

Cantadoras negras: Uma retomada histórica da autoria musical em práticas comunitárias afro diaspóricas e no contexto do surgimento da indústria fonográfica no Brasil

Helen Campos Barbosa

Resumo: O artigo conceitua, historiciza o uso do conceito cantautoria na América Latina contextualizando-o no território brasileiro, especialmente no estado da Bahia. O conceito ao demarcar o lugar de autoria artística especificamente de mulheres negras, considera os corpos femininos produzidos historicamente (hooks, 2000) e realça ainda o quanto as experiências culturais diversas entre e das mulheres estão atravessadas por resquícios das divisões raciais provenientes do sistema escravocrata. Ao tratar sobre cantautorias negras, a partir de um olhar interseccional, busco destacar algumas práticas musicais comunitárias chegando ainda na constituição de uma indústria fonográfica. Pretendo assim caminhar através dos rastros de uma ancestralidade negra apresentando a memória enquanto lugar de (re)escritas e demarcações sócio históricas e de (re)posicionamento no presente de mulheres negras, baianas, artistas.

Palavras-chave: Escrivivência; cantadoras negras; interseccionalidade; música; afro-diaspórica; autoria.

Black singer-songwriters: A historical resumption of musical authorship in Afro-diasporic community practices and in the context of the emergence of the music industry in Brazil

Abstract: The article conceptualizes, historicizes the use of the song-authorship concept in Latin America, contextualizing it in the Brazilian territory, especially in the state of Bahia. The concept, when demarcating the place of artistic authorship specifically of black women, considers the female bodies produced historically (hooks, 2000) and also highlights how the diverse cultural experiences between and of women are crossed by remnants of racial divisions from the slave system. When dealing with black song-authorships, from an

intersectional perspective, I seek to highlight some community musical practices, even reaching the constitution of a phonographic industry. Thus, I intend to walk through the traces of a black ancestry, presenting memory as a place of (re)writings and socio-historical demarcations and (re)positioning in the present of black, Bahian, activist women.

Keywords: escrevivência; black singer-songwriters; intersectionality; afro - diasporic music; authorship

Cantautoras negras: una reanudación histórica de la autoría musical en las prácticas comunitarias afrodiaspóricas y en el contexto del surgimiento de la industria musical en Brasil

Resumen: El artículo conceptualiza, historiza el uso del concepto canción-autoría en América Latina, contextualizándolo en el territorio brasileño, especialmente en el estado de Bahía. El concepto, al demarcar el lugar de la autoría artística específicamente de las mujeres negras, considera los cuerpos femeninos producidos históricamente (hooks, 2000) y también destaca cómo las diversas experiencias culturales entre y de las mujeres están atravesadas por remanentes de divisiones raciales provenientes del sistema esclavista. Al tratar las autorías de canciones negras, desde una perspectiva interseccional, busco resaltar algunas prácticas musicales comunitarias, llegando incluso a la constitución de una industria fonográfica. Así, pretendo recorrer las huellas de una estirpe negra, presentando la memoria como lugar de (re)escrituras y demarcaciones sociohistóricas y de (re)posicionamiento en el presente de mujeres negras, bahianas, activistas.

Palabras clave: escrevivência; cantautoras negras; interseccionalidad; música afro - diaspórica; autoría.

Filhas da diáspora racializada

Pensar nas práticas musicais e as experiências estéticas delas provenientes de modo corporificado, como ressalta bell hooks¹ (1995), me ajuda a refletir quanto as sociedades alicerçadas sobre os sistemas do racismo, sexismo e do capitalismo engendrando formas específicas de afetividades. Afetações que perpassam as relações sociais, o cotidiano e aquilo que entendemos como arte. Nesse sentido, proponho nesse artigo primeiro conceituar, historicizar e contextualizar o uso do conceito *cantautoria* no território brasileiro, propondo um olhar específico para o estado da Bahia. O conceito ao demarcar o lugar de autoria artística especificamente de mulheres negras, considera os corpos femininos produzidos historicamente (hooks, 2000) e realça ainda o quanto as experiências culturais diversas entre e das mulheres, especialmente relacionados ao ato de amar, estão atravessadas por resquícios das divisões raciais provenientes do sistema escravocrata.

Ao tratar sobre cantautorias negras a partir de um olhar que reconstitui práticas comunitárias de autoria na música até chegar na constituição de uma indústria fonográfica, pretendo caminhar através dos rastros de uma ancestralidade negra apresentando a memória enquanto lugar de (re)escritas de lembranças ancestrais para demarcação sócio histórica e de (re)posicionamento no presente de mulheres negras, baianas, artistas. Nesse sentido, corpo é um espaço também de/em negociação, o “Eu” da experiência pessoal passa a ser algo também compartilhável, como um lugar descentrado para pensar a alteridade, a política racial e formas de autoanálise social da história.

Reivindico desse modo uma epistemologia decolonial, demarcando o aparecimento de subjetividades, corpos e formas sensíveis que tornam - se visíveis, que lutam coletivamente enfrentando a meritocracia artística e acadêmica, contra a morte de corpos negros, corpos que se unem num corpo político. “Para cicatrizar a fissura da mente e do corpo, nós, povo marginalizado e oprimido, tentamos retomar nós mesmos e nossas experiências na linguagem” (hooks, 2008, p.863). Isto é, uma perspectiva de construção de saberes que mobiliza a subjetividade não apenas como axiologia científica, mas como escolha política na qual a explicação do que se vive implica na intencionalidade do conhecido, situando o conhecimento.

As cantautoras baianas

No contexto acima descrito, compreendo as partilhas estético musicais de modo corporificado, a partir de uma análise interseccional. O conceito de interseccionalidade, é cunhado inicialmente num contexto estadunidense por Kimberlé Crenshaw (1998) mas antes disso, feministas negras, como Lélia Gonzalez (1982; 1984; 1988) e Sueli Carneiro (2003), mesmo sem a utilização desse termo já apontava para as condições estruturais do racismo chamando a atenção para a invisibilidade das mulheres negras dentro do feminismo e reivindicando ferramentas de análise que contemplasse a mulher negra a partir das múltiplas diferenças e desigualdades em contextos diversos. Tal perspectiva, busca entender as disputas de poder nas articulações entre gênero, raça, classe

¹ bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins que deve ser escrito propositalmente e sempre com as iniciais em minúsculo, por uma questão política adotada pela autora estadunidense, como denúncia da invisibilidade das mulheres negras da sociedade.

social, etnia e nacionalidade. Interseccionalidade ganhou destaque nos estudos de gênero, com nomes significativos no contexto mais recente que atualizam a problemática inclusive para o caso brasileiro, ou mesmo baiano como é o caso da pesquisadora Carla Akotirene (2018).

A perspectiva interseccional me permite pensar na partilha de um *comum* estético que se constitui enquanto (re)escritas de comunidades que partilham de um *comum*. O que muda, é que esse *comum* pensado a partir desse conceito não pressupõe exatamente uma unidade, uma vez que a unidade significaria o apagamento da diferença entre as diferenças. Ora, mulheres comungam de certas matrizes de opressão como também de afeto, de sensibilidades estéticas, sons, vozes, instrumentação que chegam até mim e a até outras mulheres como alimento, como força, uma forma de diálogo político entre semelhantes. Mas o que a interseccionalidade me aponta é que também essa pressuposta igualdade de *comum* pode ocultar ou hierarquizar opressões. Tal formulação chama atenção ainda para essa "nomenclatura" *cantautoras negras* que optei usar para nomear as compositoras, intérpretes e artistas com as quais dialoguei no estudo. As mulheres brancas compositoras e ou intérpretes, por exemplo, comumente não são chamadas de *cantautoras brancas* porque a branquitude lhes omite a diferença.

O termo/conceito *Cantautoras negras* no presente artigo, é por entender que nos lugares de ausências e ou invisibilidades de corporeidades negras como é o caso da produção autoral musical, essa qualidade negra precisa ser evidenciada como uma afirmação política. Por outro lado, pode erroneamente induzir a um pensamento homogeneizador de igualdade no que seríamos enquanto *mulheres negras*. No estudo que fiz ao longo do doutoramento compreendi o conceito da interseccionalidade como fundamental uma vez que ele fundamenta e alicerça a ideia de que os projetos musicais por mim estudados naquele momento, sendo elas 1 - Josyara, 2 - Manuela Rodrigues, 3 - Larissa Luz e 4 - Luedji Luna, projeto de quatro *cantautoras* negras baianas da atualidade, que aproximam-se entre si ao trazer consigo temáticas de negritude e feminismo mas acionados de diferentes formas, seja na projeção do canto, no diálogo com gêneros musicais ou ainda no modo como determinadas temáticas aparecem nas letras das canções.

As artistas acima citadas, galgam visibilidade nacional entre 2015 e 2017 compondo aí o que entendo como uma geração de mulheres cantoras que, entre suas características em comum, está o fato de ressaltarem seu lugar de autoria e, no caso de Josyara e Manuela Rodrigues também o de instrumentista. Observo que os anos 2000, favorece o fortalecimento de um regime de visibilidade de grupos vulneráveis politicamente, com bandeiras diversas e aglutinadas, onde ressaltam as questões de gênero, sexualidade e raça. Um regime de visibilidade estética que (re)conecta novas formas de afetos e políticas engendrando uma articulação de projetos musicais a partir de elementos que perpassam temas como africanidades, religiosidades, além de lemas dos feminismos e lutas antirracistas. O *mainstream* nos anos 1970 por exemplo, ajudou a consolidar projetos musicais que reafirmavam um orgulho negro, conectado aí com demandas de movimentos sociais e do próprio Movimento Negro nacional e internacional com o "*Black is beautiful*". A geração atual por outro lado, especialmente no que diz respeito às mulheres, reivindica protagonismo não apenas nas temáticas de letras, mas também na ocupação do lugar de autoria

composicional tanto no que diz respeito aos seus repertórios musicais como também às escolhas e estratégias na carreira artística de uma forma mais ampla. Além disso, refuta o lugar de autoria na música enquanto um lugar machista e racista que naturaliza o lugar da criação artística como masculino e branco.

Essa conjuntura musical feminina atual não deixa de evidenciar uma trajetória que a "linha evolutiva" da história, oficializada da música especialmente a brasileira ou ainda a da América Latina, invisibilizou a participação das mulheres. Um dos motivos desse apagamento histórico da participação feminina na música, foi o atraso da incorporação dos estudos feministas e de gênero à musicologia, fato que só ocorreu nos anos 1990 (GONZÁLEZ, 2016). Juan Pablo González, cita o trabalho de Susan McClary (1991) e Marcia Citron (1993) como pioneiros em explorar relação da música com músicos e as questões de gênero. As questões tratadas por Citron, seriam: 1 - *o problema de gênero na construção do cânone musical*; 2 - *a música como uma prática discursiva de gênero*; 3 - *a ideia do profissionalismo na mulher*; 4 - *recepção crítica de música feita por mulheres*. McClary por sua vez também desenvolve um estudo que envolve as representações de feminilidade na música Europeia Ocidental e que não se dirige apenas aos aspectos musicais, mas também aos extra-musicais como aspectos vocais, falas e performance de gênero. Assim, ela desenvolve cinco relações entre música e gênero, 1 - *construções musicais de gênero e sexualidade*, propondo observação/interpretação das assimetrias de gênero nas agendas musicais, geralmente consideradas masculinas e femininas; 2 - *aspectos de gênero na teoria musical* onde ressalta as associações terminológicas como forte e fraco com denominações feminino ou masculino; 3 - *construção de gênero e sexualidade* a partir da narrativa musical, relacionando tonalidades com ideias de clímax, desejo, atração, repulsa; 4 - *Música como discurso de gênero*, onde a mulher seria encarnação do sentimentalismo frente ao racional rigoroso masculino. Fato que explicaria a ausência feminina na formação escolar musical e a busca por uma suposta música pura, sem nenhum sentido extra-musical; 5 - *estratégias discursivas das mulheres musicistas*, onde a autora ressalta os obstáculos encontrados pelas mulheres para atuar na criação musical de forma ampla (MCCLARY, 2002, p. 18-19).

Das questões suscitadas por McClary, me interessa especialmente duas delas, a música como discurso de gênero e as estratégias discursivas das mulheres musicistas. Em consonância com essas questões como um tópico empreendido por Citron, ao tratar do profissionalismo da mulher, fato que circunda contextos de acúmulos de funções como maternidade e gerenciamento de uma vida artística por exemplo. Além disso, me interessa a recepção crítica de música feita por mulheres. A partir dessas temáticas, levanto algumas questões norteadoras. O que singulariza a presença dessas mulheres que na cena musical contemporânea, especialmente no contexto do estado da Bahia? Quais as características de uma música feita a partir de uma condição de gênero? Em que medida invoca novos modos de escuta? Essas mulheres tencionam ou ratificam determinadas habilidades e afinidades musicais?

A partir das questões acima, passo a analisar o uso do termo *cantautoria* observando que seu uso percorre uma trajetória de níveis de reconhecimento e legitimidade instáveis e diversos na América Latina. Juan Pablo González afirma

que no contexto chileno e em toda América Latina, é a partir do século XX quando a presença das mulheres se torna mais expressiva musicalmente, ressaltando ainda que é na metade do século surgem as *cantadoras* e estrelas da canção. Quanto a isso fala sobre quatro personalidades artísticas desempenhadas pela mulher ao longo do século XX no contexto chileno, tais posições relacionam-se com os contextos sociais que impulsionam ou não lugares de protagonismo: a cantadora, a cantora, a *cantautora* e a estrela da canção.

De cantadora a cantora

Uso o título acima, empenhado ainda por Juan Pablo González, a fim de acompanhar uma ascensão da mulher na música no contexto chileno, o que me ajuda ainda a pensar também no contexto brasileiro/baiano. No contexto Chileno, o autor resalta nos anos 1920, tanto a incorporação da mulher à vida intelectual como a ascensão da cultura de massas com empreendimentos como o cinema impulsionam a presença das mulheres em contextos que fomentavam um sistema de produção e consumo de estrelas midiáticas. Em contrapartida, a defesa às tradições evidenciava as tensões e disputas na defesa de uma identidade nacional que impulsionava mulheres camponesas cantadoras de uma música nomeada como folclórica. Nesse mesmo período no Brasil, a cantora e atriz Araci Cortes, desponta como pioneira cantora e atriz do teatro musicado. Araci Cortes (Zilda de Carvalho Espíndola) carioca, é citada por Jurema Werneck (2007) e Marilda Santana (2009) como a primeira estrela da música brasileira. Jurema Werneck a destaca com trajetória marcada por uma indústria cultural ainda incipiente que passa a realçar de modo mais profundo os elementos negros na música.

É Araci Cortes que vai representar o início do modo brasileiro (ou seja, que incorpora as contribuições negras) de canto no teatro, inclusive dando visibilidade a sua ascendência negra e sua condição de mulata ou mestiça. Suas músicas faziam referência direta à linguagem e ao modo de vida da população negra, o que resultou num estrondoso sucesso (WERNECK, p. 142, 2007).



Imagem 1 - Araci Cortes no teatro de Revista em 1924.

Fonte: < <https://teatrobr.blogspot.com/2010/12/aracy-cortes.html>>

Nos anos 1930 Pablo González sinaliza no Chile momento quando ocorre a consolidação de um público às folcloristas chilenas, mas que não resiste a uma indústria discográfica internacional. A profissionalização da música folclorista nos palcos é majoritariamente masculino e a mulher s  volta a cena já nos anos 1950. É nessa década a promulgação do voto feminino e a primeira parlamentar chilena que chega ao Congresso. No Brasil, é um momento de certa singularização do que se costumava chamar homogeneamente e de forma estereotipada como batuques negros. Singulariza  o esta que destacava principalmente não a expressão sonora, mas sim alguns de seus produtores e seus interesses de melhor inser o sócio - econ mica. Neste momento, o acordo estabelecido incluía principalmente homens negros e brancos, representantes do "mundo do samba" e da indústria cultural respectivamente. E que resultou no surgimento da figura do compositor de samba, que p de acessar algum prestígio social e, no caso de poucos, compensações financeiras (WERNECK, p.163, 2007).

A profissionalização da música no Brasil têm também significou para mulheres negras uma perda de espaço numa atuação intensa e visível nas etapas anteriores aos anos 30 do século XX. E   no século XX que o samba como gênero musical começa a existir, ainda segundo Jurema Werneck,   também o momento de disputas e tensão entre modernidade e o samba "tradicional", a recolocação dos sentidos da produ o musical coletiva reunidos sob vivências e propósitos comuns favorece inclusive a uma revalorização do espaço reservado a mulher negra nesse contexto que passa a ocupar "(...) posições fundamentais como porta - bandeiras, madrinhas de bateria, passistas e baianas, além de alguns cargos administrativos (...)" (WERNECK, p.165, 2007). Condi o revista a partir dos anos 1980, quando são afastadas e substituídas por mulheres brancas, até então ausentes desses espaços,

(...) são atrizes, modelos, celebridades midiáticas e esposas dos “patronos” que ocuparam as funções de assistentes e rainhas de bateria principalmente, além de sua participação como destaques e de integrarem diretorias de escolas, visando atender também interesses da audiência crescente angariada por sua disseminação como produto cultural midiático (WERNECK, p.165, 2007).

Diante desses contextos de obliteração do protagonismo de mulheres negras, cabe retomar uma memória que anteceda inclusive o regime de escravidão no Brasil. Se no confronto direto com o regime escravocrata há presença de mulheres nas resistências e combates cotidianos, na formação de quilombos, na articulação e liderança das revoltas urbanas é também significativo lembrar relatos historiográficos e de viajantes em diferentes regiões da África subsariana que apresenta a presença de mulheres negras em diferentes espaços exercendo atribuições no espaço público (WERNECK, 2007, p. 89).

A participação política das mulheres negras no Brasil não significa, também, qualquer originalidade. De fato, esta participação está em continuidade com padrões anteriores, africanos, de diferentes épocas que antecederam ou coexistiram no período da dominação colonial, como é o caso da Candaces, rainhas do império Méroe desde 500 anos a.c.; de Nzinga, a líder da Angola no século XVI, que guerreou contra o invasor português. Tampouco identifica uma exclusividade africana, uma vez que, nas histórias dos povos e dos continentes, podemos apontar a presença de mulheres que se destacaram por sua liderança (WERNECK, 2007, p.88).

O espaço público no cotidiano das mulheres negras, libertas e escravas, a esta época ao estar presente nas celebrações, rituais, trabalho na rua ou na atuação política delega uma herança de sociabilidade que ressoa nos processos de desenvolvimento do que passou a ser chamado de cultura de massas no Brasil. E é a partir dessas reflexões que Jurema Werneck (2007) retoma a narrativa sobre nomes que construíram a história da cultura nacional a partir da música destacando inicialmente Chiquinha Gonzaga e Tia Ciata enquanto herdeiras de padrões culturais de mulheres negras de sua época e de antes delas. Chiquinha Gonzaga, filha de uma mulher negra com um homem branco e rico, nasce ainda num Brasil escravocrata, às vésperas da extinção do tráfico transatlântico e do regime da escravidão. É nesse contexto de desenvolvimento da cultura de massas com a importação de instrumentos musicais, onde a popularização especialmente do piano, que passou a estar nas casas da pequena burguesia da época. Além disso o teatro musicado fazia sucesso à época no Rio de Janeiro e a criação de instâncias de proteção aos direitos autorais, que conta com a atuação da própria Chiquinha Gonzaga. Esses são elementos realçados por Jurema Werneck enquanto continuidades de iniciativas fruto de ações protagonizadas por importantes artistas negros como Domingo Caldas Barbosa (1738/ 40 - 1800), Xisto Bahia (1841 - 1894) e João Antônio da Silva Calado (1848 - 1880).

E poderemos, na sua atuação destacada em afirmar na esfera pública um aspecto da feminilidade negra capaz de dialogar e representar não apenas as aspirações negras, como principalmente as demandas das mulheres negras por ampliação de espaços de representação e

legitimação, propondo também novas formas de representação da feminilidade em geral, ou seja, cujas afirmações dialogariam também com as necessidades das mulheres brancas até os dias atuais (WERNECK, 2007, p.90).

Um dos elementos destacados por Jurema Werneck na trajetória de Chiquinha Gonzaga e que comumente é apagado de sua história quando fala-se do seu pioneirismo, é seu vínculo com a população negra e com a cultura negra. Um traço da “historiografia de apagamento da presença das mulheres negras integrantes ou não de famílias brancas” (WERNECK, 2007, p.87).

Já quanto a Tia Ciata, nascida em Salvador que foi para o Rio de Janeiro ainda com sete anos de idade, é considerada pioneira na tradição das baianas quituteiras naquela cidade. Pertencia a comunidade religiosa de Candomblé, “Ciata era filha de Oxum, Iyá Kekerê da casa do Pai de Santo João Alabá no bairro da Saúde, centro do Rio de Janeiro” (WERNECK, 2007, p.91). Uma figura importante para a disseminação das tradições afro brasileiras para a sociedade não negra, sua casa foi um espaço para o samba e a festa duravam dias, numa época em que atividades deste tipo desenvolvidas pela população negra eram reprimidas violentamente pela polícia. Um dos primeiros sambas gravado “Pelo telefone” é inclusive citado por alguns autores como sendo de autoria também da própria Ciata.

Jurema Wenerck ao trazer esses dois nomes destaca a capacidade de mulheres negras em atuar em diferentes segmentos da sociedade, inclusive no âmbito cultural, ao longa da história do Brasil. Quando ela traz essas histórias reivindicando o protagonismo de nomes de mulheres negras constituindo o gênero musical samba, ela reitera a possibilidade de reescrever uma história que tende a ocultar essas informações relacionadas ao protagonismo feminino e negro no processo de invenção de tradições. Inventar uma tradição no sentido cunhado por Hobsbawm e Ranger (2002) trata-se de institucionalizar a constituição de uma unidade identitária nacional ou de grupos forjando um Estado Nação. Nesse sentido, Jurema Werneck questiona os lugares de fato protagonizados por grupos não brancos, notadamente negros e indígenas, e o modo como são registrados ou ainda apagados de uma historiografia oficial feita majoritariamente por pessoas brancas.

O termo *cautautoras negras* reivindica participação e significativa contribuição dessas mulheres no campo musical, ressaltando no entanto o quanto a indústria cultural do país destituiu esse protagonismo. A amplificação do samba nas primeiras décadas do século XX é um significativo exemplo disso. O samba enquanto elemento importante “nas diferentes ações e articulações para recriação cultural e enraizamento diaspórico da comunidade negra” (WERNECK, 2007, 126) apresenta uma quantidade grande de mulheres negras atuantes que não corresponde aos estudos e textos acadêmicos produzidos a esse respeito, fato que acentua a invisibilização das mulheres negras.

As publicações disponíveis retratam principalmente cantoras e se dedicam a relatos biográficos. São elas: Araci Cortes, Aracy de Almeida, Carmen Costa, Carmem Miranda, Cássia Eller, Chiquinha Gonzaga, Clementina de Jesus, Dalva de Oliveira, Dolores Duran, Dona Ivone Lara, Elis Regina, Elisete Cardoso, Nara Leão e Rita Lee. Entre estas o destaque, com o maior número de publicações, é Chiquinha Gonzaga,

que tem seis livros dedicados à sua vida e obra, sendo dois deles voltados para crianças e adolescentes (WERNECK, 2007, p.127).

Cabe ressaltar que os sentidos de autoria nessas trajetórias em distintos tempo-espaço dão-se de modo diferente, por um lado, à medida que pontuamos as rodas de samba, por exemplo, tem-se uma atuação de autoria muito mais comunitária, especialmente se pensada antes do séc. XX onde as mulheres negras atuavam no mundo do samba com a construção de estratégias para a aceitação social criando aproximações com segmentos externos ao mundo do samba, bem como,

A disponibilização de infra-estrutura para sua realização, que inclui a culinária e o artesanato a ele vinculados; as iniciativas de aglutinação comunitária e de vínculo às tradições, onde têm importância os vínculos religiosos; bem como a atuação nas rodas de samba, percutindo instrumentos musicais (que incluem pratos, copos, garrafas, frigideiras e caixas - de - fósforo) ou as palmas das mãos, nas diferentes danças de samba, na composição, no canto e no improviso dos partidos- altos (WERNECK, 2007, p.128).

Do sentido de autoria comunitária ligada as rodas de samba ao aspecto mais individualizado no sec. XX que adequava-se às tecnologias de comunicação e aos privilégios masculinos como lembra Jurema Werneck, cabe ressaltar que mesmo nos momentos subsequentes a afirmação de autoria individualizada é possível perceber a partir das ancestralidades negras de cada *cantautora* que o legado de uma história coletiva é carregada nos corpos negros e em suas cantautórias. No tópico que segue é possível acompanhar de modo mais demorado sobre esse processo de profissionalização da música e nas mudanças provocadas a partir desse sentido de autoria individualizado no contexto de afirmação de uma indústria cultural que galga lucrar com as formas de expressão negras. Uma conjuntura que engendra além da exclusão do protagonismo feminino, o racismo e o sexismo conformam também composições musicais que exaltavam as regras patriarcais e do machismo.

De cantadora a cantora

Um certo retrocesso sinalizado por González (2013) desde os anos 1960 é explicado pelo fato de que os movimentos de renovação do folclore latino-americano dos anos 1960 e 1970 estavam baseados nos conceitos de autor e compositor conforme uma tradição trovadoresca. Tal tradição acentuava um cânone masculino e o profissionalismo que envolvia negociação de contratos, publicidade etc. não eram atividades entendidas como femininas, inclusive pelas próprias artistas.

Com exceção da mexicana Amparo Ochoa e da chilena Isabel Parra, as poucas mulheres que participaram da cantautoria latinoamericana foram principalmente intérpretes, como Mercedes Sosa, condição na qual não aparece o homem. A própria Izabel Parra, reconhecida cantautora, iniciou sua carreira como intérprete (GONZÁLEZ, p.150, 2013).

O autor destaca que a condição de intérprete foi a que mais chamou atenção da historiografia musical. Reconhecendo a importância dos corpos e

vozes na configuração da própria canção, uma vez que as mesmas ganham vida ou se completam enquanto objeto estético através de uma interpretação. Entretanto, o autor ressalta que homens cantores que não sejam também compositores ou autores no que ele denomina como nova trova ou MPB, não existe, a não ser em gênero musicais com menos legitimidade artística como bolero e balada. Violeta Parra é a exceção, uma vez que “irrompeu em um espaço reservado ao homem, seja apropriando-se do canto em décimas dos poetas populares chilenos ou fazendo com que a palavra cantautor se pronunciasse também no feminino” (p.151). E o que constituiria a *cantautoria* seria o traço autobiográfico das canções.

Um cantautor deve compartilhar com seu público suas próprias vivências, posições e visões de mundo por meio da canção e do ato performativo, o que Violeta fazia com toda propriedade. Para Violeta Parra, a mulher está ao mesmo nível do homem no amor: ela é a que escolhe, a que convida, a que ama, que é deixada e também deixa de amar (GONZÁLEZ, p.151-152, 2013).

A partir de Citron (1993, p. 81), o autor afirma o compositor como um *outsider* social e a mulher compositora como duplamente *outsider*, pois também o é do cânone profissional e artístico masculinizante. No caso de Violeta Parra, o autor ressalta uma terceira condição *outsider*, a de encarnar uma alteridade social de componentes culturais, étnicos e de classe. Como vimos brevemente o termo *cantautora*, é muito usado na língua espanhola na América Latina para designar compositora que interpreta suas obras, mas que no contexto brasileiro é reformulado por Isabel Nogueira e Laila Rosa "refutando o lugar de autoridade masculina de criador universal".

Laila Rosa e Isabel Nogueira realizam uma pesquisa sobre compositoras de diversos gêneros musicais em Salvador e Porto Alegre, constatando a invisibilização das compositoras "tanto na retórica do meio musical como também no desconhecimento de músicos e musicistas em relação a suas obras e atuações nos mais diferentes tempos históricos, contextos e gêneros musicais" (p.34). A pesquisa realizada em Salvador pela Feminária Musical: Grupo de pesquisa e experimentos sonoros coordenada pela prof.Laila Rosa abriu o sub - projeto "O som das compositoras de Salvador: da experiência etnográfica". As informações e dados coletados compõem um material ainda inédito, generosamente cedidos para esta pesquisa, onde espero retribuir contribuindo para interpretação e organização dos dados sobre compositoras atuantes em Salvador. Importante dizer que os nomes das compositoras que aparecem não demarcam mulheres artistas baianas, mas sim aquelas que atuam nesse cenário musical baiano. As informações estão dispostas em quatro relatórios de bolsistas do Programa de Iniciação Científica - PIBIC - e uma tabela contendo nomes, endereço de perfil em redes sociais ou plataformas musicais, indicação de gravação de álbum, gênero musical das compositoras. A primeira fase do mapeamento contou com o trabalho artista *cantautora* e então bolsista do projeto Neila Alcântara Carneiro, mais conhecida pelo nome artístico Neila Kaadhí, ela fez um primeiro levantamento, seguindo ainda com a realização de uma etnografia virtual sobre essas compositoras e suas produções artísticas. Nessa primeira etapa, foi encontrado 78 nomes de compositoras atuantes na cena soteropolitana especialmente do mercado musical independente, não

sendo incluídos nomes que estivessem no grande cenário midiático/fonográfico, cantoras de axé com grande visibilidade por exemplo não são citadas.

Chama a atenção que uma das principais dificuldades descrita pela pesquisadora para a realização do mapeamento, tanto no momento inicial de encontrar/listar os nomes de compositoras como também na etapa posterior na busca do material produzido por elas, foi o fato de que a maior parte delas não tinham um site próprio ou mesmo blog para hospedar seus trabalhos. Grande parte dessa produção só foi encontrada de modo disperso em seus perfis de redes sociais, principalmente no *facebook*, que não possui ferramentas e formato que priorize a construção de um perfil musical/artístico. A divulgação de suas produções estava em meio às informações de cunho estritamente pessoal, como, fotos de família, viagens, posts sobre variados assuntos, etc. Penso que tal postura é sintomática, sendo que uma mulher que compõe não se reconhecer exatamente enquanto compositora, pode ratificar o que Gonzales (2013) considera como uma tradição que acentua um cânone masculino para o profissionalismo na música, inclusive pelas próprias artistas. Não considero essa uma ação necessariamente consciente por parte das compositoras, mas o histórico de mulheres intérpretes que nunca apresentaram suas próprias composições comprovam uma "timidez" quanto às suas próprias criações que evidenciam ainda a supremacia masculinista no âmbito de um trabalho criativo há muito feito exclusivamente por homens. Elis Regina, por exemplo, uma das mais reconhecidas intérpretes brasileiras, tem pelo menos uma composição musical feita e registrada, mas é tão pouco conhecida que não consta na principal biografia a seu respeito "Furacão Elis", escrito pela jornalista Regina Echeverria em 1985 que afirmou desconhecer a existência da composição². Em entrevista à Folha de S.Paulo em janeiro de 1997, o compositor Walter Silva conta a história da canção que foi incluída no disco de Toquinho em 1966, sob o título de "Triste Amor Que Vai Morrer" com uma interpretação exclusivamente instrumental.

Ao direcionar essa questão para o recôncavo baiano, é possível encontrar situações de criações coletivas e colaborativas feitos essencialmente por mulheres como é o caso do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, que quando distanciado do seu contexto comunitário delega as mulheres negras geralmente o lugar da "baiana", "Tia", "Mãe", como pontuam Jurema Werneck (2007), Rodrigo Cantos Savelli Gomes (2011), Cristiane dos Santos Pereira (2010) e Katharina Doring (2016). Canções ou cantigas consideradas como de domínio público ou anônimas podem ocultar ou silenciar sua autoria como explica Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel (2016), "As canções "anônimas" do jongo, do samba de roda, das cirandas ("Essa ciranda quem me deu foi Lia / que mora na Ilha de Itamaracá"³, cantou Baracho, mas Lia não aparece como autora desta canção...) são provavelmente de uma ou muitas mulheres"(MURGEL, 2016, p.65).

Em Salvador, os primeiros dados aqui apresentados da primeira etapa de coleta de dados no mapeamento de compositoras atuantes provoca o

² A informação consta em reportagem da Folha de São Paulo e pode ser vista na íntegra em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq180102.htm> no caderno "Ilustrada" da Folha de S.Paulo em 18 de janeiro de 1997.

³ "Homenagem a Olinda, Recife e pai Edu" (Baracho). Gravada por Clara Nunes no LP Clara Nunes. Odeon, 1973.

rompimento com um senso comum de que existem poucas compositoras no cenário musical soteropolitano, mas por outro lado o grande número evidenciado pela pesquisa, até então 78 mas ao passo que a pesquisa prossegue entre os anos 2014 a 2016 o número sobe para 124, destoa do número de compositoras com visibilidade na mídia e com autonomia financeira que possibilite a gravação e circulação de suas produções. Das 78 compositoras mapeadas até aquele momento, apenas 49 possuíam discos gravados.

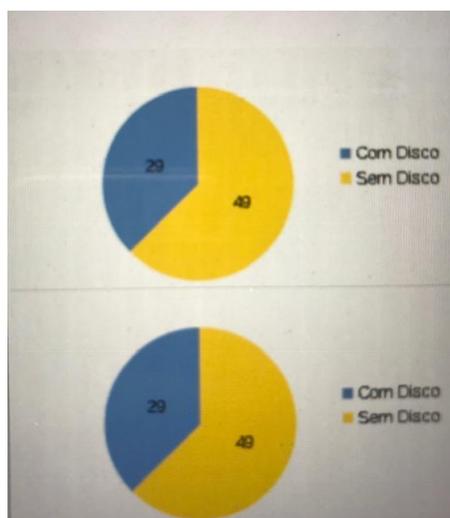


Imagem 2 - Gráfico 1 com número de compositoras em Salvador X Discos Gravados.
Fonte: Relatório PIBIC 2013 Feminária Musical.

Abaixo o gráfico, também elaborado pela pesquisa acima citada da Feminária Musical, apresenta as artistas com dois ou mais CDs e/ou EPs lançados (Figura 2), o que totaliza 15 compositoras, são elas: Andréa Ferrer⁴, Andréa Martins⁵, Fernanda Noronha⁶, Jurema Paes⁷, Lila Brasileiro⁸, Manuela Rodrigues⁹, Marcela Bellas¹⁰, Marcia Castro¹¹, Mariella Santiago¹², Neila Kadhí¹³, Pitty¹⁴, Rebeca Matta¹⁵, Rosa Emília¹⁶, Sylvia Patricia¹⁷ e Thati¹⁸. Entre estas compositoras citadas, Sylvia Patricia é a que possui gravação mais antiga, seu primeiro LP "Silvia Patricia" foi gravado em 1989, quando gravou a música "Marca de amor não sai" (versão de "Is it ok I call you mine?", da trilha sonora do filme

⁴ <http://www.andreafeffer.com.br/>

⁵ <https://myspace.com/martinsandrea/music/songs>

⁶ <http://www.fernandanoronha.com.br/fernandanoronha/brasil.html>

⁷ <https://juremapaes-jurema.blogspot.com/>

⁸ <http://sambamaria.com.br>

⁹ <http://www.manuelarodrigues.com.br/>

¹⁰ <https://www.marcelabellas.com.br/>

¹¹ <http://www.marciacastro.com.br/>

¹² <https://www.mariellasantiago.com/>

¹³ <http://www.neilakadhi.com>

¹⁴ <http://www.pitty.com.br>

¹⁵ http://www.cantorasdobrasil.com.br/cantoras/rebeca_matta.htm

¹⁶ http://rosaemilia.com/it/?page_id=841

¹⁷ <http://www.sylviapatricia.com.br/index.php>

¹⁸ <http://www.thathi.com/bio/index.html>

"Fama"), que segundo informações do Dicionário Cravo Albin¹⁹, fez muito sucesso nas rádios de Salvador, Recife, Porto Alegre e Manaus em poucas semanas. O disco recebeu, no ano seguinte, o Prêmio Sharp de Cantora Revelação Pop-Rock, o que tornou Sílvia Patrícia a primeira cantora baiana a receber o prêmio nessa categoria. Desse modo, para a composição do gráfico foi considerado o recorte temporal 1989-2014.

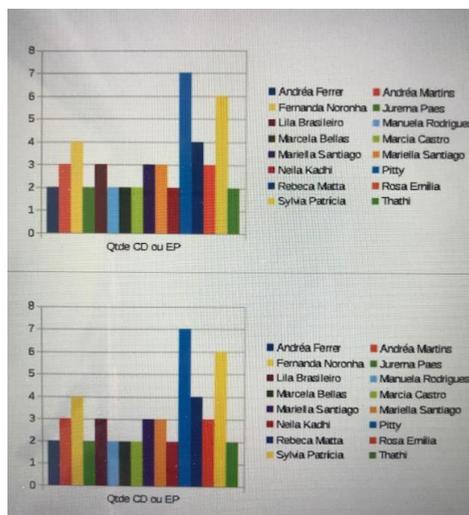


Imagem 3 - Gráfico 2 com compositoras com 2 ou mais Discos e/ou EPs Gravados.
Fonte: Relatório PIBIC 2013 Feminária Musical

O gráfico realça Pitty como a artista com maior número de trabalhos gravados até então. A artista obtém visibilidade nacional a partir do lançamento do seu primeiro álbum Admirável Chip Novo em 2002²⁰. No gráfico abaixo é possível observar que o ano onde ocorrem maior número de gravações é 2013.

¹⁹ <http://dicionariompb.com.br/sylvia-patricia/dados-artisticos>

²⁰ Ver artigo "A "roqueira baiana" Pitty: performance, o estético-político e (des)estabilizações a partir de críticas culturais" de Jorge Cardoso Filho (2018) para uma análise sobre quadros estético-políticos (des)estabilizadores a partir das críticas musicais sobre a cantora, compositora, apresentadora e instrumentista Pitty.

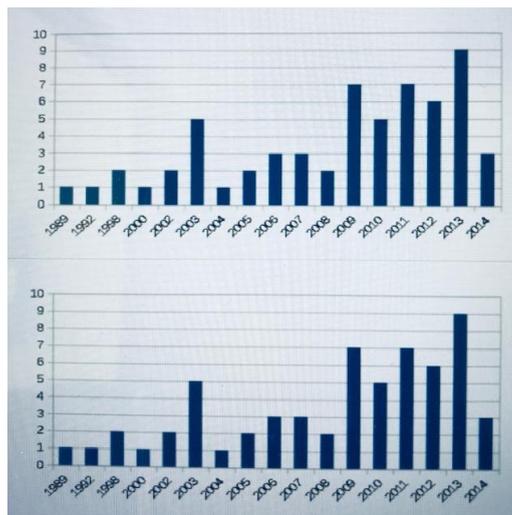


Imagem 5 - Gráfico 3 com quantidade de Discos ou EPs Gravados por Ano

Os dados acima, ao passo que demonstra um crescente, no que diz respeito a materialização de projetos artísticos musicais a partir da gravação de CDs, faz emergir ainda questões sobre as diferentes formas de atuação dessas compositoras, sustentabilidade econômica a partir do exercício profissional na música, além de suscitar informações a respeito de suas marcações sociais como identificação étnico racial, orientação sexual, grau de escolaridade etc. Como o projeto de mapeamento contava com apenas uma bolsista e tendo em vista que os relatórios do PIBIC são apresentados semestralmente, foi formulado um questionário a ser realizado com três compositoras. Para isso, os primeiros nomes selecionados foi a partir da observação dos dados iniciais coletados. As compositoras com discos gravados e maior evidência na mídia foram selecionadas para realização da entrevista: Márcia Castro, Manuela Rodrigues, Cláudia Cunha, Mariella Santiago. Os primeiros nomes levantados foram os das compositoras que mais se destacaram no relatório parcial pelo fato de terem discos gravados e uma maior evidência em veículos de comunicação. Ainda que o questionário pudesse ser respondido pessoalmente, por skype ou por e-mail, "(...) houve dificuldade de encontrar espaço disponível na agenda das mesmas para a entrevista ou mesmo para responder por e-mail nosso questionário(...)". Foi feito então,

(...) recortes específicos em nossa lista de compositoras que, com base em nossas leituras e discussões sobre o assunto, achamos relevante. A primeira escolha foi a de uma compositora que faz parte de uma cena ainda mais rara na atuação de mulheres, a da música instrumental, conseguimos então entrevistar, por Skype, a instrumentista e compositora Jana Vasconcellos, branca, orientação sexual não declarada, 32 anos. Logo em seguida, contatamos Aíace Félix, negra, heterossexual, 25 anos, recém formada em Canto no curso de Música Popular da Universidade Federal da Bahia e membro fundadora do grupo Sertanília. A terceira e última entrevistada foi Vércia Gonçalves, negra, lésbica, 34 anos, cantora e compositora da música popular na qual defende ser cantora e compositora de música negra. Três artistas/compositoras com diferentes faixas etária, perfis, experiências e atuações no mercado musical da cidade de Salvador.

No questionário para as entrevistas constaram: Nome, Idade, Identidade étnico-racial, Orientação Sexual, Grau de Escolaridade, além de perguntas sobre realizações e dificuldades das compositoras no mercado da música. O questionário foi aplicado a outras compositoras nos anos subsequentes nos quais a pesquisa de mapeamento prosseguiu tendo passado por revisões e atualizações. Numa segunda etapa, foram entrevistadas as compositoras: Aline Lobo, Ângela Lopo, Ilka Pinheiro, Melina Lopo e MÔ Maiê que são compositoras de diferentes estilos musicais como MPB, Rock, Música Ritualística, Popular Tradicional entre outros diferentes perfis, com experiências e atuações no mercado musical. Mais 33 nomes foram encontrados, totalizando 111. Outra busca realizada foi no livro do Festival de Música Educadora FM (2014) onde foram analisadas um total de dez edições do evento, diante um total de 500 nomes de compositorxs participantes, foram encontrados mais vinte e quatro nomes de compositoras. Apesar do último relatório, do ano de 2018, constar que em nova busca netnográfica foi somado um total de 165 nomes de mulheres compositoras atuante num recorte temporal de 30 anos - 1989-2014 - nas informações detalhadas em tabela que apresento reorganizada em anexo (TABELA 1), constam o nome de 133 compositoras.

Sobre a tabela1, resalto que o último relatório do PIBIC, ao qual a tabela é um dos anexos, foi do ano de 2016, portanto com informações que já precisam de uma atualização. As atualizações que fiz quanto aos dados contidos na tabela anterior, inclui a inserção de gravações de alguns álbuns ocorridas após a finalização do relatório, revisão dos nomes das artistas como a substituição do nome JosyLélis que passou a usar o nome artístico JosyAra mais recentemente. No caso de Vércia Gonçalves, que constava na tabela anterior quando ainda autodeclarava - se como mulher lésbica, o nome aqui foi retirado, uma vez que passou pelo processo de transição de gênero, reconhecendo-se atualmente como homem trans.

Cito detalhadamente cada etapa desse mapeamento de compositoras desenvolvido pelo grupo de estudos e experimentos sonoros *Feminária Musical*, bem como distingo as compositoras entrevistadas pois estas informações me ajudam a respaldar a importância do presente estudo, válida ainda o uso do conceito *cantautoria* e contextualiza e apresenta o cenário musical baiano, especialmente o soteropolitano quanto a produção musical de mulheres. Se considerarmos somente a análise dos anais do Festival da Educadora FM (2014), podemos constatar a desigualdade entre homens e mulheres no cenário musical, com predominância masculina para área pesquisada, como aponta os resultados da pesquisa citada. O mapeamento constata ainda uma predominância das mulheres na área do canto. 1 - Cerca de 90% dos nomes inclusos no mapeamento são de compositoras que também são cantoras. 2 - sustentabilidade financeira. Outro ponto importante é o fato de que daquelas entrevistadas, a maioria encontra dificuldade de autonomia financeira exclusivamente com o trabalho de composição/canto/instrumentista. Assim, atuam concomitantemente em outras atividades no campo da música: aulas, cantar/tocar em casamento e eventos, atuar em gravações e/ou como *backing* vocal em projetos de outros/as artistas. Fato que pode realçar o pouco ou nenhum reconhecimento artístico das mesmas enquanto compositoras; 3 - As dificuldades de atuação/inserção no cenário profissional da música em Salvador, apontadas pelas compositoras entrevistadas, dizem respeito a preconceito por sua condição de mulher, sobretudo se negras e

lésbicas, num preconceito fundamentado em racismo, sexismo, lesbofobia e desigualdades socioeconômicas. A partir das entrevistas realizadas, as pesquisadoras afirmam que as compositoras que se auto declararam brancas / classe média / heterossexual informam que não sofreram preconceito ao se inserirem no meio musical, seja enquanto compositora ou cantora. Já as compositoras que se auto declararam negras / homossexuais / pobres, algumas, ainda enfrentam preconceito e dificuldades na sua trajetória e ainda citam que é como se houvesse um estereótipo do tipo de música do qual elas “devessem” cantar.

Tais problemáticas exigem um aporte teórico, epistemológico que compreenda a produção musical das mesmas em sua diversidade composicional, no que se refere ao(s) gênero(s) musical(ais) que se identificam e nicho mercadológico em que estão inseridas. Parto assim da mesma pergunta levantada pelos dados preliminares da pesquisa acima apresentada - “o que (não) se produz sobre mulheres e música no Brasil?”. Os dados e mapeamento acima descritos, demarcam uma condição específica para a produção artística de compositoras e intérpretes. Ao incorporar o conceito *cantautoria*, proponho pensar a estética-ética que nos funda enquanto mulheres negras em nossa possibilidade de “um corpo” político que acolhe a possibilidade de sermos muitas, sermos diversas apesar do desejo em comum de dar corpo a linguagem, desde o corpo, romper com o silêncio e invisibilidade.

Conceição Evaristo (1996) me inspira a uma escuta afetiva desses artivismos musicais de *cantautoras* negras observando não somente as questões que dizem respeito às suas referências raciais em seu trabalho artístico, mas em atentar, antes de tudo, na maneira como a *cantautora* vai lidar com esse dado étnico que ele traz em si, o como essa sujeita se apresenta em sua escritura (Evaristo, 1996, p.2). Nesse sentido, Conceição Evaristo ao tratar a criação artística enquanto um espaço também político o denomina de *escrevivências* essa escrita comprometida com sua existência. Assim como ela, busco entender nestas artistas as maneiras pelas quais me provocam e convocam a uma experiência estética e igualmente política. Entendo as *cantautoras* assim como criadoras de atitudes políticas a partir da auto apresentação de suas “escrituras” (Evaristo, 1996, p. 2).

Referências

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

DORING, Katharina. Dona Nicinha de Santo Amaro e Dona Zelita de Saubara: matriarcas negras do Recôncavo Baiano. IN: SANTANNA, Marilda (Org.). *As bambas do samba: mulher e poder na roda*. Salvador: Edufba. 2016.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. 339f. Tese (Doutorado) - Programa de Filosofia da Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

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

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. IN: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007.

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

_____. *Linguagem: ensinar novas paisagens/ novas linguagens*. Estudos Feministas, Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro/2008. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/250040361_Linguagem_ensinar_novas_paisagensnovas_linguagens>

MCCLARY, Susan. *Construction of Subjectivity in Schubert's Music*. In: BRETT, WOOD e THOMAS. (Org.) *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*. Routledge. EUA: 2006. 234 p.

_____. *Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism*. EUA: *Perspectives of New Music*. vol. 32, n. 1, 1994. 85 p.

WERNECK, Jurema. *O samba segundo as lalodês: mulheres negras e a cultura midiática*. 2007, Rio de Janeiro. 297f. Tese (Doutorado em Comunicação) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

_____, Jurema. *Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo*. Revista da ABPN, vol. 1, n. 1, mar-jun 2010.

Recebido em: 22/02/2022

Aceito em: 18/07/2022