rede que é criada ao redor do homem, possibilitando maior arcabouço de experiências. Ao contrário das mulheres, que se veem presas dentro de um

sistema patriarcal que fecha o cerco da mulher e a coloca num local de cuidadora e provedora do lar. E mesmo daquelas que não possuem filhos ou não estão dentro de um sistema de casamento tradicional, é esperado que naturalmente dispensem atenção para com o campo familiar, de forma que, a tarefa do cuidado se torna a tarefa da vida.

Como consequência, não conseguem acessar o autocuidado dentro das tarefas diárias e acabam se ausentando da carreira como plano de vida. Sobre esse pensamento que leva à mulher a ter dedicação exclusiva para com o lar, Luedji Luna explica como esse sistema de violência influencia tecnicamente o desempenho das compositoras, que por terem de se dedicar às tarefas da família, acabam começando sua carreira tendo que correr atrás do prejuízo ou do tempo perdido pois, nas suas palavras: “na corrida a gente já está começando de trás. Então, se a gente não primar pela qualidade técnica que nos vai dar condição de competir mesmo, de disputar, vai ficar mais difícil ainda”.

Se trata de uma violência da própria estrutura que coloca as compositoras numa circunstância em que precisam ceder seu tempo para negociar algumas tarefas. Inclusive, por vezes, repensar⁵⁹ a decisão de seguir o trajeto da música como meta de vida.

Ainda sobre esse assunto, Zinha Franco alerta sobre a necessidade de as mulheres criarem seus espaços específicos porque o mercado, além de ser muito fechado, ainda funciona como uma estrutura patriarcal e de diálogo entre homens que atuam entre eles mesmos, dificultando a presença e o crescimento profissional de mulheres no mercado musical:

Existe um concentrado que é só deles, então, se a gente não fizer o nosso concentrado e não buscar, não buscar estar ali a gente não vai estar. Eu acho que é um trabalho pra anos, eu acho que a gente vai ter que pelear ainda, viu? Porque é um meio muito mais difícil de entrar é o meio da composição, é muito mais difícil do que ser musicista mulher. Porque quando a gente é musicista mulher a gente só trabalha em trampo que tenha mulher, repare. É muito mais difícil a gente entrar num trampo de musicista homem, a gente musicista mulher, do que a gente entrar num trampo de mulher. Geralmente, musicista mulher entra num trampo que é de mulher. Quando é um trampo de homem a gente não entra, o homem prefere chamar outro homem (Zinha, 2017, entrevista)

Ao ser questionada sobre preconceito enquanto musicista e compositora, Zinha relata conflitos que teve com a produtora de uma banda com maioria de mulheres brancas, com quem ela tocou por quatro anos:

Assim, já tinham poucas pessoas negras na banda, eu fui chamada pra ser baixista, logo depois fui pra linha de frente por eu ser baixista e ser *backing vocal*. Mas aos olhos da produção eu não podia ser linha

⁵⁹ Não é incomum que os relatos do campo revelem que, em algum momento da vida, elas repensaram a ideia de tentarem atuar dentro da música. Assim como, uma grande parte delas assume que não vive exclusivamente desse campo. Por vezes, tendo que fazer dívidas ou tendo a composição como hobby.

de frente, eu não sei por que, eu nunca entendia isso. Eu entendi aquilo... se aquilo não foi racismo eu não sei o que foi não (Zinha, 2017, entrevista).

E complementa relatando como percebeu a objetificação do seu corpo nos ambientes que tocava.

Porque o ambiente de lá era assim, o ambiente de lá era assim. Inclusive eu me envolvi com mulheres que queriam só uma noite, mulheres que nem de lá eram, mas que via, me via lá tocando, eu falo mulheres por que eu sou lésbica, né? To falando não desmerecendo nenhuma mulher, mas no sentido do que eu vivi. Mulheres que não eram de lá e que só queriam aventura, eu quero aquela rasta ali. Uma espécie, tipo que de objetificação (Zinha, 2017, entrevista).

A objetificação funciona como um sistema de dominação que não dá escolhas ao sujeito, não deixa espaço para liberdade e a coloca como passiva e marcada por desejos e olhares de terceiros. No caso apresentado acima, a opressão racista-sexista – mesmo sendo perpetuada por mulheres – carrega a marca da colonialidade. Sabe-se que as violências engendradas no corpo das mulheres negras são formuladas em processos de discriminação e opressão muito diferente da forma como atinge corpos das mulheres brancas.

Sobre isso, a pesquisadora negra e lésbica Tanya Saunders explica como a definição de “Humano” tem sido historicamente construída a partir de um projeto de colonialismo da Europa Ocidental nas Américas ao tomar como princípio norteador de humanidade, a imagem do homem heterossexual branco, burguês, cristão. Enquanto a construção do sujeito “não humano se funda pelo corpo da mulher negra. Logo, passível de ser objetificado:

Colocar a lésbica negra, mesmo a bruxa negra, no centro de como imaginamos o que constitui a libertação humana, terá um efeito cascata em toda práxis libertária na diáspora. Na epistemologia e ontologia ocidentais, é o corpo lésbico negro, o perverso feminino negro, e no caso do Brasil, a bruxa negra, que serve de sustentação para as definições do "não-humano", enquanto o cisgênero masculino, branco, rico, heterossexual, cristão e burguês (também conhecido como Homem) continua a servir como sustentação para o "humano", um processo enraizado na América colonial (SAUNDERS, 2017, p.108).

Ao serem perguntadas sobre o consumo de músicas autorais de mulheres, as compositoras são uníssonas ao afirmar que são as próprias mulheres que formam o público mais interessado em consumir e conhecer a produção de outras mulheres porque lhes interessa serem vistas e identificadas no palco.

Algumas entrevistadas destacam que aos homens também lhe interessam essas produções, no entanto, quando o fazem é partir de alguma desconfiança, em que a artista acaba tendo que provar sua capacidade criativa para ser legitimada pela classe. Também destacam

que o fato de a produção musical ser autoral também é outra característica que pode influenciar na quantidade de pessoas nos shows. Quer dizer, no geral, o público não está acostumado com a produção autoral e acaba tendo uma preferência por *covers* ou homenagens de musicistas já reconhecidas pelo grande mercado. Ao mesmo tempo, essa prática de tocar as músicas das outras pessoas, também serve como estratégia de se inserir no mercado.

Luedji Luna reverte a pergunta ao afirmar que o público não está interessado em músicas feita por mulheres, mas que foram as artistas que criaram essa demanda para o mercado. Ressalta que a internet tem sido a propulsora deste fenômeno:

Então a gente tem que aproveitar, mas saber que é cinético, que a comunicação é cinética e em algum momento a internet vai falar de outra coisa, as nossas demandas vão continuar sendo as mesmas e a mídia vai se apropriar daquela demanda lá que é o que está dando publicidade (Luedji, 2017, entrevista).

E complementa:

Eu acho que a gente vai avançar quando a gente parar de morrer, que a gente vai avançar quando a gente realmente tiver condições de ser dono do próprio meio de produção, eu sou a dona do estúdio, eu que sou a dona do selo, eu que sou a dona da TV. Eu me banco aí a gente tá falando de avanço, entendeu? (Luedji, 2017, entrevista).

Mas, não apenas as narrativas sobre as experiências e memórias no trajeto musical servem de arcabouço sensível para refletir a situação das compositoras no mercado de Salvador. Outro ponto comentado foi sobre as dificuldades de mobilizar um mercado que dê conta de consumir o que elas estão produzindo, seja através de cachê de shows ou compra de material profissional (cd, dvd, camiseta, livro, cartaz e entre outros).

Sobre isso, Ana Luisa Barral relata sobre o sistema “*Pague Quanto Quiser*”, que consiste numa estratégia de pagamento em que o preço é definido pela pessoa que adquire o produto. Essa metodologia de pagamento é muito utilizada por artistas de rua e comumente não há pretensão de lucro pois a estratégia é que o público se sinta à vontade para ver a apresentação, podendo pagar o preço que lhe for conveniente.

Aqui em Salvador você vai tocar no modelo Pague Quanto Puder, a pessoa vai assistir, fica do lado de fora né, não assiste e te dá 50 centavos... então, assim... a gente tem uma... uma dificuldade muito grande. O mercado da música mesmo que tá aí, da galera que tá tocando em outros espaços tá muito ligado em quem tem grana pra investir nisso daí, sabe? (Ana Luisa, 2017, entrevista).

Mesmo que esse modelo tenha sido utilizado na primeira edição do “*Sonora*” de Salvador, ainda é uma proposta muito frágil se formos levar em conta a conjuntura do mercado autoral de Salvador. Além dos percalços das diversas formas de opressão social que as

compositoras passam em suas carreiras, elas ainda se deparam com um mercado de entretenimento musical muito hegemônico e que invisibiliza as iniciativas de menor porte. Como pode ser vislumbrado na fala de Ana Luisa, em outro momento da entrevista:

Você vai participar...o Sonora mesmo, poxa... era massa poder dar um cachê pra cada participante, pra cada compositora, cada pessoa... então, assim...isso nem é previsto porque nem se paga, velho, tipo, nem se paga...então... eu não considero isso um mercado, entendeu? Eu não considero isso um mercado... nós não somos amadoras. Eu não acho que a gente tenha um mercado organizado aqui em Salvador nesse sentido, que consuma mesmo o material que é produzido aqui. (Ana Luisa, 2017, entrevista).

Fazendo carreira fora de Salvador, a compositora Luedji Luna também tem um discurso próximo ao de Ana Luisa sobre a dinâmica do mercado musical de Salvador, em comparação com outras cidades:

Então assim além da escassez dos espaços eu sinto que rola um monopólio, essa dinâmica do apadrinhamento, do QI, do contato e que não rola em São Paulo. Em São Paulo, eu não conhecia absolutamente ninguém, eu não conhecia absolutamente ninguém da música, nem da vida, eu conhecia, eu só conhecia um casal de amigas baianas que já moravam lá há um tempo, uma era do cinema e outra era do direito e é isso... Mais ninguém (risos) (Luedji, 2017, entrevista).

Ao ser questionada sobre os espaços de reconhecimento das musicistas na cidade de Salvador, as entrevistadas dão respostas variadas que vão desde a afirmativa por um reconhecimento da causa, até uma possibilidade distante disso acontecer. Zinha Franco afirma que:

Eu acho que as mulheres compositoras, nós, mulheres compositoras ainda estamos um pouco longe de alcançar essa real situação que nós almejamos, que é a situação de estarmos inseridas nesse contexto, composição. Sermos compositoras. Somos compositoras porque sabemos que somos, mas legitimar isso perante de qualquer pessoa de forma igualitária, ainda tá muito longe, muito, muito, muito longe (Zinha, 2017, entrevista).

Sobre as diferenças de tratamento entre homens e mulheres, Aline Lobo afirma que o público em geral reconhece as mulheres como compositoras. Mas, o processo de aceitação e legitimação vai ser diferenciado quando é com um homem.

É como se dos homens fosse mais fácil a gente aceitar um homem que cante de qualquer jeito, por exemplo, que tem a voz de qualquer jeito, que se vista de qualquer jeito, do que uma mulher, é como se a mulher ela tivesse que seguir um protocolo, ela está dentro de uns padrões para a galera aceitar mais ou menos e as vozes tem que ser bem mais afinadas e mais agradáveis do que as masculinas, as masculinas podem ser qualquer voz que eles conseguem chegar em algum lugar com isso (Aline, 2017, entrevista).

Já Ana Luisa afirma que o reconhecimento sobre compositoras acontece e é recente. E mesmo com todo avanço na discussão e o aumento de músicas autorais feita por mulheres que estão movimentando um mercado específico, a grande mídia ainda não reconheceu esse campo e tem tratado como causa menor.

Ainda é muito difícil que na mídia saia que a mulher é só cantora ou então coloca que ela é cantora...entendeu? Que ela vai executar a obra dela também e tudo mais, mas que fique claro que aquilo ali é da criação dela, que isso tem um valor criativo, um valor artístico... é... eu acho que isso é uma das coisas que tá faltando ainda porque, quando eu vejo o noticiário dos homens é sempre uma coisa, novo talento, de não sei o que lá, grande criação musical. E das mulheres essa parte da criação musical é praticamente suprimida, nos noticiários. Mas, no geral, de público, de você vê numa noite, seria extremamente raro há um ano e meio atrás. Extremamente raro, extremamente raro, e isso é realidade hoje (Ana Luisa, 2017, entrevista).

Logo em seguida dessa resposta, a compositora comenta como a cena tem crescido ao ponto de várias compositoras terem shows autorais num mesmo fim de semana e como o mito da rivalidade feminina se torna presente no imaginário e no discurso das pessoas:

E o que a gente tá batalhando agora é pra que não seja visto como competição. Que ah, “poxa, mas você vai tocar no mesmo dia que Neila, que ruim né, que divide o público”... por que? Ué, ela tem um público, um tipo de música e eu tenho outro tipo de música... quando você tem Ifá e Pirombeira tocando no mesmo dia ninguém diz que tá competindo... Por que que quando tem duas mulheres tocando no mesmo dia diz que tá competindo, entendeu? Então, meu esforço ainda é atualmente é nesse sentido, de que não seja visto como uma excludente né, como uma competição...que ainda é, porque até pouco tempo não tinha ninguém, nera, se tivesse uma mulher na noite tocando assim compositora, nas três, quatro semanas seguintes não ia ter nenhuma, no noticiário mesmo, assim... (Ana Luisa, 2017, entrevista).

A ideia sobre rivalidade entre mulheres é um mito que atravessa gerações e parte de uma ideologia da dominação masculina que sustenta a existência de um conflito entre esse grupo social, impede o fortalecimento entre elas como uma rede de proteção e potência de saberes e afeto. Essa rivalidade parte da lógica de que as mulheres são ensinadas a competir e a excluir outras por serem ameaças.

CONCLUSÃO

Finalizo a presente pesquisa tendo consciência que o trabalho apresentado é uma pequena parte de um quadro bem mais complexo e amplo que envolve as compositoras de Salvador. É importante ressaltar que a pesquisa teve início em 2016 e os dados foram coletados e analisados em 2017. No entanto, mesmo na conjuntura atual (2018/2019) já é possível perceber várias outras iniciativas coletivas de compositoras da cidade. Algumas delas que surgiram a partir da influência da produção de encontros realizados no “*Som das Binha*”, “*Palavra Preta*” e “*Sonora*”.

Espera-se ainda, que o presente texto possa contribuir para as pesquisas que envolvam produção artística e autoral de mulheres a fim de sensibilizar as futuras pesquisadoras sobre essas temáticas, além de servir de arcabouço teórico e inspiração para futuras pesquisas acadêmicas.

Neste contexto, outros atravessamentos possíveis de serem feitos giram em torno da continuidade da reflexão sobre essas iniciativas que vêm sendo formadas, e de outras temáticas e formas de organização que elas se propõem a trabalhar. Assim como, analisar as narrativas das compositoras como desafios para um mercado sexista, machista e racista.

A possibilidade de ter utilizado uma *escrita de si*, como metodologia possível de análise e produção acadêmica, se torna uma resistência necessária quando reflete-se os temas atuais⁶⁰ em que tem se alastrado um cenário conservador nos países latino-americanos, causando a perda de direitos e políticas públicas voltadas para áreas sociais. Nesse contexto, torna-se cada vez mais urgente falar dos rearranjos internos que os movimentos feministas têm feito como respostas às formas tradicionais de fazer política, seja na produção de conhecimento científico, seja na produção artística.

Com essas mulheres aprendi muita coisa, aprendi que são muitas as compositoras brasileiras que cantam, tocam e arranjam suas próprias canções. Mas também aprendi que mesmo com todo esse arcabouço de conhecimento, ao contrário dos homens, elas ainda não possuíam reconhecimento nos espaços de legitimação musical. A falta da publicidade e representatividade de autoras na música acaba por desestimular outras mulheres a se enveredarem por esse ofício, mantendo o *status quo* vigente neste meio, o que, por sua vez, reforça e embasa mitos de incapacidades femininas como instrumentistas, regentes,

⁶⁰ Em outubro de 2018, o capitão reformado do Exército, Jair Bolsonaro (Partido Social Liberal) ganha a disputa de eleição para presidente do Brasil. O parlamentar é conhecido pela sua postura agressiva de ataques às minorias sociais, assim como a defesa da volta da Ditadura Militar. Pesquisas alertam para um retorno do conservadorismo em toda a América Latina.

arranjadoras e compositoras. Esta temática é de grande relevância, pois há um abismo que separa as musicistas do papel de compositoras. No máximo, no papel de cantoras ou instrumentistas.

Além da música contada e cantada por mulheres, a pesquisa acadêmica feminista é outro espaço de produção de conhecimento que historicamente tem procurado ser mais dinâmico e polifônico. Assim, a teoria feminista se diferencia de outras práticas científicas por buscar uma mudança social e dialogar com a arte e com os movimentos sociais para construir essa transformação, levando-se em conta as especificidades de cada marcador social que as entrevistadas apresentam para pesquisa.

Para tanto, a utilização de uma Teoria Feminista Interseccional foi importante na trajetória de construção de um pensamento crítico e analítico para o campo dos Estudos em Música. Um diálogo possível com as mobilizações aqui apresentadas e as formas de organização desse movimento de compositoras. Assim como compreender a identidade de compositora marcada por um discurso político.

Como pode ser percebido no texto, esse assunto é de grande relevância para o campo dos Estudos de Gênero e Feminismo, mas também para o setor dos Estudos de Música, pois diz respeito a iniciativas que dão margem para inferir como a arte tem um local de importância enquanto poder de mobilização e como muitas artistas têm engajado suas obras para temáticas sociais numa perspectiva poética/política. Inclusive, interferindo nos modos de produção de conhecimento, na medida em que as Universidades têm aberto suas portas para pesquisas artísticas que não possuem espaço no mercado e sistema das artes tradicionais.

Há uma urgência de se ocupar a produção de conhecimento sobre mulheres e músicas, trazendo as perspectivas e epistemologias feministas, ancorada nos discursos de quem está à frente na construção dessas iniciativas. Assim como, refletir acerca dos mecanismos de invisibilidade dentro do meio musical, ainda muito presentes no histórico da carreira de várias dessas profissionais. Inclusive, se levarmos em conta os constantes relatos sobre invisibilidade, negação e dificuldades que as mulheres têm de se perceberem enquanto criadoras/produtoras de conhecimento.

Outro ponto importante de deixar registrado são as consequências do contato com a escrita feminista, que me possibilitou (re)significar alguns processos da metodologia científica tradicional. Esse encontro foi de grande influência para o presente trabalho, que se percebe como uma grande “*moqueca intelectual*” na medida em que as questões teórico-metodológicas estão misturadas no desenrolar da escrita sobre o campo.

É por acreditar que teoria e prática andam juntas que essa forma decolonial de se pensar e produzir uma escrita acadêmica reflete na maneira como essa artista-pesquisadora chega ao campo. Em outras palavras, a tomada do conhecimento das teorias feministas e da etnomusicologia feministas, assim como as experiências e práticas artísticas nas quais me inseri ao longo de todo esse tempo, me chegam misturadas com o discurso do meu campo.

O capítulo relatando esse encontro demonstra a importância de se produzir uma consciência sobre os produtos audiovisuais enquanto ferramentas feministas. Essa insistência pela imagem enquanto campo de poder e de força vem de um interesse de pensar e marcar esse lugar, mas também de disputa dentro da academia.

Compreende-se a música como um espaço de fala constituído dentro de um campo simbólico mais amplo, com aspectos simbólicos, imaginários e ideológicos na expressão e produção das identidades por meio da caracterização dos códigos de gênero, sexualidade, raça/etnia, geração ou classe social. Um encontro de signos, um lugar vivo, de trocas e conflitos, de extensões de desejos e opiniões.

Por isso é necessário situar para atuar. Se colocar no mundo para interagir e agir porque aquilo que temos para repartir é o próprio fato de existir: é a própria vida. E esse (re)encontro entre pares é uma espécie de suspiro da experiência em que pessoas de raças diferentes ocupam o mesmo espaço, aonde as classes baixas, médias e altas se tocam, onde o espaço entre dois indivíduos se encolhem na intimidade (ANZALDÚA, 1987, p. 17).

Ademais, acredito ser importante situar a importância e presença da palhaçaria dentro deste documento de qualificação para reiterar o lugar do humor e do riso como instrumento de empoderamento e autocuidado. Minha inserção dentro da palhaçaria aconteceu em paralelo à pesquisa de mestrado, pois ambas essas atividades foram crescendo, uma se apoiando sobre a outra, de forma que, hoje consigo perceber que só cheguei até aqui porque estava experimentando esse outro lugar que me esparecia das várias opressões e violências que as mulheres constantemente vivenciam na vida.

Nesse sentido, é importante ressaltar os vários estudos que têm surgido sobre falta de qualidade de vida e práticas de violência dentro dos departamentos de pós-graduação, em que as/os estudantes têm seis vezes mais chance de experimentar depressão e ansiedade do que a população em geral.

Parafraseando uma grande mestra de palhaçaria de Salvador, Felícia de Castro, em recente palestra que aconteceu em Salvador, pode-se dizer que a Palhaçaria é coisa séria porque as mulheres cômicas desafiam a morte e a opressão. A morte, porque é a partir de uma força

vital que muitas mulheres conseguem desenvolver o riso e sua sexualidade para estarem vivas.
É a opressão porque o riso é quem derruba o poder e a autoridade do sistema.

REFERÊNCIAS

- 20 Palavras ao Redor do Sol. Cátia de França. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NURW3sK5MuE&list=PLFno-4X10-gCZS_A-yNic5SvdkJvMnRX0. Acesso em: 08 jan. 2019.
- AÇÃO criadoras. 2019. (Blog). Disponível em: <https://acaocriadorasblog.wordpress.com>. Acesso em: 30 jan. 2019.
- ACHUTTI, L. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Tomo Editorial/UFRGS Editora, 2004.
- ANASTACIA rainha do forró. Zinha Cardoso Franco. 18 mai. 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/anastaciainhadoforro.ssa/videos/233810200712297/>. Acesso em: 21 jun. 2018.
- ANCINE. **Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016**. Agência Nacional do Cinema. 2018. Disponível em: encurtador.com.br/kvAU0. Acesso em: 18 dez. 2018.
- ANZALDÚA, Glória. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p.229-236, 2000.
- ARTISTAS baianos se destacam ao mesclar gêneros consagrados e inesperados. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 mai. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/artistas-baianos-se-destacam-ao-mesclar-generos-consagrados-e-inesperados.shtml>. Acesso em: 18 ago. 2018.
- BARRAL, Ana Luisa. **Entrevista 4**. Entrevistadora: Alexandra Martins Costa, Salvador, 25 de setembro de 2017. Não publicada.
- BARROS, I. R. P. Elas podem tocar atabaques? In: XII ENECULT, Edição 013, 2016, Salvador. **Anais...** Salvador: ENECULT, 2016.
- BAIRROS, Luiza. Lembrando Lélia Gonzáles. In: WERNECK, Jurema (org.). **O livro da saúde das mulheres negras**. Rio de Janeiro: Pallas Criola, 2000.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: **Psicologia social do racismo** – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil / Iray Carone, Maria Aparecida Silva Bento (Organizadoras). Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. (25-58).
- BIDASECA, Karina. Reconociendo las superficies de nuestras hendiduras: cartografiando el Sur de nuestros Feminismos. In: BIDASECA, Karina; DE OTO, Alejandro; OBARRIO, Juan; SIERRA, Marta (Orgs.). **Legados, Genealogías y Memórias Poscoloniales en America Latina: escrituras fronterizas desde el Sur**. Buenos Aires: Godot, 2015.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando encontro vocês: macumba de travesti, feitiços de bixa** / Castiel Vitorino Brasileiro. Vitória: Editora da autora, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CARBY, Hazel V. Mujeres blancas, ¡escuchad! El feminismo negro y los límites de la hermandad femenina. In: JABARDO, Marcela (Ed.). **Feminismos negros: uma antologia**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2002.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos avançados**: São Paulo, v. 17, n. 49, dez 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18400.pdf>. Acesso em: 15 abril 2020.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Geledés – Instituto da Mulher Negra**. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 14 abril. 2020.

CASTRO, A. A. Axé music: mitos, verdades e world music. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 203-217.

CEJAS, Mónica. Desde la experiencia. Entrevista a Ochy Curiel. **Andamios** (em Espanhol). Mexico City, Mexico: Scielo, v. 8, n. 17, 2011. **Retrieved**, February 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/628/62821337008.pdf>. Acesso em: 14 abril 2020.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, Janeiro/Abril, 2016, p. 99-127. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>. Acesso em 12 abril. 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas”. Disponível em: <https://medium.com/revista-subjetiva/mapeando-as-margens-interseccionalidade-pol%C3%ADticas-de-identidade-e-viol%C3%Aancia-contra-mulheres-n%C3%A3o-18324d40ad1f>. Acesso em: 16 abril 2020.

D'ÁVILA NETO, M. I.; BAPTISTA, C. M. de A. Páthos e o sujeito feminino: considerações sobre o processo de construção narrativa identitária de mulheres de grupos culturalmente minoritários. **Pesquisas e Práticas Psicossociais**, 2 (1), São João del-Rei, Mar./Ag., 2007. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/revistalapis/1artigo.pdf>. Acesso em: 16 abril 2020.

DENTRO ali. [Compositora]: Luedji Luna. YB Music. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CflFhqEzoEY>. Acesso em: 18 dez. 2018.

DIÁLOGOS UnB. Mostra Palavra Preta. Conversa com a cantora Luedji Luna. Produção: UnbTV. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h7frMzluStE>. Acesso em: 8 jun. 2018.

DOÇURA. [Compositora]: Ana Luisa Barral. Produção Executiva: Ana Luisa Barral e Flora Rodriguez. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wgXTi8MoIGQ>. Acesso em: 21/06/2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FEMINARIA musical. 2018. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/feminariamusical>. Acesso em: 16 ago. 2018.

FERA audiovisual. (Site). Disponível em: <https://www.feraaudiovisual.com/>. Acesso em 15 set. 2019.

FERREIRA, A. C. Recordar é preciso: Considerações sobre a figura do griot e a importância das suas narrativas na formação da memória coletiva afro-brasileira. **Em tese**, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, 2012, p. 1-15. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3813/3759>. Acesso em: 15 abril. 2020.

FILHAS da terra. 2015. Produção: Feminaria Musical. Disponível em: <https://www.facebook.com/feminariamusical/videos/815505495236004/>. Acesso em: 23 dez. 2018.

FINNEGAN, Ruth. Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. **Revista Transcultural de Música**, n. 6, Barcelona, 2002. Disponível em: <http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/ana/FinneganPorqueEstMusica.pdf>. Acesso em: 14 abril 2020.

FRANCO, Zinha. **Entrevista 2**. Entrevistadora: Alexandra Martins Costa. Salvador, 7 de julho de 2017. Não publicada.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala. 42. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo Afro-latinoAmericano. **Caderno de Formação Política do Círculo Palmarino**, n. 1. Batalhas de Ideias. Brasil: 2011. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/375002/mod_resource/content/0/caderno-de-forma%C3%A7%C3%A3o-do-CP_1.pdf. Acesso em: 15 abril 2020.

GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora** - culturas negras no mundo atlântico. 1ª. ed. Salvador: Corrupio, 2010.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. **Revista Estudos Feministas**, n. 1, 1993, p. 07-32. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15984>. Acesso em: 14 abril 2020.

HERMIDA, V. M. Tensões interseccionais na política feminista da marcha das vadias de Salvador e Recife. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 2017, Florianópolis. **Anais** [...]. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499389658_ARQUIVO_VivianeHermida.pdf. Acesso em 14 abril. 2020.

hooks, bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: hooks, bell. **Olhares Negros: Raça e Representação**. Editora Elefante, 2019, p. 214-241.

IBGE. **Distribuição Espacial da População** [...]. Disponível em: encurtador.com.br/aeJ07. Acesso em: 9 dez. 2019.

IPEA. **Atlas da violência 2018**. Organizadores: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada e Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: IPEA e Fórum Bras. de Seg. Pública. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf. Acesso em: 25 ago. 2018.

JESUS, Jaqueline Gomes de (org.). **Transfeminismo: teorias & práticas**. Rio de Janeiro: Editora Metanoia, 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LANÇAMENTO do Canal Sonora Salvador. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sKq-c45VYUc>. Acesso em: 16 dez. 2018.

LAURETIS, Teresa de. **A Tecnologia do Gênero**. Tradução de capítulo publicado em *Technologies of Gender*. Indiana University Press, 1987a, p. 1-30. Disponível em: <http://marcoarelios.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2018.

LIMA, M. S. **Mulheres negras na música brasileira: estéticas, identidades e discursos de cantoras contemporâneas**. 1. ed. Vila Velha: Editora Praia, 2016.

LOBO, Aline. **Entrevista I**. Entrevistadora: Alexandra Martins Costa. Salvador, 14 de abril de 2017. Não publicada.

LORDE, Audre. Poetry is no luxury. In: **Sister outsider: essays and speeches**. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 36-39. Traduzido por tatiana nascimento. Disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/13/poesia-nao-e-um-luxo-de-audre-lorde>. Acesso em: 30 jan. 2019.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Santa Catarina, v. 22, n. 3, 2014, p. 935-952. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 14 abril 2020.

LUNA, Luedji. **Entrevista III**. Entrevistadora: Alexandra Martins Costa. Salvador, 9 de agosto de 2017. Não publicada.

MAHMUNDI. Mahmudi. 2019. Produção: Stereomono/Skol music. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Mg_DKLVxgM4&list=PLnFV59amFCNwwIR55BE1XfY88BiCm0q7b. Acesso em: 08 jan. 2019.

MANSA FÚRIA. [Compositora]: Josyara. Gravado entre os estúdios Casa das Máquinas e AMNIX Studio Art, em Salvador-Ba, com produção musical e arranjos de Junix 11. Realização:

Giro Planejamento Cultural. Salvador, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XA9PetFv1zE>. Acesso em: 08 jan. 2019.

MCCLARY, Susan, Introdução. In: LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan. **Music and Society: the politics of composition, performance and reception**. Cambridge University Press, UK, 1987. Traduzido por Tânia Mello Neiva.

MESTRAS do saber. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCNCXmi_WmJWjn3J5LshY8tQ. Acesso em: 22 ago. 2018.

MINHA avó era palhaço. Trailer. Direção e Roteiro: Mariana Gabriel e Ana Minehira. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jLiKVPBoEIM>. Acesso em: 22 ago. 2018.

NA RUA. [Compositora]: Aline Lobo. 2016. Sonora Festival Internacional. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4walqiscNk8>. Acesso em: 21 jun. 2018.

NEIVA, Tânia Mello. A Musicologia Feminista de Susan McClary e a crítica de Suzanne Cusick. In: XXV CONGRESSO DA ANPPOM, 2015, Vitória. XXV Congresso da ANPPOM. Vitória: ANPPOM, 2015. v. 1. p. 01-08. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/viewFile/3665/1103>. Acesso em: 14 abril 2020.

OLIVEIRA, Júlia G. Intervenções estéticas-urbanas: novas políticas dos feminismos latino-americanos. In: FAZENDO GÊNERO 10 - DESAFIOS ATUAIS DOS FEMINISMOS, 2013, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis, 2013. Disponível em: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1381511057_ARQUIVO_JuliaGlacielladaSilvaOliveira.pdf. Acesso em: 16 abril 2020.

O QUE CONTAM as compositoras. Espaçonave Criativa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NNUJdbsXsTA&t=2s>. Acesso: 16 jun. 2018.

PAIM, Claudia. **Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea**. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PALAVRA PRETA – Mostra Nacional de Negras Autoras. **Blogueiras Negras**. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/events/1a-palavra-preta-mostra-nacional-de-negras-autoras-2/>. Acesso em: 15 abril 2020.

PALAVRA preta está no ar. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/mostrapalavrapreta/videos/803324836494127/>. Acesso em: 16 dez. 2018.

PAPO bom. Aline Lobo. Bim Bom Records. 16 nov. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Akshv7OlV5g>. Acesso em: 22 maio 2017.

PEITO aberto. [Compositora]: Moara. Álbum Completo. Produção: Pedro Menezes. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_MoVqQbU7UA. Acesso em: 08 jan. 2019.

PERES, Milena Cristina Carneiro. **Dossiê sobre lesbocídio no Brasil:** de 2014 a 2017. Milena Cristina Carneiro Peres, Suane Felipe Soares, Maria Clara Dias. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018. Disponível em: https://20cb43a5-a20c-4953-9d76-aae46e269f75.filesusr.com/ugd/5f2532_0a37a7bfa6fd4fd9aedc98b564dd1e0d.pdf. Acesso em 15 abril. 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y Clasificación Social. In: QUIJANO, Anibal. **Cuestiones y horizontes:** de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2014. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140424014720/Cuestionesyhorizontes.pdf> Acesso em: 14 abril 2020.

RAGO, Margareth. Epistemologia Feminista, Gênero e História. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar, RAGO, Margareth (Orgs.). **Masculino, Feminino, Plural.** Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

RANCIERE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. A narrativa oral, a análise de discurso e os estudos de gênero. **Estud. psicol.**, Natal, 2006, vol.11, n.1, p. 65-69. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v11n1/08.pdf>. Acesso em: 15 abril 2020.

ROSA, Laila *et al.* **Compondo trilhas para a construção de epistemologias feministas em música no Brasil.** 1ª ed. Campina Grande: Realize Eventos Científicos e Editora, 2016.

SANTANA, C. P. B. As baianas da música. In: SENALIC - SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA E CULTURA, 2012, Aracaju. **Anais [...]**. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2012.

SAUNDERS, Tanya L. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. **Revista Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 7, p. 102-116, 2017. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/22275/14304>. Acesso em: 14 abril 2020.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade.** Porto Alegre, v. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 71-99. Revisão de Tomaz Tadeu da Silva a partir do original inglês. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/71721/40667>. Acesso em: 14 abril 2020.

SEEGER, Anthony. Etnografia musical. Trad. Giovanni Cirino. In: MYERS, Helen (Ed.). **Ethnomusicology: an introduction.** Londres: The MacMillan Press, 1992. p. 88-109.

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

SELEM, Maria Célia Orlato. **Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas.** 2013. 320f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. Campinas: 2013.

SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital Cultural, Classe e Gênero em Bourdieu. **Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação**, v. 1, n.2, 1995, p. 24-36. Disponível em: <https://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/215/1/OlintoSilvaINFORMAREv1n2.pdf>. Acesso em: 14 abril 2020.

SOARES, Lissandra Vieira; MACHADO, Paula Sandrine. "Escrevivências" como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. **Rev. psicol. polít.** [online]. 2017, v. 17, n. 39, p. 203-219.

SOM das Binha. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/somdasbinha>. Acesso em: 27 ago. 2018.

SOM das Binha. Vídeo de abertura da primeira temporada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tApLuBZT7xg>. Acesso em: 21 ago. 2018.

SONORA – Festival Internacional de Compositoras. (Site). 2017. Disponível em: <http://www.sonorafestival.com>. Acesso em: 17 mar. 2017.

SONORA – Festival Internacional de Compositoras. Youtube: Sonora Festival Internacional. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCGaOk5sFNsDimgRKnouJ1QQ>. Acesso em: 15 abril 2020.

STÓRIA Stória. [Compositora]: Mayra Andrade. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0qiM11KQvy0>. Acesso em: 28 ago. 2018.

UM corpo no mundo. [Compositora]: Luedji Luna. YB Music. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UCJ1EcDIRLg&list=OLAK5uy_khTE2kGbC-6rv_u314M4BZ4gHd0OEwaak&index=4. Acesso em: 16 abril 2020.

APÊNDICE A - ROTEIRO DA ENTREVISTA

Projeto: *Feminaria musical ou epistemologias feministas em música no Brasil 3: das experiências etnográficas.*

Plano de trabalho: *O som das compositoras de Salvador: da experiência etnográfica.*

1. Identificação:

1.1 Nome: _____.

1.2 Idade: _____.

1.3 Naturalidade: _____.

1.4 Grau de Escolaridade:

- | | |
|--|--|
| <input type="checkbox"/> Ensino Fundamental Completo | <input type="checkbox"/> Curso Superior Completo |
| <input type="checkbox"/> Ensino Fundamental Incompleto | <input type="checkbox"/> Curso Superior Incompleto |
| <input type="checkbox"/> Ensino Médio Completo | Outros: _____. |
| <input type="checkbox"/> Ensino Médio Incompleto | |

1.5 Identidade étnico-racial:

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Branca | |
| <input type="checkbox"/> Parda | <input type="checkbox"/> Indígena |
| <input type="checkbox"/> Preta | Outros: _____. |
| <input type="checkbox"/> Amarela | |

1.6 Orientação Sexual

- | | |
|--|--------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Heterossexual | <input type="checkbox"/> Assexuadx |
| <input type="checkbox"/> Homossexual | <input type="checkbox"/> Intersexual |
| <input type="checkbox"/> Bissexual | Outros: _____. |
| <input type="checkbox"/> Transexual | |

1.7 Religião:

- Ateia Espírita
 Católica Umbandista
 Evangélica Outros: _____
 Candomblecista

2. Formação musical:

2.1 Como se deu a sua iniciação musical?

2.2 Com que idade e de que maneira começou a estudar música? Com que idade começou a tocar? Com que idade começou a compor?

2.3 Quais foram e atualmente são as suas referências musicais (compositores, compositoras, músicos e musicistas)?

2.4 Como você descreveria sua trajetória musical?

2.5 Quais suas parcerias musicais?

2.6 Quais seus lugares de atuação?

3. Obra e produção fonográfica:

(Atentar para questões de identidade musical; gênero musical; aspectos estilísticos da obra; de que forma os temas gênero, raça, etnia, sexualidades etc. estão ou não presentes etc.).

3.1 Você compõe ou se identifica com algum gênero musical específico? Quais os trabalhos realizados por você enquanto compositora e musicista?

3.2 Como definiria sua obra? Quais as formações instrumentais e temas presentes nas suas composições?

3.3 Possui material gravado? Você divulga seu trabalho? Qual a forma que escolhe para a divulgação (cd, EP, youtube, soundcloud)?

3.4 Essas gravações foram interpretadas por vc ou outros artistas?

4. Inserção das compositoras no mercado da música:

4.1 Você se considera inserida no mercado da música? Vive exclusivamente dele?

4.2 De que forma você trabalha para se inserir no mercado da música? Como se produz? Submete projetos? Toca? Dá aulas?

- 4.3 Atua em alguma outra área da música? Se sim, qual?
- 4.4 Como é sua relação com o público? Possui site ou página própria?
- 4.5 Você percebe algum tipo de interesse diferenciado por parte do público para a música feita por mulheres?
- 4.6 Você acredita que as compositoras e musicistas têm espaço e reconhecimento na cena musical de Porto Alegre, em relação aos compositores e músicos em geral? Quais são as maiores dificuldades enfrentadas?
- 4.7 Já passou por alguma experiência de preconceito enquanto musicista e compositora? Se sim, tal experiência teve alguma influência na sua produção artística? Se sim, o que você diria a outras compositoras e musicistas que enfrentam situações similares?
- 4.8 Quais compositoras e musicistas você apontaria como importantes no cenário musical soteropolitano, antigamente e atualmente? Por quê?
- Outras questões que surgirem.