



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

BRUNA DOS SANTOS DE JESUS

**“NÓS QUE FAZEMOS O REGGAE,
SOMOS ABANDONADAS PELO SISTEMA...!”:
MULHERES NEGRAS QUE FAZEM A MÚSICA REGGAE EM
SALVADOR/BAHIA**

Salvador
2021

BRUNA DOS SANTOS DE JESUS

**“NÓS QUE FAZEMOS O REGGAE,
SOMOS ABANDONADAS PELO SISTEMA...!”:
MULHERES NEGRAS QUE FAZEM A MÚSICA REGGAE EM
SALVADOR/BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestra em Música. Área de concentração: Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa.

Coorientadora: Profa. Dra. Jorgete Maria Portal Lago

Salvador
2021

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

J585 Jesus, Bruna dos Santos de
“Nós que fazemos o reggae, somos abandonadas pelo sistema...!”: mulheres negras que fazem a música reggae em Salvador/Bahia / Bruna dos Santos de Jesus.- Salvador, 2021.
137 f. : il. Color.

Orientador: Profa. Dra.Laila Andresa Cavalcante Rosa
Co-orientador: Profa. Dra.Jorgete Maria Portal Lago
Dissertação (Mestrado)– Universidade Federal da Bahia.
Escola de Música, 2021.

1. Etnomusicologia. 2. Negras - Salvador (BA) - Música. 3. Negras - Salvador (BA) – Música. 4. Composição (Música). I. Rosa, Laila Andresa Cavalcante. II. Lago, Jorgete Maria Portal . III. Universidade Federal da Bahia. IV. Título.

CDD: 780.89

BRUNA DOS SANTOS DE JESUS

**“NÓS QUE FAZEMOS O REGGAE,
SOMOS ABANDONADAS PELO SISTEMA...!”:
MULHERES NEGRAS QUE FAZEM A MÚSICA REGGAE EM
SALVADOR/BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Música.

Salvador, 03 de dezembro de 2021

Banca Examinadora:

Laila Andresa Cavalcante Rosa Orientadora _____
Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia-UFBA

Jorgete Maria Portal Lago Coorientadora _____
Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade do Estado do Pará-UEPA.

Anni de Novais Carneiro _____
Doutora em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres Gênero e Feminismos pela
Universidade Federal da Bahia.
Universidade Salvador-UNIFACS.

Helen Campos Barbosa _____
Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade da Bahia
Universidade Estadual de Feira de Santana-UEFS

Dedico este trabalho a Donna Liu, Gabby Santana, Jô Kallado, Jussara Santana, Vivi Akwaba e Zavan Liv.

AGRADECIMENTO

À minha mãe Magnólia das Graças dos Santos de Jesus e ao meu pai Antônio Carlos de Jesus que sempre lutaram para garantir a minha sobrevivência, assim como de minha irmã e irmão e condições para que pudéssemos estudar. Tenho muito orgulho do meu nome e sobrenome, o Santos de minha mãe e Jesus de meu pai, e me apresento como Bruna dos Santos de Jesus, porque segundo Lélia Gonzalez “negro tem que ter nome e sobrenome, senão os brancos arranjam um apelido... ao gosto deles”.

À minha avó materna Conceição Santos por tê-la como exemplo de que mulheres negras e pobres podem “vencer na vida” e a minha avó paterna Altina de Jesus (*in memoriam*).

À minha irmã Carla Cristina dos Santos de Jesus que sempre esteve ao meu lado em tantas caminhadas de quedas, reerguimentos, angústias e felicidades. Muito obrigada por toda dedicação, comprometimento na correção desta dissertação, mesmo me dando broncas e escrevendo para mim “o que é isso?” “Não acrescente mais nada para não sair do número da paginação tanto do sumário quanto da lista de imagens, são 3:40 da madrugada... vou tentar tirar um sono”. Quero deixar registrado o meu amor e reconhecimento pela grandiosidade do seu jeito nobre de ser.

Ao meu irmão Deibson Santos pelas lembranças da adolescência acompanhadas com muita música que bailavam as nossas noites de sábado em rodas de violão e com direito a vinho barato, no Solar do Unhão, na aldeia hippie, localizado em Arembepe e no largo da Fazenda Grande do Retiro Bairro, onde morávamos. Agradeço ao universo por esse encontro de ser sua irmã, porque laço sanguíneo não define sobre conceito de família.

À minha filha Abayomi de Jesus Lima, que foi o melhor acontecimento em minha vida. Com o seu nascimento eu renasci, muito mais poderosa. Também deixo registrado o amor pela minha sobrinha e afilhada Ranna Kiara de Jesus Santos que tenho como filha caçula.

Às amigas de infância que contribuíram com a minha trajetória de vida Tayane Souza que sempre manifestou os melhores sentimentos por mim e a Hosana Santana pela sua lealdade, amor e amizade de sempre.

Às amigas que conheci na graduação na Universidade Federal da Bahia: Débora Campelo, Eloíde Leite e a Sônia Soares obrigada por uma incentivar à outra nesse caminho

estreito que é a academia e juntas fundamos o “Coletivo Pretas Movimentam” juntamente com Cris Lima.

À Cris Lima minha amiga, parceira que sempre me ajudou, que sempre me ouviu atentamente e que sempre confortou meu coração, agradeço ao Sagrado pela sua existência em minha vida.

À minha desorientadora Laila Rosa por tanto amor, amizade e parceria desde 2014 quando cheguei ainda grávida e fui convidada para participar do Grupo Feminária Musical enquanto bolsista com um mês de parida. E por me ensinar e conduzir a minha pesquisa de forma leve e afetuosa diante de toda dureza e “estranhamento” que é a vida acadêmica, confesso que sem a sua inteligibilidade e calma o percurso seria mais longo, mais árido e bem menos florido.

Deixo registrado a Feminária Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros, um grupo de pesquisa que integra a linha de pesquisa de Gênero, Arte e Cultura do Núcleo de Estudos Interdisciplinar sobre a Mulher, da Universidade Federal da Bahia, mediada pela professora Laila Rosa. O grupo de pesquisa me acolheu e me auxiliou nessa caminhada acadêmica regada de muito afeto.

Ao querido irmão Sérgio Brito que ao saber que eu tinha passado na primeira etapa da seleção da Pós-Graduação em Música deu a sugestão para que eu apresentasse na segunda etapa em prática musical ao vivo alguma performance que eu tivesse vivenciado na Feminária musical.

Aos amigos da turma de mestrado em especial Andeson Cleomar vulgo João Pex (risos), Bob Bulhões e Gabriel do Valle.

À Laurisabel Silva que sempre fez questão de me orientar sobre os congressos, encontros e seminários na área de música e que compartilhava sobre sua experiência em relação ao mestrado comigo com todo o prazer do mundo.

Ao parceiro Danilo Duarte pelo companheirismo, faço de suas palavras as minhas, sobre nossos encontros na produção do trabalho audiovisual “para mim virou um evento” e a Gabriel Coimbra agradeço por essa parceria através das câmeras e no embalo do *reggae*.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Música, em especial à professora coordenadora do colegiado Flávia Candusso, à professora Angela Luhning por ter

compartilhado tanto conhecimento e à secretária executiva Maísa Santos pela atenção, dedicação e cuidado que tem com as/os discentes.

À professora Cristiane Galdino por criarmos em tão pouco tempo uma relação de carinho e amor pelos caminhos da Educação Musical e da etnomusicologia.

À Jorgete Lago por ser minha coorientadora e por acompanhar minha trajetória desde a graduação, influenciando a minha vida pessoal e acadêmica com seus ensinamentos afetuosos.

À Anni Carneiro não só pela sua inteligibilidade e leveza de conduzir conhecimento, mas também pelas andanças e voltas que o mundo dá, nos conhecemos há um tempo justamente nas festas de *reggae*, então fecho esse ciclo com a pessoa mais indicada para fazer parte da minha banca de mestrado com a trilha sonora da música *reggae*.

À Helen Campos por ter aceitado fazer parte da banca com entusiasmos e amor.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal - CAPES que possibilitou financeiramente a concessão de bolsa de estudo e prorrogação durante a pandemia provocado pela COVID-19, o que garantiu a conclusão desse mestrado.

À Donna Liu, Gabby Santana, Jô Kallado, Jussara Santana, Vivi Akwaba e Zavan Liv por essa caminhada e força coletiva na jornada para essa titulação de mestra! Essa conquista é coletiva.

**“NÓS QUE FAZEMOS O REGGAE,
SOMOS ABANDONADAS PELO SISTEMA...!”**

(ZAVAN LIV, Últimos da fila)

O título desta dissertação “*Nós que fazemos o reggae, somos abandonadas pelo sistema...!*”: *mulheres negras que fazem a música reggae em Salvador/Bahia* se apropria do trecho da música “Últimos da fila” de Zavan Liv, mulher negra, cantora, compositora, instrumentista e pioneira do movimento *reggae* em Salvador, com sua devida autorização. Embora o trecho da música seja no masculino, fiz a opção de usá-lo como inspiração modificando a palavra abandonados por abandonadas para abrir esse trabalho homenageando essa “mais velha” no campo musical aqui em foco.

Vozes-Mulheres

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue e fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

(Conceição Evaristo, *Poemas de recordação e outros movimentos*, 2008, p. 10-11).

Me chamo Maria/Me chamo Maria/ Maria, Maria

Me chamo Maria

Sou filha de um homem negro aposentado como porteiro, muito guerreiro que sempre trabalhou o dia inteiro para nada me faltar

Minha mãe uma mulher negra que na adolescência, trabalhou pela sua sobrevivência e não pode estudar

Como empregada doméstica desde cedo ditaram para ela sobre a questão da regra elaborada pela classe média que ela não poderia se enquadrar.

Me chamo Maria/ Me chamo Maria/ Maria, Maria

Me chamo Maria

Contaram para minha mãe que pelo portão principal da Universidade Federal, gente da sua cor que nunca estudou, queria competir com filha de doutor que nunca trabalhou

Fui a segunda da família a ser aprovada e anunciada por uma mensagem de celular

Minha mãe toda contente, feliz e sorridente ao perceber que era tudo mentira daquela gente que meu nome estava numa lista de vestibular

Me chamo Maria/ Me chamo Maria/ Maria, Maria

Me chamo Maria

A elite heteronormativa, branca, classista, racista e sexista não entendeu o que eu estava fazendo lá

Os detentores do poder resolveram me classificar dizendo o que era ciência através de uma hierarquia violenta e que eu não poderia falar

Eu, mãe de Abayomi os Orixás que são por mim e toda vez que penso em desistir lembro que esse espaço também é para mim.

Bruna S. Jesus

(Esse poema musicado é inspirado na performance “Me chamo Maria” da Feminária Musical e foi escrito para a minha apresentação na seleção de Mestrado pelo Programa de Pós- Graduação em Música em 2018).



Essa imagem registrada em 20 de novembro de 2019 é uma epígrafe visual dessa pesquisa. Detentora de afetividade, representa o carinho dos encontros e expressa a admiração que tenho por todas as mulheres do *reggae*. Como apreciadora desse estilo tão amado, o *reggae* dialoga com meu engajamento político, minha luta antirracista que muito corroborou para compreensão da minha história enquanto mulher negra em diáspora. Nesse registro eu estou com vestido branco, ao meu lado direito está a Mana Jahcy ao meu lado esquerdo é Jô Kallado e Jussara Santana com sua netinha.

Fonte da fotografia: Ivonne Bomfim

JESUS, Bruna dos Santos. “Nós que fazemos o reggae, somos abandonadas pelo sistema”: Mulheres negras que fazem a música reggae em Salvador/Bahia. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

RESUMO

Essa dissertação de mestrado traz para o centro do debate o protagonismo de mulheres negras, cantoras, compositoras e produtoras de *reggae* em Salvador, Bahia. O objetivo desta pesquisa é saber o que esse estilo musical *reggae* representa na vida dessas mulheres, quais são suas ações, demandas e questionamentos, assuntos abordados em suas composições e o que significa seus trabalhos, a partir de suas interseccionalidades enquanto gênero, raça, sexualidades, classe social e geração. Os caminhos teórico-metodológicos dão-se pela pesquisa qualitativa com entrevista semiaberta, pesquisa-ação, pesquisa de campo com observação participante e pela etnografia virtual que ganhou destaque no decorrer da escrita, uma vez que, o trabalho de campo foi interrompido no início de março de 2020 devido a necessidade do isolamento social em decorrência do contexto pandêmico instaurado pela COVID-19. A pesquisa é situada na etnomusicologia, subárea do conhecimento da música em que vou trazer a etnomusicologia brasileira, colaborativa produzida com todas as pessoas envolvidas, a partir da interação entre as pedagogias anticolonialista, crítica e feminista que foram apresentadas por bell hooks (2013). Afim de contemplar experiências de mulheres não brancas, mulheres negras, lésbicas, periféricas, mães entre outros marcadores sociais, vou apontar caminhos para uma etnomusicologia feminista, antirracista e LGBTQIA+ e dialogar com as epistemologias do feminismo negro e decolonial.

Palavras-Chave: Música. *Reggae*. Etnomusicologia. Feminismos. Mulheres Negras

JESUS, Bruna dos Santos. “We who make reggae, are abandoned by the system”: Black women who make reggae music in Salvador/Bahia. Dissertation (Masters) – School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2021.

ABSTRACT

This master's thesis brings to the center of the debate the role of black women, singers, composers and producers of reggae in Salvador, Bahia. The objective of this research is to know what this style of reggae music represents in the lives of these women, what their actions, demands and questions are, issues addressed in their compositions and what their work means, from their intersectionality as gender, race, sexualities, social class and generation. The theoretical-methodological paths are given by qualitative research with semi-open interview, participatory action research, fieldwork with participant observation and the virtual ethnography that gained prominence in the course of writing, since the field work was interrupted at the beginning of March 2020 due to the need for social isolation due to the pandemic context established by COVID-19. My research is located in Ethnomusicology, and I will bring the Brazilian Ethnomusicology, collaborative with all the people involved, from the interaction between the anti-colonialist, critical and feminist pedagogies that were brought by bell hooks. In order to contemplate experiences non-white women, black women, lesbians, peripheral women, mothers and other social markers. I will point out ways for a feminist, anti-racist and LGBTQIA + Ethnomusicology and dialogue with the epistemologies of black and decolonial feminism.

Keywords: Music. Reggae. Ethnomusicology. Feminisms. Black Women

LISTA DE QUADRO

Quadro 01	Relação das entrevistas.....	30
-----------	------------------------------	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Praça Pedro Arcaño: show “Elas cantam Bob.....	31
Figura 02	Praça Casa Cultural Reggae.....	33
Figura 03	Donna Liu.....	59
Figura 04	Gabby Santana.....	61
Figura 05	Jô Kallado.....	63
Figura 06	Jussara Santana.....	66
Figura 07	Vivi Akwaba.....	69
Figura 08	Zavan Liv.....	71
Figura 09	Praça das Artes no Pelourinho: entrevista com Zavan Liv.....	113
Figura 10	Centro histórico Pelourinho: entrevista com Jô Kallado.....	114
Figura 11	Praça Casa Cultura Reggae: entrevista com Gabby Santana.....	115
Figura 12	Zion Gate Studio, localizado na Pituba: entrevista com Vivi Akwaba.....	116
Figura 13	Centro histórico Pelourinho: entrevista com Donna Liu.....	118

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	19
1.1	NO BALANÇO DO REGGAE: ENCRUZILHADAS DE PARTIDA, CAMINHOS E ENCONTROS	22
1.2	MEU LUGAR DE FALA: EXPERIÊNCIAS DE VIDA/FORMAÇÃO	22
1.3	CAMINHO TEÓRICO-METODOLÓGICO: OBJETIVOS E TRILHAS	25
1.4	TRAJETÓRIAS ENTRE CAMPOS E ENCONTROS	29
2	O REGGAE: UM ESTILO MUSICAL AFRODIASPÓRICO	34
2.1	A MÚSICA COMO PONTO DE PARTIDA: A HISTÓRIA COMO O REGGAE CHEGOU NA JAMAICA	35
2.2	O REGGAE CHEGOU AO BRASIL: A MÚSICA NEGRA COMO FORMA DE LUTA, RESISTÊNCIA E EXISTÊNCIA	45
2.3	PERSPECTIVAS FEMINISTAS, ANTIRRACISTAS E LGBTQIA+ EM ETNOMUSICOLGIA	50
2.4	APRESENTAÇÃO DAS COLABORADORAS E O SIGNIFICADO DA MÚSICA REGGAE PARA ELAS	57
3	ESCREVIVÊNCIAS E ARTIVISMOS DE MULHERES NO REGGAE EM SALVADOR	74
3.1	FORMAÇÃO MUSICAL DAS ENVOLVIDAS	75
3.2	AÇÕES, DEMANDAS E QUESTIONAMENTOS	84
3.3	OBRAS MUSICAIS E OS PRINCIPAIS ASSUNTOS ABORDADOS NAS COMPOSIÇÕES DAS COLABORADORAS	97
4	UMA PERSPECTIVA DE PESQUISA FEMINISTA E ANTIRRACISTA	104
4.1	O QUE CANTAM SEUS TRABALHOS? RELEVÂNCIA E POSICIONAMENTO DAS ENVOLVIDAS	104
4.2	PRODUÇÃO DE MATERIAL AUDIOVISUAL DE DIFUSÃO DA PESQUISA AÇÃO	112
4.3	ESCREVIVÊNCIAS REGISTRADAS NO DIÁRIO DE CAMPO: NARRATIVAS DAS INTERLOCUTORAS COM AS MINHAS	118
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
	REFERÊNCIAS	125

VIDEOGRAFIA	133
APÊNDICE A	134
APÊNDICE B	136
APÊNDICE C	137

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho de mestrado tem como pretensão trazer para o centro do debate o protagonismo de mulheres negras, cantoras, compositoras e produtoras de *reggae* em Salvador, Bahia. Tendo como objetivo saber o que esse estilo musical de *reggae* representa na vida dessas mulheres, quais são suas ações, demandas e questionamentos, assuntos abordados em suas composições e o que significa seus trabalhos, a partir de suas interseccionalidades enquanto gênero, raça, sexualidades, classe social e geração. Os caminhos percorridos para essa investigação foram pela pesquisa qualitativa em que as entrevistas foram de perguntas abertas e fechadas, onde as interlocutoras tiveram a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto previamente definidas, mas pensado em um contexto semelhante ao de uma conversa informal. No decorrer das entrevistas foram feitas algumas intervenções em momentos oportunos, na discussão para direcionar no assunto proposto para elucidar questões que não ficaram evidentes. Essas encruzilhadas teórico-metodológicas dão-se também pela pesquisa-ação, a pesquisa de campo com observação participante e pela etnografia virtual. A pesquisa é situada na etnomusicologia, subárea do conhecimento da música em que vou propor uma etnomusicologia brasileira feminista, antirracista e LGBTQIA+¹ mesmo não compactuando com o prefixo do etno, que remete a etimologia ocidental e europeia. Tomando como base o termo proposto por Conceição Evaristo (2013) sobre “escrevivências” uma escrita do cotidiano de mulheres negras, vou trazer fragmentos da vida de cantoras, compositoras e produtoras de *reggae*. Assim também como bell hooks (2013) em que sua prática pedagógica se deu no encontro das pedagogias anticolonialista, crítica e feminista em que essa pesquisa está em consonância com as epistemologias do feminismo negro e decolonial.

No capítulo inicial, intitulado “No balanço do *reggae*: encruzilhadas de partida, caminhos e encontros”, apresento fragmentos da minha infância, adolescência e vida adulta para contextualizar o meu lugar de fala e escrita. Discorro sobre os caminhos que me guiaram como aportes teórico-metodológicos na pesquisa e em seguida compartilho meus encontros e aproximações com o *reggae* onde apresento as colaboradoras.

No segundo capítulo, “O *reggae*: um estilo musical afrodiaspórico”, contextualizo o

¹ A sigla LGBTQIA+ é um movimento político e social que tem como objetivo a inclusão de pessoas de diversas orientações sexuais e identidades de gênero. Essa sigla representa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transexuais e Travestis, Queer, Intersexo, Assexuais e o sinal do + é para agregar outras possibilidades de orientação sexual como também identidade de gênero.

reggae como um estilo musical que surgiu na Jamaica, que teve influências de diversas manifestações culturais de países africanos e manifestações populares caribenhas. Apresento um pouco a história da Jamaica antes, durante e depois do processo de colonização, tendo a música como uma das formas de resistência da população negra. Apresento também estilos musicais de origem negra que antecederam o *reggae* tais como o *mento*², *calipso*³, *ska*⁴ e *rock steady*⁵ até chegar ao *reggae* que é um estilo musical desenvolvido na Jamaica no final da década de 1960.

Ainda no segundo capítulo, escrevo sobre movimentos de luta e resistência no Brasil, como a história dos quilombos como uma das pautas pan-africanistas, e de como essas lutas serão refletidas diretamente na música. Procuro abordar como o *reggae* chegou ao Brasil de forma diferenciada e fragmentada em cidades que tiveram grande aceitação como em Salvador-Bahia, São Luís do Maranhão e Cachoeira, no Recôncavo da Bahia. Desenho uma perspectiva feminista negra e decolonial, antirracista e LGBTQIA+ em etnomusicologia diante das diversidades identitárias e dos problemas sociais que articulam as interseccionalidades (CRENSHAW, 2002; AKOTIRENE, 2018) digo isso tanto na perspectiva enquanto pesquisadora como do grupo pesquisado, com o intuito de não haver silenciamentos. E, para fechar o capítulo dois, apresento as cantoras, compositoras e produtoras de *reggae* em Salvador Bahia.

O terceiro capítulo, “Escrevivências e ativismo de mulheres no *reggae* em Salvador-Ba”, é baseado no conceito de “escrevivência” a partir da perspectiva de Conceição Evaristo (2016) para designar a necessidade de uma escrita marcada a partir da experiência individual e coletiva de mulheres negras. Apresento a formação musical das envolvidas; suas ações, demandas e questionamentos bem como algumas abordagens presentes nas letras das músicas dessas mulheres, assim como seus ativismos, conceito presente nas pesquisas de Laila Rosa (2015).

² O *mento* é um estilo de música Jamaicana que antecedeu outros estilos de musicais tais como o *calypso*, *ska*, *rock steady* e o *reggae*.

³ Para Anderson de Jesus Costa (2019) Desse modo, o estilo tem em suas bases uma forte influência de estilos e gêneros musicais de outros países, que iam desde a influência exercida pelo *calipso*, gênero do seu país vizinho Trinidad Tobago, até as fortes conexões que tinha com os estilos e gêneros ingleses (nação que colonizou a Jamaica) e dos norte-americanos. A influência musical inglesa sobre a ilha acompanha os afrojamaicanos desde o período de escravidão, quando os escravizados foram ensinados a tocar as tradicionais europeias para os seus senhores e se estendeu até o século XX, com os adventos dos estilos que utilizavam instrumentos elétricos (bateria, guitarra, baixo, teclado, etc.), como o *rock in roll* inglês (COSTA, 2019, p.132).

⁴ Para Garth White (1997) o *ska* é um ritmo com a tônica no segundo e quarto tempos, geralmente numa progressão de doze compassos. O *contratempo*, acentuado por uma guitarra rítmica ou pelo piano (cujo o som o “*ska*” tenta aproximar) veio ser característica da forma (WHITE, 1997, p. 27).

⁵ De acordo Carlos Albuquerque (1997) no *rock steady* a guitarra ganhou o papel da marcação o baixo e a bateria tornaram-se condutores da música e suas letras tinham a angústia, sofrimento e militância como rimas.

As narrativas apresentadas dialogam com referências teóricas do feminismo negro, a saber: Audre Lorde (2014); bell hooks (2013); Conceição Evaristo (2013); Chimamanda Adichie (2015); Claudia Pons Cardoso (2012); Jurema Werneck (2010); Lélia Gonzalez (1983); Patrícia Hill Collins (2017); Sueli Carneiro (2003); bem como de teóricas feministas decoloniais tais como: Gloria Anzaldúa (2005); Julieta Paredes (2013); María Lugones (2004); Ochy Curiel (2009) e a teoria crítica da colonialidade de Anibal Quijano (2005) e Ramón Grosfoguel (2016).

No quarto capítulo, “Uma perspectiva de pesquisa feminista e antirracista”, apresento as narrativas das mulheres do *reggae* a partir de suas respostas sobre o questionamento: o que cantam seus trabalhos? E assim, suas falas tecem as significações sobre a relevância e o posicionamento dos seus trabalhos. Escrevo sobre a produção de um trabalho audiovisual como um dos resultados desse processo de pesquisa, bem como para difusão da experiência das interlocutoras presentes nesse trabalho. Para fechar esse capítulo, abro meus registros do diário de campo para compartilhar minhas “escrevivências” entrelaçadas com as aprendizagens que foram possibilitadas pelos encontros com as cantoras, compositoras e produtoras no decorrer dessa caminhada diaspórica negra feminista musical.

1.1 NO BALANÇO DO REGGAE: ENCRUZILHADAS DE PARTIDA, CAMINHOS E ENCONTROS

*“Estamos aqui também tentando
fazer essa música reggae dá licença
que nós estamos passando” (JÓ KALLADO, 2019)*

Esse capítulo inicial apresenta o meu lugar de fala, a partir da minha infância, com experiência pessoal e acadêmica da adolescência e vida adulta, enquanto pesquisadora e pessoa que tem grande admiração e interesse pelo estilo musical de *reggae*. Serão apresentados os caminhos teórico-metodológicos que utilizei como base para essa investigação e a necessidade de pesquisar sobre cantoras, compositoras e produtoras que fazem o estilo musical de *reggae* na cidade do Salvador, Bahia, evidenciando trajetórias de encontros.

1.2 MEU LUGAR DE FALA: EXPERIÊNCIAS DE VIDA/FORMAÇÃO

Meu nome seria Caroline dos Santos de Jesus, pelo fato do meu pai se chamar Carlos e minha irmã Carla, não me chamo Caroline porque o meu pai não sabia pronunciar esse nome de acordo com o padrão das regras gramaticais de uma linguagem, foram meses de treinamento, mas de nada adiantou. Para Lélia Gonzalez (1982) é desnecessário dizer o quanto tudo isso é encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas. Então meu nome ficou Bruna dos Santos de Jesus, pelo B anteceder C. Sou filha de uma mulher negra e pai negro que não tiveram oportunidades de poder escolher se queriam estudar ou não.

Na adolescência minha mãe trabalhou como empregada doméstica e, tempos depois, conseguiu se aposentar como funcionária pública, já meu pai se aposentou como porteiro. Tenho uma irmã e um irmão mais velhos, que são as melhores pontes que ligam meu passado com meu presente, com memórias de amor, aventuras, descobertas e respeito; laços afetivos que temos até hoje. Tenho como inspiração minha avó materna Conceição Santos, negra, já idosa, matriarca e uma das mulheres mais inteligentes que já conheci. Sem ter tido acesso a escolarização ela trabalhou por muitos anos em uma fábrica de vassoura como catadora de piaçava na Costa do Dendê na Ilha de Tinharé.

A minha infância foi marcada pela trilha sonora dos The Beatles, Rolling Stones, Creedence, Alceu Valença, Belchior e Zé Ramalho. As músicas desses grupos marcaram minha vida. Quando escuto alguma música dos The Beatles, por exemplo, tenho lembranças do meu pai limpando seus discos de vinil. Em minha adolescência meu gosto musical era o rock n´roll, assim como o da minha irmã e irmão. Transitamos para o jazz e blues, e nossas noites aos

sábados eram garantidas no Solar do Unhão onde tinha som ao vivo desses estilos. Curtimos também rap e *reggae*, e nossa presença era certa nas noites das sextas-feiras do Pelourinho, na comunidade da Rocinha, um dos momentos mais esperados da semana, para escutarmos Alumínio Roots com o grupo Bem Aventurados. Do Ensino Fundamental ao Ensino Médio sempre estudei na rede pública, sendo a segunda da família de pai e mãe a ingressar em uma Universidade Pública. Ingressei na graduação no Bacharelado nos Estudos de Gênero e Diversidade⁶ pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mesmo apaixonada pelas Ciências Sociais. Escolhi os Estudos de Gênero pelo fato de já estar engajada nas discussões de gênero e questões raciais, através do curso de vestibular do Instituto Steve Biko⁷.

Ainda na graduação engravidei e escolhi ser mãe de Abayomi nome de origem africana, iorubá, que significa boneca negra, encontro feliz e amuleto da sorte. Dei continuidade aos meus estudos e enfrentei múltiplas dificuldades por ser mãe pobre na academia, embora a responsabilidade de cuidar de Abayomi tenha sido compartilhada com o seu pai, minha mãe e meu pai. Com tantos entrelaçamentos e descobertas hoje me vejo como uma mulher lésbica, negra, mãe, periférica e adepta do candomblé.

Na condição de bolsista na graduação participei da “Feminária Musical ou epistemologias feministas em música no Brasil: das experiências etnográficas 2”, um projeto que tem como enfoque teórico os estudos sobre música em suas sub áreas do conhecimento (educação musical, etnomusicologia, musicologia, performance e composição) principalmente com a “etnomusicologia que trabalha numa perspectiva de antropologia sonora” (PINTO, 2001, p 223). A Feminária Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros dialoga com gênero, estudos feministas assim como, teoria queer, raça/etnia, sexualidades, classe, entre outros marcadores sociais, integrando a linha de pesquisa Gênero, Arte e Cultura no Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher da UFBA. O mesmo desenvolve intervenções artísticas através das performances poético-musicais, produção de poemas, confecção de cartazes, ensaios, encontro diversos e interlocuções com movimentos sociais, eventos, congressos e relatos de experiências sobre os processos da pesquisa e da participação nas performances. O

⁶ A graduação no Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade é o primeiro curso no país com essa abordagem, tendo a primeira turma em 2009. Surgiu com a perspectiva de formar profissionais capazes de acompanhar projetos voltados para políticas públicas e suas interfaces de gênero, raça/etnia, sexualidades, geração, classe, entre outros marcadores sociais. Site oficial http://www.generoediversidade.ufba.br/?page_id=126

⁷ O Instituto Steve Biko é uma organização não governamental brasileira fundada em 1992 e localizada na cidade de Salvador, Bahia. A organização promove ações para combater as desigualdades raciais, através de projetos de inclusão educacional voltada a comunidade negra. Uns dos principais projetos da instituição é o curso pré-vestibular voltado para negros de baixa renda. Site oficial da página <https://www.stevebiko.org.br/>

primeiro ano do projeto deu-se em 2012, coordenado pela professora Laila Rosa, surgiu a partir dos desejos de associar os estudos da música com as epistemologias feministas e realizar intervenções sonoras e produções literárias que estivessem em consonância com os direitos das mulheres, da comunidade LGBTQIA+, das comunidades indígenas, negras, periféricas, que ainda não estão representadas ou contempladas de forma digna nos estudos da música.

Em 2014 fui convidada para participar como bolsista do plano de trabalho “Mapeando a Plataforma Lattes: autoras/es, trajetórias e produções sobre mulheres e música no Brasil” que teve como objetivo o mapeamento de autoras/es que produzem conhecimento sobre mulheres. Foram analisados currículos e perfis disponíveis na Plataforma Lattes de autoras/es dos trabalhos anteriormente encontrados por outras três bolsistas do projeto que analisaram periódicos dos programas de Pós-Graduação em música no Brasil entre os anos de 2003 a 2013, no Banco Digital de Teses e Dissertações (BDTD) das Universidades como UFBA, UFPE, UFPB, UFRJ, UFMG, UNICAMP, USP, UNESP e de três associações musicais brasileiras: Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Em 2015 o mesmo plano de trabalho teve continuidade para a finalização do levantamento e análise dos currículos disponíveis na Plataforma Lattes de autoras/es que já fazem parte do nosso banco de dados, com o intuito de problematizar se as produções encontradas sobre música em suas sub áreas interligadas as epistemologias feministas são pontuais ou fazem parte de um engajamento maior em relação ao tema.

Em 2017, participei do grupo como pesquisadora voluntária, responsável pelo plano de trabalho Feminária Musical IV: processos criativos, trocas de saberes e vivências poético-musicais, que surgiu como uma emergência para registrar todas as atividades desenvolvidas, através da catalogação e da sistematização desses materiais, sendo possível reviver essa memória pelas atas, fotografias e pelas redes sociais, como o facebook⁸ e instgram⁹ que utilizamos para divulgar nossos eventos, assim como publicações de cunho musical e feminista.

A professora Laila Rosa apontou caminhos para uma etnomusicologia feminista antirracista a partir do seu pioneirismo e ativismo, e assim, minhas pesquisas vão seguindo na mesma direção.

⁸ <https://www.facebook.com/feminariamusical/>

⁹ https://instagram.com/femi_naria?utm_medium=copy_link

1.3 CAMINHO TEÓRICO-METODOLÓGICO: OBJETIVOS E TRILHAS

Meu caminho teórico- metodológico é trilhado a partir da minha graduação, quando tive contato com a produção literária das epistemologias feministas negra e decolonial. A minha relação com a pesquisa tem influências do grupo de pesquisa Feminária Musical, onde tive acesso, ainda na graduação, as referências teóricas em especial da etnomusicologia, quando resolvi escrever sobre música e feminismos.

Em meu Trabalho de Conclusão de Curso na graduação pesquisei sobre as mulheres no reggae em Salvador- Bahia, “o objetivo foi realizar o mapeamento de cantoras e compositoras que atuavam no cenário da música *reggae* em Salvador- Bahia, a partir disso analisei as relações de poder na música” JESUS (2017). Os meus estudos vão marcar o pioneirismo na academia pelo ineditismo de pesquisas voltadas para as mulheres no reggae soteropolitano. Pelo Programa de Pós-Graduação em Música na área de concentração em etnomusicologia na Linha de pesquisa: Práticas culturais musicais em perspectiva crítica pela Universidade Federal da Bahia, dei continuidade com as cantoras, compositoras e produtoras culturais de *reggae* para ampliar e aprofundar as investigações em torno da pesquisa inicial. Esses desdobramentos têm como objetivo saber o que o estilo musical *reggae* representa na vida dessas mulheres, quais são suas ações, demandas e questionamentos, assuntos abordados em suas composições e o que significa seus trabalhos?

Por que as mulheres no *reggae*? Lembro da primeira vez que tive contato com a música *reggae*, foi na minha infância. O *reggae* era muito apreciado pelos moradores da comunidade da Fazenda Grande do Retiro, na periferia de Salvador, onde nasci e cresci. Na minha adolescência esse estilo musical veio a compor a minha trilha sonora como forma de entretenimento, música alternativa onde encontrei respostas para meus questionamentos sobre as questões raciais. Esse estilo musical é geralmente apreciado pelas pessoas que não se enquadram num sistema opressor, assim como eu, nesse sentido a escolha por pesquisar sobre as mulheres do *reggae* tem relação inicial com vivências que antecedem meu envolvimento com o universo da pesquisa. O estranhamento e distanciamento disfarçados de neutralidade para se alcançar a suposta objetividade científica nada mais é do que experiência controlada, mas nessa pesquisa não há controle de corpos e mentes, não há uma dicotomia acadêmica colonial entre “sujeito e objeto”.

O *reggae* aborda a vida cotidiana da população negra e ganhou notoriedade, principalmente pelos jovens das periferias, como forma de resistência e existência. No campo acadêmico quase inexistente produções com informações aprofundadas sobre mulheres que

cantam e compõe *reggae*, tanto na Jamaica quando no Brasil. A falta de referência teórica sobre essa temática foi um dos pontos que dificultou a minha investigação. Dentre algumas publicações sobre o *reggae* temos o livro “A magia do *reggae*”, organizado por Marcos Antônio Cardoso (1997), e o livro “O eterno verão do *reggae*” de Carlos Albuquerque (1997); no primeiro são mencionados poucos nomes de mulheres no *reggae* de forma superficial sobre a vida e carreira musical e, o segundo, tem, no máximo, um subcapítulo falando apenas de uma cantora de *ragamunffin* conhecida como Lady Patra. Já a publicação de Fabrício Mota (2012) chama atenção para o símbolo “@” em seu livro “Guerreir@s do Terceiro Mundo: Identidades Negras na Música Reggae da Bahia (anos 80/90)”, o autor diz que o silêncio em torno da presença das mulheres na produção musical do *reggae* baiano se constituiu em uma lacuna a ser preenchida. Nessa perspectiva, as minhas pesquisas se configuram como pioneiras na abordagem sobre mulheres que fazem *reggae* em Salvador- Bahia e que também não tenho nenhuma pretensão de esgotar esse assunto aqui.

Com autonomia epistêmica de teorias utilizei autoras que escreveram e desenvolveram suas pesquisas a cerca de uma etnomusicologia engajada, a exemplos de Angela Luning (1991); Francisca Marques (2008); Samuel Araújo (2016) e Líliam Barros (2017). Utilizo também estudiosas da etnomusicologia feminista, antirracista e LGBTQIA+, tais como Rita Laura Sagato (1995); Laila Rosa (2009); Laurisabel Silva (2014); Jorgete Lago (2017). E tenho as referências das epistemologias feministas negra, tais como Audre Lorde (2014); bell hooks (2013); Conceição Evaristo (2016); Chimamanda Adichie (2015); Claudia Pons Cardoso (2012); Lélia Gonzalez (1983); Patrícia Hill Collins (2017); Sueli Carneiro (2003). Teóricas feministas decoloniais Gloria Anzaldúa (2005); Julieta Paredes (2013); María Lugones (2004); Ochy Curiel (2009) e a teoria crítica da colonialidade de Anibal Quijano (2005) e Ramón Grosfoguel (2016). Teóricas da antropologia feminista como Alinne Bonnetti (2007) e Soraya Fleischer (2007).

A metodologia qualitativa abrangeu: a pesquisa-ação, pesquisa etnográfica, fragmentos de vida e experiências musicais. Foram realizados ainda entrevistas semiabertas diretamente gravadas e transcritas, os depoimentos dados são de extrema relevância para conhecermos nossas interlocutoras. Sobre as entrevistas utilizei como base o modelo da tese de Cláudia Pons Cardoso (2012) em que os trechos das falas das entrevistadas serão apresentadas em itálico para diferenciá-las das citações de autoras(es) pesquisadas(os) para a valorização de experiências a partir da historiográfica africana sobre tradição oral.

A etnografia virtual ganhou um destaque no decorrer da escrita da dissertação, uma vez

que, na reta final, o trabalho de campo foi interrompido no início de março do ano em curso, devido a necessidade de distanciamento físico em decorrência do contexto pandêmico instaurado pela COVID-19.

Chamo atenção para algumas dificuldades enfrentadas durante a realização da dissertação em tempos de pandemia: fiquei durante esse período dando suporte a minha mãe e ao meu pai; no início da pandemia meu pai passou por uma cirurgia de suspeita de câncer na garganta; por ser mãe de uma criança de 06 anos e o revezamento com o pai da minha filha tornaria impossível, pois estávamos em isolamento social. Permanecer dentro de uma casa, em isolamento social, com mãe, pai e minha filha não me conferia condições adequadas e favoráveis para o desenvolvimento e escrita de uma dissertação.

A pesquisa está situada na etnomusicologia, subárea do conhecimento da música, que consiste em “disciplina, durante longo tempo, foi entendida como de natureza híbrida, ou seja, pertencente tanto à musicologia no tocante aos seus conteúdos quanto à antropologia quando se trata de seus métodos de pesquisa” (PINTO, 2001, p 223). A antropologia muito contribuiu para os estudos da etnomusicologia, não só com métodos, mas também como possibilidades para compreensão da música em contextos sociais e como expressão cultural. É importante destacar alguns marcos históricos que contribuíram para o desenvolvimento de alguns possíveis métodos de trabalho na etnomusicologia como por exemplo, notícias de outras culturas, a invenção do fonógrafo que foi o primeiro aparelho capaz de reproduzir sons, para gravação e reprodução através de um cilindro criado em 1877 por Thomas Edison e a criação da pesquisa de campo com a observação participante, criada por Malinowski, como um dos métodos mais importantes na disciplina da antropologia. Para Angela Luhning (1991):

A introdução da pesquisa-de-campo com observação participante na etnomusicologia significa uma mudança qualitativa significativa: a partir do momento que se faz este tipo de pesquisa acaba pra-ticamente o antigo problema que o analisador e o pesquisador não eram idênticos. Desta forma se torna possível um estudo contextual da música (LUHNING, 1991, p.115).

Uma das principais ferramentas para desenvolver uma pesquisa empírica é a observação participante em que o olhar etnográfico devidamente sensibilizado com o objetivo da investigação pode dizer muitas coisas, assim como o ouvir, já que um sentido não é dissociado do outro. O que faço é reunir os fatos vistos e ouvidos com autonomia epistêmica de teorias e métodos para a produção do discurso textual, associado também com minha trajetória de vida para problematizar conhecimentos apresentados pelas interlocutoras em torno da música *reggae*. A etnomusicologia não se restringe apenas ao conhecimento da música, mas se articula também

com outros conhecimentos culturais que estão interligados. De acordo com Kazadi Mukuna (2008):

A etnomusicologia é um campo de pesquisa interdisciplinar repleto de ferramentas de pesquisa tomadas de empréstimo e compostas a partir de teorias e métodos de suas disciplinas irmãs, tais como a sociologia, a antropologia, a lingüística e a etnografia, dentre outras. (MUKUNA, 2008, p 14).

A etnomusicologia vem buscando cada vez mais outros olhares e escutas que se aproximam da realidade dos grupos pesquisados, em que etnografias são realizadas em contextos próximos às vivências de quem desenvolve a pesquisa. Uma perspectiva de trabalho na etnomusicologia que tem ganhado força na última década é o tipo de conhecimento produzido juntamente com as pessoas envolvidas na pesquisa. Para Francisca Marques (2008) “embora a etnomusicologia aplicada venha sendo discutida desde os anos 60, apenas recentemente tem sido acessível uma literatura ou sistematização de conceitos e ideias em torno de algumas práticas educativas no Brasil” (MARQUES 2008, p. 137).

A tendência pautada no diálogo e colaboração é inspirada no educador Paulo Freire, e isso vêm fortalecendo metodologias de trabalhos engajados politicamente. “Procuraremos estabelecer inicialmente correlações entre a pesquisa etnomusicológica e a pedagogia de Paulo Freire, procurando destacar nesta as implicações da revolução cognitiva proposta” (ARAÚJO, 2006, p. 18). Com base nos estudos da pedagogia freireana, a pesquisa-ação, Vincenzo Cambria, Edilberto Fonseca e Laize Guazina consideram que:

Mesmo que, muitas vezes, os projetos realizados com essa metodologia sejam voltados para a solução de problemas muito locais e circunscritos, o processo de pesquisa comporta uma dimensão educativa transformadora, conforme formulado por Paulo Freire, que é geralmente de longa duração e aborda as experiências cotidianas, identificando formas de opressão e subordinação presentes na vida das pessoas. O estabelecimento de um processo dialógico de colaboração é o ponto de partida de qualquer pesquisa que adote os métodos e princípios da pesquisa participativa (CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2016, p.102).

A etnomusicologia participativa é uma perspectiva teórica e metodológica em que a pesquisa estabelece relações de diálogos e colaboração no campo, possibilitando a diversidade de referências para a construção de conhecimento.

Ainda como caminhos teórico-metodológicos de pesquisa em etnomusicologia, meu trabalho traz para o centro do debate as epistemologias feministas, do feminismo negro e decolonial, do qual sou alinhada epistemologicamente, para abordar as narrativas das interlocutoras a observar os principais assuntos presentes em suas composições. Chamo atenção

para uma escrita em primeira pessoa nesse trabalho, compartilhando da escrita de Carla Akotirene (2018), quando a mesma coloca:

(...) o desafio político é rejeitar quaisquer expectativas literárias elitistas, jargões acadêmicos, escrita complexa na terceira pessoa e abstração científicas paradoxais sob a sombra iluminista eurocêntrica, míope a gramática ancestral de África e diáspora (AKOTIRENE, 2018, p. 14).

Lélia Gonzalez (1984) defende outras possibilidades do falar e escrever como, por exemplo em *pretuguês*, questionando o discurso do poder dominante que “quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência européia, muito civilizado, etc e tal” (GONZALEZ, 1984, p.238), as dimensões das narrativas musicais também podem ser colocadas nesse ângulo, abrindo perspectivas para modos decoloniais de expressão. A minha escrita se dá pelo processo de posicionamento permanente em relação as dimensões interseccionais de gênero, raça, classe, sexualidades e geração para compreensão e enfrentamento dos desafios teóricos e práticos relativos à superação das desigualdades sociais na música. E assim eu percorro pautas e sintonias da etnomusicologia feminista, antirracista e LGBTQIA+.

1.4 TRAJETÓRIAS ENTRE CAMPOS E ENCONTROS

Meu envolvimento com a pesquisa se deu primeiramente no campo, eu já frequentava shows de *reggae* como forma de entretenimento, mas considero que a primeira vez que fui para o campo de pesquisa com um olhar etnográfico, foi no show “Elas cantam Bob”. No dia 18 de maio de 2019, fui para esse show, evento que acontece todo ano e está em sua IX edição, organizado por Jussara Santana. Essa ação surgiu pela necessidade que Jussara sentia em ampliar a participação das mulheres no reggae. Às 20h em ponto, horário previsto para começar o show, já estava na Praça Pedro Arcanjo no Pelourinho com um caderno de anotações e com o aparelho celular na mão, confesso que a ansiedade, nervosismo, medo e a insegurança eram sentimentos que tomavam conta de mim naquele momento. Essa experiência era diferente das outras, eu estava ali como pesquisadora e com objetivo de observar como as mulheres que cantavam as composições de Bob Marley. Percebendo suas performances no palco, surgiu o interesse de observar como o público reagia as apresentações e a minha vontade de conhecer algumas daquelas cantoras pessoalmente.

Quadro 01 Relação das entrevistadas

Nome	Idade	Raça/ Etnia	Orientação Sexual	Religião	Profissão	Escolaridade
Donna Liu	35 anos	Negra	Heterossexual	Candomblecista	Cantora, Compositor, Produtora Cultural e Fonoaudióloga	Superior Completo
Gabby Santana	48 anos	Negra	Lésbica	Católica, porém aberta as outras religiões.	Cantor, Compositora, Produtora Cultura e Analista de Sitemas	Superior Completo
Jô Kallado	Não respondeu	Negra	Heterossexual	Sem Religião Definida	Cantora e Vendedora	Não respondeu
Jussara Santana	58 anos	Negra	Heterossexual	Não Respondeu	Produtora Cultural	Superior Completo
Vivi Akwaba	34 anos	Negra	Bissexual	Sem Religião Definida	Cantora, Compositora e Artesã.	Superior Incompleto
Zavan Liv	Não respondeu	Negra	Não respondeu	Não respondeu	Cantora, Compositora e Instrumentista.	Não Respondeu

Fonte: Entrevistas realizadas com as interlocutoras.

Fui para o campo tentando seguir algumas experiências de tudo que tinha lido de algumas antropólogas/os diante à pesquisa de campo. Hermano Vianna (1987) com sua pesquisa de mestrado sobre o funk carioca, passou mais de um ano e meio indo aos bailes e fazendo a sua observação em silêncio, quieto e sem dançar. Karla Freire (2012) com a dissertação de mestrado sobre o *reggae* em São Luís do Maranhão, afirma que nunca teve a intenção de sentir o que o frequentador dos clubes de reggae, o que o fã de radiola sente. Essa estranheza enfatizada nas pesquisas de Vianna e Freire é caracterizada não só pelo modo de vestir, pela cor da pele e dos olhos, se caracteriza também pela classe social e identificadas como pessoas deslocadas diante do seu grupo pesquisado. O relato que mais dialogou com a minha experiência em campo foi de Carlos Benedito Rodrigues da Silva (1995), em sua dissertação de mestrado sobre o reggae em São Luís do Maranhão.

Ainda que fosse constituída por pessoas supostamente iguais a mim (eram todos negros), eu seria para eles um invasor, estaria ali apenas realizar minha experiência científica. Como deveria me comportar, como me receberiam? Eram questionamentos que me atormentavam bastante, e com isso, eu adia demasiadamente o início da pesquisa, o que me trouxe variadas ordens de prejuízo (SILVA, 1995, p. 17).

Percebi que a minha presença com um caderno de anotações na mão, estava deixando as interlocutoras e as pessoas em minha volta constrangidas, além de me sentir desconfortável, resolvi guardar e utilizar apenas o recurso do aparelho celular. Diante daquele espaço, ouvindo aquelas mulheres cantando, observar tudo quieta foi impossível, eu já estava envolvida emocionalmente com a minha pesquisa e longe de ser uma observadora imparcial e distante.

Dancei e procurei me enturmar com algumas mulheres que estavam perto de mim, para saber o que elas sentiam naquele momento e o que aquele show significava para elas, apesar de muitas dançarem com os olhos fechados transmitindo tranquilidade. Observei também a estrutura física do espaço, a direção em que estava direcionado o palco, os músicos que acompanhavam as cantoras e compositoras (eram todos homens) até mesmo o nome do próprio evento é em homenagem a um homem. Era visível a timidez da maioria das mulheres em suas apresentações. A relação do público com as interlocutoras era de admiração, as pessoas que estavam presentes eram majoritariamente compostas por pessoas negras.

Observei atentamente para cada detalhe e cada palavra dita pelas mulheres na fila do banheiro. A maioria estavam eufóricas e relatando o quanto estava sendo bom naquele momento e que precisaria de mais iniciativas como aquela não só uma vez ao ano.

Figura 01 - Praça Pedro Archanjo: show “Elas cantam Bob”



Fonte: Bruna S. Jesus (18 de maio de 2019)

Meses depois entrei em contato com todas as cantoras, compositoras e produtoras culturais de *reggae* soteropolitanas através do *facebook* e *instagram*, a fim de convidá-las para serem interlocutoras da pesquisa de dissertação e de um trabalho audiovisual com a parceria de mais dois companheiros Danilo Duarte e Gabriel Coimbra. Destaco que Soraya Drummond, Mana Jahcy e Danzi Love Jah não aceitaram o convite por considerarem oportuno em outro momento. As interlocutoras que me ajudaram de forma colaborativa com o objetivo para a

realização desse trabalho, sem fins lucrativos foram: Donna Liu, Gabby Santana, Jô Kallado, Jussara Santana, Vivi Akwaba e Zavan Liv.

Desde quando ingressei no mestrado a minha preocupação era: de que forma essa pesquisa poderia contribuir com o grupo pesquisado, qual seria a devolutiva para as colaboradoras? Em conversa com um amigo de turma Andeson Cleomar, indígena de etnia Pankararu, o mesmo relatou que “é muito comum algumas pessoas pesquisarem as comunidades indígenas e depois entregarem para o grupo pesquisado, suas pesquisas impressas, mas para quê? Nem todas/os da comunidade vão ter acesso àquelas inúmeras folhas de papel.” Meu amigo tem razão, mas o que seria acessível para contemplar todas/os e que contribuísse para a difusão de seus conhecimentos e seus trabalhos, tanto para os povos indígenas como para o grupo do qual eu pesquiso? Um trabalho audiovisual em que todas/os se vissem seria uma das inúmeras possibilidades como forma de retorno de uma pesquisa, principalmente no campo da etnomusicologia. Pensei em um trabalho audiovisual, mas ao mesmo tempo seria impossível pelo fato de não ter recursos financeiros para adquirir uma câmera semiprofissional nem para contratar pessoas com a competência técnica necessária para esse trabalho. Foi quando Danilo Duarte, que já trabalhou na TV UFBA¹⁰, que trabalha com gravações e é um grande conhecedor de *reggae*, teve conhecimento da minha pesquisa e se interessou em ser um parceiro para produção do material audiovisual e lógico que aceitei na hora. Depois Danilo Duarte me apresentou Gabriel Coimbra fotógrafo que também trabalha com audiovisual de forma profissional e é um apaixonado por *reggae*. Essa parceria para além dos muros da universidade, se deu pelo desejo de desenvolver uma produção tendo a música *reggae* como fio condutor em comum entre a gente. Sem apoio financeiro em que muitas vezes nós nos ajudávamos mutuamente em relação a transporte e alimentação para a realização dos encontros e das gravações.

Tanto a dissertação como o material audiovisual são trabalhos engajados em que me coloco como mediadora, feito em colaboração juntamente com Donna Liu, Gabby Santana, Jô Kallado, Jussara Santana, Vivi Akwaba, Zavan Liv, Danilo Duarte e Gabriel Coimbra. A potência do conhecimento e das experiências das pessoas envolvidas tornou possível a realização deste trabalho.

¹⁰ Assessoria de Comunicação Institucional que tem como objetivo divulgar e transmitir o que acontece sobre eventos, encontros, palestras, seminários, congressos entre outros na Universidade Federal da Bahia.

Figura 02 - Praça Casa Cultural *Reggae*



Fonte: Foto self tirada por Danilo Duarte em 29/11/2019. Jussara Santana interlocutora, produtora e idealizadora do evento/show “Elas cantam Bob”; Bruna S. Jesus (no meio da imagem); Gabriel Coimbra (em pé); Danilo Duarte (de óculos).

2 O REGGAE: UM ESTILO MUSICAL AFRODIASPÓRICO

*“O dia a dia a barreira é geral porque negro
não pode tocar bem, não pode cantar bem,
ser feliz, não pode ser livre entendeu?
Isso existe muito e eu sou uma guerreira.
O pessoal fala reggae é resistência eu também falo
porque enquanto cantora, compositora
e instrumentista eu sou resistência” (ZAVAN LIV, 2020).*

No capítulo que segue apresento uma característica fortemente presente na Jamaica, é a música afrodiaspórica em que canções foram associadas as manifestações populares com países do continente africano. Outra característica significativa que contribuiu para a música afrodiaspórica jamaicana, foi a representação do líder negro da Etiópia, conhecido como Hailé Selassié considerado uma encarnação de Deus (Jah) para o povo rastafári, movimento importante que contribuiu para o surgimento e fortalecimento do *reggae* na Jamaica.

Com o processo de colonização e com a Diáspora Africana a música é um dos elementos principais de estratégias e lutas, uma das formas de resistência da população negra que foram escravizados. As músicas cantavam planos de fuga, sobrevivência em quilombos, conhecimentos passados por gerações, sonhos, comunicação e fé. São apresentados os principais estilos musicais que antecederam o *reggae* na Jamaica. Assim como na Jamaica, a colonização do Brasil foi semelhante com o processo afro-diaspórico e pelas numerosas formas de lutas organizadas pela população negra. Uma das mais antigas formas de resistência cultural negra no Brasil foram os quilombos.

Falar sobre trilhas sonoras como o afoxé, maracatu, coco, jongo, congada, samba, blues, jazz, funk, samba *reggae*, rap e entre outros estilos musicais que percorreram o Atlântico negro e ancoraram no Brasil, ganhando suas próprias características regionais, é de extrema importância para entender contextos sociais relacionadas ao passado, presente e, também, compreender a música. Música não é apenas som. Esse engajamento político serviu de inspiração para os blocos afros e afoxés, tendo como aliada as religiões de matriz africana, como o candomblé, que foi elemento potencializador de contribuição para o surgimento do *reggae* no Brasil, em especial em Salvador, São Luís do Maranhão e Cachoeira. Desta forma, proponho caminhos com algumas reflexões para uma perspectiva feminista, antirracista e LGBTQIA+ em etnomusicologia a partir de uma perspectiva engajada que, ainda assim, não contemplou protagonismos de mulheres em suas especificidades nesses estudos.

2.1 A MÚSICA COMO PONTO DE PARTIDA: A HISTÓRIA COMO O REGGAE CHEGOU NA JAMAICA

Pensar sobre a Jamaica antes do processo de colonização é considerar a existência de histórias de territórios e dos povos indígenas conhecidos majoritariamente como taianos, povos que já tinham suas próprias histórias linguagens, culturas, memórias e identidades na ilha conhecida como Xaymaca. Atualmente chamado de Jamaica uma das maiores ilhas do Caribe, localizada na América Central. Compreender que as histórias não começam a partir do processo de colonização em países que foram invadidos e explorados, é o primeiro passo para reflexão de conceitos como desigualdade, preconceito e racismos. Para Simone de Alcantara Savazzoni (2015):

Tal sentimento é respaldado por conceitos econômicos, sociais, religiosos e até mesmo pela distorção de conceitos científicos, segundo os quais, haveria o direito de prejudicar o outro em razão de seu gênero, cor de pele e etnia, orientação sexual, religião, tanto quanto teorizar acerca de classes sociais além do aspecto econômico propriamente dito, subjugando esse outro como um ser inferior, indigno de respeito. Preconceito, racismo e discriminação são, portanto, o resultado da intolerância à diferença existente no outro (SAVAZZONI, 2015, p.39).

Para a autora o preconceito, o racismo e a discriminação são assuntos bastante antigos e repisados, mas que, infelizmente, ainda hoje, merecem ser discutidos porque não superados; muito pelo contrário: quanto maior o grau de desenvolvimento da sociedade contemporânea, mais eles parecem se exacerbar.

Entendo como preconceito uma opinião ou conceito desfavorável e hostil formado antecipadamente sem fundamento em relação a determinada pessoa ou grupo de pessoas motivado pelo sexo, gênero, raça/etnia, classe social, idade, deficiência, religião, sexualidades, nacionalidade, territorialidade, linguagem, afiliação política, estilo musical entre outras características pessoais. O racismo está diretamente ou indiretamente relacionado a discriminação e preconceito contra indivíduos ou grupos por causa de sua etnia/raça. E a discriminação refere-se ao tratamento injusto ou negativo de uma pessoa ou grupo, por ela pertencer a certo grupo por motivos de diferenças de gênero, raça/etnia, classe social, sexualidades, geracional, religiosas entre outros marcadores sociais. Há exemplo de que esses três conceitos como preconceito, racismo e a discriminação pode se configurar em um acontecimento em relação ao continente africano que, para Kabengele Munanga (2005):

Chegou-se até a negar que o continente africano tinha uma história antes das invasões coloniais. Evidentemente, o tráfico negreiro e em consequência a escravidão e depois a ocupação colonial foram acontecimentos de grande envergadura que mudaram a história original da África, mas isto não quer dizer que essa história não existiu antes ou começou a existir apenas a partir do tráfico ou a partir da Conferência de Berlim. Como a história de todos os povos, a da África tem passado, presente e continuidade. Mais do que isso: sendo a África o berço da humanidade, é a partir dela que a história da humanidade começa e nela se desenvolveram as grandes civilizações que marcaram a história da humanidade, como a civilização egípcia (MUNANGA, 2005, p. 25).

Para o autor a historiografia oficial foi preterida e substituída pela história de um único continente, silenciando a rica diversidade quando na realidade o que se ensina mesmo é a Europa com sua história e sua cultura. Assim aconteceu também com o povo jamaicano antes e depois do período colonial, que algumas histórias foram interrompidas e não escritas, principalmente sobre extermínio indígena, e estupro colonial. Em 1494 com a invasão de Cristóvão Colombo, juntamente com outros espanhóis e, posteriormente, com a invasão dos ingleses já em 1662, o Tratado de Madrid, em 1670, foi estabelecido que a Espanha reconhecia a soberania da Inglaterra sobre a Jamaica. A exploração da mão de obra escrava permaneceu dando continuidade aos povos trazidos forçadamente do continente Africano. Esse processo de imigração forçada de homens e mulheres do continente africano para outras regiões do mundo ficou conhecido como Diáspora Africana ou Negra. Para Débora Bezerra (2012):

Como em todas as regiões da Diáspora, os africanos que ali aportaram sofreram a crise identitária pelo fato de terem sido deslocados de suas terras nativas, de sua língua e cultura. Por terem vindo involuntariamente, o difícil processo de adaptação a um novo cenário causou desdobramentos, sobretudo sociais. (BEZERRA, 2012, p. 37).

Como uma das mais fortes estratégias de sobrevivência e de luta por parte dos povos que foram escravizados, trago a música como forma de resistência. Estas cantavam planos de fugas, sobrevivências em quilombos, conhecimentos passados por gerações, sonhos, comunicação, fé, ancestralidade e religiosidade a pesar das perseguições por parte dos colonizadores a música e as cerimônias continuaram a florescer. As músicas traziam histórias, memórias, identidades, cultura e lembranças da mãe África, onde o canto servia de inspiração como poder de cura de dias melhores e como forma de alívio imediato.

Um dos mais antigos estilos musicais jamaicano ainda quando a ilha era colônia inglesa, a música do momento era o *mento*, que baseava em tradições musicais de origem africana. O *mento* alcançou a sua popularidade nas décadas de 1940 e 1950, esse estilo geralmente é produzido pelo som totalmente acústico através de ondas mecânicas pelo ar sendo uma oposição aos meios eletrônicos. Os instrumentos utilizados eram acústicos, tais quais o violão, banjo,

bateria acústica, rumba e mbira entre outros. As letras dessas canções retratam histórias cotidianas de acordo ao contexto social em que essas pessoas viviam. É importante resgatar o legado de Louise Bennatt que foi cantora, poetisa, folclorista, escritora Jamaicana e que muito contribuiu com esse estilo musical na década de 1950.

“O *mento* chegou a ser confundido com o *calipso*, outro estilo musical que teve como influência as manifestações populares caribenhas que surgiram em Trinidad e Tobago” (JESUS, 2017, p.18). No século XVII, música trazida pela população africana para a ilha do Caribe, o *calipso*, cresceu a sua popularidade, especialmente após a abolição em 1834. Este estilo musical afro-caribenha é composto pelos instrumentos típicos, composto pelo trompete, trombone, saxofone, guitarra elétrica, baixo, congas, bongos, tambor de aço e bateria. Tanto o *mento* como o *calipso*, influenciaram outros estilos musicais como *ska*, o *rock steady* e o *reggae*.

No final dos anos 50 a população jamaicana se reorganizava com o som que chegava das estações de rádio e pela indústria fonográfica, junto com ela o rádio transistor que passou a ser uma forte influência sonora vinda principalmente dos Estados Unidos, com o *rhythm and blues* ou *R&B*. O *rhythm and blues* de New Orleans, introduzido no final de 1940, influenciado pelo *jazz* e pelo *jump blues* (blues acelerado) um predecessor do *rock*. (JESUS, 2017, p.18).

É importante enfatizar também o legado de Shirley Goodman que foi uma cantora, negra, estadunidense que ficou conhecida nos anos 50 com a dupla Shirley & Lee, por gravar várias canções que contribuíram para o desenvolvimento do *ska* e *reggae*. O *ska* é estilo musical que teve a sua origem na Jamaica, no final da década de 1950 combinando aos estilos como *mento* e *calipso*, assim como estilos estadunidenses como o *jazz*¹¹ e *rhythm and blues*¹² de acordo com Carlos Albuquerque (1997):

O *ska* era o *jazz* nos trópicos. O *ska* era o *mento* submetido ao *rhythm and blues*. O *ska* era tudo isso e mais um pouco. A batida era nervosa, o tempo acelerado. Os instrumentos trabalhando em equipe – não havia uma “ala” em destaque. Mesmo nesse clima de um por- todos - todos - por- um, o *ska* tinha suas preferências, e seus frontmen. Eram os solistas, invariavelmente dando um passinho à frente na seção de metais (ALBUQUERQUE, 1997, p. 20)

¹¹ Para Anderson de Jesus Costa (2019) O *jazz* e outros estilos afrodiaspóricos, como o *reggae* e o *samba*, trazem como característica de conformação de seus sons uma forte referência no ritmo, elemento este utilizado nas tradições sonoras africanas, em contraposição das opções musicais adotadas por estilos europeus, como o *music-hall* inglês, a *chanson* francesa, a *canzone* napolitana e o *fado* português, que baseiam suas composições nos padrões estruturais harmônico-melódico, evitando a marcação rítmica acentuada. As pulsões sonoras da diáspora negra apresentaram ao mundo as batidas rítmicas constantes e uniformes, alternando pulsões de dois a quatro compassos em diferentes variações conduzidas pela rítmica (COSTA, 2019, p.101).

¹² Para Maria Cláudia Mendes Caminha Muniz (2010); Marco Rodrigo Castro da Silva (2010); Charleston Teixeira Palmeira (2010) *R&B* (*Rhythm and Blues*) designava qualquer forma de música pop com artistas negros no fim dos anos 40.

Uma cantora jamaicana de *ska* que deu “um passinho à frente na seção de metais” foi Millie Small, que regravou em 1964 uma versão de “My Boy Lollipop”, distribuída pela Phillips. Essa regravação foi de muito sucesso na época, associado à sua imagem, mas foi Jimmy Cliff, que ficou conhecido como um dos mais importantes cantores de *ska* na Jamaica e pelo mundo. As letras desse estilo musical são voltadas a temas sociais e os instrumentos típicos desse estilo são os mesmos herdados do *calipso*. O *rock steady* estilo musical que surgiu, também na Jamaica na década de 1960, muito apreciados pelos *rude boy e rude girl*, termo utilizados aos jovens que sofriam com o desemprego e os problemas urbanos das cidades de Kingston, desafiavam a obediência civil, questionavam a violência policial, assim como todo sistema social, conhecidos como gangster dos anos 60. Os jovens que eram associados a esse termo, faziam parte da camada mais pobre da sociedade de Kingston, na Jamaica, esse termo no final dos anos 70 foi utilizado para denominar aos fãs do *ska* e do *rock steady*. Os instrumentos do *rock steady* são os mesmos utilizados pelo *calipso* e *ska*.

Uma das contribuições para a difusão do *reggae* foram os *sound-system*, que tornaram popular na Jamaica, sem possibilidades para comprar discos importados, os jamaicanos/as escutavam os sucessos nos sistemas de som apresentados por e pelas DJs. Para Carlos Albuquerque (1997):

Os primeiros sound-systems surgiram na ilha durante os anos 40, mas só um pouco antes da independência, conseguida em 1964, é que eles ganharam impulso. Como as pessoas não tinham como chegar à música, os sound-systems levaram a música às pessoas. (ALBUQUERQUE, 1997, p.47).

Eram através de caixas de sons amplificadas instaladas em áreas públicas ou não, que os *sound-systems* propagavam a sua cultura, composto por *toasters* ou *deejays* conhecidos como mestre de cerimônia e por *selectas* ou *seletores*, responsáveis por selecionar e reproduzir as mais diferentes composições, previamente gravadas ou produzidas na hora para um determinado público alvo.

DJs jamaicanos introduziram em Nova Iorque o *toasting* um novo estilo de apresentar as músicas tocadas nas festas, uma espécie de —canto falado, que originou o rap. *Toasting*, *chatting* ou *deejaying* é o ato de falar ou de orar sobre um ritmo ou uma música, através do improviso ou de letras pré-escritas. Na Jamaica, os *toasters* atuavam como autênticos mestres de cerimônia que comentavam, nas suas intervenções, assuntos como a violência das favelas de Kingston e a situação política da ilha, sem deixar de falar de temas mais prosaicos, como sexo e drogas. (FALCÓN, 2012, p. 47)

Para Barbara Falcón (2012) assim como o rap, o *reggae* nasce e compartilham de caminhos semelhantes, subvertendo a ordem musical com os *sound-systems*. Essa cultura de sistema de som perambulante equipados com alto-falantes, caixas de som, amplificadores e toca-discos era de extrema importância entre a população desprivilegiada pelo poder aquisitivo, que não tinha condições de terem rádio ou toca-discos. Ao final dos anos 60, todos os elementos importantes dos modernos sistemas de som já tinham sido desenvolvidos. A transição do *rock steady* para o *reggae* caracterizou pelo batimento mais lento, colocando o baixo e a bateria em primeiro plano. O *reggae* é um estilo musical que surgiu nas ruas dos guetos de Kingston, capital da Jamaica no final da década de 1960, foi influenciado pelas manifestações culturais de alguns países da África e caribenha, como também pelo *rhythm and blues* estadunidense, associado aos problemas sociais e raciais, ao movimento rastafari e a ancestralidades. Assim como os *sound-systems*, foram e são importantes para a difusão do *reggae*, enfatizo as/os produtores que se aperfeiçoavam cada vez mais para produzir esse estilo em estúdios, e como por exemplo, Sonia Pottinger, que deixou o seu legado como uma das primeiras produtoras jamaicanas de discos, a mesma produziu vários álbuns para músicos e musicistas na Jamaica na década de 1970. Um importante grupo que contribuiu para a propagação desse estilo musical, foi o grupo chamado I-Threes, composto pelas cantoras e compositoras como Rita Marley¹³, Judy Mowatt¹⁴ e Marcia Griffiths¹⁵ foi organizado em 1973, nessa época as três já tinham carreira solo. As letras que essas mulheres cantavam falavam de amor, lealdade, esperança, justiça, ancestralidade e revolução. Quando Fabricio Mota (2012) aborda a importância de Bob Marley, cantor e compositor jamaicano que ganhou destaque nacional e internacional.

¹³ De acordo com pesquisa anterior apresentada na minha dissertação pelo Trabalho de Conclusão de Curso (2017) Rita Marley, nasceu em 25 de julho de 1946 em Cuba foi criada pela sua tia na cidade de Kingston. A mesma teve uma grande visibilidade não apenas por ser reconhecida como uma talentosíssima cantora e compositora, e que o fato da mesma carregar o sobrenome do Bob Marley influenciou bastante para que sua visibilidade fosse reduzida por ser conhecida como a esposa de Bob Marley. Em 1973, Rita Marley, Judy Mowatt e Marcia Griffiths, organizaram um grupo chamado I-Threes, as três já tinham carreira solo. Com a morte de Bob Marley, Rita transformou a casa no Museu (JESUS, 2017, p.29).

¹⁴ Ainda de acordo com os desdobramentos de pesquisas anteriores (2017) Judy Mowatt, nasceu em 02 de maio de 1952, em Kingston, Jamaica. Mowatt é uma cantora jamaicana que participou e contribuiu para diversos álbuns como de Jimmy Cliff e Peter Tosh, foi membra da banda The Gaylettes de 1967 a 1970 e em 1975 fez parte, juntamente com Rita Marley e Marcia Griffiths com a banda I-Threes. Com carreira solo, rastafári praticante e logo após cristã, engajada nas causas feministas, gravou um dos mais conhecidos álbuns em 1980 —Black Woman! considerado como o primeiro álbum de reggae, cantado e produzido por uma mulher negra em 1982. Foi a primeira mulher a ser indicada ao Grammy com o seu LP —Working Wonders! na categoria reggae music em 1985 e a primeira artista a cantar no programa Late Night Wit (JESUS, 2017, p.30).

¹⁵ A Jamaicana Marcia Griffiths, nasceu em 23 de novembro de 1949. A mesma também foi integrante da I-Threes, fez muito a sucesso como cantora solo, e em 2004 ganhou notoriedade com o Grammy, no álbum True Love por Toots & the Maytals que foi considerado como o melhor álbum de reggae. Esteve uma vez ao Brasil em 2012, para participar do Roots Reggae Festival no Maranhão (JESUS, 2017).

A música reggae foi estilo que deu, além de divisas para Jamaica e alguns de seus artistas, o primeiro astro pop do terceiro mundo e uma referência étnico-identitária que alteraria profundamente as políticas culturais negras em todo o Atlântico Negro. (MOTA, 2012, p.55).

É de extrema relevância e sem dúvidas o que o autor apresenta sobre a visibilidade e contribuição de Bob Marley para as políticas culturais negras, Marley foi considerado um líder pela propagação do reggae para os “quatro cantos do mundo”. Para Jussara Santana (2019) “*Rita Marley, Cedella Booker, todo mundo estava ali ao lado de Bob Marley, Bob Marley, não foi ele sozinho se não tivesse aquelas lindas vozes ali com ele*”.¹⁶ É necessário ser atendido com rapidez sobre a importância da presença de mulheres que faziam e fazem *reggae* à exemplo da Jamaica, como a própria mãe de Marley, Cedella Marley Booker que foi uma cantora e escritora jamaicana e todas que surgiram na mesma época do astro como Rita Marley, Judy Mowatt e Marcia Griffiths. Compartilho das ideias de Claudia Pons Cardoso (2016):

O racismo constrói diferentes trajetórias e relações de gênero para mulheres e homens de grupos étnicos-raciais distintos, mas faz também com que mulheres e homens pertencentes ao mesmo grupo racialmente subordinado vivenciem o racismo de lugares de gênero diferentes.” (CARDOSO, 2016, p 108).

A autora chama atenção para a expressão “racismo gendrado” por acreditar que tal movimento promovido pela interseção de gênero e raça, produz experiências particulares às mulheres dos grupos racialmente submetidos.

O *reggae* é identidade de resistência por parte da população negra e periférica em Kingston. Esse estilo musical vem acompanhado por um movimento “religioso” e político que difundiu na Jamaica, iniciada por Hailê Selassié batizado como Tafari Makonnen e posteriormente chamado por Rás Tafari. Para Carlos Benedito Rodrigues da Silva (1995):

A origem do “rastafari” na Jamaica está ligada à figura de Marcus Mosiah Garvey, ativista e pregador negro. Garvey profetizava a coroação de um rei africano, que promoveria o retorno de todos os negros à “Mãe África”. O movimento rastafari se desenvolveu de forma messiânica, e suas bases estão em África, a “Terra Prometida dos Rastas” e não na Jamaica. Marcus Garvey pregava: “Olhem para a África, pois quando um rei negro for coroado, o dia da liberdade estará próximo” (SILVA, 1995, p. 43).

De acordo com Carlos Benedito Rodrigues da Silva, Tafari Makonnen foi um grande representante da Etiópia coroado Imperador em 1930 a 1974, considerado a encarnação de Jah (Deus) um grande líder de origem africana considerado um símbolo religioso entre os adeptos

¹⁶Essa maneira de citação das falas das interlocutoras vem da tese de Claudia Pons Cardoso (2012) e que é utilizando tanto por Laurisabel Silva (2014) como por Jorgete Lago (2017) e agora nessa dissertação.

do movimento rastafári, herdeiro de uma dinastia cujas origens remontam ao século XIII ao Rei Salomão e à Rainha de Sabá. A figura de Hailê Selassié é muito importante na história da Etiópia e da Jamaica como “Reis dos Reis, Senhor dos Senhores, o Leão Conquistado da Tribo de Judá” (SILVA, 1995, p. 43). Ainda para Carlos Benedito Rodrigues da Silva (1995) para os rastafáris, o mundo ocidental é a Babilônia, um mundo de crime e corrupção, sem inspiração divina, por isso produz a guerra, a fome e a violência.

Para algumas pessoas que fazem parte do movimento rastafári, acreditam que esse movimento não pode ser limitado apenas como religião e sim como uma ideologia, filosofia de vida, condenando o termo “rastafarismo ou rastafarianismo” pelo ‘ismo’ ser sufixo de origem grega representado pelo fenômeno linguístico associado à doença ou algo patológico.

No modo de vida rastafári não era tolerado o uso de bebidas alcólicas, tabaco e de alguns tipos de alimentos de origem animal, a alimentação teria que ser natural e não industrializadas fazendo assim parte do I-tal, termos que significa para o movimento rastafári como puro, natural e limpo. O uso da cannabis (maconha ou ganja) era e é usada como parte do ritual ou medicinal. (JESUS, 2017, p. 23).

Esse movimento deu-se como uma busca por uma identidade negra que muito se incorporou também através da estética como nas vestes e no cabelo *dreadlock*, que deveriam crescer naturalmente, mas nem todas as pessoas que usam *dreadlock* são adeptas ao movimento rastafári, assim existindo pessoas que não têm *dreadlock* são pertencentes do movimento. O *dreadlock*, não é um definidor para classificarem as pessoas pertencentes ou não do movimento rastafári. Essas identidades se configuram na linguagem, nos hábitos alimentares e nas crenças como forma de resistência.

As mulheres no movimento rastafári são responsáveis por cuidar do serviço doméstico, das crianças e de seus maridos, as mulheres não podem cometer a infidelidade e não poderiam usar maquiagem, vestir roupas curtas, usar calças e devem manter seus cabelos cobertos. (JESUS, 2017, p. 23).

Para Carlos Albuquerque (1997) as mulheres rastafáris deveriam cozinhar, cuidar dos filhos e entender a poligamia por parte dos homens e no período de menstruação não poderiam dormir na mesma cama com seus maridos. Por que algumas lutas de emancipação negra ainda não contemplam as relações de gênero? Será que esse posicionamento do movimento rastafári com as mulheres seja o padrão? Como são vistos os relacionamentos homoafetivos dentro do movimento rastafári? Não vou responder, mas apresento como possíveis reflexões. A pesquisadora Débora Bezerra (2012) vai chamar atenção para o confronto com a tradição

do movimento rastafári engajado por Tafari-Ama que apresenta perspectivas desenvolvidas pela conscientização e ação das mulheres do grupo.

Não posso deixar passar despercebido o *reggae roots* também conhecido como *reggae* raiz que tem uma ligação mais direta com o movimento rastafári. Atualmente na Jamaica o *reggae* tomou caminhos modernos, eletrônicos, considerando que tanto o *reggae roots* quanto o *dancehall* são bem aceitos, levando em consideração esse último que vem ganhando visibilidade desde os anos 90 entre o público local. Com a migração e o desenvolvimento tecnológico o *reggae* foi criando formas variadas como o *dub*, *dancehall* e o *ragga*.

O *dub* conhecido como um estilo musical que faz parte de uma das vertentes do *reggae*, surgiu aproximadamente no final da década de 1960, como uma forma de remix de músicas de *reggae* em que o vocal era secundário nas canções, sendo utilizados pelos *toasters* que interagem com o público através das rimas em que as letras muitas vezes eram improvisadas. Com a ausência do vocal o baixo e a bateria são destacados acompanhados de efeitos sonoros como sons de animais, sirenes de polícia e tiros com técnicas de execução para simular o eco, esse estilo musical, com características de canto falado serviu de inspiração para o surgimento do rap.

Outra vertente do *reggae* é o *dancehall* que surgiu no final da década de 1970, esse termo também é conhecido como um tipo de dança que está associado ao estilo musical com letras sobre violência, sexualidades e festas, deixando um pouco de lado os temas sobre injustiça social, assim como o movimento rastafári. para Carlos Albuquerque (1997):

O dancehall acenava para a música jamaicana com várias possibilidades. A principal delas: democracia. Seria possível a qualquer um o acesso ao microfone. As bases digitais barateavam os custos de uma gravação. Afinal não era todo mundo que podia “alugar” uma superbanda de estúdio para gravar uma música que poderia não dar em nada. Com o advento do dancehall, os produtores voltaram a ousar e testar. E testar novos nomes. (ALBUQUERQUE, 1997, p. 108).

Esse estilo tecnológico em que o instrumental ficou mais digital com ritmos mais acelerado trouxeram uma nova dimensão também para as mulheres, mesmo em número menor que os homens, elas sempre estiveram presentes na música jamaicana, mesmo a indústria musical da Jamaica sendo dominada pelos homens para Karie Russel (1997) as mulheres Djs precisaram competir com grande volume de homens que chegavam todos os dias para tentar a carreira. Embora em inferioridade numérica, as mulheres se aguentaram, e através dos anos muitas tornaram-se conhecidas (RUSSEL, 1997, p.155). Vou enfatizar importantes Djs que contribuíram para propagação do *dancehall*, temos por exemplo, Lady Saw cantora,

compositora e intérprete jamaicana, suas letras abordavam assuntos como sexo e sobre o contexto social em que vivia a Jamaica. Uma das primeiras cantoras jamaicanas a ganhar um Grammy Award¹⁷, com milhões de cópias de discos vendidos nos Estados Unidos em 2010, lançou seu primeiro selo musical conhecida como Divas Records.

Para Karie Russel (1997) a grande conquista para as mulheres veio nos anos 70, quando dupla Althea e Donna cantoras e compositoras jamaicanas contribuíram com o sucesso do *dancehall* com a música “Uptown Top Ranking”.

Sister Carol é cantora, compositora jamaicana, mãe, rastafári e acadêmica pela faculdade City College de Nova York, dona de uma gravadora, seguiu na carreira da música e gravou seu primeiro álbum “Liberration for Africa” em 1983. Suas composições baseavam-se em assuntos relacionados ao movimento rastafári.

Para Karie Russel (1997) Shelly Trunder cantora, compositora jamaicana o lançamento em 1989 de um CD de “Fresh Out The Pack” com suas músicas mais conhecidas como Kuff, Working Gilrl e Break Up incendiou as casas de dança na Jamaica e nos Estados Unidos. Anos depois Shelly Trunder apresentou-se como cantora de reggae gospel. Lady G cantora e compositora jamaicana conhecida também como deejay gravou músicas brilhantes como Nuff Respect e Round Table Talk. Dawn Penn foi uma cantora jamaicana que teve influências do *rock steady*, em 1987 voltou à Jamaica e se reencontrou com a música. Esse encontro resultou em uma regravação do hit You Do not Love Me (No, No, No), que até hoje é destaque em diversos álbuns de compilação e remixes.

Outra rainha do *dancehall* também dos anos 80 foi a Lady Ann cantora, compositora jamaicana, em 1978 já era deejay, mas ficou conhecida em 1981 ao gravar a música Informe, que também foi título do seu segundo álbum. Outro fenômeno do *dancehall* é a Sister Nancy, conhecida também como Mana Nancy cantora, compositora jamaicana que gravou músicas que serviram de inspiração para outras futuras deejays, músicas como One Two, Money Can't Buy Me Love, Transport Connection e Bam Bam. As letras das músicas de Mana Nancy, são de cunho político em que questões sociais são a base de seus trabalhos. Angie Angel cantora e compositora jamaicana gravou em 1987, sua primeira música inicialmente suas letras eram consideradas como músicas eróticas que com o tempo essas letras foram mudando pelas convicções espirituais, através do movimento rastafári. Karie Russel (1997) Angie Angel refletiu sobre a atitude dos homens em seu ramo, e disse que seus problemas são típicos dos

¹⁷ Grammy Award é uma das principais cerimônia de premiação estadunidense que homenageia anualmente profissionais da indústria musical como o prêmio Grammy.

preconceitos que é obrigada a enfrentar e acredita que os culpados pela ausência de mulheres são os promotores.

Outra vertente do *reggae* é o *ragga*, abreviação do *raggamuffin*, geralmente associado ao *dancehall*, surgiu nos anos 80 na Jamaica caracterizado por batidas dançantes e com timbres digitais. Esse estilo é muito apreciado principalmente pela juventude jamaicana. É interessante observar no *raggamuffin* o excesso de rimas nas canções e já no *dancehall* o foco é a batida. O *raggamuffin* permitiu que a modernidade consequentemente a tecnologia chegasse na ilha, ganhando apreciação pela parte dos produtores de reggae, pois mudou também as letras que não concentravam mais no movimento rastafári. Uma cantora e compositora que representa com excelência o *raggamuffin* é a Lady Patra. Para Carlos Albuquerque (1997) Patra, nasceu em Kingston, começou cantando na igreja, mas foi no mundo profano das ruas que tomou gosto pela música.

Escrever sobre mulheres negras do terceiro mundo é refletir sobre ausências de histórias e a resposta que vem em mediato é pensar em uma das possibilidades na qual compartilho sobre a teoria crítica da colonialidade por Anibal Quijano (2005):

Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia européia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. (QUIJANO, 2005, p. 121).

Para o autor a colonialidade do poder teve uma elaboração intelectual sobre o padrão mundial de poder colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Trazer outras histórias é uma mudança histórica, uma percepção que leva a ideia de futuro no qual podem ocorrer mudanças. Compartilho com Chimamanda Ngozi Adichie (2009) que histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida (ADICHIE, 2009, p. 01). As mulheres ainda não tiveram um reconhecimento de igualdade em relação aos homens na música, assim como em diversos espaços de poder. Pensar gênero em música, é criar novas perspectivas analíticas sobre a atuação de mulheres cantoras, compositoras e produtoras de *reggae*. O envolvimento das mulheres no *reggae* é antigo, mesmo não tendo notoriedade nos meios de comunicação e em pesquisas científicas. Sandra Azerêdo (1994) chama atenção que pesquisas científicas que envolvem gênero e raça esbarram em dificuldades que têm a ver com uma tradição acadêmica

patrilinear, que impede a entrada de outras vozes, inclusive a voz das mulheres, mesmo quando estamos fazendo teoria feminista.

Escrever sobre protagonismos de mulheres negras na música é questão de reparação racial, social e de gênero no qual o discurso clássico não deu conta. As histórias das mulheres jamaicanas não aparecem como colaboradoras, quem dirá como precursoras, mulheres que muito contribuíram para a difusão do *reggae*, compartilho do mesmo pensamento de bell hooks (2019) que estar na margem é fazer parte do todo, mas fora do corpo principal.

A pesar das interlocutoras dessa pesquisa não compartilharem posições geograficamente e em épocas diferentes em relação das cantoras e compositoras jamaicanas, suas trajetórias de vida em determinados pontos são parecidas e o que é recorrente entre essas mulheres negras em diáspora é a falta de reconhecimento de seus trabalhos na música.

2.2 O REGGAE CHEGOU AO BRASIL: A MÚSICA NEGRA COMO FORMA DE LUTA, RESISTÊNCIA E EXISTÊNCIA

Assim como na Jamaica, a colonização do Brasil foi semelhante com o processo afro-diaspórico pelas numerosas formas de lutas por organização da população negra. Uma das mais antigas formas de resistência cultural negra foram os quilombos, que Abdias Nascimento vai, apresentar sobre o conceito de quilombismo no II Congresso de Cultura Negra das Américas, lançado no Brasil em 1980:

Trata-se não só de um instrumento de luta antirracista, mas sobretudo de uma proposta afro-brasileira de organização política-social de nosso país construída com base em nossa própria experiência histórica, cuja riqueza elimina a necessidade de procurarmos orientações ideológicas alheias de qualquer gênero. Como maioria da população, cabe democraticamente ao negro assumir a liderança do Brasil, e o quilombismo representa uma tentativa de pensar a nossa forma de abordar os respectivos desafios e responsabilidades, construindo as políticas públicas necessárias a fim de tornar realidade para todos o exercício da cidadania plena num Brasil multirracial, multiétnico e pluricultural. Também o quilombismo oferece aos afrodescendentes de todas as Américas um instrumento de conscientização e organização em seus respectivos países, adaptando os preceitos comuns à nossa experiência coletiva para adequá-los a cada local específico. (NASCIMENTO, 1980, p. 58).

Abdias Nascimento apresenta estratégias de lutas antirracistas de povos africanos que romperam e fugiram do sistema escravista e foram para o Estado de Alagoas e Pernambuco, esse grupo cresceu tornando-se uma comunidade de rebeldes africanos que ficou conhecido como quilombo do Palmares, localizado na região da Serra da Barriga em Alagoas. Zumbi dos

Palmares, de origem Banto foi um líder da resistência negra à escravidão, na época colonial. Segundo Abdias Nascimento (2011) o quilombo dos Palmares foi um dos significantes quilombos e mais antigos que em 1590, aos poucos, tornou-se uma comunidade com aproximadamente trinta mil pessoas, estabelecendo o primeiro governo de africanos livres, pela forma da sua organização política e socioeconômica. Não posso deixar de citar alguns nomes de mulheres quilombolas que também lutaram tentando promover uma organização individual e coletiva como forma de combate à opressão.

As mulheres negras escravizadas no Brasil tiveram um papel decisivo para acabar com o sistema escravocrata como: Dandara dos Palmares, uma das líderes quilombolas que lutou contra a escravidão junto com seu marido Zumbi dos Palmares; Anastácia que viveu na Bahia, Minas Gerais e no Rio de Janeiro, lutou contra a violência física e sexual de senhor do engenho, sendo sentenciada a usar uma máscara de ferro por toda a vida que só era retirada na hora de se alimentar; Tereza de Benguela foi uma líder do quilombo do Quariterê, conhecido como Quilombo do Piolho no Mato Grosso, que durou até 1770. No dia 25 de julho é comemorado o Dia de Tereza de Benguela; Para Gisele Cristina dos Anjos Santos (2011) Zeferina uma angolana que foi trazida ainda criança para o Brasil, aproximadamente em 1826. A mesma liderou um quilombo nas matas do Urubu, na Bahia e lutou utilizando o arco e a flecha contra capitães do mato; Acotirene foi conselheira dos primeiros negros e negras refugiados, matriarca do quilombo dos palmares; Maria Aranha foi uma líder do Quilombo de Mola, no Tocantins, lutou contra os ataques escravistas e organizou toda a sociedade local, entre outras. De acordo com Giselle Cristina dos Anjos Santos (2011):

Houve centenas de quilombos no Brasil e em outros países da América, durante o período colonial. Semelhante a outras práticas de resistência, as mulheres negras sempre desempenharam papéis fundamentais na missão de construção e resistência nos quilombos (SANTOS, 2011, p. 17).

Para a autora essas mulheres exerceram papéis significativos de liderança em suas comunidades, buscaram reconstruir nos quilombos a identidade que o sistema tentou apagar, a exemplo de poucos registros históricos sobre suas trajetórias que além desses quilombos comandados por mulheres, podem ter existido vários outros. Essas lutas vão dialogar com o movimento pan-africanista que apresenta várias vertentes sendo compartilhadas pela maioria das correntes que propõe a união de todos os povos da África e da diáspora africana como forma de potencializar o continente no contexto internacional. Para Ivaldo Marciano de França Lima (2011) o pan-africanismo é um complexo movimento de ideias, teorias, arranjos e visões de mundo surgido na primeira metade do século XIX, a partir dos contatos entre negros da Grã-Bretanha, Antilhas, EUA e lideranças do continente africano. Para Gustavo de Andrade Durão

(2018) o desafio na interpretação do pan-africanismo e de sua relação com o pós-colonial está justamente na dificuldade de se fugir de abordagem bibliográfica de seus principais expoentes, levando em conta a complexidade da temática do pan-africanismo. De acordo com Gustavo de Andrade Durão (2018):

Nota-se a repetição de um padrão de narrativa dos textos, tendo em consideração uma abordagem cronológica e profundamente fundamentada nos personagens históricos responsáveis pela divulgação e crítica do conceito. Contudo, as análises mais atuais dos estudiosos do pan-africanismo atrelado ao pós-colonial auxiliam no rompimento dessa métrica (centrada nas personalidades) visando novas reflexões utilizadas para apresentar o conceito de pan-africanismo e, ao mesmo tempo, demonstrar uma rede intelectual que fez uso dos meios literários afro-americanos e africanos na busca por mais representação e por sua identidade cultural-racial (DURÃO, 2018, p.213).

Para o autor uma determinada configuração do pensamento africanista foi se fortalecendo na medida em que os autores africanos ou afrodescendentes buscavam romper com as métricas excludentes divulgadas pela civilização ocidental majoritariamente europeia. O negro-africano não pregava o ódio ao branco, mas ao modelo desenvolvido por esse branco/europeu. E Abdias Nascimento¹⁸ é considerado um membro do movimento pan-africanista brasileiro em diáspora com seus estudos sobre o quilombismo a partir de Zumbi dos Palmares. O autor é celebrado na experiência do Brasil como um intelectual e idealizador do TEN - Teatro Experimental do Negro em 1944.

Assim como o pan-africanismo, o quilombo passou a ser símbolo, comportamento e esperança exprimido, através da música, para os povos africanos e da diáspora africana. A música era e continua sendo indispensável em suas vidas, como forma de resistência cultural. Para Alex Ratts (2006):

Os quilombos enquanto reação ao sistema escravista, sociedade alternativa e/ou igualitária, locus da resistência negra que se transpunha no século XX para as favelas, as escolas de samba, as casas de culto afro-brasileiro e as próprias organizações dos movimentos negros. (RATTS, 2006, p. 53).

Falar sobre trilhas sonoras como o afoxé, maracatu, coco, jongo, congada, samba, blues, jazz, funk, samba *reggae*, rap e entre outros estilos musicais que percorreram o Atlântico negro e ancoraram no Brasil ganhando suas próprias características regionais. É de extrema importância entender contextos sociais relacionadas ao passado e presente para compreender a música. Música não é apenas som. Para Sueli Carneiro ao escrever o prefácio do livro “Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento” por Alex Ratts em 2006, Carneiro

¹⁸ Participou de um congresso realizado em Kinston, Jamaica, em 1973, onde teve a oportunidade de conhecer pessoalmente Amy Jacques Garvey, viúva de Marcus Garvey autora de dois livros sobre o garveísmo.

afirma que para Beatriz Nascimento a noção de quilombos urbanos, conceito que trabalhou para pensar sobre território/favela como espaço de continuidade de uma experiência histórica que sobrepõe a escravidão à marginalização social, segregação e resistência dos negros no Brasil (RATTS, 2006, p. 11). Beatriz Nascimento historiadora e pesquisadora sobre quilombos no Brasil abordou em seus estudos possibilidades de reação ao racismo e acerca da inserção da população negra na história da sociedade brasileira, esse engajamento político serviu de inspiração para os blocos negros como por exemplo o Ilê Aiyê, que surgiu em 1974, considerado o bloco afro mais antigo do Brasil em Salvador- Bahia. Alex Ratts (2006) coloca que Beatriz Nascimento foi homenageada com o seu legado em 1997, pelo bloco Ilê Aiyê:

No carnaval de 1997, o Bloco Afro Ilê Aiyê a homenageia em seu tema Pérolas Negras do Saber. Inscrevendo seu nome dentre intelectuais, artistas e políticos(as) negros(as), o Caderno de Educação do referido Bloco Afro inclui em sua biografia a origem regional e social, sua trajetória pesquisadora e acadêmica, traz as circunstâncias de sua morte, além de listar muitas de suas produções (RATTS, 2006, p. 32).

Além dos blocos afros e afoxés, as religiões de matriz africana, como o candomblé foi elemento potencializador de contribuição para o surgimento do reggae no Brasil em especial em Salvador, São Luís do Maranhão e Cachoeira. Com o avanço tecnológico, a indústria fonográfica contribuiu bastante para a propagação do *reggae* não só para o Brasil, mas também para o mundo. Para Karla Freire (2012):

Assim, no Brasil, há várias formas de adaptação ao reggae. Em cada região, o ritmo foi tomando feições diferentes. Somando à apreciação dos cantores jamaicanos (vários deles vieram ao Brasil como Peter Tosh, Jimmy Cliff e o próprio Bob Marley, por exemplo), diversos movimentos de reggae foram surgindo a partir da década de 1970, mas principalmente na de 1980: desde o samba-reggae baiano, às canções de Gilberto Gil (como Não Chore Mais, versão de No woman no cry de Marley), Nine ouf tem, de Caetano Veloso, à banda fluminense Cidade Negra e da maranhense Tribo de Jah. O reggae foi-se espalhando de forma fragmentada e diferenciada pelo país (FREIRE, 2012. P. 50).

Em Salvador, o *reggae*, juntamente com o afoxé e os blocos afro da Bahia que executaram ritmos semelhantes à batida *Nyabinghi*¹⁹, que é relacionado ao culto de resistência ao domínio colonial pois, os mesmos compartilhavam de uma mesma resistência identitária e de cunho religioso. Em Salvador- Ba, geralmente os/as adeptos do reggae são pessoas que também estavam engajadas ao Movimento Negro. A exemplo de Jussara Santana (2019) “*que*

¹⁹ Nyabinghi significa resistência aos colonizadores europeus que logo a palavra foi adotada pelos rastas jamaicanos em que se tornou um ritmo (batida do coração) como a afirmação de sua fé a cânticos de louvação contra a babilônia. Para Carlos Benedito Rodrigues da Silva (1995) Nyabinghis, formada no Congo e na Etiópia em meados dos anos trinta, com o fim de lutar contra o colonialismo e o domínio branco.

tem a música reggae como cultura de militância em que a mesma faz parte do Movimento Negro". Gabby Santana (2019) *“também vai trazer que a música reggae em Salvador- Bahia é de forte expressão de militância e de cunho religioso”*.

Na experiência no Estado do Maranhão, na Capital de São Luís o *reggae* ganhou notoriedade, assim com outros gêneros musicais caribenhos, a capital maranhense ficou conhecida como a “Jamaica Brasileira” ainda na década de 1980. A identificação com o estilo musical fez com que o *reggae* tornasse a primeira opção nas radiolas de São Luís do Maranhão. Para Carlos Benedito Rodrigues da Silva (1995):

Ainda assim, mesmo não demonstrando um caráter definido de organização política, o *reggae* é uma importante forma de mobilização para a juventude negra de São Luís. Sem dúvidas, as formas de mobilização política dos grupos sociais são variadas, não acontecendo somente através da participação em entidades organizadas. Porém, a identificação com *reggae* foi influenciada em São Luís também pela sua aproximação rítmica com algumas manifestações culturais da região, como a dança do lelê, o bumba-meu-boi, o tambor de crioula, além das fortes influências rítmicas caribenhas, predominantes nas festas locais, como o merengue, a lambada e outros. Talvez por isso, se explique o fato de que aqui o *reggae* seja dançado aos pares. (SILVA, 1995, p. 15).

Em São Luís do Maranhão costuma-se dançar aos pares ou individualmente. O autor destaca também características na maneira de se vestir do povo maranhense que não demonstram preferência pelo uso de roupas coloridas ou contrário da massa regueira em Salvador. E também em São Luís do Maranhão não existe relação direta com o movimento rastafári, diferente de Salvador. Outro lugar em que o *reggae* fez morada foi em Cachoeira, Recôncavo Baiano, de acordo com Bárbara Falcón (2012):

O Recôncavo do Brasil Colônia e Império transformou o sofrimento da escravidão em substrato poético singular, com versos simples acompanhados de batuque e palmas, sempre carregados de musicalidade. A música, elemento presente no cotidiano de Cachoeira, foi fortemente abraçada pela população como forma de expressão e afirmação identitária, numa cultura onde a riqueza musical é celebrada durante todo o ano, sendo incorporada nas mais diversas ocasiões (FALCÓN 2012, p. 13).

Para a autora o samba de roda, a capoeira e a esmola cantada, por exemplo, são manifestações que resistiram ao tempo e ocorrem durante todo o ano em diferentes festejos. Cachoeira é a terra do samba de roda, tendo como trilha sonora o *reggae*, foi lá que muitos músicos como Edson Gomes, Nengo Vieira e Sine Calmon mostraram o poder que o *reggae* tem. Virou tradição no 24 de junho no último dia da festa de São João encerrar os festejos com atrações de *reggae* em Cachoeira. Destaco que não achei nenhum registro sobre atuação de mulheres no *reggae* nesse mesmo período em que os músicos de cachoeira/ Bahia estavam

começando seus trabalhos, tanto em Salvador, Luís do Maranhão e Cachoeira. Tendo conhecimentos em momento posterior sobre a primeira cantora, compositora e instrumentista de reggae em Salvador, Zavan liv que segundo relatos de pessoas adeptas ao estilo musical *reggae* e como a mesma afirma “*eu mesma sou testemunha que eu sou uma das primeiras mulheres a cantar reggae aqui em Salvador-Bahia*” (Zavan Liv, 2020).

O sistema de opressão entre homens e mulheres ainda sim garantiu aos homens negros alguma possibilidade de reconhecimento. Para Dina García (2010) o grande desafio é romper com a dominação e discriminação histórica do masculino sobre o feminino dentro de suas famílias, comunidades e em outros contextos mais amplos (GARCÍA, 2010, p 5). Para a autora mesmo com as desigualdades atravessadas por gênero, raça/etnia, classe as mulheres estão dando início a um processo de descolonização e desconstrução. Sobre a atuação de mulheres no *reggae* para Vivi Akwaba (2020) ela diz:

Eu acho que poucas mulheres fazendo esse estilo, aliás eu vou me corrigir esse é um momento um pouco diferente né? Tinha poucas mulheres até pouco tempo atrás fazendo esse estilo reggae, dancehal (...) chegando e fazendo rimas, falando sobre a sua realidade sobre os seus anseios né? Falando sobre seu povo, sacou? Numa visão assim um pouco mais pra frente né? (...) uma revolução está acontecendo, as mulheres pretas chegando cheia de atitude seja gorda, magra, com cabelo crespo, careca, sacou? Isso é uma visibilidade de uma emancipação interior, interna, das mulheres pretas e artistas, né? (Vivi Akwaba, 2020).

Vivi Akwaba acredita que uma revolução está acontecendo, que “*as mulheres pretas chegando cheia de atitude*”, mesmo com as desigualdades estruturadas na cultura patriarcal. Compartilho do mesmo pensamento de Vivi Akwaba que esse é um momento díspar. Um tempo atrás nunca existiu um trabalho acadêmico que pesquisasse sobre o protagonismo de cantoras, compositoras e produtoras de *reggae* em Salvador a exemplo de Donna Liu, Gabby Santana, Jô Kallado, Jussara Santana, Vivi Akwaba e Zavan Liv mesmos que esses avanços sejam relativamente limitados uma “*revolução está acontecendo*”.

2.3 PERSPECTIVAS FEMINISTAS, ANTIRRACISTAS E LGBTQIA+ EM ETNOMUSICOLGIA

Apresento aqui reflexões acerca da etnomusicologia brasileira, a partir de uma perspectiva feminista, antirracista e LGBTQIA+. Como uma tarefa desafiadora pela abrangência de ser um campo interdisciplinar pelas contribuições da musicologia e antropologia que, no Brasil, tem se caracterizado por estar voltada para a música do próprio país. A etnomusicologia começou a ser inserida institucionalmente no Brasil em 1990, em nível de

mestrado na Universidade Federal da Bahia, por profissionais formados/as no exterior dedicados a etnomusicologia e áreas afins. De acordo com Carlos Sandroni (2008):

Esse crescimento pode ser dividido em duas etapas: até a primeira metade dos anos 1990, a totalidade dos doutores desse campo que viriam a formar novos doutores anos subsequentes, teve a sua própria formação feita fora do país. Na segunda metade dos anos 1990 surgem os primeiros cursos de doutorado em música no Brasil. Temos então uma segunda etapa de expansão do campo, indicada pelos seguintes fatores: formação de novos doutores predominantemente no país; criação da Abet em 2001 e realização de três encontros nacionais até 2006; criação em 2006 de um periódico científico consagrado à área; crescimento de 250% entre 2000 e 2006 de grupos de pesquisa cadastrados no CNPq em que a etnomusicologia desempenha papel relevante. (SANDRONI 2008, p. 75)

O autor aponta alguns caminhos que contribuíram para a institucionalização da etnomusicologia brasileira, enfatizando a criação da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET²⁰, em 2001, como um dos principais marcos. O autor cita também a criação da Revista Música e Cultura²¹, periódico dedicado à etnomusicologia no Brasil.

A etnomusicologia brasileira tem como tendência trabalhar cada vez mais com uma perspectiva de uma etnomusicologia engajada, participativa, colaborativa, aplicada, dialógica, feminista, antirracista e LGBTQIA+. Que independente dos termos utilizados pelas etnomusicólogas/os essa perspectiva se dá através do engajamento e compromisso social com as populações invisibilizadas, silenciadas e excluídas pela história hegemônica, que inclusive o próprio prefixo “etno” que tem origem colonial e eurocêntrica e denota alteridade “o outro”. Nesse contexto, destaco a concepção de Samuel Araújo (2016) de uma etnomusicologia colaborativa a partir da pesquisa-ação-participante, “experiências de pesquisa em diferentes graus e maneiras de colaboração e até mesmo em coautoria com interlocutores não reconhecidos como acadêmicos, embora seus respectivos saberes sejam indispensáveis à construção de conhecimento” (ARAÚJO, 2016, p. 14). Esse conhecimento é produzido com e pelas pessoas envolvidas na pesquisa, com uma perspectiva freireana que assume a dialogicidade e a colaboração para um conhecimento engajado e politicamente que confronte com os poderes hegemônicos que oprimem grupos sociais subalternizados. É importante compartilhar o trabalho que Samuel Araújo desenvolve sobre música, memória e sociabilidade com as/os

²⁰ Associação Brasileira de Etnomusicologia foi durante o 36º Congresso do International Council for Traditional Music (ICTM), realizado no Rio de Janeiro em julho de 2001.

²¹ Que existe apenas em versão eletrônica, com o primeiro número lançado em 2006, tem como objetivo apresentar pesquisas etnomusicológicas que inclui pesquisadores, etnomusicólogas/os e de profissionais de áreas afins. O mesmo destaca também periódicos Horizontes Antropológicos quadrimestral, publicado pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) que também tem publicado muitos artigos relevantes para a etnomusicologia.

residentes da Maré no Rio de Janeiro. Para Vincenzo Caimbra (2016); Edilberto Fonseca (2016); Laize Guazina (2016);

A perspectiva sobre a qual a pesquisa-ação participante se baseia, de uma forma um tanto diferente, assume o diálogo e a colaboração como processos epistemológicos e políticos fundamentais que levam a diferentes tipos de conhecimento, visto seu potencial emancipatório, e a outra forma de práxis coletiva (a combinação de ação e reflexão). (CAMBRIA; FONSECA; GUAZINA, 2016, p.101)

Trago para o debate um acontecimento participativo, organizado por Rosângela Pereira de Tugny o “Encontro Internacional de Etnomusicologia: Música Africanas e Indígenas em 500 anos do Brasil, em Belo Horizonte em 23 a 28 de outubro de 2000, realizado na Escola de Música da UFMG. Este encontro marcou uma presença significativa das pessoas envolvidas na pesquisa como pesquisadores e seus interlocutores. Para Lílíam Barros e Cristhian Silva (2017) a etnomusicologia colaborativa se alinha à produção de conhecimento em música com os grupos em colaboração. E da pesquisa-ação esse trabalho tem também como base a partir da pesquisa feita em colaboração de Donna Liu, Gabby Santana, Jô Kallado, Jussara Santana, Vivi Akwaba e Zavan Liv assim como Danilo Duarte e Gabriel Coimbra. Destaco a preocupação de Jussara Santana em querer saber se todas as cantoras e compositoras de reggae em Salvador estavam inseridas nessa pesquisa, assim expressando de quem não poderia faltar, inclusive de uma fotógrafa Ivone Bomfim ²² do qual trago o seu trabalho no início dessa dissertação como uma epígrafe visual dessa pesquisa. Para Jussara Santana (2019) “*Ivone Bomfim é a nossa fotógrafa oficial de reggae o nome dela não pode faltar, heim?*”.

A compreensão que tenho por perspectivas contemporâneas em etnomusicologia é analisar a etnomusicologia através das questões de subalternidade e a produção do discurso da diferença implicadas pela ética na pesquisa e por algumas tendências. Pesquisar sobre temas diante da diversidade e dos problemas sociais a partir do contexto em que os pesquisadores estão inseridos, tomando como ponto de partida o “familiar” e não necessariamente apenas o “estranho”.

Escrever sobre mulheres no reggae para mim é como um local de reconhecimento que reflete o meu engajamento político na pesquisa, buscando outras possibilidades de conceitos e referências teóricas. Conhecer a realidade e experiência de vida de cada grupo social pesquisado e compreender que o fazer musical não é determinado por um padrão e sim pela complexidade em sua diversidade cultural e historicamente construída em constante movimento. De acordo

²² <https://www.facebook.com/Ivone-Bonfim-Fotografias-452426258252726/>

com Angela Luhnig (2016) o comprometimento de pesquisadores com/em pesquisas socialmente engajadas cresceu bastante nos últimos anos, delineando um novo campo epistemológico da etnomusicologia brasileira.

Os estudos da música e feministas no Brasil, vem crescendo de forma ainda tímida, mas existem dados relevantes para serem apresentados e discutidos, eliminando o olhar para estudos isolados ou inexistentes. Apesar das influentes pesquisas eurocentradas e anglófonas, esses estudos foram de extrema importância para a contribuição de uma nova perspectiva da música e das epistemologias feministas no Brasil. Trabalho como de Susan McClary (1991) uma pioneira sobre construções de gênero, sexualidade relacionadas a análise de músicas clássicas e populares, esses estudos foram apresentados no seu livro “Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality”. Marcia Citron (1993) vai trazer em seu livro “Gender and the Musical Canon”, uma análise sobre a marginalização das mulheres em repertórios de músicas “clássica”. Esta autora especializa-se em assuntos relacionados as questões de gênero, mulheres, ópera e cinema. Outra considerada pioneira é a musicóloga Suzane Cusick (1994), que vai pesquisar sobre teoria feminista, teoria musical e estudos queer na música. Essas autoras musicólogas estadunidenses contribuíram para traçar uma etnomusicologia feminista ainda anglófona proposto por Ellen Koskoff (2014), abordado em seu livro A “Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender”, em que seus posicionamentos pessoais enquanto mulher, musicista e feminista dialogam com as suas formulações em música como abordagens epistemológicas. Rodrigo Cantos Savelli Gomes (2016) afirma que:

No Brasil, até o presente momento, não há possibilidade concreta de desenhar uma etnomusicologia feminista como área de articulação intelectual e política. Na melhor das hipóteses, é possível apontar alguns estudos etnomusicológicos isolados que se propuseram a discutir questões de música e gênero, como Maria Ignez C. Mello (2007, 2008); Laila Rosa (2010, 2013); Rodrigo C. S. Gomes (2008, 2010); Thalita Couto Moreira (2012). **O grupo de estudos Feminária Musical** (Laila Rosa, Eric Hora e Laurisabel Silva (2013) da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, coordenado por Laila Rosa, **é provavelmente o empreendimento mais próximo de uma etnomusicologia feminista brasileira.** (GOMES, 2016, S/N, Versão Online). (Grifo nosso).

O autor cita a Feminária Musical como a única referência mais próxima de uma etnomusicologia feminista. Acrescento que é possível desenhar uma etnomusicologia feminista, antirracista e LGBTQIA+ brasileira, considerando experiências de mulheres não brancas, mulheres negras em diáspora, lésbicas, periféricas, mães entre outros marcadores, em que a

perspectiva da etnomusicologia engajada, participativa, colaborativa, aplicada, dialógica não contemplou os protagonismos de mulheres em suas especificidades.

Esses caminhos possíveis pelo qual vou desenhar, contribuíram para perspectivas feministas, antirracistas e LGBTQIA+ em etnomusicologia, mesmo ainda de forma tímida, deu impulso com uma das primeiras etnomusicólogas feministas na América Latina, com Rita Segato que muito contribuiu com seus estudos, principalmente no Brasil. De acordo com Laila Rosa; Michael Iyanaga; Eric Hora; Laurisabel Silva; Luciano Medeiros de Moraes; Neila Alcântara; Sheila Araújo (2013):

No Brasil, temos alguns trabalhos de referência sobre relações de gênero e música, como o livro *Santos e Daimones*, fruto da tese de doutorado em etnomusicologia de Rita Laura Sagato (1995), etnomusicóloga argentina radicada no Brasil, e a primeira pesquisadora a desenvolver trabalhos sobre gênero e música no Brasil, no início dos anos 1980. Sua abordagem foi pioneira também ao considerar as relações de gênero, sexualidade e música, mas também a invisibilidade lésbica no contexto de terreiro de tradição iorubá pernambucana, o Sítio de Pai Adão, e denunciou também o racismo e a invisibilidade do xangô pernambucano no contexto brasileiro. Seu artigo Okarilé: uma toada icônica para Iemanjá (SEGATO, 1999) consiste numa interessante análise de uma toada de iemanjá a partir da perspectiva de gênero e arquetípica deste orixá feminino. (ALCÂNTARA; ARAÚJO; HORA; IYANAGA; MORAES; ROSA; SILVA, 2013, p. 113).

Rita Segato abriu caminhos para uma nova perspectiva que estava preste a desenhar-se no Brasil, a partir dos seus conhecimentos que transitavam pela antropologia, etnomusicologia e estudos feministas decoloniais. Logo depois mesmo pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social temos a Maria Ignez Cruz Mello (2005) vai escrever sua tese sobre “Iamurikumã Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu” uma etnografia do ritual de iamurikumã, realizado pelas mulheres wauja “entendido como um dos lados de um complexo músico-ritual que envolve humanos e “espíritos” apapaatai, tendo como sua outra face o mundo das flautas kawoká, que são tocadas pelos homens e não podem ser vistas pelas mulheres (MELLO, 2005, p.04). Os trabalhos de Laila Rosa vão marcar o seu pioneirismo na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia com uma teoria musical na etnomusicologia brasileira, sob uma perspectiva feminista e antirracista e seu ativismo em estudos como sua tese sobre (ROSA, 2009) sobre as músicas e performances das entidades espirituais femininas da jurema, assim como, as relações de gênero e poder presentes no universo religioso deste culto praticado no Ilê Axé Oyá Meguê de nação Xambá (Olinda, PE) e casas de jurema lideradas por filhas-de-santo deste terreiro as juremeiras. Mediadora da Feminária Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros que surgiu em 2012, justamente para preencher essa lacuna sobre a produção de mulheres e suas interseccionalidades como as questões de gênero, étnicos-

raciais, sexualidades, geracional, classe entre outros, na música especificamente na etnomusicologia. Agrega não só estudantes de música, mas vem chamando atenção de pessoas de diversas áreas do conhecimento não só no campo acadêmico como também somando parcerias, encontros, performances e intervenções com o movimento social como o Grupo de Mulheres do Alto das Pombas- GRUMAP²³ e pelo Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão pelo PET Comunidades Indígenas²⁴ da Universidade Federal da Bahia.

A dissertação de mestrados em etnomusicologia de Talitha Couto Moreira (2012) teve como objetivo analisar as discussões realizadas sobre música e gênero a partir de duas teses de doutorado de Maria Ignez Cruz Mello (2005) e Laila Rosa (2009) e uma dissertação de mestrado de Helena Silva (2000). Esses trabalhos são encontrados no campo da etnomusicologia, antropologia e da educação musical, a partir de análises sobre temáticas de música e gênero com um rompimento de fronteiras fundantes das culturas ocidentais. Esses caminhos trilhados pela música e epistemologias feministas na música também ganharam forma pelos estudos da etnomusicóloga Laurisabel Silva (2014) em abordar o feminismo negro em sua dissertação de mestrado sobre *Os jazzes na Salvador dos anos 50: uma análise social, cultural e histórica*. A mesma foi orientada por Laila Rosa. Outra etnomusicóloga que trilhou pela mesma perspectiva foi Jorgete Lago (2017) que pesquisou os protagonismos das mestras da cultura popular em Belém do Pará, articulando as contribuições musicais regionais como o carimbó, marcha carnavalesca, bolero e toadas a partir de uma perspectiva feminista, negra e decolonial. Vale ressaltar que Jorgete Lago foi orientanda de Laila Rosa e integrante da Feminaria Musical, e também pioneira onde sua pesquisa caminha para o desenvolvimento de uma etnomusicologia feminista e antirracista.

Outro marco importante foi a publicação de uma coletânea de artigos “Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas” Organizado por Isabel Nogueira e Susan Fonseca (2013) publicada pela Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM).

²³ O Grupo de Mulheres do Alto das Pombas é uma organização política, social, sem fins lucrativos, fundado no dia 08 de março de 1982. É constituído, majoritariamente por mulheres negras moradoras do Alto das Pombas, bairro situado no Centro da Cidade de Salvador, no Estado da Bahia. As atividades do grupo visam a garantia de benefícios vitais, como: educação, saúde, lazer e moradia para a população de baixa renda, sobretudo as mulheres. E tem como compromisso político, lutar pela justiça social, contra a desigualdade, discriminação racial e violência contra a mulher.

²⁴ O PET- Comunidades Indígenas da UFBA, foi criado em 2010, é formado por estudantes oriundos de comunidades indígenas de graduação dos diversos cursos da Universidade Federal da Bahia, orienta -se pelo princípio da indissociabilidade - ensino, pesquisa e extensão no bojo do Programa de Educação Tutorial/MEC.

Destaco também a importância das pesquisas em música na antropologia com desdobramentos nos estudos interseccionais de gênero, sexualidades, raça e classe como a que Rafael Noleto (2013) apresenta em seu artigo sobre cantoras brasileiras, fãs homossexuais e performatividades, em que seus interlocutores são homens (entre 27 e 45 anos) que se reconhecem como homossexuais e fãs de cantoras brasileiras. E também outro antropólogo que vêm contribuindo para ampliação nos estudos que enfocam as relações de gênero na música popular brasileira Rodrigo Cantos Savelli Gomes (2016) mesmo considerando os estudos da etnomusicologia feminista, assuntos isolados o mesmo vai ajudar na reconstituição como na melhor das hipóteses apontando para os encontros que se propuseram discutir questões de música e gênero.

Além disso, destacam-se eventos como o I Encontro de Música e Gênero da Amazônia, realizado em setembro de 2015 na cidade de Manaus, organizado pela Universidade Estadual do Amazonas; e o I Encontro Internacional de Estudos de Gênero, Corpo e Música: representações, discursos e práticas, previsto para acontecer em meados de 2016, organizado em parceria com o Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/USP; o grupo Estudos em Corpo e Arte da Escola de Artes Ciências e Humanidades/USP; e o Grupo de Pesquisa em Musicologia e Performance do Instituto de Artes/UFRGS. (GOMES, 2016, p. 675).

Para o autor o I encontro de Música e Gênero da Amazônia e o I Encontro Internacional de Estudos de Gênero, Corpo e Música: representações, discursos e práticas, contribuíram significativamente para um espaço de articulação intelectual e política sobre relações de gênero, feminismos e música. Destaco pesquisas importantes orientadas por Laila Rosa pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo pela Universidade Federal da Bahia, que vem contribuindo para ampliação de pesquisas engajadas voltadas para perspectivas feministas, antirracistas e LGBTQIA+ em música em especial a etnomusicologia.

A dissertação de mestrado de Francimária Ribeiro Gomes (2017) tendo a música enquanto processo comunicativo e sobre o protagonismo de mulheres negras do samba de roda na cidade de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia. A tese de Anni de Novais Carneiro (2019) tem como desdobramento acerca das trajetórias das participantes da Feminária Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros, e sobre este lugar potente de criação musical como espaço de poder. Outra pesquisa se dá pelo mesmo programa de pós-graduação é a dissertação de mestrado de Alexandra Martins Costa (2019) sobre mobilização e fortalecimento da produção coletiva de mulheres de Salvador, Bahia, dentro do campo musical, “palavra preta”, “som das binha” e “sonora”, tomando como base as epistemologias feministas. Ainda pelo programa de

pós-graduação em Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, tem a dissertação de mestrado de Ariana Mara Silva (2019) em que sua pesquisa vai se desdobrar a partir dos conhecimentos produzidos pelas raperas sudacas, sapatão, amefricanas e mestizas.

Pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea tem a tese de Helen Campos Barbosa (2019) sobre a experiência estética genderizada e racializada a partir das cantautorias de Manuela Rodrigues, Luedji Luna, Larissa Luz e Josyara, em que esses estudos são voltados para um olhar descolonizador e decolonial.

Assim esse trabalho com as cantoras, compositoras e produtoras de reggae, vem contribuindo para uma reflexão em que a etnomusicologia colaborativa, aplicada, dialógica entre outros termos deixou uma lacuna a ser preenchida sobre a subjetividade das mulheres negras e suas interseccionalidades tanto das interlocutoras como das pesquisadoras. “O debate sobre gênero e feminismos em música no Brasil é emergente, tendo rendido frutos de grande importância” (ROSA, NOGUEIRA, 2015, p 28). Frutos esses, que estão possibilitando novas perspectivas analíticas como uma reescrita de mulheres cantoras e compositoras negras na música em especial no *reggae*.

Considerando que as interlocutoras contribuíram de maneira significativa para uma perspectiva antirracista na etnomusicologia e trazendo questões até então nunca problematizadas dentro do próprio estilo musical do qual estão inseridas como sexualidades, assédio sexual e desrespeito pelos próprios regueiros ²⁵ pelo fato de serem mulheres negras fazendo música.

2.4 APRESENTAÇÃO DAS COLABORADORAS E O SIGNIFICADO DA MÚSICA REGGAE PARA ELAS

Foram entrevistadas seis interlocutoras que colaboraram com o desenvolvimento desse trabalho, Donna Liu, Gabby Santana, Jô Kallado, Jussara Santana, Vivi Akwaba e Zavan Liv. Durante as entrevistas identifiquei as mulheres que cantam e compõem a música *reggae* e associei enquanto *cantautoras* pelo fato de reconhecer que o fazer musical transcende as barreiras do cantar e compor. Esse termo de *cantautora* é utilizado na língua espanhola para designar cantora e compositora que canta seu material, mas utilizo esse conceito a partir da reformulação de Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015) “que além de cantar e compor seus

²⁵ Compreendo que esse termo regueiro/a são para identificar pessoas adeptas ao estilo musical *reggae*. Para Karla Freire (2012) as expressões que foram naturalizadas como “regueiro”, “reggae raiz” e “massa regueira” a intenção é discutir o processo através do qual o indivíduo são classificados (e/ou se autot classificam) como tal. No caso da palavra regueiro, quando e por quem passou a ser usada? Em que contexto? Com que interesse? Para designar que pessoa? São reflexões levantadas na dissertação de Karla Freire.

materiais, vêm ampliando o mesmo como sinônimo de artevismo feminista autoral que é ao mesmo tempo musical, político e teórico” (ROSA; NOGUEIRA 2015, p. 33). Laila Rosa (2015) e Isabel Nogueira (2015) trazem em seus estudos:

Para pensar este nosso lugar amplo de distintas, mas complementares atuações, reformulamos o conceito de *cantautora*, refutando o lugar de autoridade masculina de criador universal. Na medida em que nos apropriamos do termo, que é amplamente utilizado na língua espanhola na América Latina para designar *compositora que interpreta suas obras*, propomos uma reformulação do mesmo em tradução para nossa língua, não apenas designando esta identidade nossa de ser compositora, mas ampliando o mesmo como sinônimo de artevismo feminista autoral que é ao mesmo tempo musical, político e teórico. Ou seja, ser *cantautora* engloba o fazer musical nas instâncias que o mesmo nos atravessa: tocar, cantar, compor, pensar, escrever, ensinar, militar enquanto feministas nos diversos espaços que transitamos (ROSA; NOGUEIRA 2015, p. 33).

Para as autoras *cantautoras* são cantoras que compõem e canta suas obras politicamente engajada. Não vou chama-las de *cantautoras* do decorrer da dissertação porque é um termo que eu identifiquei e não Donna Liu, Gabby Santana, Vivi Akwaba e Zavan Liv. Então preferir tratá-las enquanto cantoras, compositoras e produtoras culturais de *reggae* para não excluir Jô Kallado que não se reconhece enquanto compositora e Jussara Santana que não é cantora e nem compositora e sim produtora cultural.

Discurso sobre o significado da música *reggae* apresentado por cada uma das interlocutoras que construíram comigo para essa pesquisa: Donna Liu, Gabby Santana, Jô Kallado, Jussara Santana, Vivi Akwaba e Zavan Liv.

Quando entrevistei as interlocutoras, a primeira coisa que eu solicitei foi a apresentação delas, falei algumas categorias iniciais para conhecê-las melhor, tais como: nome, idade, cor, orientação sexual, religião, escolaridade e se tem filhas/os ou não. Todas as entrevistas, além da minha presença, se fizeram também com as presenças de Danilo Duarte, Gabriel Coimbra diante das câmeras. Antes das entrevistas achei que isso seria um empecilho para obter as informações desejadas, mas foi totalmente ao contrário do meu achismo, percebi que quando se tratava também de uma gravação, as envolvidas ficaram animadas e sem nenhum problema para falar sobre suas alegrias e dores. Vamos às apresentações.

Donna Liu é uma cantora, compositora, produtora cultural, mãe, negra, heterossexual, com 35 anos, fonoaudióloga formada pela Universidade Federal da Bahia, com muito orgulho, enfrentou muitas dificuldades para concluir o curso.

Figura 03 - Donna Liu



Fonte: Danilo Duarte e Gabriel Coimbra (29 de novembro de 2019)

A mesma trabalha com comunicação de forma geral, com musicalização infantil e para adultos, transita por diversas vertentes da música negra, a mesma trabalha muito para sobreviver. Donna Liu é uma sagitariana e valoriza muito o seu signo, pelo fato dele representar muito as características de sua personalidade, entre elas, a necessidade de estar livre e manter as pessoas livres. É candomblecista e tem já uns 10 à 11 anos de candomblé, mas com pouco tempo de iniciada no Ilê Axé Odé Yeyê Ibomin, é filha de Odalice do Carmo e de Dona Judite, suas principais referências.

Ao perguntar sobre o significado de *reggae* para cada colaboradora, percebi que essa pergunta mobilizava muitos sentimentos. Donna Liu muito calma, com voz baixa, respirou fundo e começou com um “vamos lá”.

O reggae pra mim é muito mais do que um gênero musical, pra mim o reggae é uma cultura, porque o gênero propriamente dito ele tem diversas vertentes, tem diversas possibilidades de excursão, diversas possibilidades de visões, e de acordo com que o tempo vai passando o reggae vai evoluindo né? E aparecendo novas tendências, novas características que a gente vai abraçando, por isso que o reggae pra mim é muito mais que um gênero é cultura e dialoga comigo porque faz parte do meu povo faz parte da história do meu povo e do povo Jamaicano, que parece muito com a gente. Já ouvi isso dos próprios jamaicanos com a natureza com o povo daqui. Então, eu me identifico com o gênero, me identifico com as composições com as letras, é um símbolo de resistência né?! É uma ferramenta política pra gente ainda

continuar falando dos nossos problemas e construindo também alternativas do nosso pensar, das nossas ideias, de como a gente consegue sobreviver ao racismo nosso de cada dia. O reggae também me aproxima da minha ancestralidade; assim né, a música reggae me faz pensar sobre a minha ancestralidade e é por isso que eu valorizo muito o reggae (DONNA LIU, 2019).

A fala de Donna Liu reflete sobre os impactos do racismo na subjetividade de mulheres negras, e através da música são construídas ferramentas políticas e alternativas para continuar falando sobre problemas do cotidiano para conseguir sobreviver a partir das relações sociais estruturadas pelas desigualdades raciais. No campo empírico, os relatos das vivências das colaboradoras foram marcados por discriminação de gênero, raça, sexualidades, classe, entre outros. Ao escutar tais relatos, eu sentia e compartilhava dores, por já ter vivenciado algumas dessas discriminações. Entendo que, assim como Sueli Carneiro (2003), pensar a contribuição do feminismo negro na luta antirracista é trazer à tona as implicações do racismo e do sexismo que condenaram as mulheres negras a uma situação perversa e cruel de exclusão e marginalização sociais. Para as feministas negras, a incorporação da perspectiva racial é fundamental, na medida em que raça reconfigura a forma como as mulheres negras experimentam gênero de formas diferenciadas.

Gabby Santana é uma cantora, compositora e produtora cultural, lésbica, negra, 48 anos, tem uma filha de 28 anos e um neto de 4 anos, com formação de analista de seguros, vem de uma família católica, sempre foi muito bem resolvida enquanto mulher negra, apesar das desigualdades e preconceitos enfrentados dentro mesmo do contexto musical.

Essas dificuldades e preconceitos apresentados por Gabby Santana dentro do estilo musical *reggae*, se dá pelas tentativas de apagamento e silenciamento das questões raciais, principalmente de lésbicas racializadas, seja no movimento negro, no movimento LGBTQIA+ e na produção de reflexões acadêmicas.

Para Lorde (2009) dentro da comunidade lésbica ela é negra, e dentro da comunidade negra ela é lésbica, quando a mesma diz que não se pode dar o luxo de lutar apenas por uma forma de opressão somente e que sua presença em todos esses grupos a mesma aprendeu que a opressão e intolerância da diferença vem em todas formas e tamanhos. Para Ochy Curiel (2017) não se pode separar a sua condição de afrodescendente e antirracista do seu projeto lesbofeminista, no sentido de não verticalizar as agendas e as estratégias teóricas e políticas.

Figura 04 – Gabby Santana



Fonte: Gabriel Coimbra (22 de novembro de 2019)

Para Monique Wittig (1980), a heterossexualidade não é uma orientação sexual, mas um regime político que se baseia na submissão e na apropriação das mulheres.

O que é a mulher? Pânico, alarme geral para uma defesa ativa. Francamente, este é um problema que as lésbicas não têm por causa de uma mudança de perspectiva, e seria incorreto dizer que as lésbicas se associam, fazem amor, vivem com mulheres, pois "mulher" tem significado apenas em sistemas de pensamento heterossexuais e em sistemas econômicos heterossexuais. As lésbicas não são mulheres (WITTIG, 1980, p. 06).

Para a autora os discursos que acima de tudo nos oprimem, lésbicas, mulheres, e homens homossexuais, são aqueles que tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade. Estes discursos da heterossexualidade oprimem-nos no sentido em que nos impedem de falar a menos que falemos nos termos deles. De acordo com Leandro Colling e Gilmaro Nogueira (2015) a heterossexualidade compulsória consiste na exigência de que todos os sujeitos sejam heterossexuais, isto é, se apresenta como única forma considerada normal de vivência da sexualidade.

Gabby Santana foi a primeira interlocutora que eu entrevistei, quando entrei em contato pela primeira vez para convidá-la a fazer parte dessa pesquisa, a mesma ficou super feliz em colaborar. Antes de chegarmos ao local escolhido por Gabby Santana ou seja, eram as

colaboradoras que escolhiam o local das entrevistas, conversamos bastante antes desse encontro via WhatsApp. Foi assim que me apresentei, falei um pouco sobre minha trajetória acadêmica e pessoal, foram muitas conversas e trocas de áudios. Gabby Santana muito comprometida com seus trabalhos, olhava sempre nos meus olhos para responder as perguntas que eu fazia, ela sempre respondia com muita leveza, amor e muito orgulhosa de si e da mulher maravilhosa que se tornou. Sobre o significado de *reggae*, Gabby Santana afirmou:

O reggae pra mim é uma forma de viver em paz comigo mesma e com meu espírito (...) é uma forma de passar as palavras né? Palavras de amor, da natureza, a gente fala muito de Deus também né no reggae, então o reggae é paz espiritual, o reggae é vida. (GABBY SANTANA, 2019)

Quando Gabby Santana era interpelada percebi que a música *reggae* trazia possibilidades de vivenciar a paz espiritual e o amor próprio. Associei a sua fala com um texto Vivendo de amor de bell hooks (2008) o sistema escravocrata e as divisões raciais criaram condições muito difíceis para que os negros nutrissem seu crescimento espiritual e essa realidade é tão dolorosa que as mulheres negras raramente falam abertamente sobre amor, pois:

Numa sociedade racista e machista, a mulher negra não aprende a reconhecer que sua vida interior é importante. A mulher negra descolonizada precisa definir suas experiências de forma que outros entendam a importância de sua vida interior. Se passarmos a explorar nossa vida interior, encontraremos um mundo de emoções e sentimentos. E se nos permitirmos sentir, afirmaremos nosso direito de amar interiormente. A partir do momento em que conheço meus sentimentos, posso também conhecer e definir aquelas necessidades que só serão preenchidas em comunhão ou contato com outras pessoas. (HOOKS, 2008).

hooks (2008) afirma que se perguntarmos diretamente a uma mulher negra se ela precisa de amor, a resposta provavelmente será positiva. Para nos amarmos interiormente, precisamos antes de tudo prestar atenção, reconhecer e aceitar essa necessidade e é isso que Gabby Santana faz. No nosso processo de resistência coletiva é importante atender tanto as necessidades materiais quanto as emocionais.

Outro destaque no cenário musical de *reggae* soteropolitano é Jô Kallado, cantora e intérprete, negra, a mesma não falou sua idade e nem a sua escolaridade, heterossexual, moradora do centro histórico Pelourinho, local de onde tira seu sustento vendendo pastel. Gostaria de enfatizar que Jô Kallado nasceu no sul do Brasil, a mesma foi citada por todas as envolvidas nesse processo como uma das mais antigas e responsáveis pelo fortalecimento do *reggae* feito por mulheres em Salvador, Bahia.

Figura 05 – Jô Kallado



Fonte: Danilo Duarte e Gabriel Coimbra (13 de dezembro de 2019).

A minha comunicação com Jô Kallado foi de forma espontânea e tranquila, a mesma procura ser direta e objetiva com as resoluções dos seus trabalhos. Jô Kallado deixa ideias, intenções que não estão explícitas ou diretamente expressas numa mensagem sobre o seu amor pelo *reggae*. A mesma, a pesar de todas as dificuldades enfrentadas enquanto mulher, negra, pobre não se deixa se abater e continua com um vozeirão firme e forte cantando lindamente.

Então, quando eu vim para Salvador, eu já comecei com o grupo folclórico né, então daí eu fui para o reggae porque eu via de verdade eu via muitos homens cantando vários estilos e não via mulheres e quando eu via as mulheres eram cantando samba, era o que todo mundo já fazia. Daí comecei a conhecer as pessoas daqui que trabalham com o reggae, conheci muitas pessoas, e me interessou muito porque eu via elas como pessoas rebeldes (...) então aí já gostei porque eu sou rebelde e através do reggae eu posso mostrar a minha rebeldia falando de frente, dizendo tudo que eu penso mesmo de verdade aqui na rua, na música, em casa com a minha família também (...) a gente produz a galera que faz reggae além de tá nos palcos, a gente produz também, a gente também está vendendo, a gente também vende a cerveja, a gente também vende a camiseta, a gente dá trabalho. Uma banda de reggae para está completa precisa de pelo menos uns 15 integrantes, aí é muita gente para comer é muita gente para alimentar suas famílias (JÔ KALLADO, 2019).

As narrativas de Jô Kallado são instigantes e sua trajetória de vida me remeteu ao poema *Still I Rise*, publicado no livro *And Still I rise*, de Maya Angelou (1978):

Ainda assim me levanto

Você pode me inscrever na história
Com as mentiras amargas que contar
Você pode me arrastar no pó,
Ainda assim, como pó, vou me
levantar

Minha elegância o perturba?
Por que você afunda no pesar?
Porque eu caminho como se eu tivesse
Petróleo jorrando na sala de estar

Assim como a lua ou o sol
Com a certeza das ondas no mar
Como se ergue a esperança
Ainda assim, vou me levantar
Você queria me ver abatida?
Cabeça baixa, olhar caído,
Ombros curvados como lágrimas,
Com a alma a gritar enfraquecida?

Minha altivez o ofende?
Não leve isso tão a mal
Só porque eu rio como se tivesse
Minas de ouro no quintal

Você pode me fuzilar com palavras
E me retalhar com seu olhar
Pode me matar com seu ódio
Ainda assim, como ar, vou me levantar

Minha sensualidade o agita
E você, surpreso, se admira
Ao me ver dançar como se tivesse
Diamantes na altura da virilha?

Das choças dessa história escandalosa
Eu me levanto
De um passado que se ancora doloroso
Eu me levanto
Sou um oceano negro, vasto e
irrequieto
Indo e vindo contra as marés eu me
elevo

Esquecendo noites de terror e medo
Eu me levanto

Numa luz incomumente clara de
 manhã cedo
 Eu me levanto
 Trazendo os dons dos meus
 antepassados
 Eu sou o sonho e as esperanças dos
 escravos
 Eu me levanto
 Eu me levanto
 Eu me levanto.

(Tradução de Francesca Angiolillo, 201, p.236).

Jô Kallado relatou que quando chegou em Salvador, presenciou muitos homens cantando vários estilos musicais, diferente das mulheres. Ao ser interpelada sobre o significado do *reggae*, ela responde espontaneamente, situando seu lugar de fala enquanto mulher negra com sua opinião firme a respeito do assunto.

Então como mulher negra que está sempre defendendo esse estilo reggae, eu não venho só do reggae eu começo lá atrás com um grupo folclórico dentro do colégio e daí depois desse grupo folclórico eu vim me ver negra porque eu não sou baiana, eu sou nascida no sul do Brasil. Sou do Paraná e quando você não tem o contato com a população negra, porque a maioria lá é branca, então eu não tinha nenhuma ideia de que eu era negra, de que eu sou negra né. Então chegando aqui na Bahia comecei a ver esse movimento que pra mim é de total libertação, de luta, adoro o que eu estou fazendo, porque eu acho que o reggae é o único estilo em que você fala uma verdade de verdade. Não tem para onde correr com o reggae, não tem para onde correr, por isso o reggae é usado como música de protesto (...) o reggae me deu essa possibilidade, me fez ver esse lado da vida, porque se não fosse assim eu acho que continuaria vivendo no sonho, achando que o céu é azul e que está tudo bonitinho né? Então é por aí que eu vejo o reggae como uma forma de luta, antes de tudo vem como luta e resistência é a música da resistência, tanto pode ver que a maioria das vezes que acontece algum protesto pelas ruas a música que estar lá é a do reggae, então é a minha é a da luta (JÔ KALLADO, 2019).

Quando Jô Kallado chegou aqui na Bahia e começou a ver esse movimento de negritude, com um grupo folclórico e depois com o *reggae*, a mesma veio se reconhecer negra na Bahia, pois nascida no Sul do Brasil a maioria da população é considerada branca. O estilo musical *reggae* deu possibilidades a Jô Kallado não continuar mais vivendo, conforme ela problematiza, “achando que o céu é azul e que está tudo bonitinho né?” e que não existia problemas raciais no Brasil, a democracia racial é um mito justificada pela miscigenação. Para Ana Claudia Pacheco (2006) essas teorias servem para camuflar a violência do sistema racial, patriarcal, ou seja, uma falsa ausência da descriminalização, preconceito e racismo na sociedade brasileira.

Apresento agora a colaboradora Jussara Santana, produtora cultural, uma grande conhecedora do *reggae*, responsável por fazer mobilizações entre homens e mulheres e uma das pioneiras em desenvolver projetos com cantoras de *reggae* em Salvador, tais como “Elas Cantam Bob” e “Elas cantam reggae”. Vale ressaltar que Jussara Santana não é cantora e nem compositora, se autodeclara enquanto mulher negra de 58 anos, mãe e avó, heterossexual, soteropolitana, enfermeira e produtora cultural, com uma família grande de 13 irmãos, que tem a mãe como exemplo de vida, militante do movimento negro e tem seu companheiro como um dos principais aliados.

Figura 06- Jussara Santana



Fonte: Danilo Duarte e Gabriel Coimbra (18 de maio de 2019)

Um dos elementos importantes na pesquisa é sobre o relacionamento estabelecido entre a pessoa que quer saber sobre determinado assunto e a pessoa que vai informar. Para Angela Luhning (1991) o relacionamento entre estes dois lados inclui questões como simpatia e antipatia, objetividade e subjetividade e a relação afetiva para com a cultura em questão.

Este ponto nos leva a um assunto subsequente: temos que repensar o relacionamento entre o assim chamado pesquisador e seu informante, quer dizer, entre aquele que quer saber o pesquisador e aquele que sabe (o estudado/informante). Na verdade, o sábio e poderoso é o chamado informante e não o pesquisador que muitas vezes se considera superior porque aplica ideias e

teorias pré-formuladas ou conhecimento do outro e chega com meios técnicos poderosos (LUHNING, 1991, p. 119).

A autora chama atenção para a vaidade intelectual despertada por parte de alguns pesquisadores marcada pela superioridade e egocentrismo acadêmico. Fazendo essa crítica necessária a Universidade a partir da sua percepção sobre as relações estabelecidas entre os saberes, Jussara Santana parece ter percebido que essa pesquisa não estava nesse lugar de arrogância e pretensa superioridade intelectual. No momento da gravação da entrevista Jussara Santana nos tratou com muito entusiasmo e afetividade, foi uma tarde de compartilhamento de saberes. Jussara é uma grande conhecedora do *reggae*, de acordo com sua narrativa:

O reggae é um movimento de resistência, de sabedoria e de transformação. Eu sou militante do Movimento Negro então, o reggae essa música essa cultura reggae ela me movimenta para poder fazer a transformação. Então o reggae significa muito pra mim, desde muito nova eu ouço reggae, e enquanto música é uma música revolucionária que mexia comigo mesmo sem entender o que estava dizendo aquela letra. Então o reggae para mim significa resistência do nosso povo, até mesmo porque nasce em Gana. O reggae nasce em Gana em África e aí vai pra Jamaica então era uma música de sofrimento de lamento e de esperança e aí esse reggae tem tudo isso e representa tudo isso pra mim (JUSSARA SANTANA, 2019).

Para Jussara Santana o *reggae* nasceu em Gana e chegou à Jamaica. Nessa mesma perspectiva, Albuquerque (1997) afirma que o *reggae* chegou de navio à Jamaica. Mas não foi uma viagem de primeira classe, longe disso. Foi uma odisséia de medo, terror e sofrimento vividas por milhões de integrantes de diversas nações africanas, capturados e enviados ao outro lado do mundo na condição de pessoas escravizadas. Nesse sentido, Jussara Santana contextualiza o *reggae* como música de lamento e ao mesmo tempo de esperança que englobava vários elementos além do próprio som. É importante trazer o relato da memória do primeiro contato de Jussara Santana com o *reggae*;

O primeiro contato com o reggae se dá muito jovem na minha casa onde meus irmãos ouviam Jimy Cliff e era uma música gostosa que eu gostava de ouvir, mesmo sem entender, e aí foi lá em minha casa que começou há muito tempo atrás, como agora eu tenho 58 anos isso foi quando eu tinha 15 e já estava ouvindo Jimmy Cliff. Na minha casa ele passa a ser cultura como militância depois de um tempo lá quando eu tinha uns 25 anos que eu já estava no Movimento Negro e essa música, uma força nessa música e emanava africanos unidos “África Unite” de Bob Marley, Edson Gomes né. “Is this love” então era uma música que me tocava e continua me tocando até hoje, então é esse caminho da música reggae na minha vida. Eu consigo produzir tudo, produzir as minhas coisas ouvindo a música reggae, então ela me inspira! Se eu estou fazendo meus projetos, quanto estou no hospital, porque eu sou enfermeira também, eu tô ouvindo a minha música, ela me deixa bem tranquila e com força pra seguir adiante (JUSSARA SANTANA, 2019).

Jussara Santana relata que o seu primeiro contato com o *reggae* se deu a partir de uma identificação com o ritmo pelo fato de não entender direito as letras, a partir do acesso as músicas de Jimmy Cliff e Bob Marley. A conexão ancestral da musicalidade *reggae* envolve as pessoas e transcende a língua na qual a letra se apresenta. A história, estética e a performance das/os representantes do *reggae* também comunicam mensagens relacionadas a diáspora, união e resistência negra africana no mundo. Albuquerque (1997), afirma que:

O *reggae* não era, de forma alguma, um som dócil, fácil de capturar e reproduzir em cativeiro. Seu discurso era por demais “engajado, suas letras, de um inglês incompreensível, o visual dos seus principais astros, com suas longas tranças, bastante estranho para os padrões “normais”. (ALBUQUERQUE, 1997, p. 10)

Para o autor com tantos elementos complicadores o ultrapassou as fronteiras da Jamaica a da ignorância e da arrogância primeiro mundista e se espalhou pelos quatro cantos do mundo. O *reggae* se constituiu como elemento importante da reconstituição da população negra em Salvador e foi muito bem incorporado pelo Movimento Negro, do qual Jussara Santana já participava desde seus 25 anos.

Vivi Akwaba, é cantora e compositora, negra, bissexual, mãe de uma criança de 03 anos, Oros Makeda, tem 34 anos, soteropolitana, sem religião e ingressou no curso de licenciatura em música pela Universidade Católica, mas não concluiu. Sobre si e seu nome, ela disse;

VIVI AKWABA é um nome que eu escolhi pra mim representar. Vivi é um nome, significa vida né em latim e Akwaba é significa bem vinda em uma língua fanti-ashanti de Gana é uma boneca que traz é feita artesanalmente de madeira que traz características é, físicas que na verdade ela tem físicas que evocam caraterísticas espirituais né? Então é a busca do conhecimento, a busca da introspecção da reflexão que eu julgo que são coisas que eu necessito muito, eu sou bem Vivi Akwaba, eu sou meio que alguém super ansiosa, super agitada porem que preciso muito da meditação dessa introspecção que é Akwaba (VIVI AKWABA, 2020).

Figura 07 – Vivi Akwaba



Fonte: Danilo Duarte e Gabriel Coimbra (17 de fevereiro de 2020)

Ao ser interpelada sobre o significado do *reggae*, Vivi Akwaba respirou fundo e ficou em silêncio por volta de 10 segundos, abaixou a cabeça e quando levantou respondeu.

O reggae pra mim vem como um divisor de águas na minha vida tipo, sabe aquele ensarte? Aquela guinada que traz muita informação muita coisa que particularmente assim, meio que já tinha o contato como o rap, o hip hop, com as rimas improvisadas, então o reggae vem meio para agregar todo um conhecimento que venho acumulando com a música (...) o reggae vem pra mim, surge na minha vida como um momento de evolução musical, profissional, pessoal, espiritual por assim dizer que conecta tudo, meio que o reggae conecta tudo, mim faz ter um direcionamento. Independente dos estilos musicais, dos trabalhos que eu faça, é como se o reggae fosse o centro, minha casa, para onde eu volto todo momento que eu preciso me reenergizar, que eu preciso compreender né (...) reggae é um porto seguro hoje, é ancestralidade (VIVI AKWABA, 2020).

Para a colaboradora o *reggae* tem uma ligação direta com a espiritualidade e ancestralidade como uma forma de conexão consigo mesma. Quando Vivi fala sobre esse estilo tão amado por muitas pessoas e ao mesmo tempo tão discriminado ao ponto de ser questionado sobre “*isso é música?*” a mesma relata que o *reggae* é um porto seguro. Durante muito tempo a civilização ocidental definia o que era música a partir de uma concepção eurocêntrica:

Assim é que, para a civilização europeia e durante vários séculos, a música estrutura-se exclusivamente a partir das notas e dentro dos princípios da tonalidade: colocando de um modo bem simples, a música tonal utiliza sete notas (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) que cumprem funções distintas e hierarquizadas (como tônica, dominante, etc.) dentro de um determinado tom (por exemplo, dó maior); a partir daí são estabelecidos princípios para a organização das notas em sucessão (na melodia) ou em simultaneidade (na harmonia) (PENNA, 2013.p 02).

Para a autora músicas que não correspondiam essas notas não eram consideradas “legítimas”. A música abre um leque de possibilidades que rompe com os princípios da tonalidade, levando em consideração outras culturas com seus processos de criações e significações no fazer musical. Nessa perspectiva;

(...) o fazer musical humano varia, diferencia-se conforme o momento histórico e o espaço social. Isto quer dizer que o fazer musical não é o mesmo nos diversos momentos da história da humanidade ou nos diferentes povos, pois são diferenciados os princípios de organização dos sons. E este aspecto dinâmico da música é essencial para que possamos compreendê-la em toda a sua riqueza e complexidade. (PENNA, 2013, p 02)

O fazer musical não é definido por um padrão musical, mas sim pela complexidade da diversidade da música enquanto linguagem artística cultural e historicamente constituída de música viva em constante movimento. Vale destacar inclusive que há uma vasta diversidade imersa dentro de um mesmo estilo musical.

Zavan Liv é uma das primeiras cantoras de *reggae* em Salvador, com o seu pioneirismo é cantora, compositora e instrumentista, negra, não falou sua idade, com orientação sexual não definida, não tem filhas/os. Na entrevista quando perguntei sobre a idade De Zavan Liv a mesma não me respondeu abordando outro assunto para desviar da questão geracional, o mesmo aconteceu com Jô Kallado e pecerbi que ambas não queriam noticiar a idade.

O fato de não relatar a idade pode estar relacionado ao preconceito etário vivenciado por essas mulheres, já que, em muitas sociedades ocidentais onde a juventude é venerada, tal preconceito está relacionado ao envelhecimento. Para Ana Maria Goldani (2010) no Brasil, essa vergonha e desgosto de envelhecer ocorre nas famílias, nos órgãos governamentais, no sistema de saúde, nos mercados de trabalho assalariado e em toda a mídia. O preconceito etário e a discriminação por idade no Brasil devem ser vistos como parte das múltiplas formas de discriminação experimentadas pelas mulheres negras. Para Alda Motta (2010):

O feminismo, habitualmente, não enxerga os diferenciais de idade, as “localizações” das gerações na estrutura social e das pessoas no tempo, posições que gestam as relações entre as gerações. E que estas, do mesmo modo como aquelas, constituídas pelos já reconhecidos campos analíticos –

gênero, raça e classe social – também são relações de poder. Como tais, não se realizam sem conflitos. Por aí devem ser também identificadas, e não apenas pela requerida e alternativa solidariedade. (MOTTA, 2010, p. 234)

Para a autora a violência contra as mulheres não se restringe as mulheres em idade jovem, no período reprodutivo, como retrata a grande maioria dos trabalhos, ao contrário, essa violência continua e assume novas formas, velhice adentro, e o feminismo vai ignorar a violência e a opressão das mulheres mais velhas. O não revelar a idade também pode significar tornar-se velha demais para determinada atividade e posições sociais e, dependendo da raça/etnia, classe social, orientação sexual, identidade de gênero, entre outros. Para Alda Motta (2010) pode significar, também, falta de companheiro ou solidão mais frequente, devido ao maior número de viúvas, ao crescente número de separadas, ou de solteiras com filhos, mulheres chefiando famílias que nunca se constituíram “completas”.

Figura 08 – Zavan Liv



Fonte: Danilo Duarte e Gabriel Coimbra (21 de dezembro de 2019)

Ao convidar Zavan Liv para ser colaboradora dessa pesquisa, a mesma ficou com receio e com muitas dúvidas de quem eu era, sobre meu trabalho e qual seria a finalidade, me desdobrei por muito tempo para fazer com Zavan Liv confiasse em ceder suas informações. No dia 13 de dezembro de 2020, fui ao seu show na companhia de Danilo Duarte e Gabriel Coimbra no Pelourinho no espaço Book Porão às 17h em que gravamos (com a sua autorização) e

aproveitamos o show como forma de entretenimento. Depois desse encontro a minha comunicação e relacionamento com Zavan Liv melhorou, quando percebi já estávamos mandando mensagens de bom dia uma para outra pelo WhatsApp. No dia 21 de dezembro de 2019, marcamos de nos encontramos para gravar, percebi o quanto a interlocutora estava entusiasmada e feliz em colaborar. Para Zavan Liv (2019) o *reggae* significa:

O reggae significa a minha liberdade, é como se fosse um elemento, um combustível que me faz ficar sempre tranquila e me faz viver(...) quando estou curtindo o reggae, quando estou fazendo eventos, cantando e tocando, eu acho que ali é meu quintal é a minha morada entendeu? E a minha trajetória foi sempre em busca do objetivo de mostrar a minha composição o meu estilo de cantar e tocar né, de fazer o reggae. Porque meu reggae é sempre diferenciado, tanto quanto ele se iguala com o jamaicano, mas ele também tem a ver com o lado da minha vida Salvador, na Bahia e aí ele tem um ritmo bem baiano. (ZAVAN LIV, 2019)

Zavan Liv é uma referência quando trata-se de *reggae* em Salvador, com seu pioneirismo durante muito tempo procurou mostrar suas composições associado ao estilo musical *reggae*.

Com a apresentação das colaboradoras foi possível identificar que todas residem em Salvador/Bahia, autodeclaradas negras, periféricas, a maioria são heterossexuais, mães, com ensino superior e sem religião definida.

Foi possível compreender sobre o significado do *reggae* para cada uma das envolvidas e os pontos que se entrecruzam em torno do estilo e para as colaboradoras como por exemplo, o *reggae* é mais que um estilo musical, significa ancestralidade, movimento, liberdade, resistência, transformação, afirmação e revolução. Destaco que para Jussara Santana (2019) “é uma música que gostava de ouvir mesmo sem entender”. Para Jô Kallado (2019) “é através do *reggae* que pode expressar a sua rebeldia dizendo tudo que pensa”. Para Donna Liu (2019) “o *reggae* é mais do que um estilo musical e dialoga com a história de seu povo”. Já para Gabby Santana (2019) “o *reggae* é uma forma de viver em paz”. Para Vivi Akwaba (2020) “*reggae* é um porto seguro, é ancestralidade”.

Através desses relatos em torno do estilo musical *reggae* hoje eu defino que o *reggae* ultrapassa a compreensão de um estilo musical que está interligado ao movimento de entretenimento, mobilização e informação, o *reggae* é estilo de vida que cantam histórias de luta, resistência, autoestima, ancestralidade e amor da população negra em diáspora.

Esse estilo musical me ajudou a compreender muitas questões como por exemplo a história do Brasil e do continente africano em que a maioria das letras desdobravam-se em evidenciar questões sobre resistência, afirmação, identidade, preconceito, racismo, desigualdade vivenciada pela população negra. Foi através do *reggae* que ainda na adolescência me ajudou a compreender o por que me achava feia por não corresponder aos padrões de beleza

e o quanto essa construção social colonizadora destrói as subjetividades de mulheres negras. O *reggae* corroborou para questão da minha autoestima foi quando parei de alisar meu cabelo e assumir os fios crespos. Para bell hooks (2005):

Apesar das diversas mudanças na política racial, às mulheres negras continuam obcecadas com os seus cabelos, e o alisamento ainda é considerado um assunto sério. Insistem em se aproveitar da insegurança que nós mulheres negras sentimos com respeito a nosso valor na sociedade de supremacia branca (HOOKS, 2005, p 02).

Para autora todos os tipos de publicidade e cenas cotidianas nos aferem a condição de que não seremos bonitas e atraentes se não mudarmos a nós mesmas, especialmente o nosso cabelo, sabemos que a supremacia branca informa e trata de sabotar nossos esforços por construir uma individualidade e uma identidade. E através desse estilo musical resgatei minha autoestima e orgulho da minha cor, do meu cabelo crespo e da minha história. Compartilho das palavras de Zavan Liv (2019) *quando estou curtindo o reggae, quando estou fazendo eventos, cantando e tocando eu acho que ali é meu quintal é a minha morada entendeu?*

Por fim, esse parágrafo resultou na apresentação das colaboradoras e interlocutora afim de conhecê-las melhor e situar o lugar de fala de cada uma delas e por tratar de uma pesquisa que tem o *reggae* como ponto de partida nada mais significativo e justo em investigar sobre o significado desse estilo a partir da concepção das envolvidas.

3 ESCRIVIVÊNCIAS E ARTIVISMOS DE MULHERES NO REGGAE EM SALVADOR

Mais só que eu não como reggae eu faço reggae, enquanto eles ficam comendo reggae eu faço reggae e faço a coisa acontecer se hoje o reggae tem uma outra dimensão tem parte de mim e não vou ter humildade de dizer que não, eu sei que eu contribuir e ele sabe que eu contribuir para o reggae tá em outro patamar politicamente (JUSSARA SANTANA, 2019)

O conceito de “escrevivência” de Conceição Evaristo (2016) designa uma escrita autoral marcada pela experiência individual e coletiva de mulheres negras. Uso esse conceito de “escrevivências” para apresentar fragmentos de vida das cantoras, compositoras e produtoras de *reggae* em Salvador- Bahia, levando em conta suas interseccionalidades vivenciadas no cenário musical.

Esses fragmentos têm como finalidade trazer para o centro da pesquisa as trajetórias de vida, assim como as experiências musicais a partir do conhecimento situado. A partir do lugar de fala como mulher mestiça Gloria Anzaldúa (1981) problematiza saberes dominados pelas feministas consideradas brancas, anglófonas, heterossexuais de classe média, por intervenções, saberes e posicionamentos de feministas de cor, lésbicas do Terceiro Mundo. Esse conhecimento localizado é proposto também por Donna Haraway (1995) por uma ciência que entenda as múltiplas formas de produzir saberes localizados de grupos subjugados. Essas posições reivindicam que o campo social está interligado por várias camadas de subordinação que não podem ser reduzidas unicamente à questão de gênero.

Escrever sobre mulheres e suas interseccionalidade, conceito apresentado na década de 90 por Kimberlé Crenshaw (2002) tem sido necessário para a compreensão das diferenças e desigualdades de grupos subalternizados.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcado, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desenvolvimento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Para a autora tais sistemas frequentemente, se sobrepõem e se cruzam, criando intersecções complexas nas quais dois, três, ou quatro eixos se entrecruzam. A importância de desenvolver uma perspectiva interseccional a associação de sistemas múltiplos de subordinação cria medidas de direitos, intervenções e proteções mais eficazes para subgrupo de mulheres que

vivenciam essas múltiplas discriminações. Para Carla Akotirene (2018) tal conceito é uma sensibilidade analítica, pensada por feministas negras, cujas experiências e reivindicações intelectuais eram inobservadas tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, a rigor, focado nos homens negros.

A partir dessas abordagens vou evidenciar o protagonismo de mulheres na música, a fim de trazer para o centro do debate suas formações musicais; estratégias de produção e difusão; ações, demandas e questionamento; obras musicais e os principais assuntos abordados nas composições das envolvidas.

3.1 FORMAÇÃO MUSICAL DAS ENVOLVIDAS

A partir dos fragmentos de vida das colaboradoras vou problematizar indagações na perspectiva de uma reconstrução de um processo sociocultural a partir de experiência individual e coletiva. Tomando como base epistemológica o conceito de “escrevivências” da Conceição Evaristo (2016) ao pontar para a necessidade de uma escrita de mulheres negras como epistemologias sustentadas por um engajamento político, vou escrever trechos das entrevistas que são fragmentos de vida particulares, mas que remetem a experiências coletivas. Antes de iniciar a apresentação desses fragmentos de vida de mulheres que entrevistei, compartilho as narrativas de uma carta que li muitas vezes e me encorajou a escrever. Estou me referindo a carta que Gloria Anzaldúa (2000) dedicou para as mulheres escritoras do terceiro mundo, vejamos um trecho:

Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever? Por que escrever parece tão artificial para mim? Eu faço qualquer coisa para adiar este ato — esvazio o lixo, atendo o telefone. Uma voz é recorrente em mim: Quem sou eu, uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever? Como foi que me atrevi a tornar-me escritora enquanto me agachava nas plantações de tomate, curvando-me sob o sol escaldante, entorpecida numa letargia animal pelo calor, mãos inchadas e caledadas, inadequadas para segurar a pena? Como é difícil para nós pensar que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais sentir e acreditar que podemos! O que temos para contribuir, para dar? (ANZALDÚA, 2000, p. 230).

Conforme citado, Anzaldúa (2000) chama atenção para as dificuldades e barreiras com o ato de escrever, mas que ainda sim a escrita é uma ferramenta que nos protege e nos ajuda a sobreviver e que devemos priorizar nossa própria escrita e a das mulheres do terceiro mundo. Tomando como encorajamento o ato de escrever vou relatar sobre as referências musicais que influenciaram Donna Liu que aos 06 anos já cantava músicas da jovem guarda a partir da vivência com seu pai que é um grande conhecedor da Música Popular Brasileira. Tem como principais influências Elis Regina, Jorge Bem Jor, James Brown, Michael Jackson, Bob Marley

e Dezarie. Donna Liu começou a cantar aos 13 anos em uma igreja evangélica e a pessoa responsável pela parte musical era Nengo Vieira, cantor e compositor de *reggae*, nascido na Cidade de Cachoeira, situada no Recôncavo Baiano. A partir desse contado, um tempo depois Nengo Vieira convidou Donna Liu para participar dos ensaios com sua banda.

O cd de Nengo Vieira foi o primeiro cd de reggae que eu ouvi inteiro na minha vida, fora isso eu só tive contato com o reggae no carnaval que foi através de um culto num um show de Edson Gomes. Não sei se foi um show de Edson Gomes ou uma música que ouvi na rua eu não lembro, eu sei que ouvi muito forte alguém cantando aquela música “Isaac”. E eu perguntei pra minha tia “tia que música é essa?” ela falou “olha é de um cantor chamado Edson Gomes” eu perguntei: ele tá falando pra quem? “ele tá falando para o filho dele, dando conselhos.” Aquilo ficou na minha cabeça. Foi o primeiro contato que eu tive, eu devia ter uns 11 anos. Depois disso foi através de Nengo que eu comecei a cantar e aí eu comecei a fazer parte do grupo de louvor e depois eu tive uma grande oportunidade de liderar esse grupo durante uma semana. Então foi como se fosse a prova dos nove ali né? Ai aos 17 anos eu comecei a fazer aula de canto pedi um curso uma bolsa, consegui uma bolsa, eu lembro que a turma começou com uns 20 á 30 alunos e só ficou eu, a única que era bolsista. (...) Eu comecei a pensar: bom se eu vou fazer disso a minha profissão eu preciso cuidar da minha voz e todo caminho que eu seguir foi pra isso tudo que eu faço, que eu estudo, é para agregar na música eu entrei na ‘fono’ por causa da música (DONNA LIU, 2019).

Donna Liu relata que a primeira vez que ouviu uma música de *reggae* foi durante a infância no carnaval de Salvador na voz de Edson Gomes e depois disso através de Nengo Vieira, vale pontuar que ambos os cantores citados são expoentes da música *reggae* na Bahia. A experiência de Donna Liu ao se aproximar desse estilo musical, suas lembranças de cantores de *reggae* eram todas representadas na voz dos homens. Enquanto a mesma falava passava um filme em minha mente, porque eu compartilhava dessa mesma experiência na adolescência. A primeira vez que vi uma mulher cantando *reggae* foi aproximadamente em 2008, uma cantora uruguaia chamada Alike que se tornou para mim uma das referências de *reggae*, baseado na cultura rastafari com letras sobre respeito, dignidade, opressão do sistema ocidental e autoconfiança. Logo após as cantoras jamaicanas como Rita Marley, Marcia Griffthis e Judy Mowatt e brasileiras como Mis Ivy, Lei Di Day e Soraya Drumond. Harue Tanaka (2018) levanta reflexões sobre a participação de mulheres no mundo da música, baseada em sua vivência e experiência como instrumentista e docente.

As perguntas que me fazia na época: “Por que era vedado às mulheres a participação em alguns folguedos (por ex., no cavalo-marinho)? Por que as mulheres não podem tocar o instrumento que quiser, sem serem discriminadas? Por que nunca vi ou ouvi falar de uma mulher tubista, no Brasil? Por que vemos tão poucas mulheres tocando instrumentos como sanfona, tambores (percussão), baixo acústico e elétrico? Onde estão as composições das mulheres?” (TANAKA, 2018, p. 02).

A autora chama atenção para um patriarcado musical que tem relação histórica, mas que felizmente essa situação vem mudando ao longo das últimas décadas e a quantidade de mulheres que vem se inserindo no campo da música está em franca ascensão. Entretanto, a valorização e visibilidade da produção musical de compositoras, por exemplo, ainda é uma realidade a ser alcançada. A invisibilidade principalmente de mulheres negras na música, assim como em outros espaços de poder, são situações reproduzidas historicamente e o movimento feminista negro vem buscando romper cotidianamente.

A música na vida de Gabby Santana esteve presente desde cedo, mesmo não tendo muitos relatos da inserção de sua família nessa área. Gabby Santana cresceu apaixonada pela música e teve como duas importantes referências o seu padrinho, que fez parte do movimento estudantil e sempre foi super engajado no meio cultural, e sua madrinha, uma artista plástica que contribuiu para sua formação dando possibilidades de acesso a arte.

(...) minha madrinha, como artista plástica, ela percebia isso e eu estava sempre com ela, porque os filhos dela nunca ligaram muito para arte, ela me colocava em aulas, muitas coisas envolvidas com arte (...) ela andava com os músicos, os artistas plásticos e eu estava lá e isso era fervoroso pra mim. Então ela sempre estava me encaminhando. Como os filhos dela faziam aula de piano clássico eu acompanhava e gostava, eu ficava ali né, naquela vibração até que ela me fez o convite se para fazer essa aula de piano, na hora eu disse “nossa, lógico!” Já cheguei “matando a pau”, porque como eu já acompanhava os filhos dela e eu escutava, até porque tem pessoas que conseguem executar uma música na partitura lendo e eu conseguia tirar de ouvido (GABBY SANTANA, 2019).

Em seu aniversário de 15 anos Gabby Santana ganhou um timbal de sua madrinha, foi um dos momentos que marcou a sua caminhada enquanto cantora, pois ela foi a um luau com seu instrumento e lá foi convidada por três amigos para cantar em uma banda, essa era banda do bairro do Nordeste de Amaralina, onde ela morou até seus 18 anos. Gabby Santana destaca que antigamente na escola pública, na qual frequentou, chegou a ter acesso a algumas aulas de teatro, flauta doce e aulas de violão.

Enfim nessas andanças da escola com música, com aulas de flauta eu conheci diversos instrumentos de flauta porque eu pensava que só tinha aquela flautinha doce, mas não, a gente ia para as apresentações e eram muitas flautas e eu achava aquilo ali muito mágico porque eu sempre sentir desde criança que eu amava muito tudo isso, amava muito música, muito mesmo! Eu era e sou do tipo de ouvir música e chorar, que é tão forte que sempre bateu dentro de mim, há música que eu me emociono demais. Música é muito emocionante, tem momentos em meus shows que eu lagrimejo porque eu fico muito emocionada com o que eu estou cantando ou com o som que estou ouvindo, eu fico muito emocionada quando eu ouço os tambores do Olodum, ouço 200 ou 300 tambores aquilo ali eu fico energizada! (GABBY SANTANA, 2019).

Desde criança Gabby Santana tem uma ligação muito forte com a música ao ponto de escutar, chorar e de ficar emocionada, inclusive durante seu fazer musical nos shows. A música faz parte da nossa vida e os significados são múltiplos, nos quais suas manifestações são diferenciadas por estilos musicais ou não, seria pretensão da minha parte tentar definir os motivos subjetivos associados com vivências sonoras e musicais de alguém, sendo que nem os meus eu conseguiria descrever de tão complexo. Para Tiago Pinto (2001):

Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos, mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural. O fato de permear tantos momentos nas vidas das pessoas, de organizar calendários festivos e religiosos, de inserir-se nas manifestações tradicionais, representando, simultaneamente, um produto de altíssimo valor comercial, quando veiculada pelas mídias e globalizando o mundo no nível sonoro, faz da música um assunto complexo e rico de possibilidades para a investigação e o saber antropológicos (PINTO, 2001, p.223).

O autor evidencia a importância do enfoque antropológico sobre a música como possibilidades de quebrar ideias estreitas sobre o fenômeno musical, alertando para posicionamentos etnocêntricos e preconceituosos em relação às práticas musicais de outros povos e mesmo de outros grupos sociais dentro do próprio país. As principais referências musicais de Gabby Santana vieram de Elba Ramalho, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Olodum e Luiz Gonzaga. *“Quando eu era criança eu ia para casa de uma amiga de minha mãe e o marido dela colocava uma música, depois de anos que eu vim descobrir que era Bob Marley”* (Gabby Santana, 2019). A mesma relata que na casa de sua madrinha também tinha vinil de Bob Marley e foi ampliando o seu gosto musical pela Bossa Nova, rock nacional e internacional era o som que se escutava na rádio.

A iniciação musical de Jô Kallado dá-se também desde criança, pois já gostava de cantar mesmo não tendo apoio e incentivo do seu pai que reprimia a mesma proibindo de escutar algumas músicas, como por exemplo as de Raul Seixas.

.Muito pequenina é aquela vez que a gente chega na escola para cantar nos dia das mães, sobe na mesa e eu sempre fui pequeníssima então eu não me lembro, mas a minha mãe me conta de que eu subia na mesa da professora e cantava uma música do Caetano Veloso que nossa mãe hoje em dia quando ela repete me dá até vergonha porque já desafina-se agora imagina naquela época quando criança. Então minha mãe dizia que eu subia na mesa e só sabia cantar “atrás do trio elétrico só não vai quem já morreeeeuuuu” imagina uma criança sei lá de quantos anos, daí acho que já começa uma história com a música porque eu me lembro que sempre fui apaixonada pela música, eu não podia escutar Raul Seixas, Ave Maria! Meu pai só faltava querer me matar porque eu escutava Raul Seixas. Então tem coisas que já

vem desde criança mesmo sabe, acho que essa foi a primeira vez que subi no palco foi quando eu subi na mesa da professora para cantar a música “atrás do trio elétrico” e depois daí foi com o grupo folclórico, que aí a gente tá na escola tem aquela galerinha que gostam de fazer alguma coisa para animar, e deu certo com o grupo folclórico que chegou distante, recebeu prêmios nessa cidade e através desse grupo eu consegui resgatar algumas pessoas também quem vem comigo hoje em dia que faz uma percussão que também já tem o seu nome já lá na frente, algumas mulheres que me acompanham fazendo beca vocal tudo através desse grupo folclórico, que daí eu vim crescendo procurando outras coisas para fazer, até que eu cheguei na música reggae e aqui eu estou Jô Kallado música reggae (JÔ KALLADO, 2019).

A cantora relata que a sua apreciação pela música começou na escola e depois com o grupo folclórico que muito contribuiu com sua formação até chegar na música *reggae*. Ao ser indagada sobre suas principais referências musicais, Jô Kallado relata que é complicado enumerar porque são muitas, mas que destaca Alcione, Jovelina Pérola Negra e Milton Nascimento. Ela disse:

“Então tem muita gente que é de verdade, de verdade eu não sei por onde começar porque tem muita gente boa nesse país, porque de repente a gente fala de um e não fala de outro porque pra mim estaria até ofendendo o que é bom nesse país em termo de música” (Jô Kallado, 2019).

A interlocutora não se reconhece como compositora e sim como cantora e intérprete *“nunca compus nada, mas pretendo, não estou desistindo no meio do caminho não, pretendo estou pensando uma versão”* (Jô Kallado, 2019). Tive oportunidade de ver a mesma se apresentando nos palcos e o que me chamou atenção foi sua maneira performática bastante expressiva, firme, bem humorada, que prendia atenção das pessoas também pela sua maneira de cantar. Segundo Laila Rosa (2010):

A partir da máxima de que “o pessoal é político”, traz a subjetividade “gênerada” como importante categoria analítica para pensar música, sociedade e seus atos performáticos de modo geral. Além de gênero, sexualidade, raça e etnia são também categorias muito importantes para levar em consideração (ROSA, 2010, p.01).

A autora vai questionar a partir da pergunta “Pode performance ser no feminino?” a partir de sua experiência de campo no terreiro Xambá vai chamar atenção que performance tornou um conceito amplamente empregado pelas diversas áreas do conhecimento das ciências humanas e das artes. Como é o caso dos estudos sobre música e que ainda persiste em um olhar que privilegia sem tocar especificamente nos sujeitos que elaboram os mesmos a partir dos recortes de gênero, étnico-racial, de sexualidade, classe, geração e outros. Na perspectiva de Judith Butler (2012) gênero é uma categoria performativa e não essencialista, ou seja, a identidade de gênero é performativamente constituída por meios corporais e discursivos. É importante pensar em processos performativos musicais a partir do corpo como junção para

execução de uma obra musical, o corpo carrega sentimentos, comportamentos, como também pode influenciar pensamentos durante o ato performativo nos palcos.

Para Jussara Santana o samba é o estilo musical que marcou a infância e a sua adolescência foi o *reggae*. Enquanto produtora cultural suas parcerias são com várias bandas e artistas de *reggae* e já produziu quatro cds de *reggae* na cidade de Salvador- Bahia: Raio Ciró Lima, Futuro do *reggae*, Kamaphew Tawá e Makonnen Tafari. Para Jussara Santana (2019):

Somos poucas as mulheres produtoras, produtora negra de reggae são pouquíssimas mesmos que se assumem. E o estilo que eu quero produzir é o reggae, eu não quero produzir outro estilo, pra mim é um desafio ser produtora de reggae porque a gente consegue quebrar várias barreiras né, por causa do estilo e estigma que tem relacionado ao reggae (JUSSARA SANTANA, 2019).

A questão da autoafirmação para produzir novas narrativas e a importância de mulheres negras na produção cultural é realmente um desafio e principalmente na produção da música *reggae* que é estigmatizado como pessoas rebeldes, subversivos, drogados e desviantes dos padrões culturais dominantes, vistos pelos não adeptos desse estilo musical. Que lugar é esse que as produtoras de *reggae* em Salvador, Bahia ocupam? A experiência de Jussara Santana como uma das principais mobilizadoras do estilo *reggae* é antigo e precisa ser devidamente reconhecido. Jussara Santana (2019) relata:

Então eu enquanto uma mulher negra que não tem um tal de “know-how” de grana que tem para produzir conseguir levar o seu artista para fora do Brasil isso é muito importante, isso é um marco na nossa história porque eu consegui levar a minha banda para a Tunísia no Norte da África para fazer um show lá no fórum social Mundial (JUSSARA SANTANA, 2019).

A mesma enfatiza o fato de não ter dinheiro, mas que mesmo assim conseguiu levar sua banda para Tunísia, e isso é um marco na história de uma luta coletiva. Vou chamar de empoderamento, conceito muito utilizado em 2006, que desde então seu significado vem sendo questionado, mas que ainda sim é fundamental enquanto seu conceito original para a discussão do feminismo negro que busca mudanças estruturais nas relações de poder. Para Joice Berth (2019):

Vale dizer que há a importância de se empoderar no âmbito individual, porém é preciso que também haja um processo conjunto no âmbito coletivo. Quando falamos em empoderamento, estamos falando de um trabalho essencialmente político, ainda que perpassasse todas as áreas da formação de um indivíduo e todas as nuances que envolvem a coletividade. Do mesmo modo, quando questionamos o modelo de poder que envolve esses processos, entendemos que não é possível empoderar alguém. Empoderamos a nós mesmos e amparamos outros indivíduos em seus processos, conscientes de que a conclusão só se dará pela simbiose do processo individual com o coletivo. (BERTH, 2019, p.91)

Para Berth (2019) esse conceito de empoderamento são caminhos em que as possibilidades devem ser trabalhadas coletivamente no sentido de autoestima, ascensão econômica, acesso à cultura e informação, formação de lideranças, entre outras práticas de reconstrução das bases sociopolíticas, rompendo com o que está posto, visto ao longo da história. Para Djamila Ribeiro (2018) o empoderamento significa o comprometimento com a luta pela equidade, não é a causa de um indivíduo de forma isolada, mas como ele promove o fortalecimento de outros com o objetivo de alcançar uma sociedade mais justa para as mulheres.

Vivi Akwaba relata que na sua adolescência ouvia muito samba, Música Popular Brasileira que passava no rádio e quando teve acesso a tv assistia muitos programas de vídeos, clips com cantores nacionais e internacionais. A iniciação musical de Vivi Akwaba deu desde adolescente em um coral e em uma escola técnica do Estado em que a mesma teve contato com a flauta doce e depois ingressou na universidade para adquirir mais conhecimento, mesmo com essas experiências institucionais, ela relata o seguinte:

(...) a minha formação se dá também pela rua, acho que mais pela rua a técnica e a didática assim da escola né? Foi legal, é legal pra mim, é importante na profissão, mas eu acho que a escola da rua a vivência com as mulheres que cantam que fazem o som e com os caras, os caras também né? (...) a rua foi que me direcionou na carreira musical e hoje ainda, né? Ainda não voltei para a universidade e não sei o que vai acontecer com isso aí, mas a minha formação é meio que o Hip Hop, sabe? Movimento Hip Hop dj, black, rap e graffit, entendo que é a dinâmica da nossa arte assim enquanto povo preto saber como a gente pode fazer, como a gente fez, as referências que a gente teve, eu sou muito isso sabe? Referências assim, eu tenho muitas referências de verdade, então essa é minha formação basicamente o Hip Hop e o reggae (VIVI AKWABA, 2019).

A cantora e compositora enfatiza que a universidade ajudou pelo conhecimento técnico e pela didática, mas a sua formação se deu fora da Academia, na qual a mesma vai chamar de escola da rua, que proporcionou a Vivi Akwaba o seu direcionamento com a música.

Para Grada Kilomba (2019) não surpreende que a maioria das/os estudantes brancas/os na sala é incapaz de responder as perguntas sobre noção de como conhecimento e o poder racial se entrelaçam, enquanto estudantes negras/os respondem corretamente a maioria delas, esse exercício nos permite visualizar e compreender como conceitos de conhecimentos, erudição e ciência estão ligados ao poder e à autoridade racial.

Qual conhecimento está sendo reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual conhecimento não? De quem é esse conhecimento? Quem é reconhecida/o como alguém que possui conhecimento? E quem não o é? Quem pode ensinar conhecimento? E quem não pode? Quem está no centro? E quem permanece fora, nas margens? (KILOMBA, 2019, p. 50).

O centro sobre o qual a autora se refere é acadêmico, o ensino superior, como um espaço branco onde a oportunidade de fala tem sido negado historicamente às pessoas negras. Geralmente acadêmicas/os tem desenvolvido discursos teóricos que nos constituíram como a/o “outras/os” inferior colocando africanas/os em subordinação absoluta ao sujeito branco.

Quando estava participando do processo seletivo de mestrado em 2018, pelo Programa de Pós-Graduação em Música na linha de pesquisa em etnomusicologia constava no edital que na última etapa da seleção seria composta pela entrevista, prova oral, com defesa do anteprojeto e prática musical ao vivo com apresentação musical de livre escolha em um tempo de 10 minutos. Resolvi escrever um poema-musical inspirado em uma das atividades propostas pela Feminária Musical no qual o refrão é “Me chamo Maria” para pensarmos em “escrevivências” individuais e coletivas de mulheres negras, indígenas, lésbicas, bissexuais, mães solas, periféricas entre outras. Foi quando escrevi sobre minha mãe e meu pai, que nunca tiveram oportunidade de escolher se queria estudar ou não, que desde criança já trabalhavam para ajudar na renda familiar e na adolescência continuaram no subemprego para garantir a minha sobrevivência, assim como da minha irmã e do meu irmão, e para nos dar a oportunidade de ingressar em uma Universidade Pública. Confesso que, por várias vezes, pensei em desistir por medo, apesar de ter concluído uma graduação me sentia ainda deslocada, pela falta de representatividade e por achar que o meu conhecimento seria insatisfatório e inadequado. Diante do meu histórico familiar de resistência, reafirmo, assim como eu disse no referido poema, o qual eu apresento na íntegra no início dessa dissertação;

A elite heteronormativa, branca, classista, racista e sexista não entendeu o que eu estava fazendo lá. Os detentores do poder resolveram me classificar dizendo o que era ciência através de uma hierarquia violenta e que eu não poderia falar. Eu, mãe de Abayomi os Orixás que são por mim e toda vez que penso em desistir lembro que esse espaço também é para mim (JESUS, 2018).

Compartilho das ideias de Grada Kilomba quando a mesma afirma que a academia não é um espaço neutro nem simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de violência.

A iniciação musical de Zavan Liv se deu ainda criança e aos 17 anos já sabia tocar violão e teclado mesmo não achando incentivo da sua família. Suas referências musicais são Caetano Veloso, Gilberto Gil, Cazusa, Cássia Eller, Bob Marley e Jimmy Cliff.

Desde criança que eu tinha essa busca pela música porque eu via um garoto é de uns 9 anos tocando violão, e eu logo estava com 6 né, e eu pedia o violão emprestado e ele me emprestava o violão, eu ficava fugindo de casa para buscar o violão e ficava mexendo, então eu aprendi a tocar praticamente sozinha entendeu? Comecei a ficar solando o violão e daí eu fui tentando

pensar como eu entraria na música, porque eu não tinha o instrumento e esse menino se mudou então tinham várias pessoas que tinham violão eu passava e olhava reconhecia fazia amizade, as pessoas sempre me emprestavam. De repente um parente meu, ele disse olha eu tenho um violão, mas ele tá quebrado(...) eu peguei o violão quebrado e comecei a mexer e consegui fazer os solos, as pessoas sempre olhava e falavam “phô toca muito!” Criança tocando naquela época, há anos atrás, eu sentia elogios claros entendeu? Então me incentivando comecei a tocar e fiquei cada vez mais com vontade de fazer o melhor, entendeu, minha família era contra, achava que mulher negra não tinha essa chance no mercado (ZAVAN LIV, 2020).

Em sua entrevista Zavan Liv relata que sua família era contra sua carreira musical com o argumento de que mulher negra não tinha chance no mercado de trabalho nesse caso, é fundamental pensar a colonização como marca característica da opressão pela qual a mulher negra foi desumanizada. De acordo com María Lugones (2014):

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. O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/ agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês. (LUGONES, 2014, p. 236).

Para a autora as pessoas que foram colonizadas tornaram-se sujeitos pela imposição brutal do sistema moderno colonial de gênero e essa hierarquia como uma marca do humano também se tornou uma ferramenta normativa para pré julgar e condenar a conduta dos povos escravizados até os dias atuais. Para Breny Mendoza (2010) nos processos de colonização, as mulheres não somente foram racializadas, como também e ao mesmo tempo, foram reinventadas como "mulheres" de acordo com códigos e princípios discriminatórios de gênero ocidentais. Nesse sentido;

A colonização criou as circunstâncias históricas para que as mulheres africanas e indígenas da América do Norte perdessem as relações relativamente igualitárias que tinham com os homens de suas sociedades e caíssem não somente sob o domínio dos homens colonizadores, mas também sob o dos homens colonizados. A subordinação de gênero foi o preço que os homens colonizados pagaram para conservar certo controle sobre suas sociedades. É esta transação dos homens colonizados com os homens colonizadores o que explica, segundo Lugones, a indiferença com relação ao sofrimento das mulheres do terceiro mundo que os homens, inclusive os

homens da esquerda do terceiro mundo, manifestam com seu silêncio em torno da violência contra as mulheres na atualidade (MEDONZA, 2010, 759).

Para a autora esta confabulação dos homens colonizados com seus colonizadores é o que impede a construção de laços fortes de solidariedade entre as mulheres e os homens do terceiro mundo em processos de libertação. O não reconhecimento de mulheres na música, assim como em outros espaços de poder, levando em consideração as relações de sexualidades, idade e geração de mulheres negras, merece atenção e reflexão cada vez mais.

A partir da formação musical das interlocutoras, constatei que as principais referências musicais são as mais diversas possíveis, como a Música Popular Brasileira, o samba, bossa nova, rock nacional e internacional, jazz entre outros estilos musicais. Todas as envolvidas despertaram interesse pela música ainda criança, mesmo a maioria não contando com o apoio e incentivo de seus familiares. Cabe aqui uma reflexão: como estamos mediando a vivência musical das nossas crianças? Qual o tipo de música e experiências voltadas ao protagonismo do fazer musical estamos oportunizando, principalmente às nossas meninas e jovens negras? Fica o convite a reflexão.

3.2 AÇÕES, DEMANDAS E QUESTIONAMENTOS

As ações, demanda e questionamentos das interlocutoras são narrativas que pretendo confrontar com a configuração eurocêntrica a fim de produzir outras leituras associadas também ao feminismo decolonial que é um movimento que vai questionar o feminismo ocidental, branco e burguês. Esse termo, feminismo decolonial, foi proposto pela primeira vez por María Lugones (2014) e ampliou a análise de Aníbal Quijano (2005) sobre a colonialidade do poder a partir da inseparabilidade de racialização e exploração do capitalismo. Nessa perspectiva:

Ao usar o termo colonialidade, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos. Isso contrasta fortemente com o processo de conversão que constitui a missão de cristianização (LUGONES, 2014, p. 939).

A autora esboça a proposta de um feminismo decolonial ao associar gênero, raça e colonialidade a partir dos estudos de Aníbal Quijano que é central para sua análise do padrão de poder global capitalista. María Lugones (2014) nomeia a perspectiva de análise da opressão de gênero racializada capitalista de colonialidade do gênero, bem como a possibilidade de superar a colonialidade do gênero, de feminismo descolonial. Nesse sentido, não teria como

desvincular o estudo do racismo da opressão de gênero. Para Yuderkys Espinosa Miñoso (2020):

O feminismo em sua cumplicidade com a aposta decolonial toma para si a tarefa de reinterpretação da história em chave crítica da modernidade, já não apenas por seu androcentrismo e misoginia, como tem feito a epistemologia feminista clássica, mas também dado o seu caráter intrinsecamente racista e eurocêntrico (MIÑOSO, 2020, p. 05).

De acordo com a autora o feminismo decolonial questiona a leitura de que um “progresso na conquista do direito das mulheres” tenha sido possível na Europa, nos Estados Unidos e em alguns países “avançados” do “Terceiro Mundo”, mas sim tenha se tornado a medida do horizonte a se alcançar tanto pelo feminismo como outros movimentos sociais. Ainda para Yuderkys Miñoso (2020) a questão do feminismo decolonial não se trata mais de intersecção ou entrecruzamentos, mas sim de uma mesma matriz, a matriz moderno-colonial racista de gênero, possibilitando a tarefa de des-eurocentrar o feminismo. As narrativas de mulheres negras periféricas na música vão confrontar com a história do ponto de vista hegemônico.

Há exemplo de Donna Liu que se considera inserida no mercado da música, não como gostaria, mas que trabalha submetendo editais e essa inserção se dar também por meios de parcerias. Ela relata que as mulheres que compõem e cantam *reggae* reclamam muito porque não querem ser somente “backing vocal” em particular nas bandas de *reggae* formadas em sua maioria por homens. Para Donna Liu as mulheres enfrentam muitas dificuldades na música e isso precisa ser rompido. A mesma já passou por preconceito enquanto cantora de *reggae*.

(...) a gente precisa de voz ativa é pra você falar de um arranjo, por exemplo, você é muito mais desacreditada porque você é “mulher e não sabe o que tá falando”, mas eu sou o tipo de pessoa, pode xingar? (risos) Eu sou o tipo de pessoa que foda-se, foda-se e aí eu aprendi assim, oh não tá me ouvindo agora, vai ter que me ouvir mais tarde e aí eu espero a minha vez e quando chega a minha vez eu olha falei, tá vendo que eu disse que era pra ser assim? (DONNA LIU, 2019).

Para Liu as mulheres são o tempo todo desacreditadas pelo fato de considerarem que a “mulher não sabe o que tá falando” as mulheres são infantilizadas e, às vezes, não percebem isso. Para Carla Akotirene (2018) independentemente da idade, o racismo infantiliza as mulheres negras, a referida autora apresenta Sojourner Truth com uma das pensadoras que denuncia a infantilização da mulher negra (AKOTIRENE, 2018, p. 21). Advogo da ideia de Lélia Gonzalez (1984) quando ela relata o risco que assumimos sobre o ato de falar, porque ao longo da história falaram por nós, como fazem com as crianças.

E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa (GONZALEZ, 1984, p. 225).

A autora chama atenção para a naturalização do racismo ligado ao “lugar” da mulher negra nesse processo de formação cultural, assim como os diferentes modos de rejeição e integração de seu papel. Donna Liu tem muita admiração por Gabby Santana pelo fato da mesma está inserida em diversos trabalhos e por Jussara Santana que desenvolve projetos potentes, como “Elas cantam Bob”, muito importante em Salvador-Bahia. De acordo com Donna Liu:

(...) é prazeroso quando a força feminina tá toda unida você percebe que a coisa anda, que é muito mais poderoso né? Então assim, você sente o poder muito grande, você sente um axé, uma energia que tá rolando ali que é de aba né? E eu agradeço muito a oportunidade, eu agradeço muito aos orixás pela oportunidade de entrar nesse projeto porque é histórico por tudo que reúne, tudo que agrega a gente eu tenho costume de dizer que é histórico (DONNA LIU, 2019).

Para a Donna Liu tudo que reúne e agrega as mulheres é histórico, e diante de novas práticas discursivas, tem a ver com as transformações das relações sociais. Essas mudanças significam que o sujeito não representa apenas uma identidade e sim é constituído por vários eventos e dinâmicas que acontecem em sua vida. No meu Trabalho de Conclusão de Curso abordei a questão das identidades a partir de três concepções apresentadas por Stuart Hall (2011) a primeira pelo sujeito Iluminista, a segunda pelo sujeito sociológico e a terceira do sujeito pós-moderno.

A primeira do sujeito Iluminista que seria de uma identidade central, unificada e estável, identidade nacional que se destacou a partir do século XVIII e XIX, que tinha como base um sentimento pertencente a uma determinada cultura como monoculturalismo, que aborda o racismo científico juntamente com o mito da democracia racial na construção da sociedade brasileira; A segunda do sujeito sociológico de uma identidade formada pela complexidade e interação do sujeito na sociedade, que seria a busca de uma identidade como posicionamento político e como consequência as identidades múltiplas como, por exemplo, a identidade negra, interligada as outras identidades como a de gênero e a de orientação sexual, geração e classe social; A terceira do sujeito pós-moderno, seria uma identidade que é formada e transformada, definida historicamente e não biologicamente levando em consideração todas as práticas existentes em um contexto social, como por exemplo identidades como forma de resistência que vem se manifestando cada vez mais através da linguagem, dos símbolos e da musicalidade (JESUS, 2017, p. 14).

Essas identidades vêm sendo discutidas, reavaliadas e desestabilizadas a partir de muitas linguagens e espaços, tais como os movimentos sociais, como, por exemplo, os movimentos de mulheres, movimentos feministas, religiosos, movimento negro, LGBTQIA+ e também através da música que vem contribuindo para o processo de afirmação na dimensão da resistência.

Gabby Santana atua como ativista há mais de 20 anos na luta das mulheres no *reggae*, foi uma das fundadoras do Coletivo Regueiras Empoderadas Filhas de Jah (CREFJ) formado primeiramente enquanto um grupo de mulheres pelo WhatsApp e logo depois surgiu a ideia de criar um coletivo em prol da saúde das mulheres no *reggae*. Gabby Santana sempre esteve envolvida em projetos principalmente na comunidade do Nordeste de Amaralina, onde começou sua trajetória musical. Participou de um projeto pela Associação Recreativa e Cultural que foi a criação do “Bloco Filosofia do *Reggae*” desde 2014, o único bloco de *reggae* inserido no carnaval do Nordeste de Amaralina no circuito oficializado conhecido como Mestre Bimba.

A minha relação com o público no carnaval do Nordeste de Amaralina no circuito Mestre Bimba é uma relação em grande parte de amizade até porque eu sempre quero estar com a comunidade, uma outra parte de curiosidade, o público deve imaginar com sentimento de curiosos “poxa aquela mulher canta o reggae, vai rolar aquela mulher que canta o reggae” eu acho assim muito gostoso porque chama atenção, é aquela mulher que canta o reggae, não é uma banda e nem um cantor, é aquela mulher que canta o reggae (JUSSARA SANTANA, 2019).

A relação de Gabby Santana com o público especialmente no Nordeste de Amaralina, onde tem um projeto com um trio elétrico de *reggae* no carnaval, essa relação é de amizade pelo fato da mesma ter residido no bairro e chama atenção também das pessoas pelo fato de cantar *reggae*. É visível as relações de poder na música, especialmente no *reggae*, as pessoas ainda não estão acostumadas a verem mulheres cantando *reggae* e quando presenciam esse fato ficam até mesmo surpreendidas percebendo o fato com espanto. Para Julieta Paredes (2013) o feminismo comunitário luta também para se rebelar contra um patriarcado que oprime, e a luta das mulheres nos territórios de Abya Yala palavra de origem Kuna que quer dizer América, já lutavam desde 1500, mas foram esquecidas. Compartilho com o feminismo comunitário proposto por Julieta Paredes já que ela diferencia o patriarcado do machismo, entendendo o patriarcado como sistema e o machismo como formas de pensar, coisas que nós podemos mudar.

Os trabalhos realizados por Gabby Santana são voltados para a comunidade pelo qual esteve inserida no projeto “Filos *reggae*” que é um projeto que ocorre na rua onde é colocado uma tenda dub *reggae* para o movimento sound system. Gabby participou também do projeto “Unidade Projea” que levava a música *reggae* para os bairros de Salvador sem nenhum apoio

financeiro, ela também participa dos projetos da produtora cultural Jussara Santana os quais considera de extrema importância no cenário do *reggae* em Salvador.

(...) a gente vem criando uma amizade em poucos anos e que no que ela pode me chamar ela me chama, principalmente que ela é muito forte quando se trata do movimento com mulher, mulher reggae, ela tem os artistas dela, os filhos, uma família musical, uma família de artistas, porém ela mexe muito quando se fala no movimento com mulher, ela fez o “Elas Cantam Bob” né? Que é um projeto maravilhoso que fazem em comemoração ao aniversário de Bob, ela sempre está movimentando, nesse projeto ela junta a mulherada, cantoras de reggae que o pessoal fala assim “Ué tem tanta mulher cantando reggae?” e também outras artistas que vão para cantar Bob, ela consegue juntar essa mulherada, ela também faz o “Elas cantam reggae no carnaval” é um trio, é um trio somente de mulheres cantando reggae (GABBY SANTANA, 2019).

A interlocutora destaca a importância da produtora Jussara Santana, que vem tentando juntar as mulheres cantoras de *reggae* tanto de Salvador como de outros Estados. Destaca também Viviam Carolina por quem tem muita admiração pelo potente trabalho que desenvolve com a música negra junto com a banda Didá e Donna Liu que é super fã, pelo trabalho excepcional com o som *music* junto com o *reggae*. Gabby Santana chama atenção para as dificuldades enfrentadas enquanto mulher negra e pobre no cenário da música em geral e que todo dia passa por barreiras pela questão de gênero, pela cor e pela classe social, tornando tudo mais difícil. Gabby Santana (2019) sinaliza para a questão do assédio que *“de vez enquanto já chega um, te abraça diferente, já dá uma ideia, ‘e aí pra gente se encontrar fora? É isso que rola por ser mulher não é verdade? Mas nós mulheres nessa área artística sofremos muito isso aí”* (Gabby Santana, 2019).

O assédio moral e o assédio sexual são formas de violência e a objetificação das mulheres negras e de seus corpos, isso teve início no sistema escravista do período colonial, essa hipersexualização ainda não foram superados historicamente nos dias atuais. Para compreender o significado do assédio é necessário a compreensão do violento domínio dos colonizadores às sociedades indígenas e aos povos oriundos de diversos países da África. Para Angela Davis (2016):

Como mulheres, as escravas eram inerentemente vulneráveis a todas as formas de coerção sexual. Enquanto as punições mais violentas impostas aos homens consistiam em açoitamentos e mutilações, as mulheres eram açoitadas, mutiladas e também estupradas. O estupro, na verdade, era uma expressão ostensiva do domínio econômico do proprietário e do controle do feitor sobre as mulheres negras na condição de trabalhadoras (DAVIS, 2006, p.26).

A autora vai trazer experiências de mulheres negras durante a escravidão que assim como os homens, trabalhavam pesado na lavoura e nesse sentido, a opressão das mulheres era

idêntica a dos homens, e além de compartilharem essas opressões eram vítimas de abuso sexual e outros maus-tratos. Ainda para Angela Davis (2006) os arranjos econômicos da escravidão contradiziam os papéis sexuais hierárquicos incorporados na nova ideologia. Em consequência disso, as relações homem-mulher no interior da comunidade escrava não podiam corresponder aos padrões da ideologia dominante.

Essas múltiplas formas de violências durante a escravidão em territórios da diáspora nas Américas sobretudo no Brasil, para Maria Odila Dias (2012) se dão porque as pessoas escravizadas são vistas como mercadoria e não como seres humanos, essas mulheres foram obrigadas a trabalhar e sobreviver em condições precárias, em ambiente tão hostil em que exigiu força, inteligência e sempre que possível rebeldia. As mulheres negras vêm atravessando formas de não morrer, uma nova condição dessa opressão aparece configurada em dificuldade, como relata Gabby Santana que nunca conseguiu sobreviver somente do seu trabalho com a música.

(...) eu nunca consegui sobreviver da música e da arte, como eu tenho uma formação de Analista de Seguros que não tem nada a ver com música né, mas foi justamente para não poder sair, porque eu conheço muitas pessoas que saem que abandonam porque também não conseguem segurar uma onda, existem as cobranças né, existe cobrança dentro de casa sempre de mãe, pai, esposa, esposo, mas existe realmente você tem que ter aquela situação financeira, mas eu nunca consegui sobreviver somente, da música, tive meus momentos bons, bonzinhos, mas conciliando com outro tipo de profissão (GABBY SANTANA, 2019).

Gabby Santana relata que nunca conseguiu ao menos sobreviver através do seu trabalho em pleno século XXI em que muitas conquistas foram alcançadas como direito ao voto, grau de instrução e diplomas, cargos diretivos, direitos reprodutivos entre outros. Para Bebel Nepomuceno (2012) mulheres de grupos sociais distintos viverem de maneiras diferentes e ritmos variados, não caminharam juntas nem no mesmo passo, com determinadas situações de nítidos privilégios para umas e exclusão para outras. Ou seja, com todos os avanços e conquistas é recorrente as dificuldades de inserção de mulheres negras em espaços de poder e visibilidade.

Os trabalhos realizados por Jô Kallado são suas apresentações nos palcos e gravações de músicas não autorais, a mesma não se sente inserida no mercado da música porque quem sustenta a Jô Kallado é Joceli de Andrade Marcelino seu nome de batismo, que é quem sai nas ruas para vender pasteis ou camarão.

Eu não me vejo inserida no mercado da música, o mercado da música já leva para um lado que você esteja sendo divulgado para todos os lados que você se veja no outdoor, de que você se veja nos maiores palcos da cidade, de que o governo assuma essa música reggae como a música que leva essa cidade pra frente porque queira que não queira nessa cidade a maioria é negra e o reggae além do samba também, claro que eu não posso negar a raiz do samba que é negra também, mais o reggae aqui é muito forte é muito presente então

o nome de Jô Kallado não está incluso nesse mercado (JÔ KALLADO, 2019).

Jô Kallado não se vê inserida no mercado da música e trabalha como vendedora de pasteis e camarão para dar continuidade a atividade artística e a sua sobrevivência, tentando ocupar os palcos onde se sente realizada. Ainda para Bebel Nepomuceno (2012):

O fato é que, nas primeiras décadas do século XX, essas mulheres valeram-se dos trabalhos ligados à cozinha, à venda de salgados e doces nas ruas e à lavagem de roupas. Serviam também como empregadas domésticas. Buscando a alternativa do trabalho em grupo como pequenas empreendedoras independentes, produzindo e vendendo suas mercadorias. Ou ainda, dedicaram-se atividades artísticas, ocupando palcos baratos de teatros de revistas, cabarés e “chopes-berrantes” (NEPOMUCENO, 2012. p. 386).

Para a autora no século XX, as mulheres negras continuariam a desempenhar o importante papel de “artífices de sobrevivências”. É interessante destacar a importância das estratégias de luta e sobrevivência de mulheres negras também nos dias atuais. No momento da entrevista quando eu questionei a Jô Kallado se já tinha vivenciado o preconceito enquanto mulher negra e a mesma retrucou lançando outra pergunta: *“E quem não já passou preconceito não só na Bahia, mas no Brasil sendo mulher negra?”* Fiquei sem reação e aquele silêncio só confirmava o que eu e Jô Kallado já sabíamos. A mesma foi líder da banda Ujahma composta apenas por mulheres, para Jô Kallado (2019) a gente vai acostumar a ver a mulher no palco cantando o *reggae* também como estão cantando outros estilos. Kallado destaca Zavan Liv como a primeira cantora de *reggae* na cidade do Salvador- Ba e chama atenção para alguns nomes como cantoras importantes no cenário musical, além da Zavan Liv, Mana Jacy, Gabby Santana e Danzi Love. Para Jô Kallado (2019) *estamos aqui também tentando fazer essa música reggae dá licença que nós estamos passando.*

Já os trabalhos realizados por Jussara Santana, enquanto produtora cultural, são muitos em seus 25 anos de carreira. Aos 47 anos foi para uma faculdade onde fez o curso de publicidade e propaganda para compreender mais sobre questões de divulgações e Market para continuar levando seu trabalho à frente. Sobre a busca de espaços para difusão do *reggae* e das mulheres do *reggae*, Jussara narra muitas histórias de luta e de enfrentamento, vejamos algumas dessas narrativas:

Primeiro a gente conseguiu quebrar a barreira de tocar no Pelourinho, porque o reggae não tocava nas praças do pelourinho, era muito cômodo ter o reggae na rocinha aí o reggae tá ali, é muito cômodo ter o reggae quando tinha a praça do reggae, mas a gente não conseguia sair desse ciclo e eu não conseguia entender porque que a gente não podia tocar em umas praças tão boas que tinham no pelourinho e a gente conseguiu, e fomos pioneiros a tocar e foi na minha produção, consegui tocar, levar os trabalhos reggae pra lá e hoje isso está consolidado. E aí vieram os trabalhos com blocos, nós temos um bloco de reggae que também foi um desafio, foi nos negado a tocar em um

bloco que se dizia militante que era um bloco de trabalhadores, mas não queria o reggae, usava a nossa música para chamar os trabalhadores, mas na hora de sair no carnaval diziam “ah não os nossos associados querem se divertir, não querem ouvir reggae” E aí foi um desafio colocar um bloco de reggae na avenida na segunda-feira no qual a gente sai e que é muito importante, e na minha inquietação enquanto mulher, que acho que a mulher sempre construiu tudo, tá sempre junto ao lado e às vezes, muitas vezes, na frente de qualquer trabalho, eu lancei o projeto “Elas cantam Bob” porque o mês de maio é todo dedicado ao reggae, mas eu sentia essa falta, essa falta das mulheres serem protagonistas na música ai eu criei “Ela cantam Bob” no mês de maio, também outro feito a Lei Nacional do Reggae, no qual essa lei o Brasil inteiro usufrui e foi criado por nós, por mim por Margo ela foi sancionada em 2012 pela presidenta Dilma, pela ministra da Secretaria de Políticas para Promoção da Igualdade Racial, SEPPIR, a falecida Luiza Bairros que assinou essa lei e a ministra de cultura Holanda, na época, então essa lei tem um caráter cultural e racial então o reggae é sociopolítico e cultural então isso são algumas coisas que a gente vem desenvolvendo, eu particularmente venho desenvolvendo (JUSSARA SANTANA, 2019).

Jussara Santana apresenta trabalhos desenvolvidos em 25 anos de carreira enquanto produtora cultural. Chamo atenção para o seu pioneirismo como mobilizadora do estilo musical *reggae*, ela desenvolve projetos não só com os homens, mas também com as mulheres. Enfatizo o protagonismo de mulheres negras pelo fato de nunca sermos reconhecidas dignamente nem mesmo como protagonistas de nossas próprias vidas quem dirá na música. É preciso reivindicar o lugar de Jussara Santana como uma grande difusora e produtora de *reggae* no Brasil.

Sojourner Truth (1863) já chamava atenção pela forma que era tratada, pois ninguém jamais ofereceu a ela tipos de ajudas comuns ofertadas às mulheres brancas naquela época. Ninguém nunca a ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama e nunca ofereceram melhor lugar algum, então seu discurso questionador problematizava sua condição social de feminilidade localizada na negritude, na raça, ela não era uma mulher? O mito da fragilidade das mulheres não cabe a todas as mulheres, esse imaginário de sexo frágil arraigado socialmente nos papéis sociais de gênero nunca coube às mulheres negras. Nesse sentido:

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. Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação. Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas

como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca. (CARNEIRO, 1994, p.190,191).

Para a autora fazemos parte de um contingente de mulheres ignoradas pelo sistema de uma cultura violada, folclorizada e marginalizada, tratada como coisa primitiva, coisa do diabo, esse também um alienígena para a nossa cultura. Jussara Santana é idealizadora também dos projetos “Elas Cantam *Reggae*” no qual várias cantoras de *reggae* cantam em um trio independente no Circuito Osmar e do projeto “Elas Cantam Bob”, um projeto já consolidado aqui na Bahia, no qual além das próprias cantoras de *reggae*, são convidadas também cantoras de outros estilos musicais para subirem no palco cantando *reggae*.

“Elas cantam reggae no carnaval” ele vem também nessa função de respaldar mais as mulheres, evidenciar mais elas cantando, são muitas dificuldades, Zavan Liv que tem mais de 30 anos de carreira sabe e é uma dificuldade para conseguir um cache sabe? Ela e Jô Kallado, são as nossas referências aqui, são mulheres que não desviam para outro estilo pra cantar outra coisa, elas vivem e querem cantar reggae, então elas têm muitas dificuldades e não tem visibilidade, então eu como produtora venho fazendo esse papel, em nosso show você nunca vai ver só homens cantando sempre vai ter a participação de mulheres na frente, eu desafio elas cantarem fazer umas duas, três músicas pra poder elas virem tomando esse gosto e serem protagonistas, então o diferencial nosso, meu particularmente é tá colocando essas mulheres dentro dos meus trabalhos elas cantando reggae porque se a dificuldade é imensa para o homem que trabalha com o reggae, para a mulher é muito mais, muito mais chega dói! (JUSSARA SANTANA, 2019).

O projeto “Elas cantam *reggae* no carnaval” é um trio elétrico de *reggae* que tem como objetivo evidenciar a presença de cantoras de *reggae* no carnaval de Salvador-Bahia e o projeto “Elas cantam Bob” acontece em todo mês de maio também com a mesma proposta de visibilidade das mulheres na música. Segue uma conversa minha e de Jussara Santana no momento da entrevista sobre o show Elas cantam Bob.

Bruna S. Jesus - eu participei nesse ano de 2019, comecei tirando foto anotando tipo pesquisa de campo, mas na metade do show já tinha guardado o caderno e já estava no meio dançando. Jussara Santana - Você gostou? Bruna S. Jesus - Eu amei! Jussara Santana - Olha tá vendo (risos) foi a primeira vez né? Bruna S. Jesus - Foi a minha primeira vez, eu já sabia desse projeto, mas nunca tive oportunidade de participar.

Jussara Santana em sua entrevista relata sua admiração por Zavan Liv, Jô Kallado, Gabby Santana, Donna Liu, Vivian Caroline que é do samba, mas que canta *reggae* divinamente, Danzi Love e Mana Jacy são mulheres negras que desenvolvem trabalhos com *reggae* mesmo que chova ou que faça sol e que dê dinheiro ou não. A interlocutora relata que uma grande dificuldade é conseguir patrocínio de empresas privadas, às vezes até que acontece alguns patrocínios da prefeitura ou do governo do Estado, mas geralmente os eventos que Jussara realizam são a partir dos seus próprios recursos. Jussara também é idealizadora da

Associação Cultural Aspiral do *Reggae*, que é também de onde parte essa inquietude de promover essas ações.

Olha, eu sou idealizadora da Associação Cultural Aspiral do Reggae, foi bem porque Kamapheu, tinha banda Aspiral do reggae, mas só com a banda e eu pelo meu lado político e cultural eu não podia ficar só com a banda, porque o reggae ele tem essa vertente político, sociopolítico e eu levei um tempo para convence-lo né, porque a gente tem que trabalhar em harmonia pra convencer eu disse que a gente precisava criar essa Associação para trabalhar a parte política do reggae pra gente realizar seminários, a gente já realizou seminários como “Qual a importância da música reggae?” “Qual a importância de ser rastafari na Bahia?” então quem dá esse norte para a gente trabalhar isso é a Associação, porque está dentro do seu estatuto realizar essas ações dentro da cidade de Salvador, então começamos assim com cuidado falando e aí ele aceitou e a gente está desenvolvendo esse trabalho há mais de 12 anos trabalhando com a associação Cultural Aspiral do Reggae (JUSSARA SANTANA, 2012).

Além da Associação Cultural Aspiral do *Reggae*, tem a banda Aspiral do *Reggae* em que seu companheiro Kamapheu Tawá é vocalista, que Jussara é produtora. Tem também o bloco Aspiral do *Reggae* fundado e liderado por Jussara Santana, o qual sai na segunda-feira de carnaval já a há 16 anos e trazendo artistas jovens da periferia como do bairro da Paz e Paripe. O bloco de carnaval surgiu pela inquietação causada pelo contexto de rejeição e invisibilidade pelo fato da Bahia ter tantas bandas de *reggae* e no carnaval de Salvador não ter nenhum trio de *reggae*. Um dos mais recentes trabalhos realizados por Jussara Santana foi a criação do palco do *reggae* localizado na praça Casa Cultural *Reggae* no Pelourinho e o réveillon *reggae* que já está em sua terceira edição com a parceria da Associação Nacional das Baianas de Acarajé. A interlocutora passou por vários preconceitos e racismo enquanto produtora cultura de *reggae*.

*Quando eu gravei Kamapheu Tawá e aí quando eu terminei de gravar estava tudo certinho o cara gostou demais do trabalho dele e aí ele me chamou e disse “olhe você quer que seu artista estore?” (eu disse quem não quer?) eu disse quero sim. “então vou lhe dar um conselho libere ele porque você é uma mulher preta tem um metro e meio” eu tenho um metro e cinquenta e três “e você não é loira então ele não vai” ele associou que o homem preto tem que estar com uma mulher loira para ter ascensão, ele falou isso pra mim, eu tinha pago o estúdio dele tudo direitinho, eu fiquei com aquilo, eu disse poxa será que é verdade, eu não queria prender o artista, todo mundo quer que seu artista vá e aí eu chamei o artista e falei venha cá ô ele me disse isso, isso e isso se você quiser pode seguir porque eu não quero te prender não, eu quero que você tenha sucesso, mas ele disse isso, ele é o dono estúdio é branco ele tá vendo aí e eu quero que o seu trabalho siga (...) então isso foi uma discriminação e no meio da comunidade regueira mesmo eu sou atacada diretamente pelos próprios regueiros porque eu penso além, eu não penso a música pela música sem pensar uma Casa Cultural *Reggae* como eu pensei, você pensar uma lei nacional do *reggae* e não foi o homem que pensou foi uma mulher que pensou então ele já tem a questão do machismo e aí não*

engole né? Mas só que eu 'não como reggae'²⁶ eu faço reggae, enquanto eles ficam 'comendo reggae' eu faço reggae e faço a coisa acontecer se hoje o reggae tem outra dimensão tem parte de mim e não vou ter humildade de dizer que não, não vou ter eu sei que eu contribuir e ele sabe que eu contribuir para reggae tá em outro patamar politicamente (JUSSARA SANTANA, 2019).

A interlocutora chama atenção para uma das discriminações sofridas no meio da própria comunidade regueira, assim é atacada diretamente pelos próprios regueiros, pelo fato de pensar a música além do som e relata também a questão do machismo pelo fato de ser uma mulher negra na ativa, desempenhando papéis de destaque e de poder.

Já a cantora e compositora Vivi Akwaba desenvolve trabalho autoral como artista solo e intérprete de ritmos também como axé e samba em barzinhos para garantir seu sustento, a mesma trabalha também com artesanato, pintura de painéis e grafite, mas tem a música como sua principal fonte de renda. Sobre a atuação de mulheres de mulheres negras na música não podemos esquecer as nossas mais velhas que lutaram para a emancipação de mulheres negras nos dias atuais. Temos como exemplos Ivone Lara e Lecy Brandão que abriram espaço enquanto cantoras e compositoras, para além do samba. Mas ainda sim com toda emancipação conquistada pelas mulheres negras as dificuldades ainda são rotineiras na vida de Vivi Akwaba que nunca desistiu da sua carreira por amor à música. Para a interlocutora o estilo de música *reggae* autoral é mais complicado ser inserido no mercado musical, mas ainda sim consegue se cantar em alguns lugares do cenário alternativo. Ela desabafa:

O que me faz continuar e persistir é a música porque o resto é só dificuldade, tá ligado? A música é o que move, porque de fato eu não reclamo assim, ah porque isso é difícil, na verdade é um caminho difícil é o caminho do meio (risos), nem um lado e nem o outro é um caminho do meio, mas estreito sabe? Ganhar dinheiro com arte e uma mulher cantar, compor, falar o que acha, o que pensa no mercado de Salvador-Bahia onde majoritariamente os recursos tanto públicos como privados são voltados para um determinado estilo ou um ou dois no máximo, né? (VIVI AKWABA, 2020).

A carreira profissional que Vivi Akwaba escolheu é marcada por dificuldades, e ganhar dinheiro também com a sua arte e falar o que pensa através da música é complicado, assim como ela relatou. Akwaba deixa explícito que ainda continua a persistir na carreira pelo amor que tem a música. Através da música as pessoas são capazes de afetar e serem afetadas, tais como experiência específica de cada uma em relação a percepção musical, a música influencia o estado emocional estabilizando ou desestabilizando os seres que com ela interagem. Vivi Akwaba destaca alguns nomes importantes no cenário da música *reggae* em Salvador-Bahia,

²⁶ Expressão muito comum em Salvador-Ba utilizada como uma gíria para designar o ato de não aceitar algo imposto, significa dizer que não é uma pessoa submissa, mas sim uma pessoa ativa e que não aceita desaforo.

que é a nigeriana Owe Odily e Danzi Love Jah uma cantora rastafári que tem uma representatividade muito importante dentro da cultura *reggae*.

Desde a década de 1990 Zavan Liv vem desenvolvendo seu trabalho com o estilo musical *reggae*, ela considera seu estilo bem próprio. Durante todos esses anos de carreira teve muitas parcerias e já dividiu palco com muitos artistas. Zavan Liv relata sobre a sua vontade de ter uma banda fixa. E de acordo com a mesma:

(...) eu gostaria de ter banda fixa, mas eu tenho os músicos que tocam reggae um dia e no outro já ganhou outro ritmo e eles estão sempre trocando, e a cada dia estou tocando com uma banda, é uma loucura (...) porque na verdade os músicos são inquietos e eles me cobram muito para fazer show todo dia e eu estou sem produção, a produção deu uma caída e eu estou correndo atrás da produção, mas só que tem uma hora que você se esgota da produção e aí eles ficam me vendo nesse lado, o povo tem que correr atrás tem que fazer e se eu estou devagar eles pulam para outra banda (ZAVAN LIV, 2019).

O fato de Zavan Liv está devagar significa a falta de reconhecimento do trabalho que a mesma desenvolve. Apesar de todas as outras dificuldades enfrentadas por Zavan Liv, ainda assim, a mesma se sente inserida no mercado da música pelo fato de ter participado de várias apresentações com outros cantores em Salvador. Financeiramente sempre fez alguns bicos como trabalhos de costura de crochês, vendia sapatos, roupas, ingressos e também pinturas em tela, a mesma desenvolvia esses trabalhos para poder alcançar os objetivos e investir no lado musical.

Aqui em Salvador eu tive várias oportunidades de tocar no carnaval e como eu falei em apresentações aqui nos bairros e aqui no próprio Pelourinho, eram pouco, mas servia para viver (...) e vou sobrevivendo porque não tenho muitos vícios, eu consigo me sair de boa e também tem a própria expectativa de sair pra vender o que eu produzo, eu vendo meus discos (ZAVAN LIV, 2019).

Zavan Liv relata que seu trabalho enquanto cantora e compositora garantem atualmente a sua sobrevivência, essas dificuldades são caracterizadas pelo preconceito, racismo e discriminação. Zavan Liv é considerada como a primeira cantora de *reggae* em Salvador-Bahia, reconhecida pela comunidade regueira, essa expressão é denominada às pessoas adeptas ao *reggae*. Para Zavan Liv (2019):

Eu sou uma das primeiras mulheres a cantar reggae aqui em Salvador, eu vejo dificuldades muito grandes conosco, os homens tem mais oportunidades principalmente que nós somos negras né, e a oportunidade é limitada, então eu não vejo essa abertura fácil, não é muito difícil você ganhar oportunidade aqui porque existe muito preconceito e tudo mais, então, por exemplo, o pessoal me cobra muito “ei porque você não tá fazendo sucesso?” (...) mas aqui em Salvador é muito difícil porque o pessoal daqui trava geral com as mulheres negras entendeu e a música tem muita concorrência, né? (ZAVAN LIV, 2019).

A cantora, compositora e instrumentista Zavan Liv destaca a sua importância como uma das primeiras cantoras de *reggae* soteropolitana, mas reconhece que ainda não é tratada dignamente no cenário musical. A mesma pontua o nome de Jô Kallado e sinaliza que tem muitas mulheres cantando *reggae*, a pesar desse estilo sofrer muito preconceito.

A maioria das interlocutoras submetem projetos em editais, divulgam seus trabalhos nas redes sociais e desenvolvem trabalhos voltados para comunidade são protagonistas e idealizadoras de coletivos, associações, eventos, encontros, shows de *reggae* em Salvador, Bahia. Através de seus relatos percebi que todas contam com uma rede de apoio que vão chamar de parcerias com objetivo de fortalecer seus trabalhos.

Uma das principais demandas é o desejo de serem reconhecidas e inseridas no mercado da música ao ponto de serem remuneradas de forma digna, a maioria não consegue sobreviver com a música, ou seja, não estão contempladas da maneira que gostariam, por isso exercem funções em outras áreas. Destaco alguns exemplos de atividades e profissões adicionais para garantirem o sustento e permanecerem aos palcos fazendo o que mais gostam que é cantar. Dona Liu que é também uma fonoaudióloga, Gabby Santana trabalha como Analista de Sistema, Jussara Santana que além de produtora cultural é enfermeira, Jô Kallado vende seus pasteis para garantir a sua sobrevivência e a sua carreira na música, Vivi Akwaba que além de cantar em barzinhos também faz trabalhos com pinturas e artesanatos e Zavan Liv que trabalhou durante muito tempo como vendedora para ampliar sua renda.

Os elos que as unem são suas ações, demandas e questionamentos, muitas vezes expressadas pelas dificuldades e os questionamentos dessas mulheres giram em torno de indignações diante das dificuldades enfrentadas enquanto cantoras, compositoras e produtoras. Notei que nas entrevistas todas as colaboradas relatam as dificuldades e barreiras pela questão do gênero, raça/etnia, classe social, geração enfrentadas pelas mulheres negras na música e sem dúvidas os homens, mesmo pertencentes a comunidade negra têm mais oportunidades (ainda que pouca) do que as mulheres negras no cenário musical *reggae* especialmente em Salvador-Bahia. O que fazem com que essas mulheres persistam com suas respectivas carreiras musicais é a paixão pela música e o amor pelo que fazem, é o que fortalece diante de tantas dificuldades principalmente em ganhar dinheiro para ao menos se manterem.

É necessário enfatizar dois assuntos que para mim vejo como denúncia expostas pelas colaboradoras: o primeiro trata-se sobre a questão do assédio sexual; e o segundo o preconceito dentro da própria comunidade regueira em relação as mulheres no *reggae*. Pelo fato de serem mulheres negras e pobres em posições de poder, ou seja, a questão do machismo ainda é um fator predominante nas relações. Mesmo compreendendo que a cultura do machismo não

escolhe morada, sendo reproduzida infelizmente por homens e mulheres, é de extrema necessidade pensarmos e reavaliarmos se essa emancipação de cultura negra contempla homens negros e mulheres negras?

Mas é uma triste verdade: nosso mundo está cheio de homens e mulheres que não gostam de mulheres poderosas. Estamos tão condicionados a pensar o poder como coisa masculina que uma mulher poderosa é uma aberração. E por isso ela é policiada. No caso de mulheres poderosas, perguntamos: ela tem humildade? Sorri? Mostra gratidão? Tem um lado doméstico? Perguntas que não fazemos a homens poderosos, o que demonstra que nosso desconforto não é com o poder em si, mas com a mulher. Julgamos as poderosas com mais rigor do que os poderosos (ADICHIE, 2017, p.14).

Para a autora é urgente termos conversas honestas sobre outras maneiras de criar nossos filhos, na tentativa de preparar um mundo mais justo para mulheres e homens, as mulheres, na verdade, não precisam ser defendidas e reverenciadas; só precisam ser tratadas como seres humanos iguais. Ainda para Chimamanda Ngozi Adichie (2017) há uma conotação de superioridade na ideia de que as mulheres precisam ser “defendidas e reverenciadas” por ser mulheres. Isso me faz pensar em cavalheirismo, e a premissa do cavalheirismo é a fragilidade feminina (ADICHIE, 2017, p.16). Concordo quando Donna Liu expressa que as mulheres negras enfrentam muitas dificuldades na música e isso sem dúvidas tem que ser rompido. Acredito também quando Jô Kallado enfatiza que as pessoas ainda vão se acostumar a verem mulheres nos palcos cantando *reggae*.

3.3 OBRAS MUSICAIS E OS PRINCIPAIS ASSUNTOS ABORDADOS NAS COMPOSIÇÕES DAS COLABORADORAS

A minha investigação deu-se também em saber sobre os principais assuntos abordados nas composições das cantoras que compõem músicas de *reggae*. Nesse sentido, apresento uma composição de cada colaboradora, na tentativa de elucidar sobre um tópico da entrevista em que as envolvidas relatam sobre assuntos presente em suas composições.

Para Donna Liu as suas composições falam de amor, da valorização e enaltação da mulher negra. Ela tem uma preocupação voltada para o reconhecimento da sua história e trajetória das mulheres negras, a partir da inserção nesse processo afro diaspórico. Ela relata:

(...) e como eu sempre digo a mulher preta carrega o mundo nas costas então é por isso que eu homenageio a mulher preta porque nós somos o pilar dessa sociedade hipócrita para não dizer outra coisa (risos) então me vejo também na obrigação de homenagear as minhas ancestrais (DONNA LIU, 2019).

As músicas aqui apresentadas foram escolhidas a partir das letras que mais me identifiquei, partindo da concepção de uma pesquisa engajada que a todo momento eu como mediadora manifesto também o meu posicionamento em relação aos assuntos abordados.

Em relação aos meios tecnológicos possibilitaram mais acesso as produções musicais como, por exemplo, a Donna Liu que chegou a gravar uma música em Salvador/ Bahia com um artista em Luanda, tudo via skype, vídeo e WhatsApp. Donna Liu divulga seus trabalhos lançados como EPS, clips e vídeos pelo Facebook²⁷, Instagram²⁸ e canal do Youtube²⁹. Foi possível achar as músicas autorais de Donna Liu no soundcloud³⁰, escolhi a música Marejê. Vejamos a letra:

Marejê

Sinto como fosse voltar pra onde nunca fui

Parece comédia! Tenho lembranças que assustam.

Sei que através disso vou me confortar

Sei que através disso vou me libertar

Acredito que as águas estão destruindo muros só pra eu entrar e preciso de um viés só pra falar em yorubá

Não tenho muitas petições Yaorí

Eu só preciso me banhar em suas lágrimas

Eu preciso, meu Ketu, de uma agilidade tão azul

Que não sei se mereço

Seja o que for, tudo se revela diante das águas!

Seja o que for, ela te revela sua falsa imagem!

Uma homenagem a Ogum e Yemanjá!

Essa música remete um possível retorno de negros e negras em diáspora ao continente africano, essa concepção é baseada pelo pan-africanismo e pelo movimento rastafari que para Gustavo de Andrade Durão (2018) essa união foi algo que mobilizou os movimentos de libertação nacional e também deu alguma legitimidade ao campo cultural pela população negra levando em conta a necessidade de união diante das injustiças pelas quais passaram. Donna Liu relata escreveu essa música com também com objetivo de homenagear Ogum e Yemanjá. A colaboradora evidencia que quando termina uma obra musical faz questão de compartilhar com pessoas próximas para ter certeza se a mensagem surgiu efeito de maneira não igual, mas

²⁷ <https://www.facebook.com/cantorasouldonna.liu/>

²⁸ https://www.instagram.com/donna.liu_/?hl=pt

²⁹ <https://www.youtube.com/user/donna4422>

³⁰ <https://soundcloud.com/donna-liu-oficial>

próximo ao significado que quis passar. De acordo com Donna Liu isso ajuda a compreender de que maneira deve ou não se expressar por meio da arte pelo fato de considerar como um viés de comunicação.

O feedback é muito positivo, graças a Deus tem muita gente que me dá esse feedback imediato ou nas redes sociais eu recebo muitas mensagens é eu agradeço muito as pessoas que me seguem me dão um suporte, é não é pouca gente, é muita gente graças a Deus e eu sou muito grata porque são essas pessoas que me sustentaram e sustentam até aqui (risos) sem elas eu não sei o que seria de mim (DONNA LIU, 2019).

A interlocutora destaca que o retorno das letras que compõe, assim como seu trabalho em geral tem surtido efeito positivo e agradece as pessoas que sempre apoiaram. Para Vanda Lima Bellard Freire (2013) e Angela Celis Henriques Portela (2013):

Percebe-se, com facilidade, o crescimento do número de mulheres compositoras no Brasil, ao longo dos dois últimos séculos. Percebe-se, também que a atuação das mulheres tornou-se recentemente mais aceita e visível no ambiente profissional da música, projetando essas mulheres, muitas vezes para fora do país, não só como professoras, mas também como compositoras, como regentes e intérpretes (FREIRE; PORTELA, 2013, p. 300).

As autoras vão pontuar um crescimento de mulheres que vão se autoafirmar enquanto compositoras no Brasil ao longo dos dois últimos séculos. Ao entrevistar Gabby Santana eu já havia pesquisado não só a sua trajetória musical, como também de todas que colaboraram com este trabalho, no campo da pesquisa já tinha um conhecimento prévio sobre a carreira das envolvidas. Ao perguntar para Gabby Santana sobre os assuntos abordados em suas composições, percebi que a mesma ficou acanhada e com receio de falar sobre suas composições. No início da entrevista Gabby Santana chegou a relatar que era cantora e intérprete, perguntei se a mesma tinha feito alguma composição e Gabby afirmou que umas três, foi o momento que ela mesma se reconheceu e se afirmou enquanto compositora. Ela disse:

(...) eu e um colega fizemos uma música chamada “inglês da favela” que nas comunidades, principalmente no Rio de Janeiro, mas aqui tinha muito, hoje em dia que não ouço. Na década de 80 e 90 ainda ouvia que é falar as palavras de trás pra frente (...) tem que colocar o nome inglês da favela, que para a galera é tipo um código que é chamado de TDK e a gente fez essa música. Inglês da favela era na verdade uma sátira, uma gozação mole que a gente fez, mas que aí terminou que deu certo, a galera gostava de cantar (...) eram palavras cantadas ao contrário e que deu certo mesmo eu disse poxa, então foi a partir dessa música que eu realmente me interessei em fazer, mas eu gosto de compor (GABBY SANTANA, 2019).

Para a Gabby Santana foi a partir de experimentos com as palavras de colocar de trás para frente como forma de brincadeira que a mesma se interessou em compor. Para Laila Rosa

e Isabel Nogueira (2015) em pesquisa desenvolvida em Salvador e em Porto Alegre sobre compositoras de diversos estilos musicais, há uma invisibilização das compositoras nos mais diferentes tempos históricos, contextos e gêneros musicais. No caso de Gabby Santana percebi que ela tinha vergonha em falar sobre suas composições pelo fato de ter escrito três músicas em que aos poucos foi se sentindo confortável para falar, em meio a conversa chegamos à conclusão que para ser compositora não importa a quantidade de músicas escritas, mas sim o simples fato de compor. A entrevista foi conduzida de maneira descontraída, tanto pela minha parte como pela parte dos companheiros Gabby Santana falou sobre os assuntos abordados em suas letras de músicas.

O tipo de letra da música que eu faço eu gosto muito de falar de amor, falar de amor é ótimo, é maravilhoso né? Até quando você está numa guerra, você está num meio assim bem severo, bem ruim, você fala de amor que é uma arma implacável né, então eu, eu me sinto, eu gosto, às vezes eu quero falar de um outro tema, mas eu não consigo e parto para o amor. É a minha linha, eu gosto de escrever sobre o amor (GABBY SANTANA, 2019).

A cantora, compositora e produtora cultural diz que tenta escrever sobre outros assuntos, mas não consegue, a mesma faz uma distinção explicando que existe o *reggae* raiz, mas o que gosta mesmo é do *reggae* melody. Em seu primeiro trabalho com a banda de *Reggae* Reluz, gravou um cd “Uma Viagem à Jamaica” em 1999. Participou da coletânea “Caia no *Reggae*” e o último álbum que fez foi “Gabby e os Anjos Negros” em 2007. Atualmente está gravando de forma independente e desenvolvendo um trabalho com a junção de forró e *reggae* “fóreggae”. A forma que Gabby Santana encontrou para divulgar seus materiais gravados foram através das plataformas do Facebook³¹, Instagram³², Youtube³³, além de dvd e cds. Na tentativa de achar suas músicas autorais fui no letras.mus³⁴ e a música que escolhi foi Anjo Negro.

Anjo Negro

A onda bateu e escorreu no seu rosto
Um sol agradável, bronzeando seu corpo
Uma bela canção nascida na Bahia
Espante a tristeza e viva a alegria

Deitado na areia beijando sua pele
Aonde cê for quero que você me leve
Até o infinito ou no fundo do mar

³¹ <https://www.facebook.com/gabbysantanaa>

³² <https://www.instagram.com/oficialgabbyoficial/?hl=pt>

³³ https://www.youtube.com/channel/UCWIVkVIv_wjLdW5FZND_x7g

³⁴ <https://www.letras.mus.br/gabby-mpreggae/anjo-negro/>

Eu vou onde for querendo te encontrar

O anjo, me mandou uma mensagem
De amor de felicidade
A vida, um elo de segredos
O anjo, reluz seu brilho negro

Quero sentir o toque dos seus dedos
Me envolver nos seus desejos
Ouvindo tua voz suave e tão macia
Espante a tristeza e viva a alegria

Seus pêlos dourados cada vez te engrandece
Uma linda sereia é o que você parece
Seus cabelos negros banhados no mar
Desejo profundo nasci pra te amar

O anjo, me mandou uma mensagem...

A letra da música nos remete a um relacionamento negro e homoafetivo que apesar do nome da música ser “Anjo negro” no decorrer da canção a cantora e compositora revela que o anjo negro é uma linda sereia. Ou seja, o estilo de reggae do qual Gabby Santana gosta e compõe é definido pela mesma de *reggae* melody no qual já citado acima. A interlocutora enfatiza em sua entrevista a vontade de gravar um álbum por ano ou até mesmo um EP que é menor em relação a quantidade de músicas, mas que é muito difícil pela condição financeira, pois a mesma ainda não tem esse suporte.

O trabalho de Vivi Akwaba com a banda é voltado para música autoral, a mesma tem dois *singles*³⁵ gravados e lançados sendo que o primeiro foi uma parceria com uma banda de *reggae* chamada Ikenfron também de Salvador, no qual fizeram uma coletânea chamada “Fã de *reggae*” e convidaram a mesma para participar. Já o segundo trabalho lançado produzido em parceria com Bobo Tafari e Danilo Japa. Vivi Akwaba vem divulgando seus trabalhos pelas redes sociais, tais como Facebook³⁶, Instagram³⁷ e também no soundcloud³⁸ onde encontrei suas composições e escolhi a música Magia Negra, vejamos a letra dela:

Magia Negra

Magia negra corpo ardente, sangue latente aura envolvente
Fui guerreira nas savanas, desertos saheis

³⁵Na nomenclatura da indústria fonográfica significa música de trabalho ou música de divulgação pelo artista e pela gravadora podendo ser lançada individualmente ou também em álbum.

³⁶ <https://www.facebook.com/vivi.akwaba>

³⁷ <https://www.instagram.com/viviakwaba/?hl=pt>

³⁸Música disponibilizada pelo link: <https://soundcloud.com/dubfree>

Honrei a terra preta sob meus pés
 Dividi com equidade o que meu povo cultivou
 Foi mãe, esposa, filha em terra de Nagô
 Agora venho fêmea efêmera em tronco esculpido
 Travando as batalhas troco fogo com o inimigo
 Leoa pastora do meu coração ferido
 Latir é pra cadela eu dou apenas um rugido
 Lâmina cortante de espada reluzente se o que fere é a palavra eu tô armada até os dentes
 Contra tudo contra todos que me coloca correntes
 Preta cabulosa na mensagem contundente.

A música Magia Negra retrata muito bem a palavra, a fala como instrumento de poder, em que grupos subalternos foram falados, silenciados pela história homogênea a dicotomia em objeto/sujeito é comumente aplicada principalmente na academia. Para Grada Kilomba (2019):

Quando elas/eles falam é científico, quando
 nós falamos é acientífico.

Universal / específico;
 Objetivo / subjetivo;
 Neutro / pessoal;
 Racional / emocional
 Imparcial / parcial
 elas/eles têm fatos / nós temos opiniões;
 elas/eles têm conhecimento / nós temos
 experiências.
 (KILOMBA, 2019, p.52).

De acordo com a autora a posição subalterna como sujeito oprimido que não pode falar porque as estruturas da opressão não permitem que essas vozes sejam escutadas, tampouco proporciona um espaço para a articulação das mesmas. Os assuntos abordados em suas composições são sobre a visão, a ideia de mulher livre, como é uma mulher livre? Como uma mulher livre pensa ou ao menos busca a plenitude dessa liberdade? Vivi Akwaba traz questões sobre o que lhe incomoda e procura tentar ajustar.

Zavan Liv tem quatro cds em sua carreira. “A cor o século” foi gravado primeiramente em fita cassete, mais conhecida como fita de rolo, e ao ser interpelada sobre os assuntos abordados em suas composições, a mesma afirma que escreve sobre assuntos revolucionários. De acordo com Zavan Liv (2019):

Eu escrevo sobre assuntos revolucionários (risos) assuntos amorosos, a natureza e a presença do divino, do sagrado entendeu? Sempre tá me influenciando porque a letra tem que está baseada no conteúdo natural das coisas, então a gente também fala de política, a gente fala de amor, a gente fala da vida (ZAVAN LIV, 2019).

Zavan Liv também divulga seus matérias pelas redes sociais: facebook³⁹, instagram⁴⁰ e pelo canal do youtube⁴¹ onde encontrei a música *Últimos da fila*.

Últimos da Fila

Nós que fazemos o reggae

Nós que fazemos o reggae

Somos abandonados pelo sistema

Somos os últimos da fila

Somos criticados jogados de lado

Somos maiores e menores abandonados

Mas, ras tanto satisfaz, mas a galera vai atrás,

Mas temos que falar do reggae

Reggae é essência,

Reggae é resistência

Reggae é amor e paz

Reggae é liberdade para todas as idades

Reggae é alegria e poesia

Reggae é verdade e realidade.

A letra da música de Zavan Liv ilustra a falta de reconhecimento com o estilo *reggae* e com as pessoas que fazem essa música, ao ponto de serem julgadas/os e abandonadas/os pelo sistema, essa omissão merece atenção e reflexão. Para bell hooks (1984) estar na margem é fazer parte do todo, mas fora do corpo principal. Compartilho da frase de hooks e associo com o estilo musical *reggae* e com as pessoas que fazem essa música acontecer.

Os assuntos abordados nos trabalhos das mulheres que fazem o reggae em Salvador-Bahia, acontecer a exemplo das composições aqui expostas e de relatos, são narrativas musicais sobre valorização, resistência, amor, religiosidade, liberdade assim como tantas outras experiências vividas por mulheres negras, africanas em diáspora. O *reggae* conecta essas mulheres com suas ancestralidades e elas recriam narrativas de resistências negras sonoras que conseguem tocar profundamente e inspirar uma coletividade.

³⁹ <https://www.facebook.com/zavanlivgata.liv>

⁴⁰ <https://www.instagram.com/viviakwaba/?hl=pt>

⁴¹ Clip oficial com a música *Últimos da fila* do álbum *Clima de verão* pelo canal do youtube de Zavan Liv <https://www.youtube.com/watch?v=C4uYRqpUpXc>

4 UMA PERSPECTIVA DE PESQUISA FEMINISTA E ANTIRRACISTA

Uma revolução está acontecendo as mulheres pretas chegando cheia de atitude seja gorda, magra com cabelo crespo, careca sacou? isso é uma visibilidade é emancipação das mulheres prestas e artistas né (VIVI AKWABA, 2020)

Este capítulo tem como objetivo apresentar detalhadamente os desdobramentos de uma pesquisa engajada que tem como característica na etnomusicologia brasileira e o que proponho é trazer para o foco o debate sobre gênero, raça, classe social e geração que ainda é pouco discutido na área. Vou discorrer sobre a tentativa de colaboração que resultou também com o vídeo na qual todas as partes envolvidas contribuíram de maneira significativa para a realização desse trabalho.

Como mediadora, o meu envolvimento com o estilo musical dá-se antes da Academia, não como musicista, mas como apreciadora por, desde sempre, compreender que essa música é potente e carregada de significados nos diversos lugares e contextos que se faz presente, assim como é carregada da pluralidade das pessoas inseridas/os na música *reggae*.

Vou compartilhar caminhos percorridos para a realização da escrita e da produção do audiovisual como também uma forma dos achados da pesquisa. Abordarei a relevância e posicionamentos das colaboradoras registradas no diário de campo e entrelaçamentos com meu posicionamento no contexto da pesquisa.

4.1 O QUE CANTAM SEUS TRABALHOS? RELEVÂNCIA E POSICIONAMENTO DAS ENVOLVIDAS

As manifestações artísticas das cantoras, compositoras e produtoras de *reggae* são carregadas de significados e tudo que cada uma falava para mim e para as mesmas são relevantes, a maneira de andar, olhar, falar, vestir, gesticular são posicionamentos ou seja o corpo fala. Partindo dessa perspectiva de que tudo é relevante e posicionamento achei melhor perguntar o significado de seus trabalhos e quais mensagens propagavam para estabelecer limites sobre essa questão. Donna Liu (2019) relata:

Meu trabalho sempre fala de raça, eu sempre me preocupo com amor preto, por exemplo, me preocupo em mim aproximar do homem negro, por exemplo, eu acredito que a gente precisa tomar a responsabilidade porque a gente fica apontando o dedo um para o outro o tempo inteiro e ninguém dá uma solução para o que se deve fazer. Então eu acredito que a minha música deve ser um instrumento para essa aproximação é, eu falo também da família preta, muito da família preta, a minha música canta bastante isso e independente do

formato se é homossexual, heterossexual, se é cis ou trans. Então pra mim é importante ressaltar a família, porque a gente perdeu esse laço umbilical, esse laço africano umbilical e eu canto pra isso. E eu acho que a gente precisa oferecer alternativas, é aquela história da água suja se você dá um copo de água suja e a pessoa tá morrendo de sede e só tem aquele copo, ela vai beber aquele copo, mas se você der um copo de água limpa e um copo de água suja pra alguém que tá morrendo de sede obviamente a pessoa vai escolher água limpa, então eu acho que a gente precisa de alternativas, eu tento fazer da minha música um instrumento pra dar esse recado(Donna Liu, 2019).

A cantora, compositora e produtora cultural tem como foco aborda em seu trabalho a questão racial, levando em consideração a aproximação com o homem preto como aliado. Donna Liu acredita que a sua música é um instrumento para a união que se configura no campo efetivo. Também enfatiza que independente do formato e conceito de família seja heterossexual ou homossexual o que está em jogo é a construção da família preta antes de tudo, e faz uma reflexão que as pessoas em geral precisam de alternativas e possibilidades para alcançarem seus objetivos e utiliza da música para dá esse recado.

De acordo a fala de Donna Liu a mesma almeja a igualdade de oportunidades entre as pessoas mesmo com toda a historicidade das populações indígenas e africanas invisibilizadas. Kabengele Munanga (2015) vai criticar a historiografia brasileira que ainda insiste mostra a história de maneira distorcida, falsificada e preconceituosa tendo como parâmetro o continente europeu e dos brasileiros de ascendência europeia.

Já Gabby Santana (2019) compreende e define seu trabalho como:

Então hoje o meu trabalho que eu defino é levar alegria e trazer paz de espírito também pra mim, porque eu já tive em situações tão ruim na minha vida e o que me sustentou mesmo foi a minha arte, o que eu faço a minha música, então hoje eu defino como uma forma de terapia, uma forma de vida de viver bem a vida (Gabby Santana, 2019).

A cantora, compositora e produtora cultural entende que seu trabalho significa hoje em levar alegria e paz de espírito e relata que já passou por momento ruins na vida e o que ajudou nesse momento de dificuldade foi o fazer musical e define também como terapia.

Mas para que serve a música? Essa pergunta é um questionamento que me faço sempre, no qual não chego a nenhuma definição a não ser reflexões. Acredito que a música pode trazer inúmeras possibilidades e significados, mas que entre essas múltiplas formas de compreensão a música pode ser também um instrumento de cura na vida das pessoas.

Jô Kallado (2019) define o seu trabalho como:

A minha música reggae eu vou está sempre cantando tentando alertar eu quero sempre abrir os olhos eu vou sempre está daquele lado “Get up, stand up” sempre essa é minha luta sempre, então é por aí que eu vejo a música

reggae afirmação, colocação na sociedade a gente está precisando de que nos vejam e a minha música reggae vai estar sempre mostrando eu estou aqui e eu sou da guerra (Jô Kalado, 2019).

Para a interlocutora o seu trabalho dá-se na tentativa de alertar, abrir os olhos para as desigualdades e isso fica evidente em suas apresentações, a mesma relata que estará sempre do lado “*Get up, stand up: stand up for your rights*” ou seja “Levante, resista: lute pelos seus direitos” refrão da música de Bob Marley. Para Kallado o seu trabalho significa *afirmação, colocação na sociedade* e a maneira que define e a partir de um engajamento político constante e utiliza a música para dá seu recado.

Para Jussara Santana (2019) enquanto produtora cultura, militante, ativista do movimento negro, fundadora do bloco *Aspiral do Reggae*, idealizadora da Associação *Aspiral do Reggae* e responsável pela organização da Casa Cultural *Reggae* localizado no Pelourinho na praça Jubiaba define seu trabalho como quebrar barreiras.

Significa quebrar barreiras ser resistente e persistente mostrar para o sistema e para as outras pessoas, sociedade civil que a música reggae não tem que ser marginalizada, mostrar para a sociedade a importância dessa cultura que sai de Gana que vai para Jamaica, vai para o Maranhão, e vem para Bahia e invade tem na cidade de Salvador no Estado da Bahia 176 bandas e a gente está invisível(...) significa isso essa proposta da Casa Cultural essa proposta eu enquanto produtora de reggae é esse o título que eu quero eu gosto de ser produtora de reggae, porque é quebrar barreira é vencer desafio a cada dia (JUSSARA SANTANA, 2019).

De acordo com a interlocutora pelo fato de produzir o estilo *reggae* já está quebrando barreiras por esse estilo estar a margem da sociedade e questiona sobre a existência de muitas bandas de *reggae* na Bahia, mas que as mulheres no geral continuam invisíveis.

De acordo com Vivi Akwaba (2020):

A música hoje é a minha profissão é também aquilo que me faz estar conectada ao mundo, música traz trabalho, meu ganha pão, me traz amigos, amigas, parcerias e me ensina a viver e como me relacionar com as pessoas. A minha mensagem as minhas rimas, a minha poesia fala basicamente da minha vida enquanto uma mulher preta que precisa se comunicar que precisa é adentrar os espaços que precisa correr atrás, então é nessa música que acredito que tenha uma mensagem positiva sacou? Eu venho evoluindo pelo o entendimento do sagrado feminino é dessa maneira que eu venho evoluindo não me limito (VIVI AKWABA, 2020).

Para Vivi Akwaba o seu trabalho faz que ela fique conecta com o mundo, como também é um dos meios de garantir a sua sobrevivência financeiramente através da música. O seu trabalho procura mostrar fragmentos de sua vida enquanto uma mulher, negra que precisa adentrar nos espaços de poder.

Para Zavan Liv (2019) seu trabalho é entendido como:

(...) uma mensagem de equilíbrio, então quem consome essa linguagem acho que vai ter uma porta aberta para o universo, para ser feliz e eu defino assim como um alerta para o nosso povo negro (ZAVAN LIV, 2019).

De acordo com Zavan Liv quem consome essa linguagem terá uma porta aberta para outros entendimentos e possibilidades de compreensão em torno da música *reggae*, e que esse estilo se configura também enquanto linguagem, símbolos, expressões corporais, vestuários e vocabulário. Para Barbara Falcón (2012) o elemento musical se constituiu assim como uma “ponte simbólica” ligando povos distintos e distanciados geograficamente (FALCÓN, 2012. p. 36). Ou seja, a música faz parte de uma diversidade de contextos sociais e espaciais que podem unir pessoas em sentimentos e múltiplos sentidos, sendo capaz de produzir dores, alegrias, dominações, libertações, fazendo sonhar e por que não desacreditar?

Depois de ter ido ao campo de pesquisa percebi que um dos principais assuntos que eu queria saber não constava no roteiro de entrevista, essa pergunta era se as interlocutoras se consideravam feministas? Sobre esse mesmo assunto fui questionada pela banca que avaliou meu trabalho de conclusão de curso na graduação, perguntaram se existia um *reggae* feminista, e naquele momento não soube responder pelo fato de não ter abordado esse foco na minha investigação, mas nesse trabalho não poderei deixar esse questionamento passar despercebido.

No dia 16 de outubro de 2020, mandei uma mensagem por meio do WhatsApp, para todas as colaboradoras informando sobre como estava a escrita e o trabalho audiovisual, em meio aos transtornos causados pela pandemia da Covid 19. Nesse mesmo dia perguntei se elas consideravam-se feministas e as respostas dentre as colaboradoras, a maioria não se considera feminista.

De acordo com Donna Liu “*Não sou feminista e vivo pelos princípios de África*” (Donna Liu, 2020). Quando Donna Liu relata que não é feminista e que vive a partir dos conhecimentos de África, o seu posicionamento dialoga com a cultura rastafári combinada com o cristianismo, judaísmo, misticismo concebido como um modo de vida para e por pessoas de ascendência africana com uma consciência política pan-africana. Isso também dialoga com o mulherismo africana, uma perspectiva trazida no final da década de 1980 por Clenora Hudson-Weems, baseada na cultura africana e no afrocentrismo e concentrada nas experiências das mulheres em África e sua diáspora centrado na questão da raça. Para Nah Dove (1998) mulherismo africana traz à tona o papel das mães africanas como líderes pela sobrevivência de seus filhos e pela segurança dos homens africanos que vivam sob supremacia branca. De acordo com Clenora Hudson-Weems (2002):

O Mulherismo Africana é uma ideologia criada e projetada para todas as mulheres de ascendência africana. Baseia-se na cultura Africana e, portanto, concentra-se necessariamente nas experiências, lutas, necessidades e desejos únicos das mulheres Africana (WEEMS, 2002, p 10).

Para a autora a conclusão é que o mulherismo africana e sua agenda são únicos e separados do feminismo branco e do feminismo preto, e, além disso, na medida da nomeação em particular, o mulherismo africana difere do feminismo negro. O mulherismo africana vai criticar o termo feminismo por considerar a terminologia ocidental pensado por mulheres brancas. Ainda para Clenora Hudson-Weems (2002):

Embora as mulheres *Africana* tenham, de fato, algumas preocupações legítimas com relação aos homens *Africana*, essas preocupações devem ser abordadas dentro do contexto da cultura africana. Os problemas não devem ser resolvidos usando uma estrutura estrangeira, isto é, feminismo, mas devem ser resolvidos a partir de uma construção teórica endêmica do Mulherismo Africana (WEEMS, 2000, p. 09).

De acordo com autora as características-chave do mulherismo africana, juntamente com o enfoque na família, são autonegociar-se e autodefinir-se, irmandade genuína, forte, em conjunto com o homem na luta, atuante integral, autêntica e flexível, respeitada, reconhecida, espiritual, compatível com o sexo masculino, respeitosa com os mais velhos, adaptável, ambiciosa, maternal e nutridora. Nessa perspectiva, a raça e o continente Africano são considerados elos exclusivos da vivência do povo preto africano, e em diáspora, em todo o mundo. A afrocentricidade é unidade.

Jô Kallado (2020) não se considera enquanto feminista.

Não me considero feminista, não tô ligada com essa coisa do feminismo, não consigo entender, o fato de não me considerar feminista não significa que eu seja machista, não aceito nem o feminismo e nem o machismo, defendo a igualdade. Prefiro ser o que sou sempre Jô Kallado (JÔ KALLADO, 2020).

A cantora enfatiza que a sua rejeição com a palavra feminismo não significa que seja machista, ou seja, não aceita o feminismo e nem o machismo. De acordo com o mulherismo africana as mulheres que se dizem feministas pretas precisam de outra palavra que descreva suas demandas. Jô Kallado apesar de reconhecer as desigualdades de gênero, acredita também que na população negra homens e mulheres são oprimidos por causa da raça.

De acordo com Vivi Akwaba (2020):

Eu super respeito valorizo, apoio, mas, de fato, eu como mulher preta, sacou? inclusive da periferia, não me considero uma feminista. Não me convém assim como uma mulher preta descendente de África enquanto ancestral de rainhas

desde os primórdios da humanidade, rainhas comandantes, líderes, as mulheres pretas sempre tiveram essa posição, esse lugar de fala. Eu acredito que não contemple a minha questão, a minha posição aqui que de fato eu sempre via as mulheres pretas da minha família, sou da favela como líderes, sacou? E com o lugar de fala que elas próprias escolheram, que nós próprias escolhemos e enfim eu abraço assim eu respeito inclusive eu concordo com a luta feminista, sacou? Mas, assim, a minha posição não é realmente essa, eu realmente sou rastafári pelo equilíbrio e a equidade (VIVI AKWABA, 2020).

A colaboradora relata ter conhecimento das pautas feministas e até tem uma certa admiração, mas enquanto mulher preta, periférica cantora e compositora de *reggae* não se reconhece como feminista. Vivi Akwaba levanta a questão do patriarcado de mulheres negras descendentes de África, mulheres chefes de família e líderes de comunidades. Segundo Nah Dove (1998):

Os relacionados com a tradição feminista, tanto branca quanto negra, criticavam as condições sociais das mulheres no seio das sociedades europeizadas e buscavam soluções dentro de paradigmas europeus. Fugindo deste padrão, a teoria Womanist Africana (de 1993) de Hudson-Weems analisa criticamente as limitações da teoria feminista e ajuda a explicar, de forma abrangente, as idéias e ativismo de algumas mulheres africanas que contribuíram para a teoria womanist (mulherista) de diferentes perspectivas ideológicas. Desta forma, ela começa a construção de um paradigma Afrocêntrico que possa abranger o ativismo de todas as mulheres africanas, reconhecidas ou ignoradas, que lutaram para libertar os povos africanos em uma escala global. (DOVE, 1998, p. 04).

Para a autora a sua perspectiva teórica enfatiza ainda mais o conceito de mulherismo africana como uma ferramenta de análise para compreender a natureza das experiências de mulheres Africanas, aborda a cultura como arma de resistência e como base para a definição de uma nova ordem mundial. Ou seja, o que está em jogo são as disputas de narrativas pela qual escolhemos em relação as experiências de mulheres negras em diáspora africana.

Zavan Liv (2020) ao ser interpelada sobre ser ou não feminista, a mesma responde manifestando desconhecer o conceito e que “*Eu não sei nem o que é feminista. Eu não me considero feminista*” (Zavan Liv, 2020). Quando Zavan Liv foi questionada sobre o conceito de feminismo, relatou que desconhece esse termo, pela falta de afinidade em relação ao conceito e logo confirma que não é feminista. De acordo com Patricia Hill Collins (2017):

Em primeiro lugar, é importante ter em mente que o debate mulherismo/feminismo negro ocorre principalmente entre as mulheres negras relativamente privilegiadas. Mulherismo e feminismo negro se beneficiariam por examinar o crescente descompasso entre o que as mulheres negras privilegiadas, especialmente aquelas na academia, identificam como temas importantes e o que o grande número de mulheres afro-americanas que estão fora do ensino superior considerariam digno de atenção (COLLINS, 2017, p.18).

Para a autora podemos nos perguntar até que ponto o conteúdo temático de vozes emergentes de mulheres negras na academia fala para/com a massa de mulheres afro-americanas cuja alfabetização ainda lhes é negada. Ainda para Patricia Hill Collins (2017) acadêmicas negras exploram questões intrigantes de centros e margens e trabalham para desconstruir a identidade feminina negra, enquanto muitas mulheres negras permanecem presa aos bairros em torno de centros antigos do *apartheid* racial.

Reconheço que as mulheres negras que estão levantando questões, por exemplo, sobre mulherismo e feminismo são em sua maioria acadêmicas negras, privilegiadas pelo fato de ingressarem nas universidades ocupando espaços de poder. A questão é de que maneira os conhecimentos adquiridos nas universidades vão dialogar e contribuir para massas de mulheres negras que estão fazendo a limpeza, cozinhando e espanando o computador da irmã que acaba de escrever a sua dissertação ou tese sobre as mulheres negras? É uma pergunta que deixo como possibilidades de reflexões.

Jussara Santana (2020) a produtora cultural considera-se feminista, “*sim porque eu luto e por direitos iguais entre homens e mulheres e também por acreditar que não somos inferiores ou sexo frágil, a luta feminista é de grande importância para nós mulheres negras*” (Jussara Santana, 2020). Jussara Santana considera-se feminista por lutar e desenvolver projetos que contemplem homens e mulheres e não tornar invisível aquela que sempre foi ocultada. Para Guacira Lopes Louro (1997):

Tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das estudiosas feministas desses primeiros tempos. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito — inclusive como sujeito da Ciência (LOURO, 1997, p. 03).

Há uma invisibilidade das mulheres nas ciências, nas letras, nas artes e com o objetivo de fazer avançar essas análises e acreditando na potencialidade de movimentos feministas em empreendimentos coletivos, algumas mulheres vão fundar revistas, promover eventos, organizar-se em grupos ou núcleos de estudos. Trago as epistemologias de feministas negras e decoloniais nesse trabalho não só como embasamento teórico, mas também enquanto posicionamento político para compreender e cessar as desigualdades de uma sociedade colonizada. Compartilho da perspectiva da ativista boliviana, de origem indígena, Julieta Paredes (2020):

Mas precisamos entender que estamos em um mundo globalizado e, se não levarmos isso em conta, podemos cair em uma folclorização, em um reducionismo do nosso próprio pensamento. Por exemplo, se nós dissemos “as europeias têm o feminismo, e nós, em nosso território, temos Q’amasas

Warminanaka”, que no idioma aimará significa “a força das mulheres” – mas isso quem sabemos nós –, o mundo eurocêntrico, colonialista e racista, pode ouvir isso e dizer: “Ah, indígenas, folclore. Então vocês vão cantar? Dançar? Vender artesanato?”. Nós poderíamos nos nomear assim, mas quem nos entenderia? (PAREDES, 2020, p. 02).

Para a autora nós temos nossos conceitos, nossas palavras, nossos argumentos e nossa narrativa para nos apresentar ao mundo e nós escolhemos como estratégia política, histórica e de posicionamento, por sermos mulheres de hoje e de agora, diante deste mundo globalizado e colonizado.

Donna Liu, Jô Kallado, Vivi Akwaba e Zavan Liv não se consideram feministas, apenas Jussara Santana considera-se enquanto feminista, já Gabby Santana não respondeu. Independentemente do que as colaboradoras identifiquem-se, nenhum conhecimento e vivência é “melhor ou mais legítimo” que outro. Narrativas são posicionamentos políticos a partir de cosmovisões que nos identificamos e escolhemos para compreensão de mundo. As possibilidades de interpretação sobre a música negra e relações de poder estabelecidas em nossa sociedade, podem ser questionadas e entendidas de múltiplas formas, de acordo com a maioria das mulheres que fazem a música *reggae* em Salvador- Bahia, essa compreensão tem influências centradas no movimento rastafári e mulherismo africana. Patricia Hill Collins (2017) ainda sim o debate do mulherismo/feminismo negro também proporciona uma excelente oportunidade para modelar um processo de construção de uma comunidade a partir da heterogeneidade e não da mesmice.

Diante do exposto, foi possível compreender a relevância e o posicionamento das interlocutoras em relação aos seus trabalhos, enfatizo que de acordo com a maioria das mulheres que fazem a música *reggae*, não existe um *reggae* feminista em Salvador- Bahia. O que existe é compreensão sobre as desigualdades enfrentadas pelas mulheres negras no estilo musical *reggae*, que essas mulheres vão chamar atenção para outras possibilidades de conhecimento que não está denominado de feminismo.

O fazer musical dessas mulheres é marcado por muitas lutas por respeito e reconhecimento diante dos preconceitos, discriminação e racismo que sofrem no dia a dia pelo fato de serem também mulheres negras fazendo música *reggae*.

4.2 PRODUÇÃO DE MATERIAL AUDIOVISUAL DE DIFUSÃO DA PESQUISA-AÇÃO

Um dos caminhos trilhados na pesquisa foi a produção de um trabalho audiovisual como um dos resultados desse processo. Danilo Duarte músico do estilo *reggae* e que trabalha com audiovisual, me convidou para formarmos uma parceria e desenvolvermos um trabalho que no início seria um documentário com as mulheres cantoras e compositoras de *reggae* em Salvador, Bahia. Segue a mensagem do convite de Danilo Duarte (2019):

Gente boa, bom dia! Vamos prosear? Um mini documentário sobre as moças do reggae baiano? Só gente de mente organizada assim para fazer (risos). A minha está caótica. Se achar que vale a pena mesmo sem edital e grana, me dá um alô. Equipamento e profissional, temos. Fechou? (DANILO DUARTE, 2019).

O convite para essa parceria foi em 23 de maio de 2019, por mensagem pelo instagram. Aceitei de imediato, mesmo sendo um desafio, pelo fato de nunca ter desenvolvido um roteiro para um trabalho audiovisual. Logo em seguida fui apresentada a Gabriel Coimbra fotógrafo e que trabalha também com gravações profissionalmente. Comecei a pesquisar algumas autoras, livros pela internet de como criar um roteiro, foi uma tarefa difícil que exigiu muita criatividade, dedicação, persistência e parceria para que as ideias fluíssem.

A produção audiovisual é historicamente marcada pela invisibilidade de mulheres negras e Cleonice Elias da Silva (2018) faz um breve panorama sobre a participação de diretoras, cineastas e roteiristas negra e chama a atenção para a ausência de uma diversidade de gênero e raça nesse cenário e das produções independentes. Apesar de encontrarem dificuldades para conseguirem financiamentos por vias de editais governamentais, elas vêm contribuindo para a diversificação do contexto audiovisual. O meu interesse em pesquisar sobre essa área do conhecimento despertou pelo fato desse veículo acrescentar outras formas e possibilidades de mostrar os achados da pesquisa, para além da escrita, à outras pessoas. Essa é uma forma de divulgar de forma mais ampla a realidade social, racial e cultural das mulheres que fazem a música *reggae*. Considerando que a população negra corresponde à metade da população brasileira, ainda assim a produção audiovisual protagonizada por mulheres negras como diretoras, cineastas e roteiristas é silenciada.

Figura 09 - Praça das Artes no Pelourinho: entrevista com Zavan Liv



Zavan Liv cantora, compositora e instrumentista e Bruna S. Jesus. Fonte: Danilo Duarte (21 de dezembro de 2019).

A ideia foi trazer para o audiovisual o mesmo objetivo da investigação da dissertação de mestrado, em que foi possível entrevistar todas as envolvidas que aceitaram colaborar com o trabalho. As entrevistas foram feitas antes da pandemia de covid19. Os encontros foram marcados de acordo com a disponibilidade de todas as partes envolvidas, a questão do horário e local era prioridade das interlocutoras, pelo fato de garantir um local seguro e confortável para relatarem suas experiências tranquilamente.

Lembro-me que nesse processo de contatos e marcações das entrevistas a ansiedade tomava conta de mim, pelo fato de lembrar que o dia estava chegando. Elaborei dois termos de consentimento (em anexo no final da dissertação), o primeiro era a solicitação de autorização das colaboradoras sobre a publicação das informações e seus respectivos nomes com objetivos estritamente acadêmicos e o segundo era a autorização de publicação de imagens para a realização de um trabalho audiovisual me colocando como mediadora contando com a colaboração de Danilo Duarte e Gabriel Coimbra.

No decorrer dos trabalhos percebi que além de compartilharmos do mesmo gosto musical, *reggae*, compactuávamos também com a ética na pesquisa e o compromisso social em dá um retorno o mais rápido possível para às colaboradoras. Para Laila Rosa (2009) um dos

seus maiores receios era de que sua pesquisa se limitasse apenas ao discurso, embora a elaboração de um discurso engajado seja também fundamental. Nesse sentido, é necessário pensar na aplicabilidade sobre a ética da pesquisa científica que envolve pessoas, e, na área da música, como respeitar os direitos de escolhas das colaboradoras. Para Luiz Ricardo Silva Queiroz (2013):

Lidar com pesquisa científica, contemplando uma expressão complexa e diversificada como a música, exige diretrizes de pesquisa que sejam, ao mesmo tempo, claras, coerentes e estruturadas, mas, também, respeitosas e vinculadas aos valores humanos, o que inclui, certamente, definições acerca da conduta ética do pesquisador. (QUEIROZ, 2013, p. 08).

O autor tem como objetivo refletir sobre aspectos éticos na prática investigativa e suas implicações para a pesquisa em música, apontando perspectivas e diretrizes gerais que podem embasar a atuação de pesquisadores em diferentes campos de investigação.

Figura 10- Centro histórico Pelourinho: entrevista com Jô Kallado



Jô Kallado colaboradora e Bruna S. Jesus. Fonte: Danilo Duarte (13 de dezembro de 2019)

Antes de começar as entrevistas com as câmeras ligadas, conversava bastante com as colaboradoras afim de tranquilizá-las e conduzir de forma descontraída, sabendo que geralmente as pessoas ficam tímidas para conversar na frente de uma câmera, então como

mediadora dessa pesquisa o meu objetivo era passar tranquilidade para as interlocutoras assim como Danilo Duarte e Gabriel Coimbra.

As entrevistas tiveram perguntas para direcionar a fala e traçar a minha investigação, olhando sempre nos olhos das colaboradoras para que elas esquecessem as câmeras e focassem em mim, foi assim que Gabriel Coimbra sugeriu. Entre lentes, câmeras, microfones, tripés, cartões de memória, bateria extra, posicionamento, escolhemos que as colaboradoras não olhassem para as câmeras para a conversa fluir melhor.

A todo o momento reagia as respostas das colaboradoras como por exemplo, ar de surpresa, concordância com tanta riqueza de informações ditas. Meu corpo era diálogo que envolvia todos os meus sentidos. Tentei por muitas vezes não ficar presa olhando para o papel, dando uma atenção maior ao que as colaboradoras diziam. Isso foi possível pelo fato de ter uma noção das perguntas e ter feito uma etnografia virtual para saber mais sobre a vida pessoal e profissional de cada uma delas, esse conhecimento prévio possibilitou contextualizar e conduzir melhor as entrevistas de maneira mais leve.

Figura 11 – Praça Casa Cultura *Reggae*: entrevista com Gabby Santana



Gabby Santana colaboradora e Bruna S. Jesus. Fonte: Gabriel Coimbra (22 de novembro de 2019)

Já com todas as entrevistas e imagens salvas em um HD externo, foi criado um banco de dados como uma espécie de ficha catalográfica, com as transcrições, anotações, fotos e

vídeos de cada uma interlocutora para facilitar a escrita e o trabalho do curta-metragem. Na dissertação a exposição de cada envolvida foi por ordem alfabética, já no audiovisual a ordem foi de acordo com o tempo de carreira no cenário musical.

Em 06 de setembro de 2020 apresentei via e-mail o roteiro para a montagem do curta-metragem para Danilo Duarte, com duração de 26 minutos e 43 segundos, trazendo quatro pontos principais da pesquisa. O primeiro ponto abordado foi para que as colaboradoras se apresentassem com informações voltadas para o nome, idade, cor, orientação sexual, religião, escolaridade, se é mãe ou não, bairro onde reside, da maneira que cada uma gostaria de apresentar-se. O segundo ponto foi para cada colaboradora falar sobre o significado do *reggae* para elas. Já o terceiro ponto foi para abordar suas ações, demandas e questionamentos; o quarto ponto foi sobre o que representam seus trabalhos. No intervalo dessas falas realizamos a inclusão de vídeos de shows, algumas dessas imagens foram captadas por nós e outras foram captadas dos materiais disponíveis no Youtube, principalmente dos canais de cada envolvida.

Figura 12 – Zion Gate Studio, localizado na Pituba: entrevista com Vivi Akwaba



Vivi Akwaba colaboradora, na câmera Danilo Duarte e Bruna S. Jesus. Fonte: Gabriel Coimbra (17 de fevereiro de 2020)

Com a pandemia da Covid 19 fiquei alguns meses sem encontrar os companheiros, mas sempre sendo cobrada por Danilo Duarte em relação a conclusão do trabalho. Aproveitei esse

tempo de isolamento social e fiz a transcrição de cada entrevista cuidadosamente com cada palavra dita, escutei todas por muitas vezes e muitas horas.

No dia 26 de setembro de 2020, voltei a me encontrar com Danilo Duarte para darmos continuidade ao nosso trabalho, decupamos as entrevistas com os principais pontos traçados, com o intuito de facilitar o processo de montagem.

No dia 14 de outubro de 2020 encontrei novamente com Danilo Duarte para diminuirmos o tempo de fala das envolvidas, e conseguimos reduzir para 30 minutos. Em nosso encontro seguinte, dia 09 de janeiro de 2021, reduzimos essas falas para 15minutos e deixamos 15 minutos para os shows, finalizamos a etapa de decupagem e conseguimos fazer a montagem do vídeo.

As dificuldades enfrentadas no trabalho audiovisual foram em relação a decupagem, em que me deparei com um total de cinco horas de entrevistas para resumir em um total de 30 minutos, confesso que o processo foi trabalhoso ter que escolher e resumir as entrevistas, sendo que cada palavra dita era um bombardeio de informação, mas essa seleção era necessária para garantir um recurso audiovisual que não fosse longo e que pudesse circular mais facilmente. É uma série documental intitulada “Mulheres do *Reggae* em Salvador, Bahia” com seis episódios de aproximadamente cinco minutos com fragmentos de vida e carreira profissional para cada colaboradora. A série será disponibilizada gratuitamente no Youtube pelo canal da Dubfree Lab ⁴² que é um canal sobre *reggae* mediado por Danilo Duarte. O resultado do trabalho ultrapassou a minha expectativa e toda vez que assistia a emoção tomava conta de mim.

Com a produção desse material foi possível atuar de maneira colaborativa em parceria com das interlocutoras para a difusão de suas experiências musicais, com intuito de informar, denunciar, propagar conhecimentos e trajetórias de vida e luta. Assisti por muitas vezes observando cada detalhe em relação as falas, sobre as articulações intelectuais e em relação com os movimentos corporais, sobre a posição das câmeras, as imagens e cores, altura do áudio, as músicas, ruído e sobre as interferências fora do planejado.

Por fim, a produção desse vídeo tem como propósito a difusão dos trabalhos das colaboradoras que fazem o *reggae* acontecer em Salvador- Bahia, como também é uma forma de denunciar as relações de desigualdades, principalmente no que diz respeito a falta de oportunidades que essas mulheres vêm enfrentando como barreiras.

⁴² <https://www.youtube.com/c/DubfreeLab/videos>

Figura 13- Centro histórico Pelourinho: entrevista com Donna Liu



Donna Liu é colaboradora, a pessoa de calça é seu companheiro, no meio estou eu, Bruna S. Jesus atrás de mim Gabriel Coimbra e de óculos Danilo Duarte. Fonte: Danilo Duarte (29 de novembro de 2019).

4.3 ESCREVIVÊNCIAS REGISTRADAS NO DIÁRIO DE CAMPO: NARRATIVAS DAS INTERLOCUTORAS COM AS MINHAS

Durante anos de pesquisa muitas angústias, medos, questionamentos, aprendizados, dúvidas e inspirações foram anotados em um diário de campo, com influências de uma antropologia feminista. Ainda que o debate racial seja invisibilizado nessa área do conhecimento, a antropologia feminista, contribuiu para os meus questionamentos, indagações e conflitos no campo da pesquisa. Para Alinne Bonetti e Soraya Fleischer (2007):

Entendemos que a Antropologia é eminentemente masculina, assim como a ciência tal como a conhecemos no Ocidente, o que se reflete no tipo de formação que nós, antropólogos e antropólogas, recebemos. Essa consciência nos instiga a pensar em como essa formação, por assim dizer, “masculina”, é experienciada e re-significada por corpos de mulheres nos embates cotidianos da pesquisa empírica (BONETTI; FLEISCHER, 2007, p. 20).

As autoras acreditam que antropólogos (corpos, sexualmente marcados, homens) vivenciam situações semelhantes, mas não as mesmas de saia justa em campo, há uma diferença em relação àquelas antropólogas (corpo, sexualmente marcados, mulheres) experimentam. Durante a pesquisa fazia bastante reflexões sobre o meu corpo marcado pelo gênero, raça, classe social no campo da pesquisa e os meus questionamentos eram infinitos.

Questionava-me: como seria a recepção das interlocutoras ao receberem meu convite para colaborarem com a pesquisa? Será que essas mulheres aceitariam o convite? Como seria tratada no campo de pesquisa, mesmo sendo “uma igual” em relação a cor, a classe social e apreciadora da música *reggae*? Confesso que eram muitos questionamentos e perguntas que fazia para mim mesma durante esse processo.

As interlocutoras aceitaram muito bem fazer parte desse trabalho enquanto colaboradora, trazendo informações preciosas sobre suas vivências em torno do estilo musical *reggae*. A cada encontro era uma emoção diferente, todas as envolvidas me trataram com muita atenção, entusiasmo e, a todo momento, faziam questão de ressaltar a importância dessa pesquisa não só na história do *reggae* soteropolitano, mas também na história de mulheres negras que compõem, cantam e produzem *reggae* em Salvador, Bahia.

Diante do meu roteiro (em anexo) no final das entrevistas constava a seguinte indagação: Teve alguma coisa que eu não perguntei que você queria falar? Surgiram alguns relatos em relação a expectativa diante desse trabalho. Jussara Santana (2019) fez questão de compartilhar sobre a importância dessa pesquisa:

Esse trabalho que vem de vocês, que vai levar para academia num mestrado uma fala sobre a importância do reggae e a importância das mulheres no reggae, a gente tem mais que agradecer mesmo a mulher negra (JUSSARA SANTANA, 2019).

No final da entrevista de Zavan Liv expressa sobre o que achou das questões levantadas e de mim enquanto mediadora. Para Zavan Liv (2019) “*Você perguntou coisas bastante importantes, espero que eu tenha fortalecido aí sua expectativa, porque você é boa mesmo (risos)*” (Zavan Liz, 2019).

Vivi Akwaba finaliza sua fala com agradecimentos expondo a grandiosidade dessa pesquisa, sobre a questão de refletir determinados assuntos e também sobre o reconhecimento de sua importância enquanto colaboradora. Para Vivi Akwaba (2020):

Eu quero agradecer, eu me sinto assim fortificada sacou? Sinto que eu tenho algo a agregar que eu tenho algo importante para contribuir sacou? Com a música reggae, com vocês que tem essa sensibilidade de estar buscando o que é que importa o que é que faz a diferença no cenário musical aqui e no reggae principalmente porque é uma luz né, sobre esse estilo tão importante, tão amado. Tem tanta gente que toca reggae, que canta reggae aqui, mas não conhecemos e perdemos a oportunidade de conhecer por conta mesmo do anonimato e das dificuldades de fazer nosso trabalho ecoar né? É pra além da vaidade, eu quero ser mais, quero ser cada vez mais solícita sacou? Quero saber que quanto mais eu puder contribuir para esse movimento, para o reggae, muito mais eu ganho, então é uma experiência aqui falar sobre mim e sobre o reggae (VIVI AKWABA, 2020).

O processo de pesquisa foi de muito aprendizado especificamente no meu caso, em que as colaboradoras são as que têm as informações e o meu trabalho enquanto mediadora foi de recolher essas informações, problematizando com algumas reflexões teóricas a partir dos conhecimentos da música, como por exemplo, da etnomusicologia e das epistemologias do feminismo negro e decolonial.

As minhas vivências eram muitas vezes compartilhadas com das envolvidas no campo empírico, experiências marcadas pelas discriminações de gênero, raça, sexualidades, classe, entre outros. No momento das entrevistas passava um filme e lembranças de dores e alegrias dialogavam com as minhas experiências. As entrevistas foram individuais, mas os relatos se intercruzavam expressando muitas vezes dimensões de experiências coletivas.

Escutei atentamente e cuidadosamente todos os relatos e, por várias vezes, me peguei manifestando algum tipo de reação diante dos sentimentos mobilizados no ato da transcrição, como por exemplo, sorrindo, falando sozinha “que massa, tão linda, potência, arrasou” e em lágrimas que desaguaram do início ao fim desse trabalho.

Como mediadora percebi a maneira como era tratada tanto pelos companheiros do trabalho audiovisual, quanto pelas cantoras, compositoras e produtoras, era vista como acadêmica, diferente da relação dentro da universidade onde as pessoas me viam como qualquer outra coisa menos como acadêmica. E dentro da própria universidade em conversas paralelas pelos corredores, bibliotecas e praças quando eu falava que era pesquisadora do estilo de música reggae percebia manifestações de desprezo, desdém por parte das pessoas consideradas “intelectuais”.

Outra questão muito importante anotada no diário de campo foi sobre as certezas diante do campo de pesquisa, especificamente em quase afirmar sem ainda pesquisar, se existiria um *reggae* feminista, e que diante das investigações constatei que não existe.

Destaco também outra certeza que me acompanhava antes das investigações, era sobre as colaboradoras ficarem tímidas ou até mesmos recusarem o convite para falar com as câmeras ligadas e na presença de Danilo Duarte e Gabriel Coimbra na hora da entrevista. Foi totalmente ao contrário o fato em saber que os relatos prestados eram para serem publicados em uma dissertação e também para um trabalho audiovisual era o que motivavam essas mulheres, mesmo com toda timidez. Até porque são mulheres potentes!

A partir do estilo musical *reggae*, tive a curiosidade de conhecer o movimento rastafári em Salvador-Bahia, pelo fato das envolvidas manifestarem posicionamentos políticos com base na cultura rastafári. Esse desdobramento no que diz respeito a esse movimento de luta e resistência afrodiaspórico, no sentido de entender se/como contemplam as relações de gênero e

sexualidades. É um caminho profícuo para análises futuras como um dos elementos tão significativo que é o movimento rastafári que contribuiu para o fortalecimento da música negra assunto até então pouco investigado.

Essa pesquisa sobre as mulheres que cantam, compõem e produzem *reggae* em Salvador-Bahia é de extrema importância na minha vida e ganha fundamentos importantes no qual fui levada a refletir sobre as contribuições pessoal e acadêmica. O percurso possibilitou um processo de fortalecimento pessoal na condição de mulher negra com a identidade de gênero e raça interseccionalizada com tantos outros pertencimentos identitários. Carrego na minha bagagem muitas referências, entre textos, artigos, livros e teóricas/os, carrego também memórias, encontros, pautas sonoras e poético-musical, experimentadas na ciranda da vida junto com muitas mulheres que se tornaram referências importantes para minha existência. As contribuições no campo acadêmico são relevantes para o preenchimento de uma lacuna até então nunca preenchida, sobre a investigação de mulheres que cantam, compõem e produzem *reggae* em Salvador, Bahia. Foi identificado uma carência de autores/as em pesquisas relacionadas a música com as epistemologias feministas e suas interseções com gênero, raça, classe, sexualidades e geração. Assunto abordado pela primeira vez no meu trabalho de conclusão de curso de graduação em 2017, com o objetivo de tentar preencher uma lacuna em relação as mulheres do *reggae*, e também por fazer parte um gênero musical que faz parte da trilha sonora da minha vida.

Escrever sobre fragmentos de mulheres negra e o estilo musical afrodiaspórico foi o que me sustentou a concluir a dissertação de mestrado diante de toda dureza que a vida acadêmica nos impõe. O decorrer da caminhada foi de ensino e aprendizagem, considerando também os muitos conhecimentos que adquiri durante anos de investigação. No âmbito acadêmico confesso que apenas iniciei uma abordagem, não tenho nenhuma pretensão de esgotar todo o assunto aqui e espero que outras pessoas levantem questionamentos em torno da temática.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo a música como ponto de partida foi possível escrever sobre o estilo musical *reggae* e trazer para centro da pesquisa as mulheres negras que fazem música *reggae* em Salvador, Bahia. Enfatizo que esse assunto foi pesquisado pela primeira vez em 2017 no Bacharelado nos Estudos de Gênero e Diversidade, onde comecei as minhas primeiras investigações acadêmicas.

Com essa dissertação foi possível aprofundar alguns pontos que não foram observados em pesquisa anterior como, por exemplo, sobre significado do *reggae* para cada uma das envolvidas e, afim de saber sobre suas ações, demandas e questionamentos, assuntos abordados em suas composições e o que representam seus trabalhos.

Foi possível constatar que todas colaboradoras residem em Salvador, Bahia, são autodeclaradas negras, periféricas, a maioria são heterossexuais, com ensino superior completo ou em curso, mães e com uma diversidade religiosa e de faixa etária.

Os pontos que se entrecruzam são sobre o significado do *reggae* para todas as colaboradoras que girou em torno de concepções como: o *reggae* é mais que um estilo musical, é ancestralidade, liberdade, resistência, transformação e revolução. Os assuntos abordados em seus trabalhos são sobre a valorização e equidade de mulheres negras em diáspora, sobre amor negro, resistência, liberdade e pelo reconhecimento das pessoas que fazem a música *reggae*.

Em relatos as interlocutoras afirmam que despertaram interesse pela música ainda criança, e que a maioria não contou com apoio de seus familiares para seguirem na carreira da música e foram influenciadas por diversos estilos musicais como samba, rock, *reggae*, e Música Popular Brasileira.

Sobre os elos que as unem são suas ações, demandas e questionamentos muitas vezes expressados por dificuldades. A maioria das colaboradoras submetem projetos a editais, desenvolvem projetos voltados para a comunidade, como também são convidadas a participarem e dividirem palco com outros artistas. Contam com apoio de parcerias assim como geralmente são inseridas nos projetos da produtora cultural Jussara Santana.

Suas demandas são manifestadas pelo desejo de serem inseridas no mercado da música financeiramente pelo fato de não estarem contempladas da maneira que gostariam, assim elas precisam exercer outras funções para garantir seus próprios sustentos. Seus questionamentos são abordados pelas dificuldades enfrentadas enquanto mulheres negras e periféricas no cenário musical do *reggae*, em que todas já foram já passaram por situações de preconceito, racismo e discriminação.

Durante a investigação a maioria das envolvidas relatam que não identificam-se enquanto feminista e por isso chega-se a conclusão de que em Salvador-Bahia não existe, até então, um *reggae* feminista e sim mulheres que já estão há muito tempo lutando dia a dia por equidade, reconhecimento e respeito pelos seus trabalhos na música sem necessariamente se identificarem feministas. E muitas delas relatam que não sentem-se contempladas pelo feminismo, elas demonstram maior aproximação com concepções de vida afrocentradas, principalmente em relação ao mulherismo africana. Esse posicionamento mostra que existe uma diversidade de percepções de mundo entre nós mulheres e seria contraditório que esse trabalho, ancora na etnomusicologia, não captasse essa diversidade. As interlocutoras mostram que existem outras possibilidades de percepção de mundo, de vivência, luta e resistência.

Independentemente de serem ou não feministas todas reconhecem que as mulheres negras enfrentam muitas desigualdades, inclusive na música *reggae*, principalmente pela falta de igualdade de oportunidades, e que essas barreiras precisam ser rompidas. Relatam também que as pessoas ainda não estão acostumadas/os a verem cantoras de *reggae* nos palcos, e as oportunidades vivenciadas pelas mulheres negras na música *reggae* são limitadas.

Como parte do trabalho foi realizado no meio da pandemia acompanhei cada uma das interlocutoras com um olhar atento para postagens em suas redes sociais durante esse período. Donna Liu continuou submetendo editais no qual foi aprovado pela Lei Aldir Blanc⁴³ com o Projeto “Areté- Tempo de Festa” com a Oficina de Canto com Dona Liu nos dias 05, 06, 07 e 08 de janeiro de 2021.

Gabby Santana durante a pandemia fez uma campanha lindíssima em sua candidatura ao cargo de vereadora pelo Partido Socialista Brasileiro (PSB) em que ficou com 270 votos. Gaby Santana promoveu diversas ações de solidariedade com arrecadação de alimentos perecíveis e não perecíveis, levantando várias bandeiras como a do *reggae* e LGBTQIA+ criticando o atual governo e enfatizando sobre a importância das mulheres negras na política.

Vivi Akwaba durante a pandemia fez inúmeras lives no qual apresentou suas canções e conversou com o público interessado em seu trabalho. Jussara Santana também participou de lives e uma que me chamou atenção foi no dia 1 de julho de 2021 no qual organizou para tratar sobre “O Legado delas no Reggae: Celebração do dia internacional do *reggae*” em que foi transmitido no canal oficial do seu companheiro Kamaphew Tawá⁴⁴ em que Jô Kallado também

⁴³ Lei Aldir Blanc de Emergencial Cultural criado pelas secretarias estaduais de Cultura (Secult) e do Trabalho, Emprego e Esporte (Setre) em 29 de julho de 2020 voltado para profissionais nas diversas áreas do fazer cultural

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=W8NghkBNKko>

participou. Zavan Liv aproveitou esse momento para fazer o lançamento do seu clip “Uma Luz⁴⁵” no dia 9 de abril de 2021

A partir das narrativas de mulheres do *reggae* soteropolitano enquanto cantoras, compositoras e produtoras foi possível constatar que as mesmas são poucas numericamente em relação aos homens, mas isso não significa que a presença das mulheres no *reggae* não seja evidenciada pela cultura machista, elas existem e estão atuando de forma decisiva para mudar essa triste realidade. O processo de pesquisa, o contato com as histórias e experiências das mulheres que atuam no cenário *reggae* de Salvador, os estudos teóricos e todo processo de escrita desse trabalho de conclusão serviram para fortalecer a minha formação acadêmica.

Essa pesquisa tem a música como ponto de partida para compreender a pluralidade social e cultural, não só da música, mas também das mulheres que fazem a música em suas especificidades. Por fim espero ter contribuído para o fortalecimento e difusão de mulheres que cantam, compõem e produzem *reggae* em Salvador, Bahia e para o reconhecimento e propagação de uma etnomusicologia brasileira, feminista, antirracista e LGBTQIA+, para a música popular e para os estudos de gênero e feminismos negro e decolonial

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=jeaOX0VjnI0>

REFERÊNCIAS

ADICHE, Chimamanda. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. 1.ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Sejamos todos feministas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANZALDÚA, Gloria. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritores do terceiro mundo*. Estudos Feministas. Ano 8, 1º semestre, 2000, p. 209-236.

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte-MG: Letramento: Justificado, 2018.

ALBUQUERQUE, Carlos. *O eterno verão do reggae*. São Paulo: Ed 34, 1997, 192p

ARAÚJO, Samuel. *A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré*. Rio de Janeiro. Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 10, dezembro, 2006

AZERÊDO, Sandra. *Teorizando sobre Gênero e Relações Raciais*. Estudos Feministas, 203 N E./94. Anos 2, 216, 2ª semestre 94.

BAIROS, Luiza. *Nossos Feminismos Revisitados*. Estudos Feministas, v.. 3, n. 2, 1995, p. 458-463.

BARBOSA, Helen Campos. **Manifesto para ouvir: a experiência estética genderizada e racializada a partir das cantautorias de Manuela Rodrigues, Josyara, Larissa Luz e Luedji Luna**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2019.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje*. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2004

BARROS, Liliam, SILVA, Cristian Theófilo da. *Etnomusicologia na Pan-Amazônia: Interfaces com a decolonialidade e a pesquisa colaborativa*. Música e Cultura, 10, 2017.

BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 184 p. Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro.

BONETTI, Alinne. FLEISCHER, Soraya. *Entre saias justas e jogos de cintura*. (organizadoras). Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUMISC, 2007. 372p.

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

CARDOSO, Cláudia, Pons. *Contribuições críticas do feminismo negro para o empoderamento das mulheres*. Organizador Marcos Antonio Monte Rocha. Coleção Gênero, Cultura e Mudança: Feminismos plurais. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016. 158p
 _____. *Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras*. Tese de Doutorado. UFBA. FFCH. Salvador, 2012.

CARDOSO, Marco Antonio. Pesquisa e Organização. *A magia do reggae*. Editora Martin Claret LTDA. 1997

CARNEIRO, Anni de Novais. **Feminária Musical: saúde, arte, afetividade e educação no contexto da Universidade Federal da Bahia**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019.

CARNEIRO, Sueli. *“Identidade feminina.”* In: Mulher Brasileira é assim/ SAFFIOTI, Heleieth; MUÑOZ-VARGAS, Monica (orgs.). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994. Pp. 187-194.

_____. *Gênero, Raça e Ascensão Social*. Revista Estudos Feministas. Florianópolis, v.3, n. 2 (1995), p. 544-552.

_____. *Mulheres em movimento: Enegrecendo o feminismo*. Estudos Avançados, 2003, v.17, n. 49, p. 117-132.

CARVALHO, Ellen. **Aioká – Breve estudo sobre corpo e gênero no canto popular**. Trabalho de Conclusão de Curso. Bacharelado em Música Popular – Canto. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2015.

CARVALHO, José Jorge de. *Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento*. In: Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Série Encontro e Estudos, vol. 5, 2004.

CRENSHAW, Kimbérle. *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*. University of California. Los Angeles. Estudos feministas, 2002

COLLING, Leandro. NOGUEIRA, Gilmaro. *Transposições: Lugares e Fronteiras em Sexualidade e Educação*. Organização, Alexsandro Rodrigues, Catarina Dallapicula, Sérgio Rodrigo da Silva Ferreira. Dados eletrônicos. Vitória: EDUFES, 2015. p. 366

COLLINS, Patricia Hill. *O que é um nome? Mulherismo, Feminismo Negro além disso*. Cadernos Pagu (51), 2017:e175118

COLLINS, Patrícia Hill. *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*. Revista Estado e Sociedade. Volume 31 Número 1 janeiro/Abril 2016.

COSTA, Ana Alice Alcântara. *O movimento Feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política*. Revista Gênero. v.5, n.2 p.9-35. 1º Sem 2005.

COSTA, Anderson de Jesus. **Você não vai ajudar a cantar essas canções de liberdade? (“Won’t you help to sing these songs of freedom?”): o reggae como pulsões sonoras de resistência.** Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade De Filosofia E Ciências Humanas Departamento de Sociologia, Universidade Federal Da Bahia, 2019.

COSTA, Alexandra Martins. **“Palavra Preta”, “Som das Binha” e “Sonora” – espaços de mobilização e fortalecimento da produção musical de mulheres de Salvador**”. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019.

COSTA, Jussara, Carneiro. SOARES, Gilberta, Santos. **Movimento lésbico e movimento feminista no Brasil: recuperando encontros e desencontros.** labrys, études féministes/ estudos feministas juillet/décembre 2011 -janvier /juin 2012 - julho /dezembro 2011 -janeiro /junho 2012

CURIEL, Ochy. **Crítica poscolonial desde las practicas políticas del feminismo antirracistas . Nómadas.** Colômbia, n.26, 2007, p.92-101.

_____. **Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde America Latina y el Caribe.** Disponível em <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/75231/ochycuriel.2009.pdf.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em maio de 2020

DOVE, Nah. **Mulherisma Africana. Uma Teoria Afrocêntrica. Tradução: Wellington Agudá. Universidade Temple.** Jornal de Estudos Negros, Vol. 28, Nº 5, maio de 1998 515-539

EVARISTO, Conceição. **Vozes-mulheres.** In: Cadernos Negros, vol. 13, São Paulo, 1990.

_____. **Olhos d’água.** 1. ed. – Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016. 116 p.

_____. **Becos da Memória.** Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

FALCÓN, Bárbara. **O reggae de Cachoeira: produção musical em um porto Atlântico.** Salvador. Pinaúna, 2012. 192p

FREIRE, Karla Cristina Ferro. **Onde o reggae é a lei.** São Luís do Maranhão: Jamaica Brasileira? EDUFMA. 2012

GOMES, Francimária Ribeiro. **Trânsitos musicais e comunicação popular: experiências de protagonismo de mulheres negras em cachoeira, BA.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Os percursos da etnomusicologia feminista nas últimas quatro décadas: uma visão de dentro por Ellen Koskoff. Resenhas.** Rev. Estud. Fem. 24 (2)

May-Aug 2016 Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1805-9584-2016v24n2p673>. Acesso em set. 2020

GOLDANI, Ana Maria. **Desafios do “Preconceito Etário” no Brasil**. Educ. Soc., Campinas, v. 31, n. 111, p. 411-434, abr.-jun. 2010. Disponível em <https://www.scielo.br/j/es/a/PBGcfLysHXVXtcfbrhJjdbF/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em fev. 2020

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

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

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik: Tradução Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003

_____. **Identidade cultural na pós-modernidade**. DP&A Editora, 1ª edição em 1992, Rio de Janeiro, 11ª edição em 2006, 102 páginas, tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro) p. 01-102

HARAWAY, Dona. **Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. Cadernos pagu (5) 1995: pp. 07-41

hooks, bell. **Alisando o Nosso Cabelo**. Revista Gazeta de Cuba – Unión de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos. Disponível em <https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>. Acesso em 03 de fev. 2019

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

_____. **Vivendo de amor**. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn (orgs.). O livro da saúde de Mulheres Negras: nossos passos vêm de longe. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Pallas/Criola, 2006.

HUDSON-WEEMS, Clenora. **Mulherisma Africana: Uma Visão Geral**. Capítulo 14 em Out of the Revolution: The Development of Africana Studies. Delores P. Aldridge e Carlene Young, Editors. Lexington Books, 2000, pp. 205-217. Disponível em <http://web.missouri.edu/~hudsonweemsc/>. Acesso em 18 de mai. 2020

KILOMBA, Grada. **Memória de plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira, Editora Cobogó, 2019.

JESUS, Bruna dos Santos. **Mulheres no reggae em Salvador-Ba: Experiências musicais e trajetórias identitárias**. Dissertação de Conclusão de Curso pelo Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre a Mulher da Universidade Federal da Bahia, 2017.

_____. **Feminária Musical ou epistemologias feministas em música no Brasil IV: etnografias, saberes e vivências poético-musicais**, 2017

LAGO, Jorgete Maria Portal. **Mestras da cultura Popular em Belém-PA: Narrativas de vida, ativismos culturais e protagonismos musicais**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. Revista Estudos Feministas. v. 22, n. 3 (2014), p. 935-952.

LUHNING, Angela. **Métodos de Trabalho na Etnomusicologia Reflexões em Volta de Experiências Pessoais**. 1. Rev. de C. Sociais, Fortaleza, V. XXII, N.0s (1/2): 105-126, 1991

_____. **Temas Emergentes da Etnomusicologia brasileira**. Música em perspectiva v.7 n.2, dezembro 2014.”

_____. LUHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de. Organizadoras. **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. 323p.

_____. LUHNING, Angela; ROSA, Laila. **Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais**. In:Cultura: múltiplasleituras.SãoPaulo/Salvador:EDUSC/EDUFBA, 2010, p. 319-348.

MARQUES, Francisca. **Educação comunitária como Prática de etnomusicologia aplicada: reflexões sobre uma experiência no Recôncavo baiano**. REVISTA USP, São Paulo, n.78, p. 130-138, junho/agosto 2008

MELLO, Maria Ignez Cruz. **Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu**. Tese (Doutorado em Antropologia). Florianópolis: UFSC, 2005.

MOTTA, Alda. **As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento**. Cadernos Pagu, n. 13, p. 191-221, 1999.

MOREIRA, Talitha Couto. **Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes**. Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas organizado por Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca. Pesquisa em música no Brasil, volume 3, 2013, p.70-88

MOTA, Fabricio. **Guerreira@s do terceiro mundo: identidades negras na música reggae. Salvador**. Pinaúna, 2012. 192p.

MUNANGA, Kabengele. **Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje?** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 62, p.20-31, dez.2015

MUNIZ, Maria Cláudia Mendes Caminha; SIVA, Marco Rodrigo Castro da; PALMEIRA, Charleston Teixeira. **Adequação da Saúde Vocal aos Diversos Estilos Musicais**. Revista

Brasileira em Promoção da Saúde, vol. 23, núm.3, julio-septiembre, 2010, pp. 278-287
Universidade de Fortaleza- Ceará, Brasil.

MUKUNA, Kazadi. *Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: Um ponto de vista*. REVISTA USP, São Paulo, n.77, p. 12-23, março/maio 2008.

MCCLARY, Susan. BOISE, Sam de. *“An Interview with Professor Susan McClary: The Development of Research on Gender and Music”* Per Musi. no. 39, Music and Gender: 1-9, 2018

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africana*. 3 ed. rev. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Orgs). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Mulher Negra: afetividade e solidão*. Salvador: ÉDUFBA. 2013. 382 p. (Coleção Temas Afro).

PENNA, Maura. **“Dó, ré, mi, fá e muito mais: discutindo o que é música.**” Disponível em: <http://www.geocities.ws/leonardoabviana/maurapenna.html>. Acesso em 27 jul. de 2018

PIEDADE, A. T. C. *Questões da pesquisa em etnomusicologia*. In: Vanda Bellard Freire. (Org.). Horizontes da Pesquisa em Música. Rio de Janeiro: Sete Letras - Viveiros de Castro Editora Ltda., 2010, v. p. 61-73.

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

QUEIROZ, Luis, Ricardo, Silva. *Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade*. Per Musi, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.7-18

QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, Edgardo (comp.) A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Instituto Kuanza. Imprensa oficial, São Paulo, 2006

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* 1ªed. São Paulo: Companhia de Letras, 2018.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada*. Tese de Doutorado, UFBA, 2009.

_____. **Pode Performance ser no feminino?** Revista ICTUS, v.11, p. 83-99, 2010. Disponível em <http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/218>. Acesso em 20 mai. 2017

_____. ROSA, Laila; IYANAGA, Michael; ALCANTARA, Neila; HORA, Eric; SILVA, Laurisabel; ARAUJO, Sheila; MORAES, Luciano. *Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil*. IN: Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas. Isabel Porto Nogueira (introdução e organização), Susan Campos Fonseca (introdução e organização) – Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013. Pp. 110-137

_____. ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. “**O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música.**” In: *Revista Vórtex*, v.3, n.2. Curitiba, 2015. p.25-56. Disponível em http://vortex.unespar.edu.br/rosa_nogueira_v3_n2.pdf. Acesso em ago. 2018.

RUSSEL, Karie. *Mulheres DJs num mundo de homens*. Magia do Reggae. Organizado por Marcos Antonio Cardoso. Editora Martin Claret LTDA. (1997)

SANDRONI, Carlos. *Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil*. REVISTA USP, São Paulo, n.77, p. 66-75, março/maio 2008.

SARDENBERG, Cecília. *Caleidoscópios de gênero: gênero e interseccionalidades na dinâmica das relações sociais*. Mediações. v. 20, n. 2 (2015), p. 56-96.

SANTOS, Érica Ramos Sarmet dos. TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Iniciativas e ações feministas no audiovisual brasileiro contemporâneo*. Estudos Feministas, Florianópolis, 25(3): 530, setembro-dezembro/2017

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. *Somos Todas Rainhas*. Coleção História das Mulheres Negras Passado, Presente e Futuro. 1ª Edição – reimpressão. Realização: Associação Frida Kahlo e Articulação Política de Juventude Negras. São Pulo, 2011

SEGATO, Rita Laura. *Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 28, 1999. Pp. 237-253.

SILVA, Ariana Mara. *Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza sapatão na América latina*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade cultural*. São Paulo: EDUFMA, 1995.168 p.

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. *Os jazzes na Salvador dos anos 50: uma análise social, cultural e histórica* / Laurisabel Maria de Ana da Silva. Dissertação de Mestrado, Escola de Música-UFBA. Salvador, 2013.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TANAKA, Harue. *Mulheres na música: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora*. Universidade Federal da Paraíba, Claves Vol. 2018.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Balanço da etnomusicologia no Brasil*. Opus, Campinas, V. 9, p. 66-77, 2003.

VIANNA, Hermano. **O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Museu Nacional. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Dissertação de Mestrado, 1987.

WERNECK, Jurema. *Nossos Passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias de políticas contra o racismo e o sexismo*. Boletim Gênero, Raça e Etnia. Ed.7. Março, 2010.

WITTIG, Monique. *O Pensamento Hétero (1980)*. (Monique Wittig, *The Straight Mind and other Essays*, Boston: Beacon, 1992) Tirado do site <http://mulheresrebeldes.blogspot.com.br/2010/07/sempre-viva-wittig.html>

VIDEOGRAFIA

Donna Liu

<https://www.facebook.com/cantorasouldonnaliu/>

https://www.instagram.com/donnaliu_/?hl=pt

<https://www.youtube.com/user/donna4422>

<https://soundcloud.com/donna-liu-oficial>

Gabby Santana

<https://www.facebook.com/gabbysantanaa>

<https://www.instagram.com/oficialgabbyoficial/?hl=pt>

https://www.youtube.com/channel/UCWIVkVIv_wjLdW5FZND_x7g

<https://www.letras.mus.br/gabby-mpreggae/anjo-negro/>

Jô Kallado

<https://www.facebook.com/joselimarcelino.jo>

<https://www.facebook.com/jo.kalado>

<https://www.instagram.com/jokalladooficial/>

https://www.instagram.com/joo_kallado/

Jussara Santana

<https://www.facebook.com/jussarasantana.santana>

https://www.instagram.com/jussarasantana_/

Vivi Akwaba

<https://www.facebook.com/vivi.akwaba>

<https://www.instagram.com/viviakwaba/>

<https://www.youtube.com/watch?v=AmyKLJQE7aA>

<https://soundcloud.com/vivi-akwaaba/magia-negra>

Zavan Liv

<https://www.facebook.com/zavanlivgata.liv>

<https://www.instagram.com/viviakwaba/?hl=pt>

Clip oficial com a música Últimos da fila do álbum Clima de verão pelo canal do youtube de Zavan Liv <https://www.youtube.com/watch?v=C4uYRqpUpXc>

Canal de Reggae Dubfree Lab mediado por Danilo Duarte que consta vídeos/músicas de Vivi Akwaba

<https://www.youtube.com/c/DubfreeLab/videos>

APÊNDICE A

ROTEIRO DA ENTREVISTA

Para a dissertação “NÓS QUE FAZEMOS O REGGAE, SOMOS ABANDONADAS PELO SISTEMA...!”: MULHERES NEGRAS QUE FAZEM A MÚSICA REGGAE EM SALVADOR/BAHIA

Orientadora - Dr^a Laila Rosa

Orientanda- Bruna S. Jesus

O que significa o reggae para você? O que esse estilo tem a ver (dialoga) com sua trajetória de vida? O que o reggae representa?

Bloco 01 identidade

1. Identificação:

1.1. Nome:

1.2. Idade:

1.3. Naturalidade :

1.4. Grau de Escolaridade:

- Ensino Fundamental Completo
- Ensino Fundamental Incompleto
- Ensino Médio Completo
- Ensino Médio Incompleto
- Curso Superior Completo
- Curso Superior Incompleto
- Outros: Cursando

1.5. Identidade étnico-racial:

- Branca
- Parda
- Preta
- Amarela
- Indígena
- Outros: _____

1.6. Orientação Sexual

- Heterossexual
- Homossexual
- Bissexual
- Transexual
- Assexuadx
- Intersexual
- Outros: _____

Bloco 02 Formação musical

2.1 Como se deu a sua iniciação musical e com que idade começou a tocar, compor, cantar, interpretar?

2.2 Quais foram e atualmente são as suas referências musicais?

2.3 Quais suas parcerias musicais e lugares de atuação?

Bloco 3 Obra e produção fonográfica

3.1 Quais trabalhos realizados por você enquanto cantora, compositora e interprete?

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

Bloco 4 Inserção das compositoras inseridas no mercado do trabalho

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? Dá aulas?

4.3 Você percebe algum tipo de interesse diferenciado por parte do público, pela música feita por mulheres?

4.4 Você acredita que as mulheres que compõe e cantam reggae tem espaço e reconhecimento, assim como os homens no mesmo cenário musical em Salvador? Quais são as maiores dificuldades enfrentadas?

4.5 Já passou por alguma experiência de preconceito enquanto cantora e compositora de reggae?

4.6 Quais cantoras você apontaria como importantes no cenário musical de reggae soteropolitano, antigamente e atualmente?

4.7 O que significa seu trabalho?

4.8 Alguma coisa que eu não perguntei que você queira falar?

APÊNDICE B
TERMO DE CONSENTIMENTO PARA A DISSERTAÇÃO



TERMO DE CONSENTIMENTO

Declaro, por meio deste termo, que concordei ser colaboradora, interlocutora na pesquisa referente a dissertação de mestrado intitulada **“NÓS QUE FAZEMOS O REGGAE SOMOS ABANDONADAS PELO SISTEMA...!”: MULHERES NEGRAS QUE FAZEM A MÚSICA REGGAE EM SALVADOR/BAHIA**

pelo Programa de Pós-graduação em música na área de concentração em etnomusicologia, pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Desenvolvida por **Bruna dos Santos de Jesus**, orientada pela professora Dra. **Laila Andresa Cavalcante Rosa**. Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou sem ter qualquer obrigatoriedade em participar, com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informada dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, com uma entrevista gravada em áudio e imagem para serem transcrita. Autorizando a publicação das minhas informações e do meu nome para este trabalho.

Local e Data:

_____, _____ de _____ de _____

(assinatura da interlocutora/depoente)

APÊNDICE C
TERMO DE CONSENTIMENTO PARA O TRABALHO AUDIOVISUAL

Declaro, por meio deste termo, que concordei em participar como protagonista para um trabalho audiovisual, intitulado “Mulheres no reggae em Salvador-Ba”, mediado por **Bruna dos Santos de Jesus, Danilo Duarte e Gabriel Coimbra.**

Este trabalho é baseado na ideia original de uma dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Música na área de concentração em etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia com título “**NÓS QUE FAZEMOS O REGGAE, SOMOS ABANDONADAS PELO SISTEMA...!**”: **MULHERES NEGRAS QUE FAZEM A MÚSICA REGGAE EM SALVADOR/BAHIA** desenvolvida por **Bruna dos Santos de Jesus**, orientada pela professora **Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa**

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou sem ter qualquer obrigatoriedade em participar, com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso do trabalho. Fui informada dos objetivos, autorizando a minha imagem para a realização do trabalho audiovisual sobre fragmentos de vida e experiências musicais, autorizo a publicação das minhas informações, do meu nome e da minha imagem para este trabalho.

Local e Data:

_____, _____ de _____ de _____

(assinatura da interlocutora/depoente)