



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS**

AMANDA GOMES DA SILVA BARBOSA

**“ELAS QUE SE BANCAM”:
UMA CONTEXTUALIZAÇÃO RADICAL DA MULHER NEGRA NO PAGODÃO**

Salvador
2024

AMANDA GOMES DA SILVA BARBOSA

**“ELAS QUE SE BANCAM”:
UMA CONTEXTUALIZAÇÃO RADICAL DA MULHER NEGRA NO PAGODÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Itania Maria Mota Gomes

Salvador
2024

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Barbosa, Amanda Gomes da Silva.

"Elas que se bancam": uma contextualização radical da mulher negra no pagodão / Amanda Gomes da Silva Barbosa. - 2024.

212 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Itania Maria Mota Gomes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2024.

1. Comunicação e cultura. 2. Mulheres na música - Salvador (BA). 3. Negras na música - Salvador (BA). 4. Negras - Salvador (BA) - Identidade. 5. Feministas negras - Salvador (BA). 6. Feminismo - Salvador (BA). 7. Pagode (Música) - Aspectos sociais. 8. Alanna Sarah - Crítica e interpretação. 9. A Dama (Conjunto musical). I. Gomes, Itania Maria Mota. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 306.4098142

CDU - 316.7(813.8)

AGRADECIMENTOS

obrigada ao TRACC,

pela recepção tão carinhosa desde as disciplinas como Aluna Especial, pelas discussões valiosas durante as reuniões e, principalmente, pela contribuição de cada uma e cada um na reformulação do meu projeto de entrada no Mestrado e nessa dissertação. não quero esquecer nomes, e como a gente acredita na força do coletivo, melhor ainda deixar o agradecimento ao grupo todo, certo? ah, os agradecimentos se estendem ao CHAOS, que também fez e faz parte disso ao longo desses 2 anos.

obrigada, Itania,

pela leitura tão atenta em pleno verão, em plenas férias radicais, em pleno – meu deus! – carnaval. pelas contribuições valiosas nesse trabalho, por entender até onde eu conseguiria ir e por me tranquilizar no meio do caminho. por ser uma referência que extrapola a bibliografia e inspira para além dos textos. por ter me mostrado desde COM106 que dá pra enxergar e instigar a transformação através, também, da prática intelectual. em agradecimento a tudo isso, prometo que a defesa da tese não vai ser num outro fevereiro.

obrigada, Ju,

por ter dividido sua última turma de COMB63 comigo e ter transformado a experiência do tirocínio em algo bem mais leve e divertido pra uma tímida-introvertida-bicho-do-mato-com-medo-de-falar-em-público que nem eu. e por ser você também uma referência dentro e fora da bibliografia.

obrigada, Rafa e Nanda,

pela compreensão, pela leitura cuidadosa como sempre, por toparem fazer parte da minha trajetória compondo uma das bancas mais bonitas que o Póscom já viu, ein?, e por pegarem leve comigo na defesa (já agradei publicamente, agora é com vocês, tá?).

obrigada à minha família, mãe, pai, vós, vós, irmã, tias, tios, primas, primos, todo mundo,

sem os quais eu certamente não teria chegado até aqui.

obrigada, Marcos.

tamo redefinindo o significado de “família” há mais tempo do que poderíamos imaginar no começo, quando tudo era brincadeira ainda e a gente tinha tempo de cochilar à tarde pra sonhar com o futuro. contigo aprendi a confiar que nunca vou estar sozinha, que conto com você sempre pra me ajudar a respirar. espero que saiba que tô aqui pra você do mesmo jeito. afinal, o tal futuro

chegou cheio de demanda, mas “a gente é time” e dá jeito rapidinho. sempre acreditei no seu talento e hoje fico feliz que tem muito mais gente acreditando junto. sei que você também sempre acreditou no meu. ainda que muitas vezes não saiba exatamente o que tô fazendo, você bota fé que deve ser algo bom. amor é isso, né? e é recíproco.

obrigada, di.

mais do que um agradecimento, isso é um reconhecimento do quanto você me ajudou e ainda tem ajudado, com a dissertação também, mas especialmente com todo o resto. sem você, talvez eu não estivesse vendo muito sentido nesse processo corrido, pesado e cansativo de entregar um trabalho tão extenso em tão pouco tempo. é você que me lê primeiro e que me passa a esperança de que posso estar fazendo algo relevante. afinal, você sempre pede pra que eu faça mais, te mostre mais – me mostre mais. obrigada por tornar esse movimento cada dia um pouquinho mais natural pra mim, ainda que eu relute um tanto pra que isso aconteça. você não imagina o quanto admiro e respeito a sua força criativa e o seu trabalho, e o quanto valorizo a sua opinião e a sua companhia. você me motiva, me revisa, me desafia, me derrete, me alegra, me dá trabalho também, né?, me ouve, me ama. te amo também. sua confiança em mim é tão linda e motivadora quanto tudo que ainda vamos construir juntas.

Ao me identificar como membro e observadora das comunidades de mulheres negras, corro o risco de ser desacreditada como demasiado subjetiva e, portanto, menos acadêmica. No entanto, ao defender o material que proponho, valido princípios epistemológicos que afirmo serem fundamentais para o pensamento feminista negro, a saber, munir as pessoas para resistir à opressão e inspirá-las a fazer isso.

Patricia Hill Collins (2019, p. 59)

BARBOSA, Amanda Gomes da Silva. “Elas que se bancam”: uma contextualização radical da mulher negra no pagodão. 2024. 212 f. il. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

RESUMO

Essa dissertação propõe uma contextualização radical da mulher negra no pagodão a partir da própria experiência da autora, localizada em Salvador, por uma perspectiva que articula os estudos culturais e os feminismos negros. A hipótese inicial é que diversas temporalidades e engajamentos identitários e afetivos (GOMES; ANTUNES, 2019) são articulados com/nos/a partir de corpos racializados e generificados no Brasil, e o pagodão aparece como lugar de disputa, conformação e atravessamento desses engajamentos. Tomamos contextualização radical (GROSBURG, 2010) como aporte teórico-metodológico que busca, a partir da articulação, desarticulação e rearticulação de contextos, as possibilidades de transformação social. Assumimos engajamentos afetivos como “organizados nas e por meio das práticas discursivas e culturais, mobilizando engajamentos políticos” (FARIAS, 2021). Investigando o pagodão e suas articulações com engajamentos identitários (de raça, gênero e sexualidade) a partir dos feminismos negros (COLLINS, 2019; hooks, 2019; NASCIMENTO, 2021; LORDE, 2020; DAVIS, 2016; GONZALEZ, 2020), veremos como ele é mobilizado pelo confronto com expectativas de respeitabilidade e moralidade ocidentais, brancas e coloniais, e, ao mesmo tempo, pode reiterar comportamentos cisheteronormativos e de hipersexualização de mulheres negras. A trajetória e as produções do grupo A Dama e sua vocalista Alanna Sarah são nossas entradas analíticas. Propomos uma análise a partir da figura da mucama, trazida por Lélia Gonzalez (2020), que se espirala em duas outras noções: a de *doméstica* e a de *mulata*, que, na contemporaneidade, em reconfigurações a partir de figuras como a *piriguite* e a *empreendedora*, deixam ver disputas afetivas em torno de ideias como *sucesso*, *empoderamento*, *visibilidade* e *liberdade* sexual. Assim, para contextualizar radicalmente a mulher negra no pagodão, a partir da própria experiência da pesquisadora em Salvador e analisando elementos de diversas temporalidades que o pagodão articula – como proposto por Raymond Williams (1979) – e os afetos que engajam e que são mobilizados por A Dama e por outras artistas femininas que são convocadas no exercício da articulação, relacionamos uma ampla diversidade de materiais: músicas e letras; dados demográficos; videoclipes; entrevistas; comentários, posts, memes, vídeos e outras publicações online feitas por ouvintes; registros de shows ao vivo; arquivos de portais dedicados ao gênero; dentre outros. Deste modo, investigamos as relações entre feminismos negros, disputas identitárias, história, economia, política e cultura na contemporaneidade, articuladas em torno do pagodão da Bahia, para pensar as possibilidades de ser mulher negra em Salvador e como compreendê-las e rearticulá-las enquanto melhores possibilidades de vida – plena e livre.

Palavras-chave: contextualização radical; feminismo negro; pagodão; afetos; mulheres negras.

BARBOSA, Amanda Gomes da Silva. “They cover themselves”: a radical contextualization of Black women in pagodão. 2024. 212 s. ill. Dissertation (Master’s). Postgraduate Program in Contemporary Communication and Culture, Federal University of Bahia, Salvador, 2024.

ABSTRACT

This dissertation proposes a radical contextualization of black women in *pagodão* from the author's own experience, located in Salvador, from a perspective that articulates cultural studies and Black feminisms. The initial hypothesis is that different temporalities and identitarian and affective engagements (GOMES; ANTUNES, 2019) are articulated with/by/through racialized and gendered bodies in Brazil, and pagodão appears as a place of struggle, conformation and intersection of these engagements. We take radical contextualization (GROSBURG, 2010) as a theoretical-methodological approach that seeks the possibilities of social transformation through the articulation, disarticulation and rearticulation of contexts. We assume affective engagements as “organized in and through discursive and cultural practices, mobilizing political engagements” (FARIAS, 2021). Investigating pagodão and its articulations with identity engagements (of race, gender and sexuality) from the perspective of Black feminisms (COLLINS, 2019; hooks, 2019; NASCIMENTO, 2021; LORDE, 2020; DAVIS, 2016; GONZALEZ, 2020), we will see how it is mobilized by a confrontation with Western, white and colonial expectations of respectability and morality, and, at the same time, it can reiterate cisheteronormative behaviours and the hypersexualization of Black women. We propose an analysis based on the figure of the *mucama*, introduced by Lélia Gonzalez (2020), which is spun into two other notions: the *maid* and the *mulata*, which, in contemporary times, reconfigured in figures such as the *piriguete* and the *businesswoman*, allow us to see affective struggles around ideas such as success, *empowerment*, *visibility* and sexual *freedom*. Thus, in order to radically contextualize Black women in pagodão, based on the researcher's own experience in Salvador and analysing elements from different temporalities that *pagodão* articulates – as proposed by Raymond Williams (1979) – and the affects that engage and are mobilized by A Dama and other female artists who are summoned in the exercise of articulation, we have connected a wide range of materials: music and lyrics; demographic data; music videos; interviews; comments, posts, memes, videos and other online publications made by audience members; recordings of live shows; archives of websites dedicated to the genre; among other materials. In this way, we investigate the relationships between Black feminisms, identity struggles, history, economics, politics and culture in contemporary times, articulated around *pagodão* in Bahia, in order to think about the possibilities of being a Black woman in Salvador, and how to understand and rearticulate them as better possibilities for life – full and free.

Keywords: radical contextualization; Black feminism; pagodão; affects; Black women.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
1.1	E eu não sou humana? Negritudes em disputa	12
1.2	E nós não somos música? Pagodão e engajamentos identitários	16
1.3	E eu não sou uma mulher (negra)?	21
1.4	E esta não é uma dissertação?	24
2	PAREDÃO TEÓRICO-METODOLÓGICO	28
2.1	Cultura: modo total de vida	30
2.2	O compromisso radical com o contexto	39
2.3	O pagodão e as disputas identitárias em contexto	49
3	MULHER, NEGRA, PAGODEIRA	53
3.1	Feminismos negros	56
3.2	Mulher negra no Brasil	75
3.3	A mucama e A Dama: mulher negra no pagodão	87
	3.3.1 Da mucama à doméstica e à empresária: a favela venceu?	94
	3.3.2 Da mucama à mulata e à piriguete: meu corpo, minhas regras?	110
3.4	Empoderamento em disputa: desafios e possibilidades de transformação social	173
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
	REFERÊNCIAS	199

1. INTRODUÇÃO

Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça, ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com umas feições tão finas... Nem parece preto.

Lélia Gonzalez (2020, p. 86)

Esta dissertação investiga a mulher negra no pagode baiano, tomando os trabalhos de A Dama – banda de pagodão nascida em Salvador e personificada pela sua vocalista, Alanna Sarah, mulher jovem e negra nascida na periferia da cidade – e outras mulheres negras – artistas, ativistas e feministas – como modo de construir um contexto. As relações entre raça e gênero (*gender*) são articuladas ao pagodão como esforço de *contextualizar radicalmente* (GROSSBERG, 2010; FARIAS, 2021; yu, 2023) a mulher negra no pagode baiano. Se, para Lawrence Grossberg, contextos são também articulações de poder, nosso esforço será o de articular, desarticular e rearticular engajamentos identitários, adotando a prática analítica da contextualização radical por seu engajamento com a transformação social, a partir do meu engajamento político e afetivo com mulheres negras.

A partir da colonização e do regime escravocrata implementado no Brasil e nas Américas, as próprias categorias identitárias de *mulher* e *negra* são articuladas como contraditórias: a feminilidade, ligada a partir do século XIX à maternidade, à figura da dona de casa, à pureza, à fraqueza e à delicadeza (DAVIS, 2016), correspondia apenas às mulheres brancas (em especial às heterossexuais e de classes média e alta). Já que o sistema escravocrata “definia o povo negro como propriedade” e “as mulheres [negras] eram vistas, não menos do que os homens, como unidades de trabalho lucrativas”, para os senhores “elas poderiam ser desprovidas de gênero” (DAVIS, 2016, p. 17). Então, para a noção hegemônica de feminilidade que conforma o papel de gênero da mulher – ociosa, frágil, delicada, mãe – “as mulheres negras eram praticamente anomalias” (Ibid., p. 18).

É por isso que feministas negras (DAVIS, 2016; COLLINS, 2019; hooks, 2019b) apontam o ativismo de Sojourner Truth¹ como um tensionamento importante da própria noção de

¹ Segundo Pinho (2014), Sojourner Truth, mulher negra, nasceu em Nova Iorque como Isabella Van Wagenen, no fim do século XVIII, como escravizada. Foi formalmente educada durante os anos que viveu com uma família Quaker, posteriormente tornando-se “uma pregadora pentecostal, ativa abolicionista e defensora dos direitos das mulheres” (PINHO, 2014).

mulher. Suas palavras, ditas em 1851 durante uma convenção de mulheres em Ohio (Estados Unidos), mostraram que as mulheres negras “aspiravam ser livres não apenas da opressão racista, mas também da dominação sexista” (DAVIS, 2016, p. 70), já que “De todas as mulheres que compareceram à reunião, ela foi a única capaz de responder com agressividade aos argumentos, baseados na supremacia masculina, dos ruidosos agitadores” (Ibid.). Sojourner Truth “derrubou as alegações de que a fraqueza feminina era incompatível com o sufrágio” e com o movimento de mulheres pela igualdade política em relação aos homens, já que “o líder dos provocadores [do evento de Ohio] afirmou que era ridículo que as mulheres desejassem votar, já que não podiam sequer pular uma poça ou embarcar em uma carruagem sem a ajuda de um homem” (Ibid., p. 71). Em resposta, Truth pontuou que “nunca havia sido ajudada a pular poças de lama ou a subir em carruagens. ‘Não sou eu uma mulher?’. [...] [Ela] disse: ‘Olhe para mim! Olhe para o meu braço’, e levantou a manga para revelar a ‘extraordinária força muscular’ de seu braço” (Ibid., p. 71). Sojourner Truth continua, após mostrar a força dos braços:

Arei a terra, plantei, enchi os celeiros, e nenhum homem podia se igualar a mim! Não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem – quando eu conseguia comida – e aguentava o chicote da mesma forma! Não sou eu uma mulher? Dei à luz treze crianças e vi a maioria ser vendida como escrava e, quando chorei em meu sofrimento de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! Não sou eu uma mulher? (STANTON et al. apud DAVIS, 2016, p. 71)

Única mulher negra a participar do evento em que proferiu este discurso, Sojourner Truth “lançou por terra o argumento masculino a respeito do ‘sexo frágil’” e “refutou a tese deles de que a supremacia masculina era um princípio cristão, uma vez que o próprio Cristo era homem” (DAVIS, 2016, p. 71), dizendo: “aquele homenzinho de preto ali disse que a mulher não pode ter os mesmos direitos que o homem porque Cristo não era mulher! De onde o seu Cristo veio? De onde o seu Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com isso” (PINHO, 2014). Sojourner Truth, diferente de outras mulheres (brancas) de sua época, era força de trabalho escravo, tal qual um homem negro. Com sua simples indagação, “*E não sou eu uma mulher?*”, colocou a identidade feminina em tensão e em disputa, expondo – muito antes que se pensasse nestes termos – a intersecção entre *raça* e *gênero* nos papéis sociais, já que não cumprir as expectativas do que se considerava *feminino* não a fazia menos *mulher*. Em vez de tentar se encaixar nos padrões hegemônicos, “Truth questionou os próprios padrões”, expondo o conceito de *mulher* “não como algo natural ou simples reflexo da realidade” (COLLINS, 2019, p. 52).

É a partir do tensionamento das categorias de *mulher* e de *negra* que podemos começar a falar sobre interseccionalidade, a analisar como “as opressões interseccionais de sexualidade, raça, gênero e classe não produzem nem opressores absolutos nem vítimas puras” (COLLINS, 2019, p. 221). O orgulho dos braços fortes que Sojourner Truth expôs em 1851 é um exemplo disso: mulheres negras, seja nos Estados Unidos ou no Brasil, têm uma relação com o trabalho que mobiliza engajamentos afetivos (GOMES; ANTUNES, 2019), e, portanto, políticos. Angela Davis afirma que, “proporcionalmente, as mulheres negras sempre trabalharam mais fora de casa do que suas irmãs brancas”, e o “enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão” (DAVIS, 2016, p. 17):

Como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório. Aparentemente, portanto, o ponto de partida de qualquer exploração da vida das mulheres negras na escravidão seria uma avaliação de seu papel como trabalhadoras. (DAVIS, 2016, p. 17)

A exploração das mulheres negras se deu, portanto, numa articulação com seu papel produtivo, com sua força – literal – de trabalho, em detrimento de sua conformação como “sexo frágil” e como “femininas”. Beatriz Nascimento aponta para o mesmo quadro quando tratamos das especificidades históricas do Brasil. “Contrariamente à mulher branca”, ela escreve, a mulher negra “pode ser considerada essencialmente produtora”, já que “antes de mais nada, como escrava, ela é uma trabalhadora, não só nos afazeres da casa-grande [...] como também no campo” (NASCIMENTO, 2021, p. 56). Assim, Nascimento defende que, ainda à época de seus escritos, no fim do século XX, a mulher negra continuava “ocupando os espaços e os papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão” (Ibid., p. 58). Lélia Gonzalez (2020) também vai traçar, em inúmeros ensaios, essa ligação entre mulheres negras e a esfera produtiva no Brasil, apontando ainda os índices sociais que revelam as piores remunerações e taxas de desemprego desse grupo. Hoje, o panorama geral não é muito diferente de quando Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez escreveram, como veremos mais adiante, no capítulo 3. Antes de ser *mulher*, a *negra* é uma *trabalhadora*. O esforço em valorizar seu *valor* produtivo ou de se distanciar do papel de *serviçal*, como também aprofundaremos durante a análise, é um engajamento afetivo que mobiliza mulheres negras: *Elas que se bancam*, título desta dissertação, é o nome de um álbum² de A Dama, e logo na

² Álbum disponível para ouvir aqui: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4IaLhHK1JIOtVj1DcXmgnA?si=-_j6-nQUQlyOqNFdMUYzCg>. Acesso em 10 fev. 2024.

primeira faixa ouvimos a cantora Alanna Sarah³ se autodeclarar: “Empoderada, cantora, compositora, empresária, preta e favelada / Vim ao mundo pra operar onde eu quiser / Meu sobrenome é competência e meu nome é mulher”. Vejo o orgulho da própria força como um afeto importante mobilizado por mulheres negras, já que

Os abusos especialmente infligidos a elas facilitavam a cruel exploração econômica de seu trabalho. As exigências dessa exploração levavam os proprietários da mão de obra escrava a deixar de lado suas atitudes sexistas ortodoxas, exceto quando seu objetivo era a repressão. Assim como as mulheres negras dificilmente eram “mulheres” no sentido corrente do termo, o sistema escravista desencorajava a supremacia masculina dos homens negros. Uma vez que maridos e esposas, pais e filhas eram igualmente submetidos à autoridade absoluta dos feitores, o fortalecimento da supremacia masculina entre a população escrava poderia levar a uma perigosa ruptura na cadeia de comando. Além disso, uma vez que as mulheres negras, enquanto trabalhadoras, não podiam ser tratadas como o “sexo frágil” ou “donas de casa”, os homens negros não podiam aspirar à função de “chefes de família”, muito menos à de “provedores da família”. Afinal, homens, mulheres e crianças eram igualmente “provedores” para a classe proprietária de mão de obra escrava. (DAVIS, 2016, p. 20)

Tão fortes e produtivas quanto os homens, *elas que se bancam*. A hipótese de Davis de que “a consciência que [mulheres negras] tinham de sua capacidade ilimitada para o trabalho pesado pode ter dado a elas a confiança em sua habilidade para lutar por si mesmas, sua família e seu povo” (2016, p. 24), me leva a explorar a perspectiva de que Alanna Sarah é engajada pelo orgulho de se colocar como uma trabalhadora da favela que se torna cantora de sucesso através da sua própria força e trabalho. A questão aqui se complexifica porque vejo, nos engajamentos mobilizados por Alanna Sarah e por outras pagodeiras (*back dance*, dançarinas, ouvintes, etc., como veremos no capítulo 3), uma incorporação de valores neoliberais e hegemônicos. Mais do que por conquistas sociais coletivas, no pagodão feito por mulheres vemos uma luta para disputar o “topo” e ganhar “visibilidade” como nome de sucesso. E como a mulheridade negra está articulada à sua força produtiva, a necessidade de ser vista como “empreendedora” ou como “empresária” – em vez de (e para se afastar do lugar de) *empregada* ou *serviçal* – se torna tema recorrente para mulheres negras brasileiras, bem como um eixo analítico importante desta dissertação.

Além de seu papel enquanto trabalhadora, outro motivo pelo qual é negado às mulheres negras a qualidade de “femininas” é a sua conformação cultural como *desviantes* sexuais: sua suposta promiscuidade, agressividade e apetite descontrolado por sexo, que lhes são atribuídos a partir da colonização e escravização, e denunciados em textos de diversas

³ Alana Santos Ramos é como o nome da cantora aparece em bases de registros autorais/musicais. A grafia de seu nome artístico é incerta, já que, até o momento da escrita desse trabalho, não encontramos uma indicação precisa. Por isso, usaremos a grafia mais comum: “Alanna Sarah”. Materiais que utilizam outras grafias serão citados aqui mantendo o texto original.

feministas negras (hooks, 2019, 2019b; COLLINS, 2019). Negras, então, não podem ser *mulheres* “de verdade”, já que sua “selvageria” sexual as distanciaria da pureza do *feminino*. E essa *selvageria* enquanto parte constitutiva da identidade é articulada pela sua própria negritude.

×

1.1 E eu não sou humana? Negritudes em disputa

O debate sobre a noção de negritude é amplo, e não será nosso objetivo encerrá-lo ou revisá-lo de forma aprofundada nesta dissertação. Porém, é indispensável abordá-lo para fazer a relação entre *raça* e *gênero* se quisermos contextualizar radicalmente a mulher negra. E, quando o assunto é negritude, duas correntes são fortes no Brasil: a primeira ganha força na ideia do negro como *africano* e, portanto, se baseia na noção de *ancestralidade* (PINHO, 2021); já a segunda noção se ancora no afropessimismo e na ideia de *antinegritude*, a partir da figura do *escravo*:

A morte social é a condição ontológica do sujeito negro em um mundo “antinegro”, fundamentalmente a modernidade (pós) colonial [...]. Seguindo as leituras fenológicas de Frantz Fanon, Lewis Gordon e outros, insistem sobre a impossibilidade [...] para a existência do negro como efetivamente uma pessoa humana. [...] Não apenas há a inumanidade essencial do negro – definida pela condição escrava, justamente descrita como "morte social", com seus corolários fundamentais de alienação natal, desonra geral, violência gratuita, indignidade congênita e fungibilidade – mas, é que tudo isso significa que não há conciliação possível com as instituições da modernidade ocidental, a esfera pública, a órbita do Estado e os mecanismos tradicionais de atuação política no mundo das instituições brancas. (PINHO, 2021. p. 103-104)

A via da negritude enquanto ancestralidade, por vezes, também aponta à denúncia do enquadramento das pessoas negras como *animais selvagens*. Leda Maria Martins (2021) foca nos estudos de performance para falar sobre os saberes corporificados, nos lembrando que negros e indígenas eram indesejados no projeto de modernização do Brasil porque representavam o “primitivo”, animalesco, não-civilizado. Nessa lógica, é preciso resistir para sobreviver, e essa resistência aparece, aqui, ligada às manifestações de origem africana ou negra, como o candomblé e a música. A resistência, enquanto população periférica, “da favela”, é um dos engajamentos afetivos que aparecem nas produções de vários grupos de pagode e que permeia, também, grande parte das práticas e políticas do movimento negro no Brasil. Sobre essa resistência e sobrevivência, Martins elabora:

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de

restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma corpora de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento. (MARTINS, 2021, p. 35)

Partindo dessas elaborações, podemos tomar formas culturais (GOMES; ANTUNES, 2019; GOMES, 2011) negras brasileiras – como o pagodão – como mobilizações de resistência e como ancestralidade negra que não se limita à ideia de “passado” ou de “descendência”, mas que é presentificada nos engajamentos afetivos, na cultura enquanto vida vivida das pessoas negras. Veremos a seguir, no capítulo 2, como apreendemos a noção de *cultura* a partir do trabalho de Raymond Williams e dos estudos culturais é uma que, justamente, nos leva a enxergá-la como *modo total de vida*. É também por conta dessa apreensão de *cultura* que iremos trabalhar com a hipótese de estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1979) que articula *temporalidades distintas* em determinada cultura. Neste sentido, a conformação do negro enquanto o Outro animalesco e selvagem sobrevive na cultura dominante enquanto elemento *residual* do nosso processo de colonização e sistema escravocrata, que se fortalece com o projeto de modernização do Brasil e o apagamento e perseguição do que se considera(va) não-civilizado, como negros e indígenas. A perseguição e a classificação enquanto “baixaria” de “menor valor artístico” articuladas contra o pagodão – negro, periférico – são exemplos de como esse elemento residual opera e de como poderíamos articular o afropessimismo à nossa contextualização:

[...] o racismo estabelece uma hierarquia racial e cultural que opõe a “superioridade” branca ocidental à “inferioridade” negro-africana. A África é o continente “obscuro”, sem uma história própria (Hegel); por isso a Razão é branca, enquanto a Emoção é negra. Assim, dada a sua “natureza sub-humana”, a exploração socioeconômica dos amefricanos por todo o continente é considerada “natural”. (GONZALEZ, 2020, p. 135)

Assim, poderíamos trazer a dimensão racial para este trabalho tanto por um estudo que se baseasse na noção de antinegitude – tomada a partir das relações de poder que sufocam o negro em nossa cultura e o transforma em sub-humano –, quanto por um que tomasse a ancestralidade como norte conceitual – explorando o pagodão enquanto resistência, corporeidade e transformações de matrizes culturais como o samba do Recôncavo. Por ora, não iremos excluir nenhuma das perspectivas, que surgem de diversas formas ao longo da dissertação, até porque

Numa contextualização radical, “as teorias e conceitos são vistas como ferramentas descartáveis, avaliadas por sua capacidade de ajudar a (re-)organizar ou re-narrar as realidades empíricas sobredeterminantes (e potencialmente caóticas) de um contexto” (GROSSBERG, 2015, P. 15). A prática dos Estudos Culturais opera uma algazarra teórica (GOMES, 2004, 2022), uma suruba intelectual que está interessada na teoria de acordo com sua utilidade enquanto ferramenta para transformação. Não

há espaço aqui para monogamia teórico≈metodológica. Segundo Grossberg, a contextualização radical se utiliza da teoria a partir de um “delicado desenterrar [de ideias e conceitos] de sua inserção histórica concreta e específica e ao seu transplante para um novo contexto social, com cuidado considerável” (HALL, 1986, P. 6-7 APUD GROSSBERG, 2015, P. 15). “Delicadeza” e “cuidado” porque não dá pra gente simplesmente pegar as ideias que funcionam em um contexto específico e achar que são imediatamente aplicáveis em outro, é preciso ter uma atenção aguçada às necessidades colocadas por essa transposição. (yu, 2023, p. 31)

Desse modo, ainda que, como falamos, a revisão aprofundada das diferentes perspectivas sobre negritudes não seja um dos objetivos do nosso trabalho – muito menos a “escolha” de uma das “escolas de pensamento” que o guie –, a importância da sua indicação acontece porque a especificidade da formação histórica brasileira exige um cuidado na investigação. A perspectiva do afropessimismo e antinegitude aparece com força nos Estados Unidos devido à sua história marcada por um sistema colonial de *apartheid* e segregação oficiais. No caso do Brasil, a colonização portuguesa insere outros fatores em nossa formação social e na própria relação com a escravização e lugar social das pessoas negras. Lélia Gonzalez afirma que, nas colônias dos países europeus, o racismo tem pelo menos “duas faces que só se diferenciam enquanto táticas que visam ao mesmo objetivo: exploração/opressão”, se referindo “ao que comumente é conhecido como racismo aberto e racismo disfarçado” (GONZALEZ, 2020. p. 130):

O primeiro, característico das sociedades de origem anglo-saxônica, germânica ou holandesa, estabelece que negra é a pessoa que tenha tido antepassados negros (“sangue negro nas veias”). [...] Em consequência, a única solução, assumida de maneira explícita como a mais coerente, é a segregação dos grupos não brancos. [...] Já no caso das sociedades de origem latina, temos o racismo disfarçado ou, como eu o classifico, o racismo por denegação. Aqui, prevalecem as “teorias” da miscigenação, da assimilação e da “democracia racial”. A chamada América Latina, que, na verdade, é muito mais ameríndia e amefricana do que outra coisa, apresenta-se como o melhor exemplo de racismo por denegação. (GONZALEZ, 2020. p. 130)

Lélia Gonzalez analisa, então, “a formação histórica dos países ibéricos” para “compreender como esse tipo específico de racismo pode se desenvolver para se constituir numa forma mais eficaz de alienação dos discriminados” (GONZALEZ, 2020. p. 130). Ela aponta que a formação de Espanha e Portugal se deu “no decorrer de uma luta plurissecular (a Reconquista) contra a presença de invasores que se diferenciavam não só pela religião que professavam (o islã)”, mas também “as tropas que invadiram a Ibéria em 711 [...] eram majoritariamente negras (6700 mouros para trezentos árabes)” (Ibid.). Além disso, “não só os soldados como o ouro do reino negro de Gana (África Ocidental) tiveram muito a ver com a conquista moura da Ibéria” e, assim, “tanto do ponto de vista racial quanto civilizacional, a presença moura deixou profundas marcas nas sociedades ibéricas [...]”, e é por isso que “o

racismo por denegação tem, na América Latina, um lugar privilegiado de expressão, na medida em que Espanha e Portugal adquiriram uma sólida experiência quanto aos processos mais eficazes de articulação das relações raciais” (Ibid., p. 131). É assim que a cultura ibérica se estrutura “a partir de um modelo rigidamente hierárquico, onde tudo e todos tinham seu lugar determinado (até mesmo o tipo de tratamento nominal obedecia às regras impostas pela legislação hierárquica)” e “grupos étnicos diferentes e dominados, mouros e judeus eram sujeitos a violento controle social e político” (Ibid.). E, quando voltamos nosso olhar para as colônias, como o Brasil, sabemos que elas

foram as herdeiras históricas das ideologias de classificação social (racial e sexual) e das técnicas jurídico-administrativas das metrópoles ibéricas. Racialmente estratificadas, dispensaram formas abertas de segregação, uma vez que as hierarquias garantem a superioridade dos brancos enquanto grupo dominante. A expressão do humorista Millôr Fernandes, ao afirmar que “não existe racismo no Brasil porque o negro conhece o seu lugar”, sintetiza o que acabamos de expor. (GONZALEZ, 2020, p. 131)

Deste modo,

Herdeiras históricas das ideologias da classificação social (racial e sexual), bem como das técnicas legais e administrativas das metrópoles ibéricas, as sociedades latino-americanas não puderam deixar de se caracterizar como hierárquicas. Estratificadas racialmente, elas apresentam um tipo de contínuo de cor que se manifesta em um verdadeiro arco-íris classificatório (no Brasil, por exemplo, existem mais de cem denominações para designar a cor das pessoas). Nesse contexto, a segregação de mestiços, índios ou negros se torna desnecessária, porque *as hierarquias garantem a superioridade dos brancos como grupo dominante.* (GONZALEZ, 2020, p. 143)

Lélia Gonzalez critica, então, a formulação de que “todos são iguais perante a lei” no Brasil, já que “o racismo latinoamericano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas” uma vez que “as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais” (GONZALEZ, 2020, p. 131-132). O desejo de embranquecer, vivido tanto enquanto projeto político-institucional no Brasil quanto nas relações pessoais e familiares, “é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura” (GONZALEZ, 2020, p. 131-132).

Com essas premissas, o pagodão me parece um fenômeno que ajuda a complexificar a análise dos engajamentos mobilizados nos processos de racialização das mulheres negras. Os dados sobre ações policiais que perseguem paredões, os discursos midiáticos sobre o pagodão e seus artistas, ou ainda as medidas institucionais para coibir manifestações e festas de pagode baiano, como os exemplos que veremos logo a seguir, nos ajudam a compreender como “a modernização das sociedades latino-americanas caminhou lado a lado com a

reprodução de formas coloniais de dominação” (PINHO, 2021, p. 85) e, ainda assim, “no espaço das lutas coloniais que produziram corpos e sujeitos racializados também foram produzidas formas de resistência contra-hegemônica, populares, vernáculas, dispersas, híbridas e irônicas, como o funk e o pagode” (Ibid., p. 83).

×

1.2 E nós não somos música? Pagodão e engajamentos identitários

A escrita desta dissertação foi feita enquanto ouvia, ao longe, músicas de pagodão tocando por horas em alto-falantes nas ruas da proximidade. Numa pausa do trabalho para dar uma olhada nas redes sociais, um vídeo se conecta à minha escrita. Na tela, um jovem negro de Salvador diz: “Venha cá, véi, o putetê, a putaria gostosa, a quebrança de pau, a esbórnia... Onde a polícia vai chegar 3 da manhã quebrando todo mundo no pau, truculenta, batendo nuzôto, forjando arma na mão de preto... Onde é que vai ser? Que eu tô colado. Só me mandar a localização aí que eu tô indo.” A fala é de Eneilton Júnior, personalidade digital, num vídeo postado no Instagram em 2023. Em tom de humor, o post viralizou e conta, até agora, com mais de 595.000 visualizações⁴. A “quebrança” a que Eneilton se refere em seu vídeo, suponho, era a mesma que acontecia e segue acontecendo em minha vizinhança: um paredão de pagodão.

O pagodão está nas ruas, nos paredões, nos bares, nas casas de show de bairros, nos carros. Circula pela cidade através das próprias pessoas que o consomem: grande parte dos artistas não aparece nas rádios, nem em playlists de plataformas digitais, ou sequer distribui seus álbuns através de meios tradicionais, mas opta por subir suas produções em portais como o BotaPagodao.Net⁵, em canais no *Youtube* dedicados ao gênero, e em plataformas independentes, como o gratuito *Sua Música*⁶. Mas, para além dessas lógicas de produção e difusão próprias, o pagodão por vezes também está no *mainstream*. Foi o caso, por exemplo, do carnaval de Salvador de 2023, dominado pelos hits “Zona de Perigo”, de Leo Santana, e “Deixa Eu Botar Meu Boneco”, de Oh Polêmico.

O poder público por vezes tenta enfrentar essa popularidade. O “potencial violento” ou “desordeiro” que as aglomerações de pagodeiros teriam são justificativas para propostas

⁴ Disponível em <<https://tinyurl.com/275ucwku>>. Acesso em 29 jan. de 2024.

⁵ Disponível em <<https://www.botapagodao.net/>>. Acesso em 10 fev. 2024.

⁶ Disponível em <<https://www.suamusica.com.br/>>. Acesso em 10 fev. 2024.

como a Lei Antibaixaria⁷, de 2012, e as ações policiais que atacam esses locais e eventos, muitas vezes de maneira criminoso. Uma pesquisa rápida na internet já aponta paredões interrompidos a tiros em bairros periféricos de Salvador como Santa Cruz⁸, Garcia⁹ e Luís Anselmo¹⁰, além do decreto do ex-governador Rui Costa de proibir esse tipo de festa na Bahia em 2021¹¹ e a Operação Sílere, que explicitamente “combatia o paredão” (SANTANA, 2021). Podemos articular esses dados a toda uma historicidade de criminalização do negro brasileiro periférico, desde a Lei da Vadiagem ou a criminalização da capoeira, até a tentativa de transformar o funk carioca em crime em 2017¹². E quando lembramos que os índices de letalidade da Polícia Militar Baiana só aumentam¹³, que o número de mortos pela PM aqui já ultrapassa o do Rio de Janeiro¹⁴, que 98% dos assassinados são negros¹⁵, e que até o Ministério dos Direitos Humanos quer investigar seus excessos¹⁶, tudo ganha um contorno ainda mais grave:

A criminalização de todo um segmento populacional, homens jovens negros da favela, [...] mostra dessa forma a amplitude dos processos de “sujeição criminal” que definem numa equação sinistra a “morte social” na sociedade brasileira. Se todo favelado é bandido – ou conivente com a bandidagem – e todo “bandido bom é bandido morto”, então, os jovens integrantes do “Fantasmão” fazem a correta e irônica asserção de identidade ao se proclamarem fantasmas. “Eu sou negão, eu sou do gueto / e você quem é? / Sou Fantasmão, eu sou do gueto / e você quem é?” (PINHO, 2021, p. 105)

Osmundo Pinho (2021) também aponta que a “indignidade” ou “animalização” dos indivíduos racializados no Brasil passa pela sua sexualização, num processo social que articula raça, gênero e sexualidade. Apesar disso, muitos dos estudos sobre o pagodão que se concentram nas questões de gênero (*gender*) ora focam na *representação* feminina numa leitura negativa sobre o fenômeno (NASCIMENTO, 2012), ora operam numa lógica de “empoderamento” individualizante. Numa perspectiva radicalmente contextual, se faz necessário considerar as especificidades de Salvador, as historicidades dos papéis sociais das mulheres negras, as ligações do pagodão com as periferias e o empresariado da cidade, suas

⁷ Projeto de Lei aprovado pela Assembleia Legislativa da Bahia, noticiado aqui <<https://g1.globo.com/brasil/noticia/2012/03/assembleia-da-bahia-aprova-lei-antibaixaria.html>>. Acesso em set. 2023.

⁸ Disponível em <<https://tinyurl.com/3dsmkc3f>>. Acesso em ago. 2023.

⁹ Disponível em <<https://tinyurl.com/mrxdddjt>>. Acesso em ago. 2023.

¹⁰ Disponível em <<https://tinyurl.com/3tvkv3yx>>. Acesso em ago. 2023.

¹¹ Fonte: <<https://tinyurl.com/53r25v7t>>. Acesso em ago. 2023.

¹² A Sugestão Legislativa (SUG 17/2017) tinha como Ementa a “Criminalização do Funk como crime de saúde pública a criança aos adolescentes e a família” e pode ser encontrada aqui <<https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/129233>>. Acesso em set. 2023.

¹³ Fonte: <<https://tinyurl.com/mwvn9zh3>>. Acesso em ago. 2023.

¹⁴ Fonte: <<https://tinyurl.com/c6uc45n2>>. Acesso em ago. 2023.

¹⁵ Fonte <<https://tinyurl.com/yc68m5zr>>. Acesso em ago. 2023.

¹⁶ Fonte: <<https://tinyurl.com/89hnhvre>>. Acesso em ago. 2023.

negociações com a cultura hegemônica, os afetos que mobiliza, e suas contradições, rupturas, transgressões e reiterações com ideias coloniais sobre corpos negros.

O tema é complexo: o pagodão confronta expectativas de respeitabilidade e moralidade ocidentais, brancas e coloniais (PINHO, 2021), ao mesmo tempo em que, de nosso ponto de vista, reitera performances¹⁷ cisheteronormativas e de hipersexualização de pessoas negras. Partimos da hipótese de que os empresários, produtores, cantores, compositores e músicos muitas vezes mobilizam afetos ao explorarem imagens, letras, coreografias e toda sorte de recursos que articulam elementos de diversas temporalidades (WILLIAMS, 1979) sobre homens e mulheres negras, seus corpos, anseios e desejos, dentro de um gênero musical notadamente dominado por homens.

Assim, o pagodão nos parece um bom ponto de abertura analítica nesse exercício de contextualização radical, tomado a partir da experiência da autora em Salvador, porque permite compreender aspectos da ligação indissociável entre raça, gênero e sexualidade no Brasil, já que, como sugere Osmundo Pinho (2021, p. 91), “Tanto do ponto de vista histórico quanto do ponto de vista estrutural, a indignidade fundamental [...] dos sujeitos racializados passa ou depende de sua sexualização”. O autor elabora que “a sexualização da raça e a racialização do sexo dependem da operação dessas fronteiras morais” marcadas pela colonialidade, “definindo epistemologias corporais que produzem, tentam produzir, a docilidade dos corpos [...] em permanente contradição com o fato fundamental, epidérmico, fobogênico, da negritude” (Ibid., p. 92). Acredito que o pagodão articula processos de racialização e generificação, como reitera Pinho:

[...] é a sexualidade, como “baixaria”, instrumento e desiderato da indignidade essencial desse objeto que ousa representar a si próprio, e deve ser calado. O sequestro da voz africana, qua negra, se deu e se repete em sua forma estrutural de despossessão e abuso, e implica a produção distópica de uma sexualidade subjugada que ou se rebela ou se domestica como respeitabilidade mestiça. A cena do paredão de pagode, hiper-sexual e violenta é, assim, a cena de uma rebelião. (PINHO, 2021, p. 97)

O pagodão tomado enquanto *baixaria* – barulhento, sexualmente explícito, com personagens considerados não-civilizados – “produz sua própria ambiência ou cena que nega

¹⁷ Ainda que este trabalho não seja uma análise de performance, operamos com esse conceito, o encarando enquanto *comportamentos restaurados*, a partir das leituras de Gomes et al. (2017), e de Gutmann, Cunha e Pereira de Sá (2020) dos trabalhos de Diana Taylor e Richard Schechner. Desse modo, performance é entendida como “uma negociação de marcas culturalmente construídas, que se materializam nos corpos e se expõem em jogos de partilhas entre aquele que realiza a performance e aqueles que a consomem” (GOMES et al., 2017, p. 143). Ela “não diz respeito apenas ao ato presentificado pelo corpo, mas a distintas temporalidades incorporadas, que envolvem passado, presente e futuro e acolhem reiterações e suas destabilizações. Portanto, não seria possível discutir a identidade enquanto característica apenas da interioridade dos indivíduos, uma vez que tal elaboração é realizada por processos de interação de formas, práticas e códigos socialmente compartilhados e reproduzidos” (GUTMANN; CUNHA; PEREIRA de SÁ, 2020, p. 5).

a respeitabilidade”, e o paredão “destina-se a permitir amplificar e espetacularizar a experiência – ou essência – da ‘baixaria’ do pagode em condições de mobilidade” (PINHO, 2021, p. 94). Ele seria a ocasião da “performance ritualizada de contradições sócio-históricas e estruturais”:

Tais valores [...] não têm nada a ver com o repertório de valores burgueses associados à respeitabilidade e ao decoro. Pelo contrário, há o ambiente de devassidão e hipersexualização, a evolução coreográfica de sujeitos inassimiláveis e “abjetos”, como travestis, e outros inconformistas de gênero e dissidentes sexuais; além de rapazes da periferia, portando a hexis corporal “vida loka”, boné, tatuagem, batidão (PINHO & ROCHA, 2011); e mulheres e garotas, perigosas ou “bandidas” que descendo até o chão e “esfregando a tcheca no asfalto” escarnecem dos bons costumes e da moralidade. Tais sujeitos “indignos” ou “abjetos” são usualmente identificados de maneira agressiva com o pagodão, locus dessa “abjeção”, sujo, perigoso e território da “baixaria” anticivilizacional. (PINHO, 2021, p. 91)

Por isso, a música – quando não analisada de maneira fechada e esgotada em si mesma ou em suas lógicas de produção, difusão e consumo – pode ser uma entrada importante para articular e desarticular nosso contexto, para que possamos, de fato, fazer análises culturais historicizadas que levem em conta as temporalidades distintas presentes em qualquer formação cultural, de modo a rearticulá-las em outras possibilidades. Pinho (2021), por exemplo, ensaia esse movimento ao apontar semelhanças entre os bailes funk do Rio e os paredões de Salvador: são perseguidos pela polícia e, muitas vezes, interditados com violência. O paralelo segue na análise do autor até os rolêzinhos dos anos 2010 e o fenômeno dos arrastões, que começaram a ser noticiados nos anos 90 logo após a candidatura da primeira mulher negra ao Governo do Rio de Janeiro, Benedita da Silva, aparecer à frente nas pesquisas eleitorais:

Podemos recuar ainda para a década de 1990, quando as praias do Rio testemunharam um fenômeno que preparou o cenário para essa reação histórica da mídia aos rolezinhos. Refiro-me aos infames arrastões (multidões de supostos saqueadores). [...] Em outro adorável domingo de verão, surgiram relatos de arrastões que depois se multiplicaram. Toda uma rede de conexões com profundos significados históricos, ressuscitou naquele momento, cristalizando-se nos arrastões, que eram principalmente um fenômeno da mídia que manifestava o medo com relação a multidões urbanas racializadas e “perigosas”, que tem aterrorizado a opinião pública branca ao longo da história do pós-abolição do Brasil. O arrastão é, portanto, um tropo central na produção do pânico moral do Brasil urbano contemporâneo, ajudando a articular o corpo do jovem negro com o crime, a favela e, é claro, com a música funk (ou seu correlato baiano, o pagodão) porque os meninos atravessavam a praia do mesmo modo em que “invadiram” os shoppings: cantando funk. (PINHO, 2021, p. 73)

Um dos gêneros musicais mais populares nas periferias de Salvador (GUERREIRO, 2000; NASCIMENTO, 2012), o pagodão tem uma forte matriz cultural no samba do Recôncavo Baiano. Em sua sonoridade ouvimos uma presença marcada da percussão e uma hibridização

com outros estilos, do pop ao funk carioca ou o trap. Como já dito, não queremos defini-lo categoricamente – muito menos em termos “textuais” – e optamos por reunir como foco de nossa análise, em vez disso, artistas que se afirmam, elas e eles mesmos, enquanto pagodeiras e pagodeiros.

Apesar da nossa recusa em relação à sua definição, uma característica é nitidamente indissociável ao pagodão: a dança. Ela se faz presente desde as performances de dançarinas e dançarinos – desde o grupo Gera Samba (posteriormente, É o Tchan) e o sucesso de Carla Perez – às bandas que exploram os “passinhos” através das próprias letras ou do ritmo que faz dançar, como veremos no Capítulo 3. Nascimento (2012) pontua que a dança de Carla Perez tinha “origem” no samba de roda, e trazia apelo explícito à sensualidade. Acho interessante notar o fator racial presente na hipótese do autor de que seu sucesso se devia “à quebra de estereótipos: uma pessoa, aparentemente, branca, loura, **dançando como uma negra**” (NASCIMENTO, 2012, p. 64, grifos nossos). Ele traz o depoimento de um integrante da banda para comentar: “Foi uma coisa diferente porque, fora de Salvador, uma loira dançar e requebrar era muito difícil; agora não, mas, antigamente, era difícil chegar uma loira no samba. Chegou um negro, uma negra e uma loira, e aí estourou” ([Entrevista concedida a] NASCIMENTO, 2012, p. 66).

Assim, nossa análise cultural será um exercício de contextualização radical da mulher negra no pagodão, tomado como forma cultural que nos permite ver disputas afetivas sobre pertencimentos identitários e engajamentos políticos. Em uma entrevista ao Bahia Notícias em 2022¹⁸, Alanna Sarah afirma: “Eu ainda acho que existe um tabu que priva a nós, mulheres do pagode, de chegar onde a gente almeja. O pagode é extremamente machista, a gente sabe disso”. Fazendo um balanço da carreira na mesma entrevista, ela comemora: “os empresários disseram que não acreditavam em projetos com mulheres. [...] E hoje ver que eu consegui calar a boca de todos esses homens é incrível”. A ideia de que só homens podem fazer pagodão é disputa identitária, é também engajamento afetivo que mobiliza a cena. Então,

Compreender [...] a mobilização de afetos e engajamentos na música e nos territórios [...], que atravessam outras questões, a exemplo de identidades de gênero, temas étnico-raciais e até mesmo as cenas musicais, me instiga a pensar em processos comunicacionais e na sua potência de transformação cultural e social enquanto ainda estão acontecendo (WILLIAMS, 1979; GOMES, 2011a; GOMES e ANTUNES, 2019), algo caro aos estudos culturais, à comunicação e ao campo de estudos em comunicação e música, e central na compreensão do lugar da comunicação em mudanças sociais. (FARIAS, 2021, p. 20-21)

¹⁸ Entrevista publicada no Youtube e disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=L2x8A6ZOO6w>>. Acesso em 10 fev. 2024.

Nosso olhar neste trabalho é voltado para o pagodão, em específico, por isso: ao mesmo tempo em que tem extrema importância para as periferias e para a população negra de Salvador, ele aciona e mobiliza questões de gênero e sexualidade cruciais para as vidas de mulheres – o que se configura inicialmente aqui a partir de A Dama e sua dita posição inédita de sucesso enquanto vocalista de pagodão como entrada analítica. A articulação entre pagodão e feminismos negros se dá, então, porque ambos tensionam noções e revelam disputas sobre os engajamentos identitários em torno de o que significa ser mulher e ser negra. Como veremos nos próximos capítulos, essa contextualização radical busca transformação social e melhores e mais amplas possibilidades de vida para mulheres negras.

×

1.3 E eu não sou uma mulher (negra)?

Minha identidade está *sob rasura* (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 18). Dispensando qualquer essência ou rigidez, qualquer “segurança” subjetiva que o pertencimento racial possa oferecer, viver em Salvador com a minha cara, o meu cabelo e a minha pele – por *incrível* que possa soar para quem ouve isso, e sempre parece soar assim – é viver em contradições. Na minha família, os apelidos “branca” ou “branquinha” me colocaram desde pequena em distinção à minha irmã, de pele um pouco mais escura, apelidada de “morena” pelas mesmas pessoas. Não, antes que você pergunte: na minha família “não tem” negro, nem indígena, mas tem vários *morenos*.

Morar a vida toda em bairros periféricos de Salvador também me colocava numa posição de *diferente* das demais pessoas ali. A nítida importância que a clareza da minha pele tinha (e tem) no meu núcleo familiar mais próximo não deixava dúvida, até certo momento da minha vida: branca. E assim que a cabeleireira – mulher negra, vizinha nossa – liberou o alisamento do meu cabelo (eu já tinha idade!), fui levada pela minha mãe para *relaxar as raízes*.

Como qualquer ameaça de negritude precisava ser interdita, e como os elogios quase sempre vinham associados ao meu tom de pele – e, agora, aos cabelos soltos, longos e relaxados –, me tornei uma adolescente com aversão ao sol e à praia (o que fazia muito sentido também para a minha persona *roqueira trevosa* à época). Clareava todas as fotos que usava nos perfis das redes sociais. Sempre me bronzeei muito fácil, então, para não correr riscos com o sol do meio dia, voltava do colégio de sombrinha para casa. Minha raiz era muito *teimosa*, tinha que alisar o cabelo sempre, no máximo em 3 meses já ficava *muito feio*.

Mas como nunca gostei de ir em salão, de ficar com a cabeça com cheiro de amônia e guanidina, do quanto meu cabelo quebrava com a química e o calor do secador, depois de uns anos enchi o saco e resolvi parar de relaxar.

Minha mãe dizia quase todo dia que era uma decisão ruim: meu cabelo iria ficar muito feio, iria voltar a viver preso, a dar muito trabalho, e o processo de deixar crescer natural iria me tornar horrorosa, com aquela dupla textura nos fios por meses, talvez anos. Mas não dei ouvidos. Coincidiu que na mesma época fiz muitos amigos pelas redes sociais, amigos fora do meu bairro e do meu colégio, amigos da Pituba, do Cidade Jardim, do Itaigara¹⁹. Coincidiu também com a época do vestibular e da entrada na Faculdade de Comunicação da UFBA.

Pois meus novos amigos e colegas, de maioria branca, pareciam me enxergar de forma completamente diferente do que até então eu havia experimentado com minha família e meus amigos também nascidos e criados na Boca do Rio²⁰. Por exemplo: eu continuava ouvindo elogios sempre a partir de uma marcação de cor – mas, de “branquinha”, passei a ser “tropicana”, “exótica”, até “deusa do ébano”. Confusão feita. Eu ouvia calada, tentando processar um estranhamento muito grande em relação àquilo. Às vezes, me sentava bem perto de algumas amigas brancas e comparava – sem que elas percebessem – os tons de pele dos nossos braços e pernas quando estávamos juntas. Sabe, para ver se fazia sentido tudo aquilo.

Foi me aproximando dos estudos sobre raça que o estranhamento começou a se dissipar um pouco. O debate sobre colorismo era novo para mim, mas o relacionamento de amizade e confiança com um grupo de jovens mulheres negras que também estudavam na UFBA foi fundamental para que eu percebesse a complexidade da minha identidade. Ou nossa. Elas, todas de pele clara, também se questionavam sobre seus próprios pertencimentos raciais. Para mim, eram obviamente negras. Assim como eu deveria ser para elas. Mas, *sob rasura*, nenhuma identidade na verdade é “óbvia”.

Nos identificávamos umas com as outras porque sempre fomos *atravessadas, mobilizadas* e *afetadas* pelas mesmas questões. Desde a hipersexualização que sentíamos de nossos corpos pelos tais amigos da Pituba, até o medo de talvez, em nosso movimento de autoafirmação, estarmos apagando o “sofrimento real” das pessoas retintas, que nunca tiveram dúvidas sobre quem eram racialmente pelos motivos mais explicitamente violentos e cruéis que o racismo pode articular. Mas, em grupo, na nossa *coletividade* que partilhava e

¹⁹ Bairros de classe média alta em Salvador.

²⁰ Bairro popular soteropolitano.

era mobilizada por *afetos*, estávamos seguras para construir e pensar (ou até rasurar ainda mais) as nossas identidades.

Rasura exposta, comecei a entender que esse processo, para além da experiência individual, é coletivo, social, *cultural*. Pois, assim como a interdição feita à percussão e ao pandeiro no samba para transformá-lo em “música nacional” com a valorização dos instrumentos de corda²¹; assim como “batuque é coisa de preto” e, sobretudo, é coisa *perigosa* – porque faz a gente dançar, faz o corpo aparecer quando *não deveria*; assim como se coíbe o pagodão em Salvador e o funk no Rio de Janeiro, seja na interdição armada feita pela polícia, seja naquela institucional feita pelo governo; assim como o Brasil busca apagar, em nome do “progresso”, tudo aquilo que é considerado *animalesco, selvagem, baixo – negro* –, para dar lugar ao *civilizado e evoluído*²²; assim também vejo acontecer a interdição da minha própria negritude, como forma de me *humanizar*, de me fazer mais delicada, mais bonita, mais elogiável – mais *mulher*. Como escreve Lélia Gonzalez,

É por aí que a gente entende por que dizem certas coisas, pensando que estão xingando a gente. Tem uma música antiga chamada “Nega do cabelo duro” que mostra direitinho por que eles querem que o cabelo da gente fique bom, liso e mole, né? É por isso que dizem que a gente tem beiços em vez de lábios, fornalha em vez de nariz e cabelo ruim (porque é duro). E quando querem elogiar dizem que a gente tem feições finas (e fino se opõe a grosso, né?). E tem gente que acredita tanto nisso que acaba usando creme pra clarear, esticando os cabelos, virando leidi e ficando com vergonha de ser preta. (GONZALEZ, 2020, p. 86)

O pagode baiano configura minha subjetividade enquanto parte do meu cotidiano desde pequena: como o posto de “morena” era de minha irmã, tinha que ocupar o de “loira do Tchan!” ao repetir, junto com ela, as coreografias do grupo, que sabia de cór. Nunca fui loira, então não gostava de ter que interpretar a Carla Perez ou a Sheila Mello, mas não tinha escolha – a *morena* não podia ser eu. Minha timidez e introversão também mantinham essas performances apenas entre nós duas e, no máximo, em algumas apresentações na escola de dança que meus pais nos matricularam. Com a adolescência trevosa, essa proximidade teve uma pausa. Meu afastamento do pagodão, nessa época, se dava justamente a partir de

²¹ Segundo Francielle Souza, “a visão do samba baiano e de outras formas de música popular, que entrarão no processo de formação do samba urbano carioca, está sustentada sobre um discurso que associa a descendência africana às ideias de um primitivismo selvagem e sensual” (GARRAMUÑO, 2009, p. 37). Essas características seriam não só negativas, como também representariam uma ‘extrema ameaça para a conformação de uma identidade nacional’” (Ibid., p. 37)” (SOUZA, 2019, p. 8). A autora completa: “É curioso notar que a bossa nova se destacou justamente por aquilo que lhe falta. Do ponto de vista musical, falta-lhe a marcação do tempo forte feita pelo surdo e apenas insinuada no violão. A inversão da estética de João [Gilberto] privilegia, na verdade, a marcação do tamborim, amenizando a síncope. Do ponto de vista estético e ideológico, suspende-se o corpo negro. Essa capacidade de ‘sofisticar’ a música brasileira, mesmo às custas de tocar samba sem pandeiro e de mostrar um Brasil com influência negra (mas sem negros), foi o que impulsionou a internacionalização da bossa” (Ibidem, p. 11).

²² O artigo completo de Francielle Souza (2019), citado acima, é um olhar interessante para essa questão.

marcações de disputa de gosto e valor com o rock e o pagode – mas este último permanecia parte constante da minha vida: pelas ruas da Boca do Rio (onde morava e sempre estudei) e de Itapuã (onde passei a morar), o pagodão se fazia ouvir todos os dias. O amadurecimento me levou a compreender que o julgamento que fazia do ritmo enquanto pura “baixaria” “sem valor” se relacionava a elementos racistas e classistas articulados na cultura dominante. O pagodão reaparece para mim depois, não enquanto (necessariamente) uma preferência, mas como parte do que escuto. Ainda assim, as fitas cassete das apresentações na escola de dança, as coreografias compartilhadas com minha irmã, os amigos pagodeiros do colégio, a experiência de moradora de bairros populares onde o pagodão sempre tocou no máximo volume das caixas de som – nada disso parecia ou parece dissipar o estranhamento geral das pessoas quando me encontram ouvindo pagode. A surpresa que minha família, colegas e amigos esboçavam e esboçam ao notar, durante qualquer confraternização, festa, aniversário, quando um pagodão toca e eu sei a letra, ou a comoção generalizada se, por acaso, eu ousar *dançar*, a meu ver ocorre justamente pelas qualidades atribuídas de forma hegemônica ao gênero – enquanto baixaria, explícito, sujo, burro, *negro*. Enquanto mulher *quieta, tímida, culta*, que *gosta de estudar*, enquanto a *branquinha* da família, é inconcebível para eles que o pagodão possa me mobilizar de alguma forma, afinal, não tenho as características associadas a ele – incluindo, ou principalmente, a *negritude* que me foi apagada.

A questão que me move aqui, então, é a de pensar as possibilidades de ser mulher negra em Salvador e como compreendê-las e rearticulá-las enquanto possibilidades de vida plena e livre. Parto, então, do meu lugar especificamente localizado para construir e adentrar este contexto. Sob rasura, como *enigma, interrogação*, sigo perguntando: *Eu sou neguinha?*²³

×

1.4 E esta não é uma dissertação?

Os estudos culturais não vão salvar o mundo, ou mesmo a universidade; em vez disso, são uma proposta modesta de prática político-intelectual flexível e radicalmente contextual. Os estudos culturais tentam produzir o melhor conhecimento possível com o propósito de fazer do mundo um lugar melhor. Como tal, podem nos ajudar a caminhar mais longe na direção do nosso objetivo de fazer do mundo um lugar mais justo e equânime para todas as pessoas. [...] Não há uma relação,

²³ Referência à canção de Caetano Veloso, cuja letra trata dessas justaposições e contradições da identidade. Disponível em <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/5Y0xXc353aq6sF4JqwA630>>. Acesso em 05 fev. 2024.

necessariamente, entre conhecimento e política, há apenas as possibilidades de articulação entre os dois.

Lawrence Grossberg (2010, p. 55, tradução nossa)

A partir desse cenário introdutório, esse trabalho tem o objetivo de contextualizar radicalmente a mulher negra no pagodão, a partir da minha própria experiência em Salvador e do meu percurso como pesquisadora. Para isso, no capítulo seguinte, vamos estabelecer algumas premissas teórico-metodológicas necessárias à dissertação. Não o definiria como um “capítulo teórico”, mas sim como um guia de leitura para o texto e para o movimento analítico que proponho. Por isso, é mais curto e direto, explicitando os operadores teórico-metodológicos articulados no trabalho. O percurso se inicia pelo trabalho de Raymond Williams (1979) sobre as apreensões de *cultura* e com a sua hipótese de *estrutura de sentimento*, até chegar aos modos como o TRACC – Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação²⁴ – vem compreendendo e praticando a *contextualização radical* (GROSSBERG, 2010) como prática de análise. Esse será também um capítulo que expõe minha própria trajetória enquanto pesquisadora, engajada em recuperar alguns textos basilares para mim (WILLIAMS, 1979; GOMES, 2004), pelo marco que os estudos culturais representam desde a minha formação na graduação, mais de 10 anos atrás. Essa década longe da produção acadêmica foi também um fator que me motivou a me debruçar sobre e retomar essas noções, até chegarmos às propostas mais recentes do grupo sobre contextualização radical e à discussão sobre o *afeto* enquanto *engajamento* (GOMES; ANTUNES, 2019).

No capítulo 2, então, iremos assumir – a partir do trabalho de Lawrence Grossberg – que o compromisso com uma prática intelectual radicalmente engajada com a contextualidade é o que nos habilita a “contar melhores histórias” (GROSSBERG, 2010). E a vida humana, enquanto vida vivida, só pode ser plenamente entendida através das lentes da cultura. Entendemos *contexto*, aqui, não como um “pano de fundo”, mas sim como forma de relacionar saberes, políticas, afetos. Tomando como a prática acadêmica dos estudos culturais a produção da compreensão crítica de contextos, defendemos que qualquer evento só pode ser apreendido “pelo complexo conjunto das relações que o cercam” (GROSSBERG, 2010, p. 20). Os afetos, aqui, serão encarados como formas de engajamento que são “organizadas e mobilizadas nas práticas culturais, articulando orientações, humores, paixões, discursos e

²⁴ Centro de pesquisa vinculado ao PósCom/UFBA, coordenado pela prof^a Dr^a Itania Gomes. Endereço virtual: <<http://tracc-ufba.com.br/>>. Acesso em 20 jan. 2024.

visões de mundo, e deixam ver ecologias de pertencimento” (FARIAS; GOMES, 2021, p. 279). Veremos também como a contextualização radical, a partir da leitura do TRACC sobre o trabalho de Lawrence Grossberg (2010), propõe que a *articulação* seja a nossa prática analítica. Uma prática que mantém em vista os engajamentos afetivos, já que estes “articulam valores, [...], orientações, movimentos e potencialidade de transformação nos modos de viver e sentir a música, as identidades” (FARIAS, 2021, p. 68).

Estabelecidas essas premissas, no terceiro capítulo contextualizamos a mulher negra no pagodão a partir da experiência soteropolitana da autora, articulando feminismos negros, estudos culturais e materialidade empíricas do pagode baiano. Vamos relacionar os trabalhos de feministas negras com as produções, apresentações, posicionamentos e engajamentos das mulheres negras no pagodão para articular, desarticular e rearticular o nosso contexto. Com Patricia Hill Collins, trabalharemos a epistemologia do feminismo negro e suas premissas de autodeterminação e interseccionalidade. As análises e propostas de bell hooks, Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro e outras intelectuais negras também aparecem ao longo do trabalho, algumas mais que outras, mas acionamos principalmente Lélia Gonzalez para articular uma análise radicalmente contextual da mulher negra no pagodão, sempre partindo dos materiais encontrados no processo de pesquisa e escrita.

O pagodão – enquanto um dos ritmos mais ouvidos na cidade, com forte presença nas nossas periferias, majoritariamente ocupadas por pessoas negras – e os feminismos negros conformam nosso problema de investigação porque, como já vimos mais cedo, nos ajudam a compreender de forma articulada os processos de racialização e generificação. A partir da prática da articulação para uma contextualização radical, não iremos definir um *corpus* de pesquisa prévio à análise – afinal, nosso trabalho é compromissado com a construção radical de um contexto, ou seja, em evidenciar as relações de poder que conformam o hegemônico em suas relações. Assim, no lugar de um *corpus* delimitado, proponho entradas analíticas pelas contextualidades do pagodão feito por mulheres, especialmente a partir do grupo A Dama e a figura de sua vocalista, Alanna Sarah, e as disputas e tensões que revelam sobre ser mulher negra em Salvador. Outras pagodeiras – dançarinas, *back dance*, público – são articuladas à contextualização a partir de suas relações com o pagodão, com as mulheridades negras, e com as questões que surgem do entrelaçamento entre os dois. É importante enfatizar que Alanna Sarah não é a única mulher vocalista de pagodão. Escolhemos A Dama como entrada analítica para a contextualização devido ao papel de relativo “ineditismo” configurado em torno do seu *sucesso* – não para cristalizá-la nesse lugar, ou para tentar “entendê-lo”, mas porque nos permite adentrar nossas questões e articular o contexto de

modos específicos que consideramos produtivos. Ao analisar o percurso artístico de Alanna Sarah, percebemos que essa sua posição de *sucesso* mobiliza diversos engajamentos afetivos – seja pela própria artista e suas produções, seja pelos materiais produzidos sobre ela –, como a relação com as ideias de *empoderamento*, *representatividade*, *visibilidade*, *empreendedorismo*, ou mesmo uma série de atravessamentos complexos relativos à *sexualidade*, a partir de sua lesbianidade, por exemplo. Essa entrada nos possibilita articular de modo historicizado e radicalmente contextualizado a perspectiva interseccional dos feminismos negros aos estudos culturais na relação com raça, gênero e sexualidades no Brasil, com um olhar atento para as possibilidades de transformação. Neste sentido, esta dissertação também se constitui como uma contribuição ao trabalho do TRACC e aos estudos em comunicação e cultura, em especial no que diz respeito às possibilidades da contextualização radical para compreensão das relações entre raça, gênero, sexualidades e formas culturais.

Tomamos as possibilidades de entrada analítica como diversas porque, no exercício da contextualização radical, importa menos que seja definido um “recorte empírico”, e muito mais que se articule e que se construa o contexto estudado observando as inter-relações apreendidas na pesquisa a partir dos próprios engajamentos afetivos da pesquisadora. O contexto a ser articulado não é *dado*, mas sim *elaborado* na pesquisa. Ele é feito pela autora desta dissertação, numa contextualização que parte da sua própria experiência, inquietações e mobilizações, e que portanto não essencializa a identidade feminina negra nem resulta num “retrato” objetivo ou universal do contexto. Afinal, a crítica social do feminismo negro “tanto surge no interior de um ponto de vista das mulheres negras como grupo quanto visa articulá-lo com as experiências associadas às opressões interseccionais que elas sofrem”, sendo “importante ressaltar a composição heterogênea desse ponto de vista do grupo” (COLLINS, 2019, p. 73). Os materiais empíricos trazidos na contextualização, assim, serão diversos: músicas e suas letras, gravações de shows, entrevistas, matérias jornalísticas, perfis no Instagram e seus comentários, videoclipes, apresentações em programas de TV. Ou seja, o contexto será acessado por “objetos tradicionais” de análise, mas não isolando estes objetos e sim a partir das relações entre eles, formando uma articulação entre práticas culturais, entre formas culturais, colocadas sempre *em relação*.

×

×

2. PAREDÃO TEÓRICO-METODOLÓGICO

[A] cultura não pode ser pensada fora de suas relações com a sociedade. As instituições e práticas sociais da cultura não podem ser vistas como distintas do conjunto de instituições e práticas sociais mais amplo, em geral reconhecido como “sociedade”. [...] Para os *cultural studies*, então, compreender a cultura implicará compreender as “relações entre os elementos de um sistema geral de vida” (WILLIAMS, 1969).

Itania Gomes (2004, p. 129)

Neste capítulo, vamos estabelecer alguns pontos de partida para a leitura e as nossas premissas de trabalho. Essa dissertação se insere no escopo dos estudos culturais e é resultado de trocas e aprendizados dentro do TRACC – Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação. Outros trabalhos do centro já se debruçaram, de forma muito competente, sobre as premissas teórico-metodológicas que usamos. Por isso, não faz sentido que eu refaça o mesmo movimento, ignorando todo o percurso que o TRACC já caminhou. Trago essas produções aqui, então, como minhas fontes de pesquisa, de aprendizado e consulta, já que de fato o são. Itania Gomes, Daniel de Farias e wendi yu, mais especificamente, aparecem aqui como norteadores deste capítulo, no qual vamos falar sobre o que entendemos de termos como *cultura*, *estrutura de sentimento*, *afeto* e *contexto*. Mas todas as outras pessoas que fazem parte do TRACC contribuem nesta construção de alguma forma, afinal esta própria dissertação – ou uma indicação do que ela se tornaria – foi discutida no grupo, que em conjunto me deu pistas e indicações valiosas de como seguir. Se há a sensação de repetições ao longo do texto, é porque o encarei, durante a escrita, quase como o registro das minhas apropriações do que o grupo tem produzido, porque para o TRACC a construção coletiva do conhecimento é fundamental.

Isso também ocorre por conta da minha trajetória pessoal enquanto pesquisadora. Passei boa parte da minha graduação, na Faculdade de Comunicação da UFBA, desacreditada sobre a escolha que tinha feito de curso, e apesar de experimentar um desejo de tentar me envolver mais nas tais “disciplinas teóricas” ou até pensar em fazer uma Iniciação Científica, tanto a insegurança e a timidez me freavam, quanto o fato de que nenhum professor realmente me instigava a superar isso. Seus objetos de estudo não me engajavam ou, pior e mais frequentemente, seus métodos de ensino me afastavam ainda mais da “vida acadêmica”. Isso

mudou com a chegada de COM106²⁵, disciplina que a professora Itania Gomes ministrava na graduação à época e cujo foco eram os estudos culturais. Ali, vi uma possibilidade de realmente pensar, ler, analisar e escrever algo que importasse para mim – além do contato, aliviador, com uma outra forma de relação entre docente e alunos. Certamente a timidez ainda não me deixava expressar isso à época, mas provavelmente foi o semestre no qual me senti mais à vontade na Facom. É por isso que guardo até hoje, pouco mais de 10 anos depois, as fotocópias dos textos trabalhados em sala, e inclusive foi consultando alguns deles que construí partes deste capítulo. Esses 10 anos também passaram longe da “academia” para mim, e neste retorno com o Mestrado, num primeiro momento, me sentia desnorteada pela entrada *desavisada* – como se diz aqui em Salvador – num grupo de pesquisa com premissas conceituais e metodológicas tão bem estabelecidas (e difíceis, viu?). Agora, tento me inserir em seu escopo fazendo, a seguir, uma retomada de alguns dos seus próprios trabalhos, inclusive facilitando a minha própria trajetória analítica e escrita da dissertação.

Num primeiro momento deste capítulo, vamos revisitar noções fundadoras dos estudos culturais, partindo do trabalho de Raymond Williams. Veremos como *cultura* é apreendida enquanto modo total de vida, e elementos de distintas temporalidades (arcaicos, residuais, dominantes, novos e emergentes) estão presentes na cultura de forma simultânea, o que nos capacita a historicizar nossos fenômenos de pesquisa, a fazer análises históricas mais complexas, no lugar de análises “de época”. Essas são noções fundamentais para a hipótese cultural da *estrutura de sentimento*, também formulada por Williams e trabalhada por Gomes (2011b) e Gomes e Antunes (2019). A hipótese articula as temporalidades diversas aos modos de fazer e modos de sentir a cultura – ou seja, modos de viver e de transformar os contextos sociais.

Nesse ponto, iremos nos aprofundar nas leituras que o TRACC tem feito do trabalho de Lawrence Grossberg, a partir também das proposições de Williams, e entender como a hipótese de estrutura de sentimento ajuda o autor a definir os *afetos* não como sentimentos individuais, mas enquanto *engajamentos* coletivos, que movimentam grupos políticos e/ou identitários, por exemplo, de modo que se tornam extremamente importantes para uma análise cultural radicalmente contextual. É também com Grossberg (2010) que veremos como a vida só pode ser entendida em sua complexidade pela lente da cultura. E, para isso, temos que colocar saberes, discursos, afetos *em relação*, articulando um *contexto* – o próprio “coração dos estudos culturais” (Ibid.). É justamente a apropriação feita pelo TRACC dessas

²⁵ COM106 é um componente curricular obrigatório da graduação na Faculdade de Comunicação da UFBA. Quando o cursei, era ministrado por Itania Gomes, sob o título de “Comunicação e Cultura Contemporânea”.

contribuições e leituras de Grossberg que vai nortear o trabalho de contextualização radical proposto aqui, a partir do exercício de articulação, desarticulação e rearticulação do contexto.

Reitero a perspectiva de Gomes e Antunes (2019) de que a análise da cultura deve estar atenta aos movimentos, ao processo histórico, às relações entre elementos arcaicos, residuais, dominantes, novos e emergentes, e à complexidade das articulações dos processos de disputa por uma hegemonia. Ressalto também que “essa relação entre vida cotidiana e cultura [é] algo central para a compreensão dos estudos culturais” (VILAS BÔAS, 2018), ou seja, que nossa “vida vivida” é atravessada pela cultura e, portanto, a análise cultural deve ter como norte a possibilidade de criarmos mudança. É isso que propomos numa contextualização radical da mulher negra no pagodão: enxergarmos oportunidades de transformação para que possamos experimentar outras possibilidades – melhores – de vida.

×

2.1 Cultura: modo total de vida

Estrutura de sentimento é um termo difícil. Ele se refere a algo “[...] tão firme e definido como sugere a palavra ‘estrutura’, ainda que opere nos espaços mais delicados e menos tangíveis de nossa atividade” (WILLIAMS, 1961, p. 48). [...] [E também] enfatiza outra concepção de cultura e da relação entre cultura e sociedade. Para o autor, todos os produtos de uma comunidade num determinado período são essencialmente relacionados [...]. Segundo Williams, no estudo de um período passado, nós podemos separar aspectos específicos da vida, e tratá-los como se eles se contivessem em si mesmos, mas isso é apenas o modo como eles podem ser estudados, não é o modo como eles são vividos. “Nós examinamos cada elemento como uma precipitação, mas na experiência vivida daquele tempo todo elemento estava em solução, uma parte inseparável da totalidade” (WILLIAMS, 2001, p. 33).

Itania Gomes (2011b, p. 39)

Porque este trabalho se insere no escopo dos estudos culturais, é necessário estabelecer algumas premissas para a sua leitura. Segundo Itania Gomes²⁶, os textos que podemos chamar de fundadores dos estudos culturais, publicados nas décadas de 50 e 60, estavam preocupados

²⁶ Resgato esse texto de 2004 de Itania Gomes não só porque ele coloca premissas importantes para o nosso trabalho, mas também porque era, literalmente, o primeiro da bibliografia discutida em sala de aula durante a disciplina COM106, da graduação. Foi meu primeiro contato mais direto com os estudos culturais e também um alívio para a sensação de que as coisas que aprendia na Facom, em sua maioria, não me interessavam realmente, ou ao menos não me engajavam com a pesquisa acadêmica.

em compreender a classe trabalhadora, como ela se constituía, sua “situação social e cultural”, e isso implicava “redefinir a noção tradicional de cultura de modo a estendê-la o suficiente para incluir a cultura popular ou de massa” (GOMES, 2004, p. 107). Esse conceito de cultura “se afastava daquele defendido pelos principais intelectuais da época – que entendiam a cultura apenas no sentido que hoje damos à expressão ‘cultura erudita’” (Ibid.). Esse movimento cria “as bases para uma compreensão de cultura como a esfera do sentido que unifica as esferas da produção (a economia) e das relações sociais (a política)”, e os estudos fundadores dos britânicos Richard Hoggart e Raymond Williams nos mostram que “a vida material e a vida cultural são profundamente interligadas” (Ibid., p. 107-108).

É a partir da obra de Raymond Williams que vamos tomar o conceito de cultura como *modo total de vida* (GOMES, 2004). Sua preocupação em entender as mudanças sociais, a partir de análises de materiais literários, leva Williams a encontrar vários usos da palavra *cultura* e suas modificações de sentido na sociedade inglesa à época, que “não foram consequências apenas dos novos métodos de produção cultural em sua associação com a indústria e os meios tecnológicos”, mas estavam, também, ligadas às “transformações históricas que, de algum modo, se traduzem nas alterações sofridas pelas palavras ‘indústria, democracia e classe’ e são de perto acompanhadas [...] pela palavra ‘arte’”, formando um “sistema de referência” (GOMES, 2004, p. 122-123). *Indústria*, por exemplo, “altera-se durante a Revolução Industrial [...] [e] deixa de remeter exclusiva e prioritariamente a uma habilidade humana para indicar uma instituição” (Ibid., p. 123). A partir desse sistema de referência, “‘cultura’, para Williams, é a palavra que melhor traduz as transformações sofridas pela sociedade” (Ibid., p. 124).

É ainda em suas análises de literatura que Williams encontra a identificação de *cultura* como “modo inteiro de vida”²⁷, o que “vem mostrar que a mudança social nunca é parcial: a alteração em qualquer elemento de um sistema complexo afeta seriamente o conjunto” (GOMES, 2004, p. 125). Essa definição de cultura também “permitiu pensar, com o apoio da Antropologia Social que se desenvolvia à época, em vários modos de vida” e “que o modo de vida das sociedades européias modernas não era universal nem permanente, não era a única possibilidade de vida” (Ibid., p. 125-126).

Williams desenvolve essa concepção de *cultura* também pela sua leitura própria dos textos marxistas, ao insistir na inter-relação entre a esfera econômica e a esfera social e ideológica, no lugar da separação do marxismo ortodoxo entre a “infraestrutura” e a “superestrutura”,

²⁷ Segundo Gomes (2004, p. 125), Williams encontra esse significado em ensaios de T. S. Eliot.

sendo que essa “inadequação era decorrente da própria tentativa de Marx em esboçar uma teoria cultural” e “da interpretação posterior que se fez desses termos, considerando-os como categorias de descrição da realidade e não como ‘uma sugestiva analogia’” (GOMES, 2004, p. 127). A tentativa de apreender um sentido de *cultura* que desse conta da cultura da classe trabalhadora – e que não fosse mero “reflexo” dos meios de produção – o levou à formulação de que “o que a classe trabalhadora produziu foi ‘todo um modo de vida’” (Ibid.):

A cultura que [a classe trabalhadora] produziu e que é importante assinalar é a instituição democrática coletiva, seja nos sindicatos, no movimento cooperativo, ou no partido político. A cultura da classe trabalhadora, nos estádios através dos quais vem passando, é antes social (no sentido em que criou instituições) do que individual (relativa ao trabalho intelectual ou imaginativo). Considerada no contexto da sociedade, essa cultura representa uma realização criadora notável. (WILLIAMS, 1969 apud GOMES, 2004, p. 127).

Ou seja, o que é caro aos estudos culturais a partir da obra de Williams é que “modo de vida não implica apenas a forma de morar, a maneira de vestir ou de aproveitar o lazer; implica, sobretudo, formas de conceber a relação social” (GOMES, 2004, p. 128). Essa apreensão de *cultura* também indica uma nova compreensão do sentido de *classe*, que aqui aparece como “um modo de ser que se corporifica nas organizações e instituições daquela classe específica – o que não quer dizer que apareça individualmente e obrigatoriamente em cada um dos membros daquela classe” e nos ajuda a “falar dos ‘modos coletivos de expressão’” (Ibid.). Afinal, “o elemento básico da distinção na vida inglesa, a partir da Revolução Industrial, não é a língua, nem a vestimenta, nem o lazer – pois tudo isso tende [...] para a uniformidade. A distinção crucial está em formas alternativas de se conceber a natureza da relação social” (WILLIAMS, 1969 apud GOMES, 2004, p. 129). É por isso que os estudos culturais se posicionam contra a ideia de “cultura de massa”, já que

descrever a cultura em termos de massa – tanto quanto em termos de uma sociedade sem classes – despolitiza o conceito de cultura. Tendo em conta que em nossa sociedade “as massas não podem ser outra coisa senão os trabalhadores” [Williams, 1969], a expressão “cultura de massa” traz implícita a concepção de que a classe trabalhadora pode, ou mesmo deve, ser conduzida. Para Williams, a ideia de massa diz muito mais respeito a um modo intencional de enxergar a classe trabalhadora como “população”, com suas supostas características de credulidade, volubilidade, sugestionabilidade, vulgaridade de gosto e de hábitos, do que à realidade concreta dessa classe. (GOMES, 2004, p. 129)

E isso pode aparecer, de forma equivocada, em algumas análises marxistas justamente pela ideia de *determinação* entendida como uma base produtiva que determina a ideologia ou a cultura. Williams aponta que essa separação abstrata entre infraestrutura e superestrutura – e a apreensão de total determinação da segunda pela primeira – gerou a carência de “qualquer reconhecimento adequado das ligações indissolúveis entre produção material, instituições e

atividades políticas e culturais, e consciência” (WILLIAMS, 1979, p. 84). Assim, “analistas ortodoxos começaram a pensar na ‘infra-estrutura’ e ‘superestrutura’ como se fossem entidades concretas separáveis”, falhando em enxergar “os próprios processos – não relações abstratas, mas processos constitutivos – que o materialismo histórico deveria ter, como sua função especial, ressaltado” (Ibid., p. 85). É por isso que o autor também se opõe à “formulação de que, havendo uma classe economicamente dominante, a cultura seria dessa classe dominante”, pois “certamente existe uma cultura burguesa inglesa, e dizer que a maior parte dos trabalhadores está excluída dela é autoevidente, ‘mas ir além disso e dizer que a classe operária está excluída da cultura inglesa é *nonsense*’ (WILLIAMS, 1989b, p. 7)” (GOMES, 2011b, p. 33). Assim, Williams

propõe uma análise cultural a partir da revisão de um dos pressupostos básicos da teoria marxista da cultura, qual seja, o de que há uma infraestrutura determinante e uma superestrutura determinada, sendo estas categorias analíticas consideradas como entidades concretas separáveis e abstratas. Pautada nesse pressuposto, a teoria marxista da cultura foi considerada por um longo tempo como necessariamente redutiva e determinista. Pensada deste modo, “nenhuma atividade cultural tem realidade e significação em si mesma, mas é sempre reduzida a uma expressão direta ou indireta de um fator econômico que a precede e controla, ou de um conteúdo político determinado por uma posição ou situação econômica.” (WILLIAMS, 1979b, p. 87). (Gomes, 2011b, p. 34)

Por isso, devemos “pensar a determinação como um processo complexo e inter-relacionado de limites e pressões”, evitando “a consequência habitual da fórmula infraestrutura/superestrutura: uma descrição da cultura, da arte e do pensamento como um simples reflexo das condições materiais de existência” (GOMES, 2011b, p. 35). É neste sentido que, citando a proposição do ensaio *Culture is Ordinary* escrito pelo britânico, Gomes desenvolve esse debate:

Dizer que a cultura é ordinária significa afirmar que, de algum modo, a sociedade “está lá fora”, mas ela é permanentemente construída pelos indivíduos. A cultura tem dois aspectos ou duas faces, uma que se refere ao conjunto de valores, normas, prescrições, projeções em que os membros de uma sociedade são educados, e, ao mesmo tempo, novos sentidos que surgem e são testados: esse é o processo comum que articula sociedades e indivíduos, a cultura é sempre, ao mesmo tempo, tradição e criatividade; é sempre exterioridade e interioridade. Com a ideia de que *culture is ordinary*, ele quer justamente marcar sua concepção de que a cultura é sempre essas duas faces, e que sua importância está na conjunção entre elas. (GOMES, 2011b, p. 33)

Williams adensa o conceito de determinação no marxismo tanto através da ideia de cultura como modo total de vida (e não um mero reflexo da infraestrutura, ou determinada totalmente – de modo *determinista* – pelas relações econômicas), quanto através de uma leitura e uso do

conceito de *hegemonia* em Gramsci²⁸. O autor propõe que *uma* hegemonia (importante considerá-la assim, e não como “a” hegemonia, no singular – como veremos melhor mais adiante) está sempre em modificação, sendo constantemente disputada, renovada, transformada. Esse movimento também é explicitado de maneira mais aprofundada por Gomes notadamente no texto “Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento” (2011b). Nele, a autora explora a noção de estrutura de sentimento, que serve, no pensamento de Williams, “seja ao enfrentamento de um certo marxismo ortodoxo seja aos seus esforços de análise cultural – e sua preocupação com o sujeito, com o processo ativo de produção de sentido na cultura”, e está diretamente ligada ao entendimento de cultura como modo total de vida (GOMES, 2011b, p. 29-30).

A leitura de Gomes posiciona as propostas de Williams não só como um enfrentamento ao determinismo de certas correntes marxistas, mas também como um “esforço político de enfrentar o capitalismo”, sendo que a “articulação entre a mudança social e a mudança cultural é o desafio central” da ideia de *estrutura de sentimento* (GOMES, 2011b, p. 30). E esta surge justamente da apreensão de *cultura* que discutimos anteriormente porque, a partir dela, o autor faz “uma transformação radical [...] dos modos possíveis de se fazer análise cultural: enquanto resposta a novos desenvolvimentos políticos e sociais, a cultura articula, ao mesmo tempo, elementos exteriores, da estrutura, e elementos da experiência pessoal, privada” (Ibid., p. 31). Pensar a cultura como inter-relacionada ao social nos afasta da noção de determinismo e é neste movimento que “Williams põe ênfase no processo ativo de construção de sentido na cultura. E é por isso que é tão importante, para Williams, o conceito de hegemonia, tal como formulado por Antonio Gramsci” (GOMES, 2011b, p. 36).

É na recusa à ideia de determinismo da infraestrutura sobre a superestrutura que Williams pensa “a mudança social e cultural” e propõe a noção de *estrutura de sentimento*, dialogando com Gramsci ao compreender que, para o filósofo italiano, “o conflito entre as classes subalternas e hegemônicas não se dá no plano estritamente político-econômico, mas também no cultural, onde o que está em jogo são os valores e ‘visões do mundo e da vida’” (GOMES, 2011b, p. 37). Hegemonia, aqui, é compreendida

como momento de realização da soberania de uma certa “visão de mundo” nas sociedades históricas. [...] Hegemonia é um conjunto de práticas e expectativas, é um sistema vivido – constitutivo e constituinte – de significados e valores, o que implica uma nova maneira de compreensão da atividade cultural, que já não é mais a expressão superestrutural de uma estrutura social e econômica formada, mas se encontra entre os processos básicos da própria formação social. (GOMES, 2011b, p. 37)

²⁸ Antonio Gramsci, pensador marxista italiano.

É por isso que a análise cultural, a partir das premissas de Raymond Williams, deve estar atenta aos “sentidos e valores implícitos e explícitos de um específico modo de vida, de uma específica cultura” (WILLIAMS, 1961 apud GOMES, 2011b, p. 38), e é por isso que a hipótese da *estrutura de sentimento* é formulada para que tentemos “compreender a maneira como vivemos, cada um de nós, individualmente, mas sempre de modo profundamente social, a complexidade das relações entre materialidades econômicas, estruturas sociais e políticas e produção de sentido” (Ibid.). É seu esforço de diálogo com Gramsci que ajuda a formular as bases para essa hipótese, já que

temos que oferecer uma explicação bastante complexa da hegemonia. “Acima de tudo, temos que dar uma explicação que leve em conta seus elementos de mudança constante”, que considere que a hegemonia tem de ser continuamente renovada, recriada e defendida, que ela é constantemente desafiada e, em certos aspectos, modificada. É por isso que **Williams prefere falar em “uma hegemonia” (ao contrário de “a hegemonia”), e tenta propor um recurso analítico que leve em consideração esse tipo de variação e contradição, suas alternativas e seus processos de mudança.** (GOMES, 2011b, p. 38, grifos nossos)

O autor defende que a análise cultural deve levar em conta que, na vida vivida, uma hegemonia “é sempre um processo”, e não, “exceto analiticamente, um sistema ou uma estrutura” (WILLIAMS, 1979, p. 115). Ela deve ser compreendida como “um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis”, além de não existir de forma passiva ou como apenas “dominação”, já que “sofre uma resistência continuada” (Ibid.).

Levando em conta essa complexidade da análise da cultura e seu constante processo de mudança, Williams explica que “elementos historicamente variados e variáveis” podem ser encontrados na análise histórica, e “é necessário examinar como estes se relacionam com a totalidade do processo cultural, e não apenas com o sistema dominante selecionado e abstrato” (WILLIAMS, 1979, p. 124). No capítulo chamado “Dominante, Residual e Emergente” do livro *Marxismo e Literatura* (1979), Raymond Williams explicita que, para fazer análise cultural, é necessário “falar do ‘dominante’ [...] e nesses sentidos do hegemônico”, mas também “do ‘residual’ e do ‘emergente’, que em qualquer processo real, e a qualquer momento do processo, são significativos tanto em si mesmo como naquilo que revelam nas características do ‘dominante’” (Ibid., p. 125). Este capítulo antecipa aquele no qual o autor irá tratar, de forma dedicada, sobre a hipótese de *estruturas de sentimento*, e parte do pressuposto de que a análise histórica deve se atentar às diferentes características e temporalidades de uma sociedade, deve dar conta dos processos de movimento e mudança nos modos de vida – em contraponto ao que chama de análises “de épocas”, muito menos

complexas e infelizmente mais comuns entre marxistas, como as análises que comparam e distinguem “as épocas feudal e burguesa” (GOMES, 2011b, p. 42).

Dominante, residual e emergente, assim, são elementos históricos que estão ativos *ao mesmo tempo* em uma determinada cultura, e uma análise materialista cultural e histórica deve levar em conta esses elementos para ser efetiva, para dar conta de um modo total de vida. Williams (1979) explica que “por ‘residual’ quero dizer alguma coisa diferente do ‘arcaico’”, este último sendo “totalmente reconhecido como um elemento do passado”. Já o *residual* “foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural [...] como um elemento efetivo do presente” (Ibid., p. 125). Ou seja: o elemento residual “fica, habitualmente, a certa distância da cultura dominante efetiva, mas certa parte dele, certa versão dele – em especial se o resíduo vem de alguma área importante do passado – terá [...] sido incorporada para que a cultura dominante tenha sentido nessas áreas” (Ibid., p. 126). O autor também explica que é nessa “incorporação daquilo que é ativamente residual” que a ideia de “tradição” pode aparecer.

É a partir da atenção a esses elementos historicamente variados, de distintas temporalidades, durante a análise, que busco uma contextualização da mulher negra no pagodão, a partir das minhas próprias experiências em Salvador. Um dos exemplos disso, que vamos ver mais a fundo no próximo capítulo, é como o “quartinho de empregada” ou “dependência”, extremamente comum na arquitetura residencial brasileira, aparece como elemento residual – ainda praticado na cultura dominante como um resíduo – da nossa formação colonial e escravocrata, numa articulação, também, com a figura da *doméstica*, historicizada por Lélia Gonzalez a partir da *mucama* – mulher negra escravizada (GONZALEZ, 2020).

Definir e localizar o *emergente* na análise cultural é uma tarefa mais difícil. O próprio Williams afirma isso, ao apontar que a distinção entre elementos *novos* – que seriam partes da própria cultura dominante, já que o *dominante* não é fixo e também está sempre em processo e em disputa – e o *emergente* exige bastante atenção. Distinguir esses elementos é apontar a diferença entre “elementos de alguma fase nova da cultura dominante [...] e os que lhe são substancialmente alternativos ou opostos: emergente no sentido rigoroso, e não simplesmente novo” (WILLIAMS, 1979, p. 126).

A hipótese da estrutura de sentimento, então, nos capacita a analisar “a relação entre os diferentes elementos de um modo de vida”, sendo esta relação “explicitamente articulada com as noções de dominante, residual e emergente”, sendo estas “três categorias que Raymond Williams utiliza para descrever elementos de diferentes temporalidades e origens

que configuram qualquer processo cultural. Para ele, é preciso, sempre, considerar o elemento dominante, efetivo e, nesse sentido, hegemônico”, já que evidenciam aspectos da própria cultura dominante (GOMES, 2011b, p. 43):

A discussão sobre os elementos dominante, residual e emergente aparece [...] como um modo de analisar o processo de incorporação, tão fundamental para compreendermos como valores e sentidos do hegemônico são ativamente vividos e configuram práticas e expectativas de sujeitos sociais em situações sociais concretas e, assim, constroem uma cultura como cultura **hegemônica**. Por outro lado, a discussão sobre esses elementos evidencia a preocupação de Williams com o processo ativo de produção de sentido na cultura e com seu esforço, ao mesmo tempo teórico e político, de valorizar a mudança cultural. (GOMES, 2011b, p. 44)

É por isso que a análise cultural “precisa considerar as diversas temporalidades sociais” e se ater “a certo senso de movimento, de processo histórico, de conexões com o futuro e o passado, de articulações complexas entre esses elementos” (GOMES, 2011b, p. 44). Por isso, é “com as formações emergentes que a estrutura de sentimento, como *solução*, se relaciona” (WILLIAMS, 1979, p. 136, grifo do autor), pois estrutura de sentimento tenta captar valores e sentidos no momento de sua emergência” (Ibid.). Exemplificando sua hipótese cultural, Williams afirma que “esse processo pode ser observado diretamente na história de uma língua”, onde, “apesar de continuidades substanciais, [...] nenhuma geração fala exatamente a mesma língua de seus antecessores” (WILLIAMS, 1979, p. 133). Ainda que partilhemos uma estrutura de “gramática e vocabulário”, passamos por “acréscimos, eliminações e modificações” da língua (Ibid.). O autor, então, aponta o uso do termo “estilo” para aprofundar o exemplo, que significaria

uma modificação geral, e não uma série de escolhas deliberadas, e não obstante se podem fazer escolhas nela [...]. Tipos semelhantes de modificações podem ser observados nas maneiras, roupas, construções e outras formas semelhantes de vida social. [...] O que estamos definindo é uma qualidade particular da experiência social e das relações sociais, historicamente diferente de outras qualidades particulares, que dá o senso de uma geração ou de um período. [...] Ao mesmo tempo, são tomadas, desde o início, como experiência *social*, e não como experiência “pessoal”, ou como características incidentais, meramente superficiais, da sociedade. (WILLIAMS, 1979, p. 133-134)

Assim, o autor afirma que “tais modificações podem ser definidas como modificações nas *estruturas de sentimento*”, onde o termo *sentimento* “é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de ‘visão de mundo’ ou ‘ideologia’” (WILLIAMS, 1979, p. 134). Aqui, trazemos uma citação mais longa do autor, mas que consideramos fundamental para entender não só a hipótese cultural da *estrutura de sentimento*, mas também o modo como ela se relaciona com as noções de *engajamento afetivo* e de *contextualização radical* (e dá pistas

para as suas formulações), que vamos discutir com mais profundidade a seguir e que são norteadoras na dissertação:

[E]stamos interessados em **significados e valores tal como são vividos e sentidos** ativamente, e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, que vão do assentimento formal com dissentimento privado até a interação mais nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas. [...] Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; **elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado**: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. Não obstante, estamos também definindo uma experiência social que está ainda *em processo*, com frequência ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isoladora, mas que na análise [...] tem suas características emergentes, relacionadoras e dominantes [...]. (WILLIAMS, 1979, p. 134, grifos nossos)

Assim, Williams afirma que “metodologicamente, [...] uma ‘estrutura de sentimento’ é uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período” (WILLIAMS, 1979, p. 135), permitindo que encontremos “o social” nas expressões “individuais” da cultura, como a música. É por isso que nosso percurso é um que se inscreve no escopo teórico-metodológico dos estudos culturais e é por isso que iniciamos o capítulo destrinchando nossas apreensões sobre *cultura* e sobre as disputas por uma hegemonia, com as revisões de Itania Gomes (2004, 2011b) sobre o trabalho de Williams, além de revisarmos a obra do próprio autor (WILLIAMS, 1979) e sua concepção da hipótese de *estrutura de sentimento*. As leituras que o TRACC tem feito desses textos nos leva, justamente, ao “coração dos estudos culturais” com Lawrence Grossberg (2010): o compromisso radical com o contexto. É um caminho que percorremos pela

necessidade de tomar os fenômenos de pesquisa [...] inseridos nos processos comunicacionais e nos contextos culturais dos quais fazem parte e ao entendimento do trabalho intelectual como um lugar de construção de outras relações e contextos, tendo em vista a investigação das condições de possibilidade (e efetividade) desses processos de transformação de realidades desiguais e opressoras. Distancio-me aqui, portanto, das linhas de pensamento que encaram a pesquisa como um trabalho imparcial e descompromissado com as mudanças sociais. Paralelamente, coloco o desafio, central para o estudos culturais, de compreender os processos culturais e comunicacionais contemporâneos, ou seja, na medida em que estão acontecendo (WILLIAMS, 1979, GOMES, 2011), tal como as tendências, caminhos, os pressupostos que sustentam discursos e relações. (FARIAS, 2021, p. 45)

O trabalho de Williams “é fundamental para as discussões e análises que tomam a noção de historicidade como decisiva ao aprimoramento das reflexões em torno das práticas comunicativas e culturais”, e a hipótese da estrutura de sentimento “é uma entrada formidável

para tal discussão, na medida em que permite levar em consideração distintas temporalidades que marcam todo processo social” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 9).

✱

2.2 O compromisso radical com o contexto

O contexto tem uma existência material, afinal ele nos constitui e informa os interesses, preocupações e paixões que movem nossas buscas, mas nós também o (re)construímos ao (re)descrevê-lo na prática analítica. Articulamos o contexto, traçando as relações que o fazem parecer um todo estável, para poder desarticulá-lo, mostrando as contradições, dissidências e fraturas, pra enfim rearticulá-lo de outros modos a partir das possibilidades que encontramos.

wendi yu (2023, p. 23)

Nesse movimento de análise cultural que leva em conta o processo histórico da cultura e das disputas por uma hegemonia, *estrutura de sentimento* aparece como hipótese que “oferece elementos para pensar metodologicamente o trabalho com [...] formas da comunicação, em articulação com a dimensão política que deve marcar essa iniciativa” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 8). Itania Gomes e Elton Antunes retomam o trabalho de Raymond Williams para pensar a contemporaneidade e o relacionam com a abordagem “radicalmente contextual” dos estudos culturais defendida por Lawrence Grossberg (2010).

O esforço de Williams em “rejeitar o determinismo marxista” e de promover as bases para que a analista cultural esteja atenta à “relação entre os elementos de um modo inteiro de vida” é diretamente ligado ao seu “empenho político de enfrentar o capitalismo”, ou seja, estamos partindo de “uma teoria engajada com a promoção da transformação social”, já que “a articulação entre a mudança social e a mudança cultural é o desafio central que Williams quer enfrentar com a noção de estrutura de sentimento” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 9-10). É com o trabalho de Williams e a apreensão da cultura a partir de elementos de temporalidades distintas que acompanhamos o desenvolvimento de “noções teóricas e conceitos radicalmente contextuais, perspectiva que se consolidou na abordagem dos estudos culturais (GROSSBERG, 2010; 2015)”, abordagem esta que “não consiste em desenvolver uma teoria geral ou um método particular, mas em pensar contextos como múltiplas, complexas e contraditórias relações, e conhecê-los sem reduzir tal complexidade” (GOMES; ANTUNES,

2019, p. 10). Então, quando analisamos a cultura a partir de formas comunicacionais, a partir de fenômenos midiáticos e de comunicação, veremos que “o escopo adequado” para tratar tais fenômenos diz

respeito a formas vivas, de linhas entrelaçadas de percepção, materialidades, discursos, textualidades, técnicas, experiências articuladas como uma malha, e não como algo que delimita, circunscreve, define um próprio/particular e, assim, favorece a cristalização entre interior e exterior de meios ditos específicos. (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 13)

É a partir das premissas de Raymond Williams (e também dos textos de Richard Hoggart²⁹) que Lawrence Grossberg desenvolve o conceito de *afeto*, definindo “a questão dos estudos culturais em termos de algo como ‘o que é estar vivo’ em um certo tempo e lugar” (GROSSBERG, 2010b apud GOMES; ANTUNES, 2019, p. 15):

Sua percepção dos estudos culturais [...] levavam a crer que as questões de ideologia e experiência não permitiam a abordagem do que Williams estava buscando compreender com estrutura de sentimento, ou seja, o modo como vivemos as relações entre elementos econômicos, sociais, materiais e culturais, que formam um modo integral de vida e que dizem respeito à vida cotidiana. “Vida cotidiana não é simplesmente as relações materiais; é uma estrutura de sentimento, e é aí que quero localizar o afeto” (GROSSBERG, 2010b, p. 313). Grossberg chama a atenção para o fato de que estrutura de sentimento se conecta [...] com o acesso à relação entre o vivível e o articulável. Para Grossberg, estrutura de sentimento tem a ver com os limites da significação, da representação, referindo-se àqueles elementos presentes na produção discursiva, mas que não são capturados por noções de significação ou representação. É naquela espécie de lacuna entre o que pode ser traduzido como significativo ou cognoscível e o que é vivível que ele localiza o afeto (GROSSBERG, 2010b, p. 318). (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 15-16)

Na perspectiva de Grossberg, *afeto* é “algo que organiza, disciplina, mobiliza e coloca nossa atenção, volição, humor e paixão a serviço de agendas específicas (GROSSBERG, 1992, p. 255), configurando mapas de importância a partir dos quais agimos em nossas vidas cotidianas”, sendo parte das disputas por hegemonia na tentativa de “transformar os mapas de importância dos sujeitos e a natureza e os locais de autoridade da vida contemporânea (GROSSBERG, 1992, p. 255), organizando, a partir de uma perspectiva temporal, os sentidos em relação a valores e disposições que circulam na cultura” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 16). Ou seja,

Se o significado é como extraímos sentido do que está acontecendo, o afeto é a energia que permeia todas as nossas experiências e define como é a sensação de viver em um momento. Como o significado, o afeto é sempre constituído no espaço entre individualidade e sociabilidade, entre consciência e materialidade, entre o cognoscível e o ainda não articulado. Afeto abarca uma variedade de formas pelas quais “sentimos” o mundo em nossa experiência, incluindo humores, emoções,

²⁹ Como já citamos no começo do capítulo, o intelectual inglês é considerado um dos fundadores do que se tornariam os estudos culturais. Segundo Itania Gomes, sua obra “*The uses of literacy*”, de 1957, está entre os “textos inauguradores dos Estudos Culturais” por “pensar a *cultura como expressão dos processos sociais*” (GOMES, 2004, p. 107).

mapas do que importa e de com o que devemos nos preocupar, prazeres e desejos, paixões, sentimentos etc. (GROSSBERG, 2018, p.10-11, tradução nossa)

São os afetos, então, que “constroem sentimentos de existência, constituem o registro pelo qual valoramos, construímos individualidade, ligamo-nos ao real, ancoramo-nos às nossas vidas, pertencemos a certos lugares e trajetórias, organizamos nossa relação com o outro” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 16). *Afetos*, do modo em que o TRACC vem compreendendo³⁰ o termo, dizem de como *nos engajamos* com o mundo ao redor, dizem de práticas culturais partilhadas, dizem de modos de viver determinados contextos. Eles aparecem como *engajamentos* afetivos, e nos permitem analisar disputas políticas e os modos como elas são materialmente vividas, numa dimensão que não é a da cognição ou a da significação, mas que ainda assim é material. Assim como *significados* são os modos como *damos sentido* ao mundo, os afetos são os modos como *nos engajamos* com ele, ou seja, dizem respeito ao modo como *vivemos* um determinado contexto.

Aqui, a noção de afeto não é tomada apenas no âmbito individual ou das “emoções”, mas sim como modo de expressão que se situa para além do cognitivo e do significado, mas que ainda assim é culturalmente partilhado. É por isso que assumimos, partindo do trabalho de Grossberg, essa compreensão de que os afetos, enquanto engajamentos, estão relacionados à hipótese cultural de estrutura de sentimento de Raymond Williams, que como vimos também com Itania Gomes (2004; 2011b) diz respeito a esse modo total de vida em um determinado contexto. Assim,

Tensiono certas perspectivas sobre os afetos como algo individual [...] e também as compreensões de que os afetos e os engajamentos estariam em oposição à razão e não seriam organizados ou mesmo articuláveis em linguagem. Sublinho que, para Grossberg (2010, 2013, 2018), a produção dos afetos nunca é aleatória, espontânea ou atrelada às condições extrínsecas à cultura. [...] [Os] afetos são organizados nas e por meio das práticas discursivas e culturais, mobilizando engajamentos políticos (afetivos). Se referem à energia da mudança e da imaginação. Embora estejam no plano da cultura e lá sejam organizados e mobilizados, os afetos dizem mais respeito à significância do que ao significado e, desse modo, não podem ser confundidos com linguagem (apesar de produzirem linguagem nos dispositivos) (GROSSBERG, 2010, 1984). (FARIAS, 2021, p. 36)

Afetos enquanto engajamentos são organizados, estruturados, partilhados socialmente e são expressos em práticas culturais, e, no exercício de análise das relações entre elas – arte, mídia, performance, etc. –, no exercício da contextualização radical, conseguimos apreender certos afetos que estão sendo mobilizados, que estão sendo expressos, e que dizem de modos

³⁰ Para um debate mais adensado sobre as diferentes perspectivas a respeito da noção de afeto, os trabalhos de dissertação de Yu (2023) e Farias (2021) são fontes indicadas. Aqui, a apreensão do termo pelo TRACC aparece de forma mais direta justamente por conta desses trabalhos já construídos no grupo.

de habitar a vida cotidiana. Uma análise que leva em conta os engajamentos afetivos que movimentam determinado contexto percebem disputas, tensões e conformações culturais que não são da ordem da cognição, da representação, dos significados, mas que ainda assim são da ordem política. É um movimento difícil e que, por isso, exige que usemos diversas estratégias, disciplinas e materialidades, articulando-as na própria ação de contextualização. Ou seja, tomamos os afetos

a partir das práticas cotidianas, discursos, performances, produções audiovisuais dos artistas, discussões de seguidores (ouvintes, fãs, haters) em plataformas de redes sociais online e textos de jornalistas, articulando gêneros musicais e identidades. Percebo, em tais fenômenos, organizações de afetos e engajamentos que articulam valores, visões de mundo, orientações, movimentos e potencialidade de transformação nos modos de viver e sentir a música, as identidades [...]. Portanto, há uma dimensão de engajamento, de investimentos que organizam, orientam e enfatizam determinados eixos afetivos da vida cotidiana, como os gêneros musicais e as identidades, possibilitando a problematização de questões como diversidade, representatividade, território, concepções de cidade e da relação desses temas com a música. (FARIAS, 2021, p. 67)

Os engajamentos afetivos estão relacionados, também, ao modo como construímos nossa identidade. O pertencimento a determinados grupos sociais e a mobilização pelas questões e temas que eles articulam não se dá apenas por um processo de “cognição”, mas porque somos mobilizados (inclusive) de modo afetivo. Por isso é importante que a analista leve em conta os afetos engajados no processo cultural: porque eles dizem das disputas e tensionamentos que parecem ser vividos no âmbito individual, mas, na realidade, são compartilhados, políticos e coletivos. No artigo intitulado “Fluxos ativistas indígenas”, Farias e Gomes apontam que

A abordagem das identidades pela noção de afetos [...] demanda um olhar ao mesmo tempo temporal e espacial, não apenas porque mutações culturais e comunicacionais passam por essas esferas, mas na medida em que, como coloca Grossberg (1996), dialogando com Paul Gilroy (2001), a produção do outro, ou da diferenciação, ocorre, muitas vezes, em conjunção com demarcações temporais modernas de atraso, do passado ou do não desenvolvido associadas aos territórios da diferença, como a América Latina e o Atlântico Negro, em diferentes escalas. As alianças afetivas e engajamentos identitários no Brasil convocam deslocamentos (dos processos de escravização das populações negras e africanas, às retiradas de indígenas dos seus territórios, até migrações entre regiões por questões de desigualdades), mobilidades estruturadas (como e até onde é possível ir nos territórios), nos termos de Grossberg (2010), e distintas temporalidades que atravessam esses processos, os seus conflitos e lutas – que são irreduzíveis, por exemplo, a uma vinculação direta entre etnia, identidade e nação (Gilroy, 2001) ou mesmo ideias de cultura autêntica como uma espécie de passado morto. (FARIAS; GOMES, 2021, p. 294)

Farias (2021) também sinaliza que “há uma suposição de que o afeto ‘é mais natural do que construído e, muitas vezes, que é necessariamente desorganizado (em oposição, por exemplo, à linguagem)’ (GROSSBERG, 2010, p. 193)” ou que estaria ligado ao “plano da

emoção, como um efeito único, reunindo emoção, desejo e atenção, o que reduz a sua multiplicidade” (FARIAS, 2021, p. 68). Mas, ao contrário disso, “Grossberg (2010) afirma que a produção dos afetos nunca foi aleatória” e ““está sempre organizado por dispositivos discursivos e culturais, que por sua vez são lugares/agentes da produção do real e da luta em torno dele, na forma de hábitos e costumes’ (GROSSBERG, 2010, p. 194)” (FARIAS, 2021, p. 68-69). É esse sentido de afeto que “nos ajuda a situar identidades em processos culturais, comunicacionais e políticos contemporâneos no Brasil” (FARIAS; GOMES, 2021, p. 290), pois

evidenciam os nossos modos de estar no mundo. Na medida em que atravessam relações de poder, sentidos e valores, sendo parte da disputa de hegemonia, e podem ser mobilizados em diferentes agendas, os afetos são políticos. Nesse sentido, não apenas organizam relações temporais, ou maneiras de lidar com o tempo, como são lugares de trabalho e luta (não unilaterais) para mover a sociedade – nas disposições e partilha afetivas – em múltiplas direções. (FARIAS; GOMES, 2021, p. 290)

Esse esforço em perceber *afetos* como *engajamento* “estabelece uma conexão com a hipótese cultural da estrutura de sentimento” e “demonstra a sua ênfase espaço-temporal na análise dos afetos a partir de processos de transição”, já que Grossberg “quer compreender ‘como os sentimentos ou afetos são construídos e organizados, controlados e mobilizados, e como eles funcionam e podem ser modificados’” (FARIAS; GOMES, 2021, p. 290). É essa percepção sobre os afetos que “destaca a formação de alianças afetivas e políticas (mesmo que provisórias) enquanto engajamentos identitários, as tendências e as possibilidades de transformação” (Ibid., p. 290-291).

Partindo dessa noção de afeto para estudar fenômenos culturais e comunicacionais, por exemplo, podemos acessar, em materiais empíricos variados, disputas de valores, mapas de importância, pertencimentos identitários, tensionamentos sobre autenticidade, debates sobre noções de “gosto”, posicionamentos de artistas e seus públicos, críticas, etc., que deixam ver engajamentos que mobilizam e são mobilizados em determinado contexto. Por exemplo, “quando um fã, jornalista ou crítico escreve sobre o ‘melhor disco’ ou a ‘melhor música do ano’, pode materializar uma disputa que envolve a comunidade musical e a sociedade em geral”, colocando publicamente “não apenas o seu gosto, mas também os afetos e as experiências com os modos de escuta, por visões de mundo, referências, territórios” (FARIAS, 2021, p. 70). É por isso que “ao expressar o gosto por um rap considerado da quebrada ou da periferia, o fã não trata apenas do território geográfico, mas manifesta afetos que articulam valores tanto relacionados ao gênero musical, como ao território simbólico (HAESBAERT, 2014)”, ou seja, “tais disputas afetivas, embora atravessem o âmbito da

sonoridade e dos espaços físicos, envolvem outros aspectos da vida cotidiana, como discursos, sensibilidades e valores” (Ibid.). Isso porque “há uma série de elementos e relações sensíveis, culturais e políticas que permeia a interação do fã com aquele álbum, aquela música ou com aquele território” (Ibid.).

Assim, a apreensão que Grossberg faz de afeto, resgatada também por yu (2023) como “as várias organizações de intensidade e sentimento que dão textura e um senso de realidade vivida às nossas vidas” (GROSSBERG, 2018, p. 10 apud yu, 2023, p. 40) o coloca “no espaço entre individualidade e sociabilidade”, podendo ser encarado como “a textura vivida da experiência” e “o meio e agência pelos quais o velho é reorganizado e tornado novo, mesmo enquanto o novo é inserido em relações há muito existentes” (GROSSBERG, 2018, p. 11 apud yu, 2023, p. 40). Segundo yu, Grossberg enfatiza uma dimensão do afeto que diz respeito “aos regimes expressivos que mobilizam e organizam o afeto como o habitual, o vivido e o imaginado”, e que só são efetivos nas formações discursivas ou dispositivos do cultural” (yu, 2023, p. 41). É nesse sentido que yu afirma que a contextualização radical se relaciona à noção de afeto, porque esta

define o modo como qualquer relação é vivida, a maneira como qualquer valor é “anexado” ao real. É a multiplicidade de formas pelas quais as pessoas estão ancoradas em suas vidas, os modos como elas pertencem a certos lugares e ao longo de certas trajetórias. É a produção do fato da identificação. Ele opera através de múltiplos regimes e formações, produzindo várias modalidades e organizações diferentes, incluindo, por exemplo, emoção, humor, desejo, pertencimento, estruturas de sentimento, mapas de importância, mapas de significado (significação) e sistemas de representação. (GROSSBERG, 2010, p. 194 apud yu, 2023, p. 41)

Deste modo, entendemos que “a perspectiva do materialismo cultural de Williams está, assim, assentada no que Grossberg chama de prática de contextualização radical”, e que a análise cultural e seu “interesse de investigação se voltam para a vida ordinária, cotidiana, para a cultura popular, lembrando sempre que aí estão sujeitos em luta política” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 19). Partindo desses pressupostos e entendendo o contexto como “as relações que foram construídas como relações de força, no interesse de certas posições de poder, a luta para mudar o contexto envolve a luta para mapear essas relações e, quando possível, desarticulá-las e rearticulá-las, construindo outras conexões possíveis” (Ibid.). E é por isso que

Essa responsabilidade com o que Grossberg chama de uma contextualidade ou contextualismo radical tem sido apropriada e aprofundada teórico~metodologicamente por autores brasileiros do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC) a partir da sua tradução enquanto uma contextualização radical. A mudança de sufixo na tradução **transmuta o termo de uma qualidade a uma ação**, enfatizando o foco

nas suas possibilidades enquanto prática dos Estudos Culturais, uma prática analítica comprometida com a transformação [...]. (yu, 2023, p. 22, grifos nossos)

Entendemos os estudos culturais, então, como “uma forma de habitar a posição de acadêmica, de professora, de artista, de intelectual, uma forma (dentre muitas) de politizar a teoria e teorizar a política” (Grossberg, 2010, p. 9). A *contextualidade*, aqui, se transforma em *contextualização* justamente pelo esforço de “encontrar uma prática intelectual que se responsabilize com a mudança do contexto (modificando condições geográficas, históricas, políticas, intelectuais, e institucionais) no qual trabalhamos” (Ibid.). A análise cultural precisa estar engajada com a transformação porque, ainda que “a cultura, por si só (e.g., enquanto produção da significação ou subjetividade)” não “construa a realidade” nem seja exatamente uma “modalidade do poder”, as práticas culturais “contribuem na produção do contexto *enquanto uma organização do poder*, e constroem o contexto como uma *experiência de poder vivida no cotidiano*” (Ibid., p. 24, grifos nossos). Em suma, “é por isso que a cultura importa, porque ela é uma dimensão-chave da transformação ou da construção, em andamento, da realidade” (Ibid.).

É neste sentido que adotamos “uma perspectiva aberta dos contextos, não tratando-os como meros panos de fundo, mas evidenciando as relacionalidades, complexidades, potencialidades, contradições e lutas” (FARIAS, 2021, p. 45). A contextualização radical é tomada, então, como “prática analítica e política dos estudos culturais”, prática definida pela “articulação, desarticulação e rearticulação dos contextos, que são sempre estruturas de poder e construções ‘abertas, mutáveis, porosas, estratégicas e temporárias’, nas palavras de Lawrence Grossberg (2015, p. 5)” (FARIAS; GOMES, 2021, p. 279). Em suma, nosso trabalho se posiciona

enquanto uma prática intelectual politicamente engajada que leva a sério as práticas da cultura e da vida cotidiana enquanto campo de disputas de poder, e que “pensa sempre a sua intervenção num mundo em que faria alguma diferença” (HALL, 2003, P. 217). Os Estudos Culturais adotam uma postura materialista da cultura (GOMES, 2011), que rejeita qualquer separação entre as diversas esferas que compõem a experiência de viver em um contexto. Isso se traduz em um “anti-anti-essencialismo” (GROSSBERG, 2010, P. 22; GILROY, 1998, P. 102) que compreende “as relações como contingentes (construídas) e como reais (eficazes)” (GROSSBERG, 2015, P. 15) e se opõe, ao mesmo tempo, tanto a um essencialismo que universaliza as estruturas da sociedade Moderna, quanto à negação universalizada destas estruturas em nome de uma visão totalmente aberta da realidade enquanto construção. Por conta disso, para Lawrence Grossberg, os Estudos Culturais são definidos por seu compromisso, explicitamente político, com uma contextualidade radical (*radical contextuality*) [...]. (yu, 2023, p. 21).

A prática acadêmica dos estudos culturais pode ser entendida, então, como a produção da compreensão crítica de contextos, pois qualquer evento só pode ser estudado “apenas pelo

conjunto complexo de relações que circundam, interpenetram e moldam tal prática ou evento” (GROSSBERG, 2010, p. 20, tradução nossa). Fazer contextualização radical é colocar saberes, engajamentos afetivos, políticas, materialidades, sempre “em relação”, já que “nenhum elemento pode ser isolado de suas relações, embora essas relações possam ser alteradas e estejam em constante mudança. Todo evento só pode ser compreendido relacionalmente, como uma condensação de múltiplas determinações e efeitos” (GROSSBERG, 2010, p. 20 apud yu, 2023, p. 21). É a partir de Grossberg também que Farias (2021, p. 38) escreve que “os estudos culturais se definem pela sua prática, caracterizada pela rigorosa contextualização do trabalho político e intelectual, de modo que o contexto defina tanto o objeto, como a sua prática”. Citando o autor, Farias afirma que os estudos culturais “incorporam, portanto, o compromisso com a abertura e a contingência da realidade social, onde a mudança é o dado ou o padrão. Esta **contextualização radical constitui o coração dos estudos culturais**” (GROSSBERG, 2010, p. 20, apud FARIAS, 2021, p. 38-39, grifos nossos). Assim,

numa contextualização radical, “as teorias e conceitos são vistas como ferramentas descartáveis, avaliadas por sua capacidade de ajudar a (re-)organizar ou re-narrar as realidades empíricas sobredeterminantes (e potencialmente caóticas) de um contexto” (GROSSBERG, 2015, P. 15). A prática dos Estudos Culturais opera uma algazarra teórica (GOMES, 2004, 2022), uma suruba intelectual que está interessada na teoria de acordo com sua utilidade enquanto ferramenta para transformação. Não há espaço aqui para monogamia teórico~metodológica. (yu, 2023, p. 28)

Então o objetivo desta dissertação é articular, desarticular e rearticular um contexto. O acessamos, como também aponta yu em sua dissertação (2023, p. 26), através do que chamaríamos de “objetos tradicionais” de análise, mas sempre a partir das relações entre esses objetos. Por exemplo: vamos analisar um vídeo como material empírico, mas não só esse vídeo (ou o esgotando de forma isolada, “interior” à obra), e sim a sua relação com outros vídeos, e com outros produtos midiáticos, e com engajamentos do público, etc., formando um agenciamento entre esses objetos, uma articulação entre práticas culturais, entre formas culturais, colocadas sempre em relação. São as relações que constroem um contexto, já que “a noção tradicional de um objeto de estudo é apenas a abertura, o ponto de articulação, através da qual se entra no contexto que é o próprio objeto de análise” (GROSSBERG, 2010, p. 26 apud yu, 2023, p. 25).

É importante enfatizar que, enquanto prática analítica engajada com a transformação, a contextualização radical exige da pesquisadora que ela se coloque na pesquisa e que não presuma que suas premissas e questões não sejam situadas. Pelo contrário. Como apontado por yu em sua leitura de Grossberg (2023, p. 25), as questões de pesquisa surgem do

confronto entre as demandas do contexto e os interesses da pesquisadora. Uma contextualização radical exige que a própria prática analítica seja explicitada na pesquisa, que não se presuma uma ciência objetiva e que se evite a universalização – afinal, posso ver e indicar certas questões, afetos e materiais como cruciais para analisar e articular um determinado contexto, enquanto outra pesquisadora pode descobrir e articular outros elementos em seu processo de análise. Como aponta Farias (2021, p. 38), isso se justifica também pelo caráter “anti-essencialista” que adotamos, encarando o contexto “não somente na sua relação com o objeto, mas também com a teoria e a política, contra o universalismo científico e epistemológico” (GROSSBERG, 2010, p. 17 apud FARIAS, 2021, p. 38). É também por isso que uma contextualização radical não é construída a partir de um *corpus* específico ou de um conjunto de teorias pré-definido, mas ela é construída no próprio processo de pesquisa, nas questões que aparecem do olhar da pesquisadora. Nosso movimento é o de uma contextualização com o objetivo de procurar possibilidades de transformação que determinadas práticas culturais nos deixam ver, justamente, no contexto articulado durante a pesquisa. Afinal, o contexto também é vivido, e somos as primeiras interessadas em mudá-lo e transformá-lo – ou, como propõe yu, “destruí-lo” (2023, p. 20). Assim, a pesquisadora deve estar “consciente do fato de que a prática da pesquisa deve ser ‘tanto definida quanto limitada por suas preocupações políticas’ (GROSSBERG, 2010, P. 21), por seu ‘engajamento político com as possibilidades de transformação social’ (IBID., P. 10)” (yu, 2023, p. 21).

E o movimento de contextualização acontece a partir da ação da *articulação*. Ela “demanda movimentos de desconstrução e de reconstrução, pois é preciso desconstruir o modo como contextos são apresentados como um todo harmonioso, sem rachaduras, e evidenciar suas contradições, as peças diversas e divergentes que o constituem” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 19). Se o contexto é “uma unidade complexa, sobredeterminada e contingente” e também pode ser apreendido enquanto “as relações que foram feitas pela operação do poder, no interesse de certas posições de poder”, a nossa “luta para mudar o contexto envolve a luta para mapear essas relações e, quando possível, desarticular e rearticulá-las” (GROSSBERG, 2010, p. 21, tradução nossa). Explicitando as relacionalidades entre os materiais empíricos e os engajamentos afetivos com os quais vamos nos debruçando e descobrindo no processo de pesquisa, conseguimos apontar as estruturas que mantêm uma hegemonia, que fortalecem e cristalizam os elementos dominantes de uma cultura. A partir disso, nosso movimento é o de desatar esses nós, de apontar suas contradições e as dinâmicas de poder que os mantêm. Afinal, “desestabilizar essas peças seria a própria definição de uma

análise contextual radical nos estudos culturais” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 19). E é partindo dessa desestabilização que devemos, em nosso compromisso político com o contexto – que não só analisamos, mas que vivemos –, reorganizar as peças, imaginar novas possibilidades de vida e propor outras – melhores e mais justas – relações. São essas ações analíticas e políticas que chamamos de *articulação, desarticulação e rearticulação*:

O que fundamenta a contextualidade|contextualização radical dos Estudos Culturais é o entendimento de que as práticas e formações culturais estão implicadas na construção e manutenção dos contextos em que vivemos enquanto realidades [...] aparentemente coesas e estáveis. E de que tais contextos são estruturados “não apenas por relações de força e poder, mas também por vozes de fúria, desespero e esperança políticas” (GROSSBERG, 2010, P. 44). Mapear as relações de poder que constituem e atravessam tais práticas e formações, então, nos permite não apenas perceber as contradições e negociações, fraturas e suturas em um determinado contexto, mas também as possibilidades de enfrentamento e de “articulação de estratégias políticas novas ou melhores” (IBID., P. 25). Nesse sentido, a articulação, para Grossberg, “nomeia tanto os processos básicos de produção da realidade, da produção de contextos e poder, quanto a prática analítica dos Estudos Culturais” (IBID., P. 21). (yu, 2023, p. 22)

A articulação enquanto método analítico “demanda um constante movimento de questionamento dessas relacionais nos contextos (culturais, discursivos e de poder) e nos fenômenos estudados nas mais diversas etapas do trabalho de pesquisa”, sendo “a própria prática analítica dos estudos culturais” e consiste em “colocar questões [sobre as relacionais] e, ao mesmo tempo, fazer, desfazer e refazer tais relações” (FARIAS, 2021, p. 39). Ou seja, a contextualização radical implica, pela ação da articulação, em “construir, desconstruir e reconstruir relações e conexões” e “esboçar novas relações a partir do que se encontra” (yu, 2023, p. 22), sendo que isso

Não envolve apenas a descrição do contexto, ainda que seguida de sua crítica, mas também requer que apontemos as possibilidades de rearticulação que conseguimos perceber. Significa investigar o presente em busca das possibilidades de futuro nele anunciadas, “tornar visíveis outras trajetórias em direção a outros futuros, e formular estratégias que nos levem até lá” ([GROSSBERG, 2010], P. 57). (yu, 2023, p. 22)

Porque o que nos interessa é entender o que certas práticas culturais conseguem nos mostrar de possibilidades de mudança, já que a contextualização radical é explicitamente engajada com a transformação. Então vamos articular um contexto, construindo durante a própria pesquisa as relações que o formam, para poder desarticular essas relações e mostrar que elas não são “dadas” ou “naturais”, evidenciando as suas fraturas e contradições – o que nos capacita a rearticular essas relações na busca por outras possibilidades de “estar viva em um determinado momento”, para retomar os termos de Grossberg (2018). Essas relações já estão anunciadas no contexto analisado. O que nosso movimento permite é a possibilidade de

rearticulá-lo de outras maneiras, sempre com base nas formas culturais. Assim, o contexto é nosso próprio objeto de análise, é “o começo e o fim de nossas pesquisas. A trajetória do começo ao fim nos dá a medida do nosso sucesso em mapear e alcançar uma melhor descrição/compreensão do contexto” (GROSSBERG, 2010, p. 54, tradução nossa), já que “a noção tradicional de um objeto de estudo é apenas a abertura, o ponto de articulação, através do qual adentramos contexto, que é o próprio objeto de análise” (Ibid., p. 26, tradução nossa). E essa abertura,

esse ponto de partida, por sua vez, “nunca é um evento singular, seja um texto, gênero ou mídia” ([GROSSBERG, 2010], P. 223), mas já “um agenciamento estruturado de práticas – uma formação cultural, um regime discursivo – que já inclui tanto práticas discursivas e não-discursivas” (IBID., P. 25), construído e percebido por quem analisa para|ao dar início ao trabalho de contextualização. “Os Estudos Culturais adentram e mapeiam a conjuntura ao configurar um ou mais desses agenciamentos e utilizá-los como um modo de abertura ao contexto” (IBID., P. 223). (yu, 2023, p. 25, grifos nossos)

Com esses pressupostos, essa dissertação entende que “o contexto não é visto como pano de fundo para os fenômenos estudados, mas como o próprio objeto (e também o produto) da análise” (FARIAS, 2021, p. 40). Em suma,

precisamos de ferramentas metodológicas para uma prática analítica que seja capaz de mostrar a complexidade dos conflitos que configuram os contextos e a realidade social. Para Grossberg, essa ferramenta é a contextualização radical, “o coração dos estudos culturais” (2010, p. 7), cuja prática analítica é a articulação, que implica na desarticulação e rearticulação das relações de poder e sentido (fechadas, opressoras e pretensamente estáveis) nos e pelos fenômenos. (FARIAS; GOMES, 2021, p. 289-290)

×

2.3 O pagodão e as disputas identitárias em contexto

Finalizamos a seção anterior deste capítulo sintetizando a prática da contextualização radical e posicionando o movimento de articulação como nosso método, nosso modo de colocar as formas culturais em relação. Indicamos, também, que a contextualização radical começa por “um ponto de partida”, “uma abertura” para o contexto. Com isso, reiteramos que é ele o nosso objeto de análise, e não um evento, uma mídia, um texto, ou mesmo um *gênero midiático* enquanto “eventos singulares”. Explicamos, assim, que nossa proposta não é trazer o pagodão à dissertação para fazer uma análise do gênero musical em si, já que não é esse nosso objeto. O pagodão é um dos nossos pontos de partida para a contextualização, uma formação cultural que permite, justamente, entrarmos no contexto – que tanto suscita questões à autora e a inquieta quanto será criado por ela ao longo do próximo capítulo. O

pagodão como entrada analítica nos permite analisar “práticas discursivas e não-discursivas” (GROSSBERG apud Yu, 2023, p. 25) para contextualizar radicalmente a mulher negra no pagodão, partindo da própria experiência da autora em Salvador.

Não tentaremos definir aqui o pagode baiano/pagodão em termos textuais ou musicais e rítmicos; nem a partir de seus processos de produção, circulação, distribuição e consumo; muito menos faremos uma “linha do tempo” que conte “a história” do gênero. Traremos, para a análise, artistas que *se afirmam* parte do pagode baiano e disputam reconhecimento dentro dele. Ainda que a noção de gênero musical esteja presente de forma muito forte nos estudos brasileiros de comunicação que tomam os fenômenos da música como objetos de análise, esse próprio movimento “pressupõe a articulação de elementos sonoros e não sonoros, entendendo que, antes de funcionar como uma camisa de força, os gêneros musicais acionam conflitos, partilhas e negociações, que por sua vez envolvem processos de mediação dinâmicos” (JANOTTI JR; PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 136). A noção de *cena musical* como trabalhada por Janotti Jr. e Pereira de Sá está em maior sintonia com o nosso objetivo, já que ela permite à pesquisadora “cartografar as sociabilidades que emergem em diferentes regiões de uma cidade, ao mesmo tempo que apontam para a organização das comunidades de gosto através dos espaços metropolitanos”, além de também permitir “a apreensão da dimensão política da ocupação dos espaços por grupos e coletivos, criando circuitos concretos marcados pelos rastros dos agrupamentos em movimento, enfatizando a efervescência das cidades enquanto espaços sociais vívidos e produtivos” (Ibid., p. 132-133). Ainda assim, de todo modo, reiteramos que este trabalho, bem como não é um estudo de gênero, também não toma o pagodão como “objeto” – ele aparece aqui como ponto de articulação de um contexto.

E o pagodão me parece uma abertura pertinente para a nossa contextualização por alguns motivos. Primeiro, minha própria experiência como soteropolitana nascida e criada em bairros periféricos da cidade me coloca em proximidade estratégica e afetiva com ele, que se tornou parte da minha “vida vivida” desde pequena. Portanto, é de meu interesse investigar as questões que o pagodão baiano me suscita e sempre me suscitou, como ele me engaja/engajava – ou mesmo como, muitas vezes, também me causava rejeição ou uma falta de identificação com a própria cidade. Analisar as formas do pagodão, seus artistas e a mobilização que causa na cidade revela minhas próprias disputas e engajamentos em jogo como forma de entrada a disputas e engajamentos mais amplos. Um segundo motivo diz justamente da importância que o gênero/cena tem nas periferias da cidade, onde move, junto com o arrocha, a maior parte das caixas e sistemas de som. Um terceiro motivo, notadamente atrelado aos dois primeiros, é que o pagodão explicita, a meu ver, questões importantes e

profundas sobre processos de racialização e generificação em Salvador, cidade de maioria negra³¹ e feminina³².

Se os pertencimentos às identidades também são configurados por engajamentos afetivos, nosso exercício no capítulo a seguir envolve articular, desarticular e rearticular as próprias disputas sociais e culturais de mulheres negras. Ou seja, o pagodão é um ponto de articulação, e a própria identidade – negra, mulher – é também uma outra abertura para o contexto. É por isso que trataremos, dentro da própria análise no capítulo seguinte, as perspectivas do feminismo negro para articular, desarticular e rearticular essa malha aparentemente coesa da identidade, sobre o que o pagodão baiano deixa ver das tensões e potências que envolvem ser mulher negra no Brasil. A conformação do negro como *selvagem* e *indesejado*, e da mulher negra como *não-mulher* e como *serviçal*, como vimos brevemente na Introdução e veremos de forma mais aprofundada a seguir, é demonstrada por Lélia Gonzalez, por exemplo, e diz do modo como vivemos o racismo na vida cotidiana:

A primeira coisa que a gente percebe nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por quê? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice etc. e tal. Daí é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha é malandro, e se é malandro é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha, pois filho de peixe, peixinho é. Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados. (GONZALEZ, 2020. p. 77-78)

É importante ressaltar, como já dito, que essa contextualização radical da mulher negra no pagodão está sendo construída por mim, *uma* pesquisadora, em perspectiva “anti-anti-essencialista” e articulada às premissas descritas neste capítulo. Fosse outra analista, teríamos outro contexto construído e, certamente, outros engajamentos em jogo, gerando posições diferentes sobre os fenômenos analisados. Como afirma Patricia Hill Collins, “não existe uma mulher negra essencial ou arquetípica cujas experiências sejam típicas, normativas e, portanto, autênticas”, podemos falar apenas de “um ponto de vista

³¹ Segundo dados do Censo de 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Salvador é a capital brasileira com maior proporção de pessoas pretas, e pretos e pardos somados são mais de 80% da cidade. Informação disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2023/12/22/censo-2022-cor-ou-raca-municipios-da-bahia.ghtml>>. Acesso em 16 jan. 2024.

³² Salvador também aparece como capital nacional com maior proporção de mulheres em sua população, com o Censo 2022 apontando que somos 54,4% das moradoras da cidade. Informação disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/minha-bahia/salvador--e-a-cidade-mais-feminina-da-bahia-1223#>>. Acesso em 16 jan. 2024.

coletivo das mulheres negras, caracterizado pelas tensões geradas por respostas diferentes a desafios comuns” (COLLINS, 2019, p. 73).

Assim, esta não será uma análise do pagodão enquanto gênero midiático ou musical, ou uma contextualização que tente falar por todas as mulheres negras ou dar conta de “definir” esse grupo social numa tentativa de representá-lo. Será, antes, uma contextualização que aponta para como o pagodão articula diferentes temporalidades – vinculadas à nossa formação colonial e escravocrata – que associam pessoas negras ao animalesco, à “baixaria”, ao perigo. Uma contextualização que também articula a noção de ancestralidade à matriz do próprio samba de roda e sua indissociável ligação entre som e dança, tão presente no pagode baiano. Uma contextualização, enfim, que articula, desarticula e rearticula as possibilidades de ser mulher negra no Brasil, a partir das especificidades de minha própria experiência em Salvador. O pagodão e os processos de racialização e generificação são as minhas entradas para contextualizar radicalmente a mulher negra brasileira, num esforço e compromisso de tentar rearticular outras – melhores – possibilidades de vida.

×

×

×

3. MULHER, NEGRA, PAGODEIRA

Os negros vivenciam um racismo sexualizado altamente visível, no qual a visibilidade dos corpos negros reinscreve a hipervisibilidade dos supostos desvios sexuais de homens negros e mulheres negras.

Patricia Hill Collins (2019, p. 227)

Para contextualizar radicalmente a mulher negra no pagodão, vamos articular o pensamento de Patricia Hill Collins, Lélia Gonzalez, bell hooks, Sueli Carneiro, Beatriz Nascimento, Audre Lorde, dentre outras pensadoras e ativistas negras que se fazem presentes ao longo do trabalho – e aquelas que não necessariamente são mencionadas textualmente, mas que, sem dúvidas, foram necessárias para que essa dissertação existisse.

Com Collins, vamos entender como o feminismo negro é um movimento totalmente atrelado à vida vivida das mulheres negras, devendo ser encarado enquanto teoria social crítica – *crítica*, justamente, por ter o pressuposto de buscar a mudança e a transformação social dos padrões de opressão de raça e gênero (e classe) que essas mulheres vivenciam. E a *teoria*, aqui, não pode ser encarada como academicismo: a crítica social está também nas artes, nos ativismos, nas performances, nos grupos comunitários, enfim, onde quer que mulheres negras estejam enfrentando, enquanto grupo que experimenta sistematicamente a exclusão social, a dinâmica de opressão do poder hegemônico. bell hooks nos ajuda, com suas análises, a entender e historicizar o papel cultural das mulheres negras. Ainda que seu trabalho parta de uma ideia de representação (que não é o nosso caso, aqui) e dê muita ênfase ao dito “poder da mídia”, hooks traz uma perspectiva importante ao traçar paralelos entre mulheres negras contemporâneas e aquelas que viveram e resistiram durante os séculos de escravização ou no período imediato do pós-abolição. O enquadramento e tratamento dessas mulheres, pela branquitude e pelo poder institucional, como selvagens e como sexualmente desviantes, donas de um apetite sexual descontrolado, é um caminho encontrado por bell hooks para articular suas análises de Josephine Baker e Tina Turner, por exemplo. Já vimos em nossa Introdução que, a partir tanto da perspectiva da antinegitude quanto da ancestralidade, a negritude como “selvagem”, “anormal” e “sub humana” é noção central e basilar para uma análise cultural que parte do pagodão como ponto de abertura para o contexto, tido como gênero (*genre*) abjeto, sujo, de baixo calão e mau gosto.

Com esses pressupostos, realizamos uma contextualização radical da mulher negra no pagodão, a partir da experiência da própria pesquisadora, localizada em Salvador. Para ajudar

na tarefa de articular esse contexto, trago Lélia Gonzalez para a roda. No ensaio “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (GONZALEZ, 2020), ela analisa o papel cultural das mulheres negras no Brasil a partir da figura da mucama, mulher negra escravizada que atendia, majoritariamente, à demanda do trabalho doméstico de seus senhores e senhoras brancos. Para Lélia, a mucama é matriz cultural³³ de outras três noções contemporâneas: a) a *mãe preta*, mulher dócil, geralmente mais velha, que cria laços emocionais com seus senhores (ou, atualmente, empregadores) principalmente por ser crucial na criação e cuidado de crianças brancas; b) a *mulata*, mulher que simboliza o mito da democracia racial por ser “fruto” da “mistura” entre negros e brancos, que durante o período de regime escravocrata estava geralmente no ambiente doméstico e sexualmente “disponível” para seus senhores e que, contemporaneamente a Lélia, brilhava como passista no carnaval em espetáculos que, muitas vezes, exploravam a ideia de hipersexualidade e disponibilidade dessas mulheres; e c) a *doméstica*, chamada por Lélia de “mucama permitida” (2020, p. 80), pois em quase nada muda seu papel social no pós-abolição brasileiro: é ela quem cuida da casa e dos afazeres domésticos de brancos e ricos, é lida como uma serviçal que não possui vida própria (e pode, inclusive, ser confinada em um quatinho minúsculo nos fundos de qualquer apartamento), com a menor recompensa financeira possível (quando há, já que os casos de “troca” de serviços por “moradia e comida”³⁴ ou de situações análogas à escravidão³⁵ continuam ocorrendo aos montes).

Não será o intuito deste trabalho aprofundar a primeira noção citada acima, a de *mãe preta*. No próprio texto de Lélia Gonzalez ela aparece pouco, e, a partir das questões

³³ Lélia não parte de Martín-Barbero para construir seus ensaios, mas usamos o termo “matriz cultural” porque vemos uma similaridade analítica – ou uma possibilidade de articulação, já que diz respeito ao que este autor entende enquanto certos “elementos que foram se consolidando historicamente como definidores de aspectos da cultura” (yu, 2017). Como apontado por Gomes (2011a) o modo como Martín-Barbero trabalha as múltiplas temporalidades culturais e sociais na construção de seu pensamento para pensar “como matrizes populares se fazem presentes na configuração de produtos massivos” (GOMES, 2011a, p. 125) se baseia nas formulações de Raymond Williams sobre a “crucial importância da consideração das diversas temporalidades sociais em qualquer análise da cultura” (*Ibidem*, p. 118), trabalhadas no capítulo anterior.

³⁴ Como o caso da designer que fez um cartaz com frases como “Juntas somos mais fortes” para anunciar a “vaga”, que discutiremos neste capítulo. Uma das notícias sobre o caso pode ser lida no link: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/trocar-casa-por-trabalho-domestico-feminismo-ou-heranca-da-escravidao/>>. Acesso em 15 jan. 2024.

³⁵ Como o caso, noticiado em setembro de 2023, da idosa de 90 anos resgatada em Grajaú (RJ), disponível no G1: <<http://tinyurl.com/6rbbncf6>>; ou o caso de outra idosa, de 82 anos, noticiado em dezembro de 2022, resgatada em Ribeirão Preto (SP), disponível na Carta Capital: <<http://tinyurl.com/8rdp7sys>>; ou o caso da mulher que trabalhou por 47 anos numa casa na Região Metropolitana de Porto Alegre (RS) sem receber salários nem períodos de descanso, desde que tinha 16 anos de idade, noticiado em maio de 2023 pelo Brasil de Fato: <<http://tinyurl.com/ye29e758>>; ou como o caso da mulher de 54 anos de idade que passou 43 deles em condições análogas à escravidão em Recife, sem salários, férias ou folgas, noticiado pelo G1 em junho de 2022: <<http://tinyurl.com/2w8zky9>>. Poderíamos continuar a curadoria de absurdos, mas com as notícias citadas já deve ter dado para entender o (grave) panorama.

articuladas nesta dissertação, ela não surge com tanta força. Como veremos a seguir, as noções de *mulata* e de *doméstica* aparecem aqui como articuladas e articuladoras do nosso contexto, a partir das disputas políticas, sociais e afetivas que despertam e movem nas/com as vidas das mulheres negras no Brasil e que podemos acionar ao trazer o pagodão como entrada analítica.

Assim, veremos como distanciar-se do papel social de serviçal e da figura da *doméstica* como descrita por Lélia Gonzalez se constitui como um engajamento importante para certas mulheres negras. Essa rejeição se dá, muitas vezes, a partir de disputas em torno da ideia de uma “mulher de sucesso” ou da reivindicação de protagonismo e visibilidade como donas do microfone e como vozes principais nos palcos do pagodão, como é o caso de Alanna Sarah. Vocalista da banda A Dama, Alanna é uma mulher negra de 28 anos, lésbica, cria do bairro de São Marcos (periferia de Salvador), que começou no gênero como dançarina e *backing vocal*, até conseguir se tornar cantora principal. Seus clipes, jargões e entrevistas mostram que o desejo de Alanna é ser vista como uma mulher bem-sucedida num meio dominado por homens. Para isso, ela esbanja roupas caras, carros de luxo e se intitula “o pesadelo dos homens”³⁶.

Já a noção de *mulata* parece se articular à de *piriguete*³⁷ nesse contexto. De assistas a dançarinas de sucesso no pagode, essas mulheres caminham na tênue divisão entre, de um lado, o desejo e a agência de dançar e se expressar como quiserem e, do outro, as represálias e julgamentos morais que sofrem. A noção de *piriguete* também está totalmente atrelada à classe social e à circulação dessas mulheres nos ambientes que tocam pagodão, como veremos mais adiante. Partindo de A Dama, iremos articular, desarticular e rearticular outras mulheres, artistas e conceitos para contextualizar a mulher negra no pagodão, e esse processo analítico nos revela como não há necessariamente uma busca por afastamento da construção hegemônica da mulher negra enquanto “sexualmente agressiva” e “desviante” (COLLINS, 2019, p. 155) em nosso contexto cultural.

³⁶ Na faixa “Tcheca com tcheca”, por exemplo, A Dama começa a música com essa frase dita na voz grave de um homem. Para ouvir, acesse o link: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3vqN5H6WJOQgeJVPvG3WAL?si=9bb562ea08dc41e3>>. Acesso em 19 jan. 2024.

³⁷ O termo *piriguete* parece ter surgido em Salvador no começo dos anos 2000, a partir da palavra *perigo*, e é usado de modo semelhante a termos como *puta*, *vagabunda*, *galinha* etc. Não se aplica apenas a mulheres negras, mas a sua relação com o pagodão é estreita, já que o primeiro registro do termo que encontramos foi justamente em uma música da cena, “As piriguetes chegaram”, que vamos trazer mais adiante no trabalho. Uma matéria do Portal iBahia, de 2011, mostrava a inclusão do termo oficialmente no dicionário Aurélio e defendia a sua proximidade com o pagode baiano: <<http://tinyurl.com/w3sxv23u>>. Acesso em 08 fev. 2024.

Para finalizar, rearticulando o contexto em outras – melhores – possibilidades de vida para mulheres negras, iremos retomar a noção de *empoderamento* e suas disputas nos feminismos negros enquanto prática política e coletiva de transformação. Propomos rearticular o *empoderamento* como engajamento afetivo, articulando os estudos culturais às propostas das feministas negras e explorando sua potência de mobilização. Esse movimento está articulado à comunidade e à coletividade enquanto afetos, numa relação com o pensamento de Audre Lorde (2020).

×

3.1 Feminismos negros

Como veremos no decorrer do capítulo, as mulheres no pagode – artistas e seu público, além de profissionais de comunicação em suas matérias, textos e produções sobre o gênero – frequentemente acionam empoderamento, representatividade, visibilidade e liberdade como temas centrais ao pagodão feito por mulheres. Por isso, todo o esforço de compreender seus engajamentos precisa passar, no caso dessa pesquisa, pelos marcos teóricos, práticas e tensões do feminismo negro, que “não é feminismo branco de *blackface*. Mulheres negras temos problemas específicos e legítimos que afetam as nossas vidas por sermos quem somos” (LORDE, 2020).

No clássico livro de Patricia Hill Collins, “Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, consciência e a política do empoderamento”, a autora discorre sobre quais seriam os temas centrais do feminismo negro e constrói uma epistemologia desse movimento. No próprio subtítulo da obra já notamos que *empoderamento* é um conceito crucial – o que chama a atenção para as possibilidades de articulação com nossa análise, já que esse termo também é acionado com frequência por A Dama –, e a autora o define como uma prática a ser buscada coletivamente: mais que transformação individual, seria o combate coletivo das injustiças sociais. Para isso, Collins afirma que o feminismo negro teria dois pilares: o primeiro seria o paradigma interseccional (entre raça, classe, gênero, sexualidade e nação) das opressões, reconceitualizando a dinâmica de dominação e resistência; o segundo seria a exigência de nos definirmos “em nossos próprios termos”, pondo em questão “o conhecimento vigente” e as lógicas excludentes da academia, evidenciando as experiências reais das mulheres negras em outros setores, como arte e ativismo (COLLINS, 2019). Na mesma direção, bell hooks defende que “desenvolver uma consciência feminista é parte crucial do processo pelo qual se desenvolve uma subjetividade negra radical” (hooks, 2019). A autora faz coro com Collins

quando afirma que esse processo é, antes de mais nada, coletivo. hooks também argumenta que muitas artistas negras usam discursos dominantes sobre a sexualidade da mulher negra para atingir o sucesso e o lucro. Ela propõe, então, que o corpo das mulheres negras recebe mais atenção quando está associado à disponibilidade e à acessibilidade. hooks relaciona a hipersexualização dos corpos negros ao longo dos séculos com os produtos midiáticos da contemporaneidade:

Representações de corpos de mulheres negras na cultura popular contemporânea raramente criticam ou subvertem imagens da sexualidade da mulher negra que eram parte do aparato cultural racista do século XIX e que ainda moldam as percepções hoje. Sander Gilman [...] chama a atenção para o modo como a presença negra nos primórdios da sociedade norte-americana permitia que os brancos sexualizassem seu mundo projetando nos corpos negros uma narrativa sexual dissociada da branquitude. Gilman documenta o desenvolvimento dessa imagem, comentando que, “por volta do século XVIII, a sexualidade dos negros, homens e mulheres, se torna sinônimo de sexualidade desviante”. Ele enfatiza que o corpo da mulher negra é forçado a servir como “um ícone para a sexualidade negra em geral”. (hooks, 2019, p. 130-131)

A análise de hooks é muito baseada numa noção de *representação* que não tomaremos como norteadora neste trabalho. A ideia de “representações” como “imagens” presentes numa camada da cultura que seria a da “ideologia” ou da “consciência”, apenas, não é o caminho que escolhemos aqui. Como já vimos, adotamos uma análise que leva em conta a historicidade dos processos sociais e comunicacionais partindo das noções de Raymond Williams de cultura como modo total de vida e da sua hipótese cultural da estrutura de sentimento, considerando “elementos especificamente afetivos da conformação das relações sociais”, além de “não lidar com tais dimensões apenas como constituintes de representações, elementos cuja substância equivaleria à visão de mundo ou ideologia”, mas sim tomando “os processos coletivos/compartilhados, nos quais compreensão, cognição, gestos, interpretações e linguagem estejam interligados e existam não percebidos de forma consciente pelos agentes, mas incorporados em práticas culturais” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 11). Nosso esforço de contextualização radical a partir das premissas dos estudos culturais referem-se “àqueles elementos presentes na produção discursiva, mas que não são capturados por noções de significação ou representação”, já que “é naquela espécie de lacuna entre o que pode ser traduzido como significativo ou cognoscível e o que é vivível que [se] localiza afeto” (Ibid., p. 15-16).

Ainda assim, é importante articular o movimento de hooks à nossa contextualização, já que ela analisa relações entre a cultura de vários períodos históricos. Saindo dos limites das “análises de época”, acreditamos que o trabalho de hooks ajude justamente a historicizar as

experiências das mulheres negras nos Estados Unidos e evidenciar elementos de diversas temporalidades nesse processo, ainda que não os nomeie em sua análise. hooks (2019, p. 131) afirma que a exposição dos corpos de mulheres negras, “no coração da cultura europeia ‘civilizada’”, não acontecia para que olhassem para elas como seres humanos, mas para “entreter os convidados com a imagem nua do Outro”, para que prestassem atenção “apenas em determinadas partes” do corpo dessas mulheres:

Objetificada de maneira similar às escravas que ficavam de pé nos tablados de leilão enquanto donos e participantes descreviam suas partes importantes, as mais vendáveis, as mulheres negras cujos corpos nus eram expostos para os brancos em eventos sociais não tinham presença. Eram reduzidas a meros espetáculos. Pouco se sabe sobre suas vidas, suas motivações. Partes de seus corpos eram apresentadas como evidências que embasavam ideias racistas de que pessoas negras eram mais próximas dos animais do que os outros seres humanos. Quando o corpo de Sarah Baartman foi exibido em 1810, ela foi apelidada irônica e perversamente de “Vênus Hotentote”. Seu corpo nu foi exposto em inúmeras ocasiões durante cinco anos. Quando ela morreu, as partes mutiladas ainda foram objeto de estudo. Gilman destaca que “o público que tinha pago para ver sua bunda e tinha fantasiado sobre a singularidade de sua genitália quando ela estava viva poderia, depois de sua morte e dissecação, examinar as duas”. Muito da fascinação racial com o corpo de Bartmann concentrava a atenção em sua bunda. (hooks, 2019, p. 131-132)

bell hooks, então, analisa a carreira de Josephine Baker, partindo do pressuposto de que a cantora estava “satisfeita em ‘explorar’ a erotização dos corpos negros pelos brancos” (hooks, 2019, p. 132) porque, ao dançar, chamava a atenção do público para a sua bunda. Para hooks, este é um exemplo de como podemos ver que “a música popular contemporânea é um dos principais lugares culturais em que se debate a sexualidade negra” (Ibid., p. 133), e muitos dos passos e coreografias de Baker influenciaram “passos populares da dança negra contemporânea” (Ibid., p. 132). Assim, em letras de músicas contemporâneas a hooks no momento de sua escrita, ela afirma que a bunda é “mencionada de formas que tentam desafiar as presunções racistas de que é um sinal feio de inferioridade”, mesmo que ainda seja um “símbolo sexualizado” (Ibid., p. 133). Ela cita a música “*Doin’ the Butt*”, que “promovia uma nova dança sensual que favorecia quem pudesse empinar melhor a bunda com orgulho e alegria”, além de “uma cena de *Lute pela coisa certa* (1988), de Spike Lee, [que] retrata uma festa só de pessoas negras em que todos vestem roupas de banho e dançam — balançando a bunda”, classificando os takes como os “mais envolventes do filme”:

As “bundas” negras exibidas são incontroláveis e escandalosas. Não são corpos imóveis de escravas que deveriam parecer manequins. Não são corpos silenciados. Exibidas como uma divertida resistência cultural nacionalista, as bundas desafiam a premissa de que o corpo negro, sua cor e forma, são marcas de vergonha. [...] Muitas pessoas não viram o filme, então realmente foi a canção “*Doin’ the Butt*” que desafiou as formas dominantes de pensar o corpo que nos encorajam a ignorar nossos traseiros porque estão associados com atos indesejados e sujos. Uma vez

desmascarado, o bumbum pode mais uma vez ser celebrado como um assento erótico de prazer e excitação. (hooks, 2019, p. 133)

mas,

Quando chamam a atenção para o corpo de um jeito que convida o olhar a mutilar os corpos das mulheres negras mais uma vez, a focar somente no “bumbum”, as celebrações contemporâneas dessa parte da anatomia não subvertem com sucesso as representações machistas e racistas. Assim como as representações dos corpos das mulheres negras do século XIX eram construídas para enfatizar que esses corpos eram descartáveis, as imagens contemporâneas (mesmo as criadas pela produção cultural de pessoas negras) passam uma mensagem semelhante. (hooks, 2019, p. 133-134)

Seguindo sua análise, bell hooks observa a exploração de certos estereótipos por mulheres negras em suas carreiras, ou a resistência total a eles, colocando essas como as duas únicas opções possíveis para artistas negras: “Bombardeadas por imagens que representam corpos de mulheres negras como descartáveis, as mulheres negras absorveram esse pensamento passivamente ou resistiram a ele como veemência”, sendo que “a cultura popular oferece exemplos incontáveis de mulheres negras se apropriando de e explorando ‘estereótipos negativos’ para garantir o controle sobre a representação ou, no mínimo, colher seus lucros” (hooks, 2019, p. 136). Ela segue seu texto afirmando que “a sexualidade da mulher negra tem sido representada pela iconografia machista e racista como mais livre e liberada” e, por isso, “muitas cantoras negras, independentemente da qualidade de suas vozes, cultivaram uma imagem que sugere disponibilidade sexual e licenciosidade” (Ibid.). Fatalista, ela completa: “Indesejável no sentido convencional, [...] o corpo da mulher negra só recebe atenção quando é sinônimo de acessibilidade, disponibilidade, quando é sexualmente desviante” (Ibid.).

Novamente, a noção de *representação* nos coloca em contraponto a bell hooks, já que a ideia de que mulheres negras “absorvem passivamente” qualquer coisa nos parece fatalista e exagerada – caso fosse, não teríamos qualquer possibilidade de resistência a essas imagens representadas, não haveria sequer sua própria crítica a elas. Também não seria o caso de mulheres negras “resistirem com veemência” a essas representações, como a autora afirma, mas um processo muito mais complexo e afetivo de negociações, limites e pressões (WILLIAMS, 1979) exercidos em relação às noções hegemônicas sobre corpos negros. Se a autora desta dissertação ou bell hooks podem enxergar certos padrões de opressão e, inclusive, não se sentirem representadas em algum lugar, acreditamos que outras mulheres também o possam. A ideia de que as outras mulheres simplesmente “absorvem” as “mensagens” da cultura dominante passa pelo debate, já trabalhado também no capítulo anterior deste trabalho, de que existe uma “cultura de massa”, e que a “massa” pode ser facilmente manipulada, conduzida, dominada. Como Gomes afirma, “pensar a cultura como

um modo de vida” nos permite “rejeitar a ideia de uma cultura de massas e o próprio conceito de massa que lhe dá sustentação” (GOMES, 2004, p. 128). Com isso, “atinge-se também a ideia de manipulação das massas”, termo usado para “explicar” os processos comunicacionais contemporâneos nos estudos de recepção e mídia (Ibid.). Nossa perspectiva de que uma hegemonia está sempre em disputa e que nossa própria noção de identidade – mulher, negra – é atravessada por engajamentos afetivos se distancia, então, daquela de hooks. A outra mulher negra que a autora analisa a seguir, Tina Turner, negocia justamente a partir desses engajamentos: ser uma mulher *desejada* e lida como *sexualmente agressiva* é, muitas vezes, a intenção de algumas mulheres negras inseridas na indústria da música, já que essas conformações dominantes sobre a identidade negra poderiam lhe garantir algum sucesso. O que se faz necessário investigar aqui é, justamente, a historicidade desse corpo tido como “desviante” – que, agora concordando com hooks, parece ser uma fórmula de sucesso para mulheres negras no *mainstream*. Sobre Tina Turner, bell hooks escreve que a cantora, em sua autobiografia, confessa “ter sido criada com ideias puritanas de feminilidade inocente e virtuosa, o que a deixou temerosa e reticente com a experiência sexual”, mas

Uma vez que a imagem produzida e comercializada na cultura popular é a de que ela é uma “gostosa” altamente sexualizada — a mulher negra liberada e pronta para o sexo —, existe uma tensão na autobiografia entre a realidade que ela apresenta e a imagem que precisa sustentar.

[...]

Ao longo da biografia, ela descreve várias situações de vitimização sexual extrema, e então minimiza o impacto de suas palavras, evocando a imagem de si e de outras mulheres negras como sexualmente livres, sugerindo que nós afirmamos uma autonomia sexual de formas que nunca são confirmadas pelas evidências que ela apresenta.

A carreira de Tina Turner como cantora foi baseada na construção de uma imagem da sexualidade da mulher negra que foi transformada em sinônimo de luxúria animalesca selvagem. Estuprada e explorada por Ike Turner, o homem que criou essa imagem e a impôs, Tina descreve a maneira como sua persona pública foi moldada pela imaginação pornográfica e misógina de Ike [...]. (hooks, 2019, p. 136-138)

hooks continua sua análise, baseada na ideia de representação, afirmando que essa imagem de Tina Turner, de “mulher negra como uma selvagem sexual”, foi criada por Ike Turner por conta do “impacto de uma mídia controlada pelo patriarcado branco, que moldou suas percepções da realidade. [...] [C]riar uma mulher negra selvagem era perfeitamente compatível com as representações da sexualidade da mulher negra que prevaleciam na sociedade supremacista branca” ainda que “a história de Tina Turner revela que ela era tudo, menos uma mulher selvagem; ela temia a sexualidade, foi abusada, humilhada, fodida e enganada” (hooks, 2019, p. 139).

Mas, se pensarmos que as identidades são também disputas afetivas e que não podem ser reduzidas a ou unificadas em representações, entendemos, junto com Stuart Hall e Farias (2021, p. 59) que “o sujeito, na modernidade tardia, ‘previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas’ (HALL, 2006, p. 12)”:

Compreendo a identidade, portanto, não enquanto uma busca por um referente material ou um objeto que traduziria concretamente uma identidade através da representação, mas como lugar de construção de alianças afetivas e de disputa de significados e valores culturais ou, dito de outra maneira, como um modo de tensionar as opressões que também são materializadas a partir dos processos de construção dos sujeitos. (FARIAS, 2021, p. 60)

×

Voltando à pensadora Patricia Hill Collins e ao livro “Pensamento Feminista Negro”, lemos já no começo da obra sobre a invisibilização de mulheres negras nos espaços de conhecimento e educação formal. Ainda assim, essas mulheres “firmaram bases analíticas cruciais para uma visão diferente do eu, da comunidade e da sociedade” ao longo da história (2019, p. 30-32). Esse apagamento, segundo a autora, não é acidental, já que “suprimir os conhecimentos produzidos por qualquer grupo oprimido facilita o exercício do poder por parte dos grupos dominantes, pois a aparente falta de dissenso sugere que os grupos subordinados colaboram voluntariamente para sua própria vitimização” (COLLINS, 2019, p. 32). Assim, a “invisibilização das mulheres negras e de nossas ideias [...] tem sido decisiva para a manutenção de desigualdades sociais” (Ibid.).

A partir disso, Collins afirma que a “dialética da opressão e do ativismo” é o que “constitui a política do pensamento feminista negro” (Ibid., p. 33). Entender essa relação, para ela, é fundamental para compreender a própria prática feminista negra, seus tensionamentos e o “contexto político que desafia o próprio direito de existência dessas ideias” (Ibid., p. 33). A autora separa a opressão vivida por mulheres negras em três dimensões: econômica, política e ideológica. A primeira estaria ligada à “exploração do trabalho das mulheres negras, fundamental para o capitalismo estadunidense – as ‘panelas e chaleiras de ferro’ que simbolizam a persistente guetização dessas mulheres na prestação de serviços” (Ibid., p. 34). O trabalho braçal/manual desgastante, tanto enquanto escravizadas quanto como trabalhadoras “livres”, impossibilita a “oportunidade de realizar um trabalho intelectual nos moldes em que é tradicionalmente definido” ao mesmo tempo em que “revelam a continuidade dessas formas primeiras de exploração econômica das mulheres negras” (Ibid.). A segunda dimensão da opressão definida por Collins, a política, diz respeito

à negação e interdição de “direitos e privilégios que costumam ser estendidos aos cidadãos brancos do sexo masculino” (Ibid.), como o direito ao voto, a cargos públicos e a educação de qualidade, o que se transforma em exclusão social. Por fim, a terceira dimensão é aquela que se refere à opressão ideológica – segundo Collins, através de “imagens de controle” que se originaram durante o período da escravidão:

Quando falo em ideologia, refiro-me a um corpo de ideias que reflete os interesses de um grupo de pessoas. Na cultura estadunidense, as ideologias racista e sexista permeiam a estrutura social a tal ponto que se tornam hegemônicas, ou seja, são vistas como naturais, normais e inevitáveis. Nesse contexto, certas qualidades supostamente relacionadas às mulheres negras são usadas para justificar a opressão. Desde as *mammies*, as *jezebéis* e as procriadoras do tempo da escravidão até as sorridentes tias *Jemimas* das embalagens de massa para panqueca, passando pelas onipresentes prostitutas negras e pelas mães que dependem das políticas de assistência social para sobreviver, sempre presentes na cultura popular contemporânea, os estereótipos negativos aplicados às afro-americanas têm sido fundamentais para sua opressão. (COLLINS, 2019, p. 35)

Vejo essa separação em três dimensões, desenvolvidas por Collins, também como uma separação implícita entre o “material” e o “simbólico” ou “ideológico”, típica de certas leituras marxistas sobre a separação entre infraestrutura e superestrutura. Ainda que a pensadora relacione as imagens de controle a materiais midiáticos, por exemplo, a própria ideia de que existe uma exploração econômica que gera desigualdade, em uma “dimensão”, e outra exploração “simbólica” que gera representações estereotipadas, em outra, estabelece limitações na análise que, talvez, não nos deixem enxergar o contexto como um todo articulado. Também não é o caso de pensar em puro determinismo, como se, por exemplo, a primeira dimensão (da exploração econômica) gerasse a terceira (das imagens de controle), ou vice-versa. Collins chega a testar essa hipótese da qual discordamos, afirmando que a ausência de mulheres negras em posições de poder gera, justamente, essa terceira dimensão de opressão:

Tomada em conjunto, a rede supostamente homogênea de economia, política e ideologia funciona como um sistema altamente eficaz de controle social destinado a manter as mulheres afro-americanas em um lugar designado e subordinado. Esse sistema mais amplo de opressão suprime as ideias das intelectuais negras e protege os interesses e as visões de mundo da elite masculina branca. Negar às afro-americanas a possibilidade de se alfabetizar de fato impediu a maior parte delas de chegar à posição de acadêmicas, professoras, escritoras, poetas e críticas. Além disso, embora há muito existam historiadoras, escritoras e cientistas sociais negras, até recentemente essas mulheres não ocupavam posições de liderança em universidades, associações profissionais, publicações impressas, veículos de rádio e teledifusão e outras instituições sociais de validação do conhecimento. A exclusão das mulheres negras de posições de poder nas principais instituições levou à valorização das ideias e dos interesses da elite masculina branca e à correspondente supressão de ideias e interesses das mulheres negras no mundo acadêmico tradicional. Além disso, essa exclusão histórica significa que imagens estereotipadas das mulheres negras permeiam a cultura popular e as políticas públicas. (COLLINS, 2019, p. 35-36)

Não vamos nos repetir sobre nossa rejeição à ideia de “ideologia” como “sistema de controle” – apreendemos o “social” como dimensão que inter-relaciona um modo total de vida. E se tomamos afetos como “as várias organizações de intensidade e sentimento que dão textura e um senso de realidade vivida às nossas vidas” (GROSSBERG, 2018, p. 10), também não podemos tomar a cultura apenas como uma dimensão da “consciência” ou do “significado”, mas sim a partir do que, em nossa experiência vivida, nos move, nos faz pertencer a determinados grupos identitários, e nos aponta mapas de importância. Essa “rede homogênea” que é “tomada em conjunto” por Collins é justamente o *contexto articulado* no qual vivemos e experimentamos a realidade e suas organizações de poder. Esse “sistema mais amplo de opressão”, abstrato e inserido na esfera da “ideologia”, não poderia “suprimir as ideias das intelectuais negras” por completo – nesse caso, como a própria Collins poderia escrever e ser lida/ouvida? O que experimentamos é, antes, uma hegemonia que está em disputa, uma cultura dominante que é constantemente pressionada e tensionada – inclusive por Collins e por nós, aqui, neste e em diversos outros trabalhos.

Ainda sobre o trecho de Collins acima, veremos a seguir, neste capítulo, que o aumento no grau de escolaridade entre mulheres negras não resulta, necessariamente, em mais emprego ou melhores posições profissionais para esse grupo social. E, ainda que mulheres negras, enquanto indivíduos, ocupem tais posições privilegiadas e de tomada de decisão em instituições e empresas, isso seria mesmo uma garantia da defesa de ideais e interesses contra-hegemônicos? João Alberto Silveira Freitas, um homem negro, foi assassinado³⁸ em 2020, na véspera do Dia da Consciência Negra, espancado por dois seguranças em um supermercado do grupo Carrefour em Porto Alegre. Na mesma época em que Chantal Pillet, uma mulher negra, era a Diretora de Riscos Corporativos & Compliance do Carrefour³⁹. Seu perfil no LinkedIn⁴⁰ exhibe termos como “ESG”⁴¹ e “Ética” como palavras-chave. Em celebração ao Dia da Consciência Negra de 2023, um post aparece em seu perfil: uma pequena entrevista, na qual a executiva afirma:

³⁸ O espancamento de João Alberto foi filmado e viralizou pelo país. Uma das notícias da sua morte e a nota de imprensa do Carrefour podem ser lidas no link <https://tinyurl.com/42hnmnuk>. Acesso em 04 dez. 2023.

³⁹ Fonte: <https://www.linkedin.com/in/chantalvcpillet/>. Acesso em 04 dez. 2023.

⁴⁰ Rede social online focada em emprego e negócios, onde pessoas e empresas podem ter perfis e compartilhar conteúdo.

⁴¹ Sigla em inglês para *Environmental, Social and Governance*, conjunto de práticas e direcionamentos corporativos/empresariais para dar conta de sustentabilidade, contrapartida social e governança em projetos, campanhas e produtos, às vezes aplicado à própria dinâmica interna da corporação.

Não podemos mudar o passado, mas devemos transformar o futuro. E o dia 20 de novembro, deveria ser, literalmente, um dia de tomada e de reforço de consciência. A consciência nos faz assumir que existe uma desigualdade e uma injustiça social que precisa ser tratada.

Não fomos nós, em 2023, que criamos tamanha desigualdade, mas certamente somos nós que a estamos reproduzindo. E temos uma tremenda responsabilidade nisso.

[...] Afinal, não deveríamos admitir e nos conformar que parte da população brasileira – a maioria delas, pessoas negras – tenham acesso restrito a uma série de direitos e privilégios que deveriam ser para todos.⁴²

Na época da repercussão do crime, o Carrefour direcionou a culpa aos seguranças que mataram João Alberto e afirmou que o grupo havia rompido com a “empresa contratada” que era responsável pelo trabalho dos homens⁴³, sendo que “[d]os seis acusados pela morte de Beto Freitas, cinco eram funcionários do Carrefour: Kleiton Santos, Magno Borges, Adriana Dutra, Giovane da Silva e Rafael Rezende. O sexto suspeito é Paulo da Silva, trabalhador do Grupo Vector, que fazia a segurança do supermercado” (CARVALHO, 2023). Ter uma diretora executiva, letrada em ESG e questões raciais, realmente impede que homens negros sejam assassinados em supermercados? Desde lá e até agora, aconteceram novos casos de racismo na rede Carrefour, que trabalhou na “formação do Comitê Externo sobre Diversidade e Inclusão, criado para assessorar a multinacional francesa em medidas de combate ao racismo na estrutura da empresa”:

Entre os integrantes do comitê estavam o atual ministro dos Direitos Humanos, Silvio Almeida, o empresário e fundador da Central Única das Favelas (Cufa), Celso Athayde, a historiadora Anna Karla Ferreira dos Santos, Maurício Pestana, diretor da revista Raça Brasil, entre outros.

Na época, a criação do grupo gerou críticas do movimento negro. "O Carrefour resolveu monetizar a vida interrompida tragicamente de João Alberto com a criação de um fundo de igualdade racial de valor irrisório ao lucro da empresa, e, por fim, buscará escamotear sua responsabilidade via comitê", afirmou a Coalizão Negra por Direitos, em 26 de novembro de 2020.

Trinta meses depois, o Carrefour continua sendo palco de casos de racismo. Em nota enviada ao Brasil de Fato, a Coalizão Negra por Direitos voltou a atacar a criação do comitê de notáveis montado pelo grupo francês.

"A Coalizão Negra por Direitos se mantém crítica à criação do nomeado 'Comitê Externo de Diversidade e Inclusão', convocado pela empresa com o intuito demonstrar algum compromisso com a agenda racial, o que na verdade se caracterizou como uma estratégia de *compliance* empresarial, com a triste participação de organizações e lideranças negras a endossar a narrativa da empresa racista." (CARVALHO, 2023)

No (então) Twitter e no Instagram, a ativista Leticia Parks deu o recado:

⁴² Fonte: <https://tinyurl.com/2p8svpds>. Acesso em 04 dez. 2023.

⁴³ Fonte: <https://tinyurl.com/42hnmnuk>. Acesso em 04 dez. 2023.

Figura 1 - Post de Leticia Parks



Fonte: X / @letparks⁴⁴

Voltando às dimensões de opressão propostas por Collins, entendemos que a autora não está personalizando a luta antirracista ou feminista ao demandar mais mulheres negras em espaços de poder institucional. Ela associa essa ausência, justamente, à estrutura social racista e machista, base da cultura estadunidense, em toda a sua complexidade e coletividade. Posições e cargos de liderança, por si mesmas, não garantem o fim das imagens de controle que promovem estereótipos racistas, para usar os termos da autora. Collins reduz, muitas vezes, a opressão aos sistemas econômico e produtivo, e a resistência ao âmbito da ideologia ou da cultura, que seriam separadas da vida material, semelhante à ideia de “superestrutura” determinada pela “infraestrutura” de certas leituras marxistas. Nesse texto, buscamos trabalhar com as contribuições de Williams (1979; 2007), que articula essas duas esferas numa complexa disputa por hegemonia, entendendo “cultura” como um modo total de vida, sem presumir uma determinismo dos meios de produção/capital sobre a vida intelectual/ideologia: entendemos cultura como “a esfera do sentido que unifica as esferas da produção (a economia) e das relações sociais (sociedade, política)” (GOMES, 2011b).

Assim, é preciso pensar sobre os limites da “representatividade”, sobre “ocupar espaços”, sobre o que, de fato, promoveria transformação. E a luta por representatividade e protagonismo aparece como engajamento importante no pagodão feito por mulheres: seu maior expoente atual, A Dama do Pagode, já relatou em diversas entrevistas⁴⁵ o boicote que

⁴⁴ Disponível em <https://twitter.com/letparks/status/1329773602766524417>. Acesso em 04 dez. 2023.

⁴⁵ Veremos de forma mais cuidadosa a seguir, mas aqui está um spoiler: <https://www.youtube.com/watch?v=l2pP4Urhzy4>. Acesso em 05 dez. 2023.

sofre da indústria do entretenimento na Bahia, e reforça sempre que pode que segue na luta por *visibilidade e reconhecimento*. Estar à frente de um projeto artístico bem sucedido, contando com pouquíssimo apoio externo num gênero dominado por homens, é motivo de orgulho para a cantora. Afinal, o papel social da mulher negra no Brasil, como discutiremos mais à frente, não está vinculado à arte, mas sim à servidão. Além disso, dentro do pagodão, as mulheres apareceram durante décadas como coadjuvantes, nos papéis de dançarinas e *backing vocals* (e numa fusão dessas duas funções que contemporaneamente ganha força, as *back dance* – dançarinas que também cantam partes de músicas). Ser a voz e a figura principal de um projeto de pagodão de sucesso, para uma mulher negra como Alanna Sarah, é quebrar esse padrão: “Força e representatividade sempre foram a minha marca registrada. Sempre busquei levar o pagode, na voz de uma mulher preta, favelada e lésbica a todos os cantos”, ela diz⁴⁶. Mas, então, voltamos à questão: representatividade, espaços ocupados e protagonismo garantem, necessariamente, uma quebra do machismo e do racismo? A presença ou a força de A Dama garantem, por si, uma transformação no pagodão? Disputar em termos de “representatividade” e “visibilidade” é o suficiente? Concordamos com as preocupações de Farias, que afirma que

do ponto de vista do consumo, é necessário pensar sobre os processos de invisibilização e visibilidade na relação com multiplicidade. Como Hall (2003) chama precisamente a atenção, existem visibilidades reguladas nas sociedades capitalistas intituladas pós-modernas com estruturas de poder racistas, machistas, transfóbicas, que substituem processos anteriores de invisibilização. Nesse sentido, cabe um questionamento: em uma demanda por representatividade e visibilidade relacionada ao consumo, não existiria uma visibilidade regulada operando a partir das lógicas de mercado? Uma vez que um mercado de consumo se abre, por que não incluir certos corpos e identidades nesse mercado? E, mais ainda, será que essa visibilidade regulada, em uma lógica de consumo, não ampara os mesmos discursos que defendem uma diversidade estável e coesa? Concordo com Hall (2003) quando ele afirma que não devemos menosprezar esse processo de busca por visibilidade ou enquadrá-lo como mais do mesmo, sobretudo tratando de populações que, historicamente, foram marginalizadas ou excluídas do acesso a determinados espaços. No entanto, acredito que a multiplicidade das identificações (conexões) e diferenças (heterogeneidades) nas inter-relações de música e territórios, articulando gêneros musicais, identidades étnico-raciais e de gênero, pode promover mais aberturas, em vez de regulações. [...] Ceder às visibilidades estruturadas [...] significa olhar apenas para uma parcela do problema das desigualdades e opressões que perduram nas sociedades. (FARIAS, 2021, p. 168)

É preciso pensar possibilidades de transformação social que sejam mais que uma “visibilidade” conquistada nas mesmas lógicas de produção e comunicação dominantes, excludentes, marginalizantes. Mas que a “visibilidade” ou a “representatividade” de A Dama

⁴⁶ Trecho retirado de matéria publicada na Tribuna da Bahia: <https://www.trbn.com.br/materia/183967/a-dama-leva-a-representatividade-do-pagode-feminino-para-dvd-de-xa-nddy-harmonia>. Acesso em 05 dez. 2023.

ou de qualquer outra mulher no pagodão, precisamos rearticular o contexto por meio dos engajamentos afetivos que essas mulheres mobilizam junto/com/em outras mulheres negras, motivadas pela sede de mudança social e cultural, de mudança em suas vidas cotidianas, vividas. Nos termos das próprias feministas negras – Collins, hooks, Davis –, é a coletividade que justifica nossos movimentos e ela é a base para uma noção de empoderamento que não seja capturável pela lógica neoliberal, desenhada para o mercado, e que não muda realmente as coisas para os grupos oprimidos.

×

Esse debate sobre “visibilidade” não aparece apenas na música. Patricia Hill Collins também denuncia a omissão do movimento feminista – branco – como “padrão de supressão” das ideias das mulheres negras, já que “teorias apresentadas como universalmente aplicáveis às mulheres como grupo parecem, após exame mais detalhado, bastante limitadas pela origem branca, ocidental e de classe média de suas proponentes”, promovendo “ao mesmo tempo a ideia de uma mulher genérica que é branca e de classe média” (COLLINS, 2019, p. 37). É nesse sentido que um termo como *visibilidade* se torna relevante para a disputa política, já que “a ausência de ideias feministas negras nesses e em outros estudos [de autoria de mulheres brancas] colocou-as em uma posição muito mais frágil para desafiar a hegemonia da produção acadêmica dominante produzida em nome de todas as mulheres” (Ibid.). Neste sentido, vejo ressurgir a questão da “busca por voz”, por *visibilidade* e por *protagonismo* na formulação de “*outsiders* internas” da autora:

As realidades das mulheres negras são negadas por todos os pressupostos nos quais se baseia o pertencimento pleno a um grupo: a branquitude como condição para integrar o pensamento feminista, a masculinidade como condição para integrar o pensamento social e político negro, e a combinação de ambas para fazer parte do setor dominante da academia. Impedidas de ocupar uma posição plenamente interna em qualquer uma dessas áreas de pesquisa, as mulheres negras permaneceram em uma situação de *outsiders* internas, como indivíduos cuja marginalidade proporcionou um ângulo de visão específico sobre essas entidades intelectuais e políticas. (COLLINS, 2019, p. 48)

Collins afirma que, durante os anos 1980, “afro-americanas acadêmicas ativistas, entre outras, reivindicaram uma nova abordagem para a análise das experiências das mulheres negras” ao apontar que “tais experiências são moldadas não apenas pela raça, mas por gênero, classe social e sexualidade” (COLLINS, 2019, p. 57). As investigações das pesquisadoras mostraram “as interconexões entre os sistemas de opressão” e “procuraram descrever diferentes dimensões dessa relação interconectada, lançando mão de termos como

interseccionalidade e matriz de dominação” (Ibid.). Entendemos com elas, então, que *interseccionalidade*

se refere a formas particulares de opressão interseccional, por exemplo, intersecções entre raça e gênero, ou entre sexualidade e nação. Os paradigmas interseccionais nos lembram que a opressão não é redutível a um tipo fundamental, e que as formas de opressão agem conjuntamente na produção da injustiça. (COLLINS, 2019, p. 57)

É nesse sentido que podemos relacionar os feminismos negros, enquanto teoria social crítica, com a noção de cultura como modo total de vida e com a prática radicalmente contextual dos estudos culturais. A busca por análises que levam em conta a vida vivida das mulheres negras e que não partem apenas da produção acadêmica, mas sim da totalidade de suas experiências enquanto grupo social – o trabalho, a arte, o ativismo, etc. –, pode ser articulada à nossa apreensão de cultura como “a esfera do sentido que unifica as esferas da produção (a economia) e das relações sociais (a política)” (GOMES, 2004, p. 107). E é por isso que precisamos articular e desarticular as relações estabelecidas em nosso contexto vivido como um entorno coeso, para rearticular possibilidades de mudança, como proposto por Grossberg (2010) e discutido no capítulo anterior.

Collins afirma que “teorias sociais produzidas por mulheres oriundas de grupos diversos não costumam surgir da atmosfera etérea de sua imaginação”, mas sim do “esforço dessas mulheres para lidar com experiências vividas em meio a opressões interseccionais” (COLLINS, 2019, p. 43). As trabalhadoras domésticas negras, por exemplo, têm uma visão nítida das contradições sobre o que significa “ser mulher” e a vida vivida, real, cotidiana. Elas podem ver como mulheres brancas de classe média “acreditam ter o controle de sua própria vida, embora estejam sob o poder e a autoridade patriarcais dentro de casa” (Ibid., p. 46). E, também a partir do seu trabalho, colocam em disputa a própria noção de *mulher*, já que

Se as mulheres são supostamente passivas e frágeis, por que as mulheres negras são tratadas como “mulas” e designadas para tarefas pesadas de limpeza? Se as boas mães devem ficar em casa com os filhos e as filhas, por que as estadunidenses negras assistidas por políticas sociais são forçadas a trabalhar e a deixá-los em creches? Se a maternidade é a principal vocação das mulheres, por que as mães adolescentes negras são pressionadas a usar contraceptivos como Norplant e Depo Provera? Na ausência de um feminismo negro viável que investigue como as opressões interseccionais de raça, gênero e classe promovem essas contradições, passar pela experiência de ser uma trabalhadora desvalorizada e uma mãe frustrada poderia facilmente gerar um ângulo de visão voltado para dentro, levando a uma opressão internalizada. Mas o legado de luta das estadunidenses negras sugere que seus conhecimentos de resistência e coletivamente compartilhados existem há muito tempo. Essa sabedoria coletiva, por sua vez, tem motivado as mulheres negras estadunidenses a desenvolver um conhecimento mais especializado, a saber, o pensamento feminista negro como teoria social crítica. Assim como o combate à injustiça alicerçou as experiências das estadunidenses negras, a análise e a criação de inventivas respostas à injustiça caracterizam o cerne do pensamento feminista negro. (COLLINS, 2019, p. 46-47)

Essa realidade descrita por Patricia Hill Collins não se restringe à vida das estadunidenses, como veremos mais a fundo com Lélia Gonzalez no caso brasileiro. Um primeiro paralelo pode ser traçado pela tentativa institucional de controlar a natalidade negra com a desculpa do “planejamento familiar” nos dois países. Em seu texto, Collins fala sobre a pressão para que jovens negras usem determinados métodos contraceptivos. Por aqui, a CPI da Esterilização⁴⁷, de 1993, requerida pela então deputada federal Benedita da Silva (PT-RJ), é uma das primeiras investigações documentadas sobre esse esforço governamental de controle populacional, e o relatório da CPI é revelador em muitos aspectos. No Sul do país, por exemplo, a taxa de esterilização de mulheres com pelo menos um filho era de apenas 1,8%, enquanto em outras regiões chegava até a 6,3%. E a média para todo o grupo de mulheres em idade reprodutiva que haviam passado por esterilização chegava a 30% em alguns estados brasileiros, ficando a média nacional entre 20% e 30%. Comparando esses números com o que, no documento, está descrito como a média do “mundo desenvolvido”, o quadro se complexifica, já que esses países teriam uma média de 7% de mulheres esterilizadas em idade reprodutiva (BRASIL, 1993, p. 36). Ainda assim, são países onde as taxas de natalidade seguiam baixas, ou mais baixas que a do Brasil. O relatório tenta explicar essa contradição: nesses locais, as mulheres teriam maior acesso à informação e à educação, sendo melhor equipadas para lidar com métodos contraceptivos, além do fato de que “a maioria destes países tem o aborto legalizado, o que definitivamente contribui para o fato constatado de queda da fecundidade” (Ibid., p. 36). O caso brasileiro, ainda segundo o mesmo relatório, era “exatamente o oposto”, onde, na prática, as mulheres não possuíam informação sobre lógicas reprodutivas, não dispunham de métodos contraceptivos com facilidade pela rede pública, muito menos poderiam recorrer ao aborto legal, deixando às brasileiras a opção da esterilização cirúrgica, “opção drástica e definitiva” (Ibid., p. 37). Ressaltando a importância do poder de escolha sobre a maternidade e a precariedade do sistema público de saúde brasileiro, o documento afirma que “A esterilização feminina, enquanto estratégia para a solução da miséria no país, através da eliminação dos pobres, evidencia o equívoco da proposta” e “a perversão dos que a realizam, pelo alto custo para a saúde das mulheres decorrente das formas pelas quais é feito este procedimento” (Ibid., p. 47). Ainda falando da

⁴⁷ A Comissão Parlamentar Mista de Inquérito, de 1993, se dizia “destinada a examinar a ‘incidência de esterilização em massa de mulheres no Brasil’” (BRASIL, 1993, p. 1). Como Presidente, tinha a então deputada Benedita da Silva, e, como Relator, o então Senador Carlos Patrocínio. O relatório pode ser lido na íntegra pelo link <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/85082/CPMI Esterilizacao.pdf?sequence=7&isAllowed=y>>. Acesso em 10 jan. 2024.

laqueadura como opção individual, o relatório indica que a escolha pela cirurgia pode ser fruto das condições sociais precárias vividas por muitas brasileiras pobres que precisam criar seus filhos, e que “a esterilização no Brasil merece profunda reflexão, pois no seu bojo está a subordinação de classe, de raça e de gênero, além da omissão do Estado, dos empresários no âmbito do coletivo, e dos companheiros na vida privada” (Ibid., p. 48).

O relatório da CPI tem uma seção dedicada à questão racial, chamada “A esterilização feminina sob o ponto de vista étnico” (BRASIL, 1993, p. 49). Nela, os relatores afirmam que entidades negras nacionais organizadas foram pioneiras nesse debate no Brasil, denunciando “políticas de controle demográfico para os negros”, como “a constituição em São Paulo, durante o governo de Paulo Maluf, de um grupo de assessoria e participação cujo objetivo específico era a redução da natalidade entre os negros” (Ibid., p. 49). Logo em seguida, o documento cita a campanha publicitária, aqui na Bahia, pela promoção da inauguração do Centro de Pesquisa e Assistência em Reprodução Humana, que tinha Elsimar Coutinho como diretor. Na campanha, “foram exibidos outdoors com fotos de crianças e mulheres negras, com os dizeres: ‘defeito de fabricação’” (Ibid., p. 49). Segundo a dissertação de Jade Alcântara Lôbo (2020),

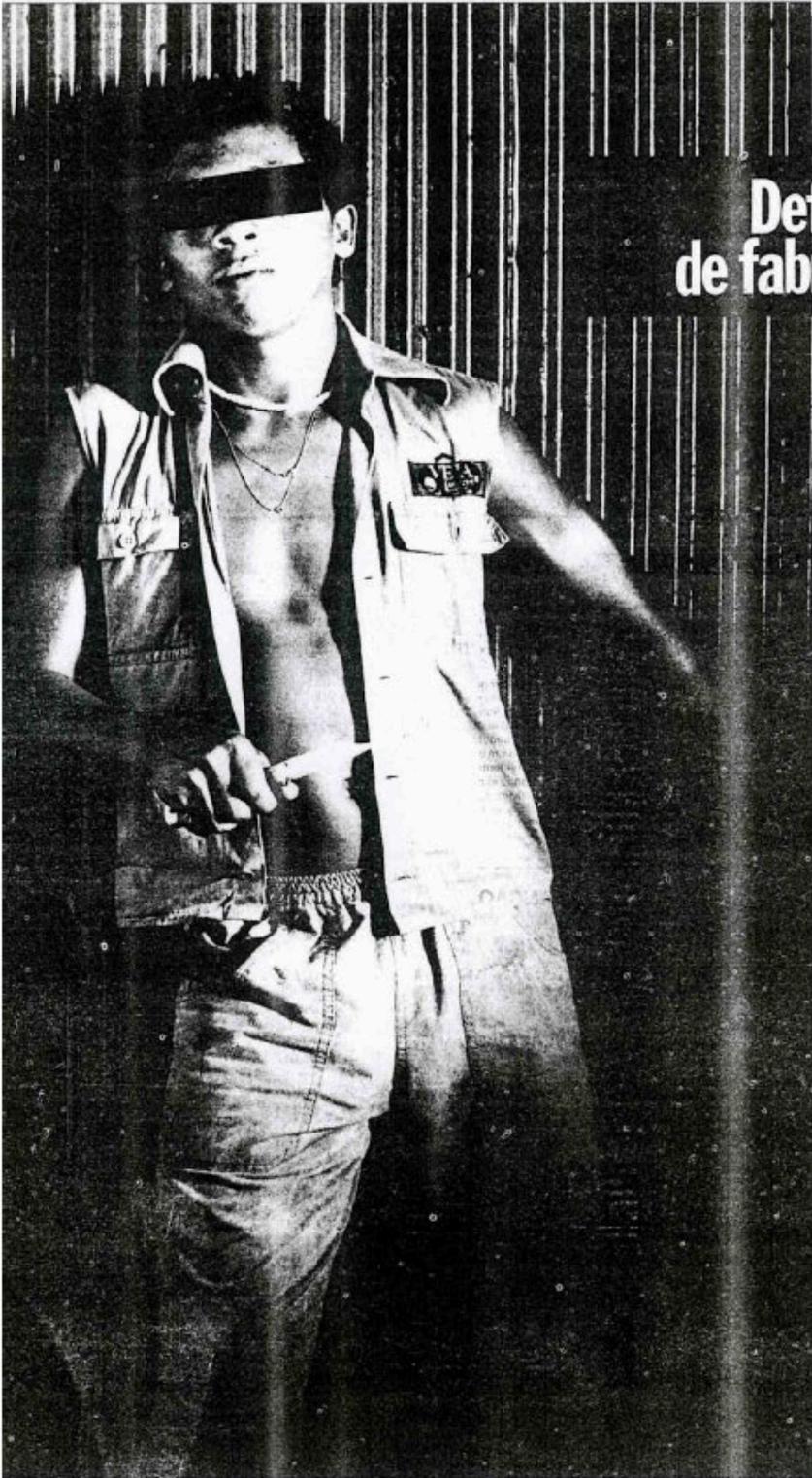
Coutinho desenvolveu o anticoncepcional injetável e realizava experimentos com métodos contraceptivos hormonais em mulheres negras e pobres. Em uma entrevista disponível em seu site, Coutinho afirma que a consequência do Planejamento Familiar é a diminuição de violência. Nesta mesma página, ele se autointitula estudioso do corpo feminino e defensor dos direitos da mulher. A frase defeito de fabricação e o atrelamento de jovens negros à pobreza tem como efeito a culpabilização de mães negras. (LÔBO, 2020, p. 50-51)

Ainda segundo Jade Lôbo, em 1986,

o IBGE lançou a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), trazendo informações a respeito do uso de métodos contraceptivos utilizados pelas mulheres brasileiras. A PNAD (1986) apontou para uma prevalência da esterilização cirúrgica na região Nordeste. No país como um todo, foram registradas 455.803 mulheres brancas esterilizadas enquanto este mesmo número quase dobrava para mulheres negras, chegando a 902.052, sendo que mulheres negras utilizam este método, em média, 5 anos antes de mulheres brancas. (LÔBO, 2020, p. 51)

As imagens da campanha publicitária, que visava arrecadar fundos para que o Centro de Pesquisa de Coutinho se mantivesse funcionando na Bahia, articulam diversas temporalidades ao associarem pessoas negras e pobres à marginalidade, a “defeitos de nascença”, como seres de segunda classe.

Figura 2 - Propaganda Publicitária do CEPARH, 1986



Defeito de fabricação.

Tem filho que nasce pra ser artista. Tem filho que nasce pra ser advogado. Tem filho que vai ser embaixador.

Infelizmente tem filho que já nasce marginal.

Existem casais que põem filhos no mundo sem medir as conseqüências. Que muitas vezes acabam sendo desastrosas. Seja por uma criação carente de maiores recursos financeiros e intelectuais, seja por um defeito congênito.

No Brasil existem mais de 30 milhões de deficientes físicos. A maioria com grandes possibilidades de gerar filhos também deficientes.

Para atender pessoas assim, despreparadas para a vida, ignorantes em termos de relacionamento sexual, é que existem clínicas especializadas em planejamento familiar. Clínicas que orientam, educam e dão total assistência médica a todos aqueles que baterem às suas portas. Todos. Sem exceção.

É aí que surge um novo problema. Para atender os que não têm recursos financeiros, elas têm que buscar sua receita nas mãos de quem pode.

Se você é um empresário, comerciante, industrial e concorda que o problema de planejamento familiar é muito sério entre nós, então você pode nos ajudar.

Entre em contato com o Centro de Pesquisa e Assistência em Reprodução Humana.

Defeito de fabricação geralmente não tem conserto.

Mas defeito de colaboração tem.

Você tem direito a ter os filhos que quiser.

Você tem direito a não ter os filhos que não puder.

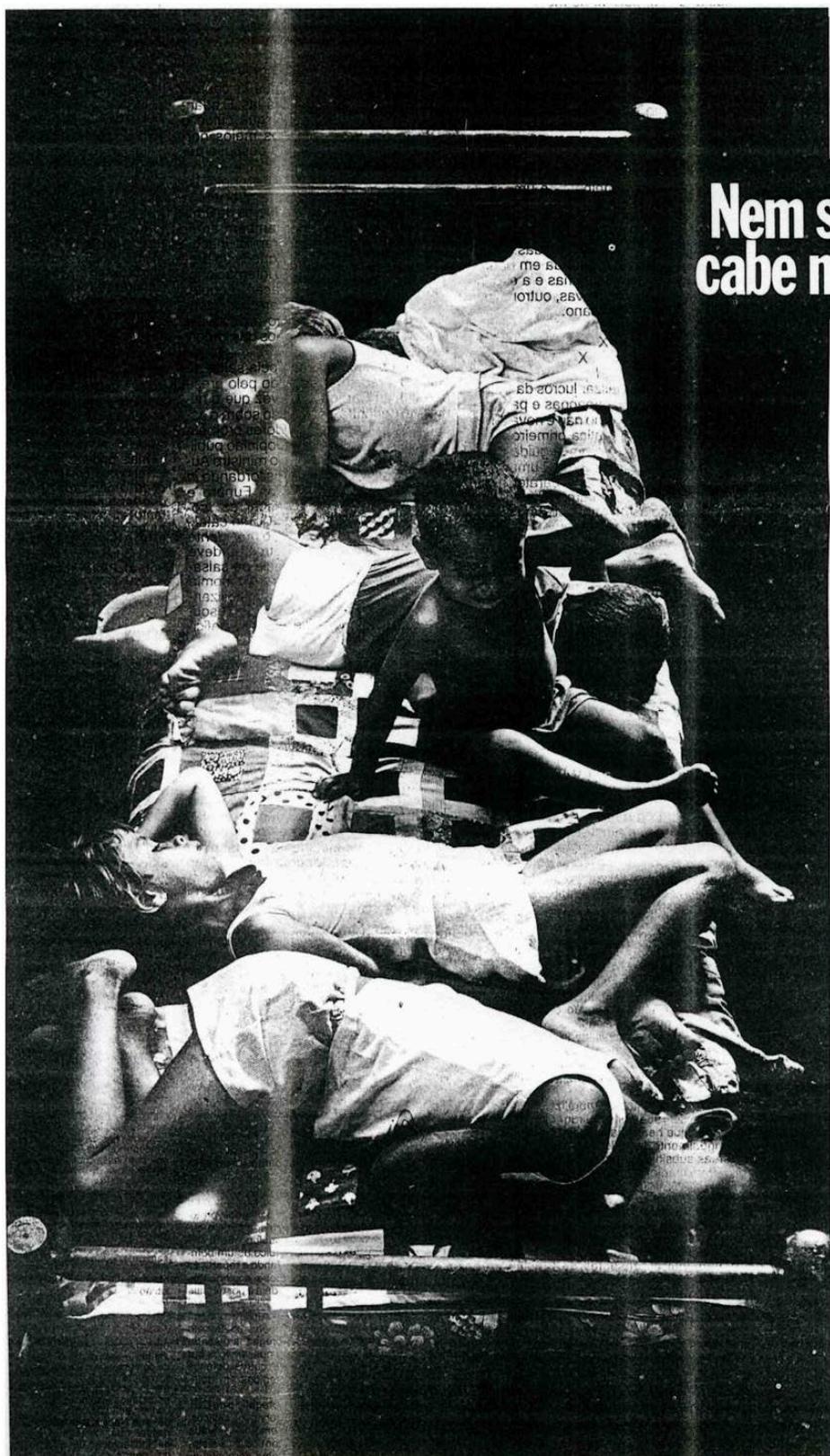
CPARH/BAHIA
CENTRO DE PESQUISA E ASSISTÊNCIA EM REPRODUÇÃO HUMANA

R. Prado Valadares, 22, Nazaré. Tel. 243-8771.

Colaboração: CIBA - Prosa/Poemas/Grafica/Plata de Dúrio Baril/DJS Artes e Profissões

Fonte: Lôbo, 2020

Figura 3 - Propaganda Publicitária do CEPARH, 1986



**Nem sempre
cabe mais um.**

Família grande é uma coisa linda.
É muito comum a gente ouvir essa frase. Mas ela não está completa: família grande é linda quando as condições econômicas também são grandes.
De nada adianta pôr filho no mundo pra passar fome, virar trombadinha, viver doente e, pior de tudo, morrer precocemente.
Acredite se quiser: no Brasil morrem 1.000 crianças por dia com menos de 1 ano de idade.
Culpa de quem? De todos nós.
Planejamento familiar não é crime, não é pecado. Nem mulher é máquina de parir.
Planejamento familiar é realidade, é humanismo. É não querer tapar o sol com a peneira.
Dai a importância das clínicas especializadas em planejamento familiar. E da sobrevivência delas.
Atendendo a pessoas de camadas sociais menos favorecidas e não contando com verbas oficiais, elas têm de viver da boa vontade de gente como você. Você que é empresário, comerciante, industrial. Você que se sensibiliza com um problema que é de toda a comunidade.
Entre em contato com o Centro de Pesquisa e Assistência em Reprodução Humana e veja a melhor maneira de colaborar. Gente como você, sempre cabe mais um.

Você tem direito a ter os filhos que quiser.
Você tem direito a não ter os filhos que não puder.

CPARH/BAHIA
CENTRO DE PESQUISA E ASSISTÊNCIA EM REPRODUÇÃO HUMANA

Fonte: Lôbo, 2020

Essa lógica que permite a promoção da esterilização em massa de mulheres negras e pobres para o suposto controle da violência urbana é a mesma lógica colonial que essencializa corpos como indesejáveis ao projeto de “progresso” do país. Defendemos a ideia de que a campanha associa diversas temporalidades porque entendemos com Williams (1979) que elementos emergentes, novos, arcaicos, dominantes e residuais configuram os processos culturais e a disputa pela hegemonia, e a análise desses elementos nos diz de como os valores e práticas hegemônicas são de fato experimentados na vida cotidiana. O enquadramento de pessoas negras como marginais, indesejáveis e (literalmente, neste caso) defeituosas aparece como elemento residual – ativo no dominante – da nossa colonização e processo de modernização.

E os casos de esterilização compulsória (ou, ao menos, sem total conhecimento das mulheres sobre o procedimento ao qual estão se submetendo) não ficaram nas décadas passadas. Elas ainda são, contemporaneamente, realizadas, inclusive sob determinação da “Justiça”⁴⁸. E quem aponta para essa problemática, na linha de frente, continuam sendo os coletivos feministas negros e as advogadas associadas a entidades negras brasileiras. Aqui, voltamos a pensar junto com Patricia Hill Collins sobre uma prática feminista negra que não se baseia, somente, na atividade acadêmica, mas sim que está entrelaçada à vida cotidiana daquelas que muitas vezes sequer têm acesso à universidade. Esse pressuposto de que o feminismo negro não parte apenas do lugar hegemônico da intelectualidade (acadêmica e de classe média ou alta), mas também da arte e do ativismo de rua, sustenta a convicção de que podemos encontrá-lo como prática no pagodão, já que “desenvolver o pensamento feminista negro também implica buscar sua expressão em posições institucionais alternativas e entre mulheres que não são comumente vistas como intelectuais” (COLLINS, 2019, p. 51). Ela explica:

Por exemplo, Sojourner Truth, ativista feminista negra do século XIX, não costuma ser considerada uma intelectual. Como não sabia ler nem escrever, muito do que se sabe a respeito dela foi registrado por outras pessoas. Um de seus discursos mais famosos, proferido na convenção dos direitos da mulher de 1851 em Akron (Ohio), chegou até nós por meio de um relatório escrito por uma abolicionista feminista algum tempo depois do evento. Não sabemos o que Truth realmente disse, apenas o que a responsável pelo registro afirma que ela disse. Apesar dessa limitação, Truth teria apresentado nesse discurso uma análise incisiva da definição do termo mulher em meados do século XIX:

Aquele homem ali diz que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e ser carregadas quando há valas na passagem, e ter o melhor lugar

⁴⁸ É o caso de Janaína Aparecida Quirino, no estado de São Paulo. Via ação civil, a cirurgia foi determinada mesmo contra a sua vontade. Mais dados sobre esse caso e sobre o aumento de laqueaduras em mulheres negras em 2018 pode ser lido aqui: <https://www.intercept.com.br/2018/07/18/laqueaduras-emergencia-dispararam/>. Acesso em 10 jan. 2024.

onde quer que estejam. A mim, porém, ninguém nunca ajuda a subir em carruagens, a pular poças de lama, nem cede o melhor lugar! E por acaso não sou mulher? Olhem para mim! Olhem meu braço! Já arei, plantei, trabalhei em estábulos, e homem nenhum se saía melhor do que eu! E por acaso não sou mulher? Eu era capaz de trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando havia comida –, além de aguentar chicotada! E por acaso não sou mulher? Pari treze filhos, e um por um foram vendidos como escravos. Quando chorei minha dor de mãe, ninguém me ouviu, só Jesus! E por acaso não sou mulher? (COLLINS, 2019, p. 51-52)

A análise que Collins faz desse discurso, a qual corroboro, é a de que Sojourner Truth explicita as “contradições entre sua vida de mulher afro-americana e as qualidades atribuídas às mulheres”, mostrando que a própria ideia de “mulher” estava/está em disputa, “sob rasura”, e, portanto, não diz de algo *essencial*. A partir de Stuart Hall, Gomes e Antunes apontam que a identidade é um conceito “sobre o qual não podemos mais falar como antes, em termos de essência, homogeneidade e pureza”, já que “nenhuma identidade é pura e única; nenhuma identidade é fixa”, mas sim “híbridas, heterogêneas, fragmentadas” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 18). Para além disso (ou por conta disso), a posição social de grupos diferentes de indivíduos e suas identidades em disputa gera demandas diferentes de reparação. Sojourner Truth, diferente de outras mulheres feministas (brancas) de sua época, não tinha sua capacidade física questionada: era força de trabalho tal qual um homem negro. Com uma simples pergunta, “*E não sou eu uma mulher?*”, coloca a identidade não só em tensão, mas expõe a intersecção entre raça e gênero nos papéis sociais, já que não ser ajudada por homens ou não poder criar seus filhos, vendidos pelo sistema escravocrata, não a faz menos mulher:

Em vez de aceitar os pressupostos vigentes sobre o que é uma mulher e depois tentar provar que se encaixa em tais padrões, Truth questionou os próprios padrões. Suas ações demonstram o processo de desconstrução – ou seja, a exposição de um conceito como ideológico ou culturalmente construído, e não como algo natural ou simples reflexo da realidade. Ao desconstruir o conceito de *mulher*, Truth mostrou-se uma intelectual formidável, ainda que fosse uma ex-escravizada que nunca aprendeu a ler ou escrever. (COLLINS, 2019, p. 52)

É por isso que Collins afirma que o que o feminismo negro faz é teoria social crítica, pois “consiste em teorizar o social em defesa da justiça econômica e social” (COLLINS, 2019, p. 77). Suas questões são as que interferem diretamente na vida vivida das mulheres negras enquanto grupo social, e sua prática é norteadada pelo combate às opressões que marginalizam e violentam esse grupo. Ou seja, “O que torna a teoria social crítica ‘crítica’ é seu compromisso com a justiça, para o próprio grupo e para outros”, de modo que “o pensamento feminista negro deve estar ligado às experiências vividas pelas mulheres negras e ter como objetivo mudar essas experiências para melhor. Quando esse pensamento é suficientemente

fundamentado na prática feminista negra, ele reflete essa relação dialógica” (COLLINS, 2019, p. 77-78).

✖

3.2 Mulher negra no Brasil

[O] feminismo latino-americano perde muito de sua força abstraindo um fato da maior importância: o caráter multirracial e pluricultural das sociedades da região. Lidar, por exemplo, com a divisão sexual do trabalho sem articulá-la com a correspondente ao nível racial é cair em uma espécie de racionalismo universal abstrato, típico de um discurso masculinizante e branco. Falar de opressão à mulher latino-americana é falar de uma generalidade que esconde, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito alto por não serem brancas. Concordamos plenamente com Jenny Bourne, quando ela afirma: “Eu vejo o antirracismo como algo que não está fora do movimento de mulheres, mas como algo intrínseco aos melhores princípios feministas”.

Lélia Gonzalez (2020, p. 142)

Nesta seção, seguiremos o movimento de contextualização radical com o trabalho de brasileiras que nos ajudam a fazê-lo a partir das nossas especificidades, notadamente Lélia Gonzalez e seu esforço de pensar as conformações experimentadas por mulheres negras na cultura nacional. Veremos alguns dados demográficos sobre esse grupo social no Brasil que, articulados a outros materiais empíricos (audiovisualidades, materiais jornalísticos, interações em redes sociais digitais, etc.), vão nos ajudar a articular, desarticular e rearticular nosso contexto.

Ao longo do caminho, trataremos o pagodão como entrada analítica, através do trabalho das mulheres que se inserem neste gênero/cena musical. Isto irá se aprofundar ao longo desta seção, a partir da articulação das experiências das dançarinas de pagode, das chamadas *back dance* contemporâneas, e das produções de A Dama. A figura da mucama, trabalhada por Lélia Gonzalez (2020) como forma de historicizar a experiência das mulheres negras brasileiras, serve como fio condutor para nossa entrada. Ela nos aponta os engajamentos afetivos em torno da noção de *doméstica*, da qual se busca um afastamento e uma rejeição a partir da mobilização pelo sucesso financeiro individual, como “empresária” ou empreendedora que “venceu” e chegou ao “topo”. É a partir da figura da mucama, também,

que veremos como as noções de *mulata* e de *piriguete* negociam com elementos residuais (e dominantes) da colonialidade, conformando mulheres negras como sexualmente agressivas e *desviantes* da norma – o que é articulado no próprio trabalho delas no pagodão como “empoderamento” e como uma prática feminista.

Analisando justamente o debate feminista e suas articulações no Brasil, Lélia Gonzalez observa que os textos produzidos aqui e que “tratam da questão das relações de dominação homem/mulher, da subordinação feminina” possuem uma posição comum a respeito das “mulheres das camadas pobres, do subproletariado, dos grupos oprimidos” (GONZALEZ, 2020, p. 43):

Em termos de escritos brasileiros sobre o tema, percebe-se que a mulher negra, as famílias negras — que constituem a grande maioria dessas camadas — não são caracterizadas como tais. As categorias utilizadas são exatamente aquelas que neutralizam a questão da discriminação racial, do confinamento a que a comunidade negra está reduzida. Por aí se vê o quanto as representações sociais manipuladas pelo racismo cultural também são internalizadas por um setor, também discriminado, que não se apercebe de que, no seu próprio discurso, estão presentes os velhos mecanismos do ideal de branqueamento, do mito da democracia racial. Nesse sentido, o atraso político dos movimentos feministas brasileiros é flagrante, na medida em que são liderados por mulheres brancas de classe média. Também aqui se pode perceber a necessidade de denegação do racismo. O discurso é predominantemente de esquerda, enfatizando a importância da luta junto ao empresariado, de denúncias e reivindicações específicas. Todavia, é impressionante o silêncio com relação à discriminação racial. Aqui também se percebe a necessidade de tirar de cena a questão crucial: a libertação da mulher branca tem sido feita às custas da exploração da mulher negra. (GONZALEZ, 2020, p. 43)

Lélia afirma isso ao analisar não só a produção feminista brasileira mas, principalmente, ao fazer seu cruzamento com a situação social das mulheres negras no país: representando a maior parcela das pessoas que trabalham com serviços domésticos, as mulheres negras brasileiras apresentam os índices mais baixos de remuneração e/ou de ocupação de cargos de chefia, como veremos mais adiante de maneira detalhada. Esse debate ainda precisa ser aprofundado na produção e militância feministas, visto que

O espanto e/ou a indignação manifestados por diferentes setores feministas quando é explicitada a superexploração da mulher negra muitas vezes se expressam de maneira a considerar o nosso discurso, de mulheres negras, como uma forma de revanchismo ou de cobrança. Outro tipo de resposta que também denota os efeitos do racismo cultural, de um lado, e do revanchismo, de outro, é o que considera a nossa fala como sendo “emocional”. O que não se percebe é que, no momento em que denunciemos as múltiplas formas de exploração do povo negro em geral e da mulher negra em particular, a emoção, por razões óbvias, está muito mais em quem nos ouve. (GONZALEZ, 2020, p. 43)

Assim, segundo a autora, o racismo enquanto sistema de opressão é bem sucedido quando “o grupo por ele excluído é tratado como objeto e não como sujeito”, sendo “infantilizado,

não [tendo] direito a voz própria”. A opressão racista “caracteriza o excluído de acordo com seus interesses e seus valores” (GONZALEZ, 2020, p. 43-44):

No momento em que o excluído assume a própria fala e se põe como sujeito, a reação de quem ouve só pode se dar nos níveis acima caracterizados. O modo paternalista mais sutil é exatamente aquele que atribui o caráter de “discurso emocional” à verdade contundente da denúncia presente na fala do excluído. Para nós, é importante ressaltar que emoção, subjetividade e outras atribuições dadas ao nosso discurso não implicam uma renúncia à razão, mas, ao contrário, são um modo de torná-la mais concreta, mais humana e menos abstrata e/ou metafísica. Trata-se, no nosso caso, de uma outra razão. (GONZALEZ, 2020, p. 43-44)

Lélia Gonzalez (2020) também aponta que os avanços feitos pelas/para as mulheres brasileiras no mercado de trabalho, notadamente na década de 70, aconteceram para mulheres brancas. Para mulheres negras, o panorama era outro. No texto “A mulher negra no Brasil”, publicado originalmente em 1995, a autora afirma:

No que diz respeito a mulheres negras, a inclusão no mercado de trabalho é, assim como para homens negros (92,4%), majoritariamente concentrada no trabalho manual (83%). Isso implica que mais de quatro quintos da força de trabalho negra ocupam ofícios caracterizados por níveis baixos de remuneração e escolarização. Mulheres negras são colocadas em ocupações manuais rurais (da agricultura à indústria extrativista vegetal) e nos serviços. São contratadas ou são autônomas e não remuneradas. Em contraste, a proporção de mulheres brancas que realizam trabalhos manuais é significativamente menor (61,5%). (GONZALEZ, 2020, p. 159)

Já para trabalhos não-manuais, as pessoas negras aparecem em menor proporção: “16,8%, em comparação com 38,5% brancos”. E Lélia aprofunda o panorama:

Tais ocupações estão divididas em dois níveis de atividades — médio e superior — cuja análise revela aspectos interessantes no que concerne às dificuldades de mobilidade e ascensão social para a mulher negra. No nível médio (serviço administrativo, professoras de escola primária, serviços de enfermagem, recepcionistas etc.), a concentração de mulheres é maior do que a de homens. Mas se considerarmos a dimensão racial, percebemos que a proporção de mulheres negras (14,4%) é também muito menor do que a de mulheres brancas (29,7%). Mulheres negras encontram óbvias dificuldades em ser contratadas por esse setor porque muitas dessas atividades de nível médio requerem contato direto com o público, como testemunham os anúncios para tais cargos, que mencionam o requisito da “boa aparência”. Na prática, “boa aparência” significa que a candidata pertence ao grupo racial dominante. A presença de mulheres negras é ainda mais limitada quando lidamos com o nível superior (profissionais especializadas, administradoras e empresárias): a proporção é de 8,8% brancas para 2,5% negras. (GONZALEZ, 2020, p. 159)

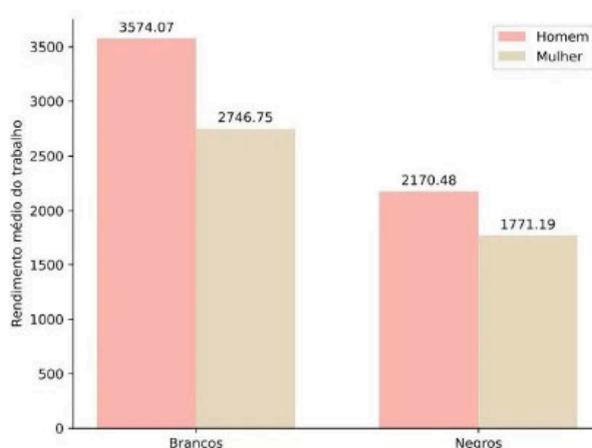
E quando falamos de grana, a cena fica mais nítida: o censo de 1980 mostrou que “23,4% de homens brancos, 43% de mulheres brancas, 44,4% de homens negros e 68,5% de mulheres negras” recebiam até um salário mínimo mensal (GONZALEZ, 2020, p. 159). Já quando a faixa passava a ser de um a três salários, tínhamos “14,6% de homens brancos, 9,5% de mulheres brancas, 8% de homens negros e 3,1% de mulheres negras” (Ibid.). Finalmente, o

grupo dos que “recebem mais de dez salários mínimos” era composto por “8,5% de homens brancos, 2,4% de mulheres brancas, 1,4% de homens negros e 0,3% de mulheres negras” (Ibid.). Lélia conclui, então, que “discriminação de sexo e raça faz das mulheres negras o segmento mais explorado e oprimido da sociedade brasileira, limitando suas possibilidades de ascensão” (Ibid.).

Contemporaneamente, os dados nos ajudam a visualizar um quadro que parece não sofrer muitas modificações. Ainda que o grau de escolaridade de mulheres negras tenha aumentado⁴⁹, uma pesquisa intitulada “A mulher negra no mercado de trabalho brasileiro: desigualdades salariais, representatividade e educação entre 2010 e 2022”, promovida pela Associação Pacto de Promoção da Equidade Racial⁵⁰, apontou que as mulheres negras estão na ponta menos favorecida financeiramente quando o assunto é salário: os dados coletados mostram que “o rendimento da mulher negra é 81,6% do rendimento do homem negro”, e este último fica atrás de homens e mulheres brancas, nesta ordem (FILIPPE, 2022).

Figura 4 - Gráfico de Rendimentos

Figura 1: Rendimento médio do trabalho - Brasil - 2022



Fonte: Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua. 2º trimestre/2022.

Notas: Para o cálculo, foram considerados apenas rendimento do trabalho de pessoas ocupadas com idade entre 14 e 65 anos.

Fonte: Reprodução Exame (FILIPPE, 2022)

⁴⁹ A porcentagem de trabalhadoras negras com ensino superior passou de 13%, em 2010, para 21% em 2020. Fonte: <https://tinyurl.com/496escmj/>. Acesso em 30 nov. 2023.

⁵⁰ A associação se define como “uma iniciativa que propõe implementar um Protocolo ESG Racial para o Brasil, trazendo a questão racial para o centro do debate econômico brasileiro e atraindo a atenção de grandes empresas nacionais e multinacionais e da sociedade civil para o tema”. A organização da sociedade civil, que mantém diversas empresas como parceiras, afirma em sua página oficial: “O estudo comprova que existe de fato uma diferença negativa no posicionamento da mulher negra no mercado de trabalho brasileiro, tanto em termos de alocação, quanto em termos salariais e esta desigualdade pode ser encontrada no mercado formal e informal. Para estabelecer um parâmetro de comparação para a análise, foram examinados quatro subgrupos demográficos: mulheres negras, homens negros, mulheres brancas e homens brancos”. Fonte: <http://pactopelaequidadracial.org.br/>. Acesso em 30 nov. 2023.

Em 2015, o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) divulgou o estudo “Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça”. A pesquisa, fruto de uma parceria do IPEA com a ONU Mulheres, levantou dados “com base em séries históricas de 1995 a 2015 da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad), do IBGE”⁵¹. Em publicação no site do IPEA, lemos que “apesar de, proporcionalmente, o rendimento das mulheres negras ter sido o que mais se valorizou entre 1995 e 2015 (80%), e o dos homens brancos ter sido o que menos cresceu (11%), a escala de remuneração manteve-se inalterada em toda a série histórica”, sendo que “homens brancos têm os melhores rendimentos, seguidos de mulheres brancas, homens negros e mulheres negras”. Sobre as taxas de desocupação, os seguintes números foram registrados: “em 2015, a feminina era de 11,6%, enquanto a dos homens atingiu 7,8%. No caso das mulheres negras, ela chegou a 13,3% (e 8,5% para homens negros)”⁵².

Uma pesquisa feita com dados do primeiro trimestre de 2023 pelo Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (Ibre/FGV) apontou que “a remuneração média das mulheres negras era de R\$ 1.948, o que equivale a 48% do que homens brancos ganham na média, 62% do que as mulheres brancas recebem e 80% do que os homens negros ganham”, sendo que “a participação das mulheres negras que chegaram ao ensino superior e concluíram o curso dobrou, de 6% em 2012 para 12% em 2023. Esse avanço, entretanto, não foi suficiente para melhorar outros indicadores deste grupo no mercado de trabalho” (CAMPOS, 2023). E piora:

Entre essas mulheres [negras], o desemprego continua sendo maior. No primeiro trimestre [de 2023], era de 13,1%, contra 8,8% para o total do Brasil, de acordo com os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). “Entre todas as mulheres negras em idade para trabalhar, que somaram 50 milhões no primeiro trimestre de 2023, apenas 44% (22,1 milhões) estavam empregadas. Esse nível tem permanecido estável ao longo do tempo e é o menor quando comparado com os demais grupos: para as mulheres e homens não negros, esse percentual foi de 49,3% e 67,7%, respectivamente”, disse Janaína [Feijó, pesquisadora responsável pelos cálculos e estudo completo].

As mulheres negras empregadas estão majoritariamente em funções que apresentam remunerações mais baixas e que estão mais associadas à informalidade. Janaína ressalta que mais da metade (55%) são trabalhadoras dos serviços, vendedoras ou trabalhadoras de ocupações elementares. (CAMPOS, 2023)

Também em 2023, os dados da Pnad reaparecem com a mesma imagem retratada: “A taxa de desocupação no primeiro trimestre deste ano foi maior entre as mulheres, pretos e pardos”, sendo que “a taxa de desemprego entre as mulheres ficou em 10,8%, enquanto entre os homens o índice foi de apenas 7,2%”, e “no recorte por cor ou raça, o IBGE verificou que a taxa de desocupação, no primeiro trimestre deste ano, era de 11,3% entre os que se

⁵¹ Fonte: <https://tinyurl.com/4r3tv8sk>. Acesso em 30 nov. 2023.

⁵² Ibidem.

autodeclaravam pretos, 10,1% entre os pardos e 6,8% entre os brancos” (ABDALA, 2023). Já um levantamento feito pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) sobre a vida das brasileiras em 2019, chamado “Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil”, mostrou que “o nível de ocupação entre as mulheres que têm filhos dessa idade [até 3 anos] é de 54,6%, abaixo dos 67,2% daquelas que não têm”, sendo que “as mulheres pretas ou pardas com crianças de até 3 anos apresentaram os menores níveis de ocupação, inferiores a 50%, enquanto as brancas registraram um percentual de 62,6%” (RODRIGUES, 2021). Sobre a jornada dupla de trabalho, o estudo ainda revelou que

A renda causa impacto significativo no período dedicado aos afazeres domésticos. Entre as mulheres que integram o grupo de 20% da população com os menores rendimentos, mais de 24 horas semanais foram consumidas por atividades voltadas para a casa. Entre aquelas que integram a fatia de 20% dos brasileiros com os maiores rendimentos, esse tempo se reduz para pouco mais de 18 horas semanais. “Elas têm mais possibilidade de terceirizar o trabalho. Podem recorrer ao trabalho doméstico remunerado ou contratar uma babá. E também podem colocar as crianças em creches particulares, o que acaba por reduzir a média de horas semanais destinadas às tarefas voltadas para a casa. As mulheres que não têm condições financeiras de arcar com esses custos ficam sujeitas à prestação de serviço público, e nem sempre ele está disponível.[...]”, analisa André Simões, um dos pesquisadores que participou do levantamento. (RODRIGUES, 2021)

Quando levantamos dados sobre o trabalho doméstico remunerado no país, eles corroboram essa intersecção de opressões de raça, classe e gênero: em 2022, o Departamento Intersindical de Estudos e Estatísticas (Dieese) divulgou que mais de 90% das trabalhadoras domésticas eram mulheres, 65% negras, com renda média menor que um salário mínimo à época⁵³. A mesma fonte ainda nos mostra que “o rendimento médio mensal das domésticas caiu de R\$ 1.016, em 2019, para R\$ 930 no ano passado [2021]”, e que “trabalhadoras sem carteira ganharam 40% a menos do que as com carteira. Já as mulheres negras no serviço doméstico receberam 20% a menos do que as não negras” (VILELA, 2022). Em relação à carteira assinada, conquista da organização das trabalhadoras e garantida através da Emenda Constitucional nº 72 (chamada de PEC das Domésticas), “quase uma década depois [da PEC], 76% das trabalhadoras domésticas (4 milhões) não possuem carteira assinada, contra 24% (1,2 milhão) que possuem” (Ibid.).

Os dados de 2023 mostram que esse número seguiu em queda pelo terceiro ano consecutivo, segundo matéria do Jornal Nacional⁵⁴. Traçando um perfil das trabalhadoras domésticas do país, o telejornal traz o depoimento de Josefa Henrique da Silva, que teve a

⁵³ Os dados podem ser encontrados em: <<http://tinyurl.com/5xp9bz8e>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

⁵⁴ Matéria disponível em formato online através do link: <<http://tinyurl.com/27azhuna>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

carteira de trabalho assinada pela primeira vez na vida em 2020, após mais de 20 anos de trabalho:

“Comecei a trabalhar no serviço doméstico quando eu tinha 9 anos. Não ganhava dinheiro não, ganhava somente o alimento e uma roupa para vestir, porque minha mãe tinha muito filho pequeno e a gente trabalhava para poder ajudar, para não passar tanta necessidade.”⁵⁵

O Jornal Nacional também ilustrou um perfil que cruzava raça e gênero da ocupação, revelando que a maioria é mulher, preta ou parda, com dados muito semelhantes aos divulgados pelo Dieese no ano anterior:

Figura 5 - Perfil do trabalho doméstico no Brasil pelo Jornal Nacional



Fonte: Reprodução G1 / Jornal Nacional (2023)

Uma matéria de 2018 da BBC Brasil, chamada “O que faz o Brasil ter a maior população de domésticas do mundo”⁵⁶, tenta explicar o questionamento que traz no título. Para isso, convoca alguns pesquisadores e estudiosos sobre o tema. A historiadora Marília Bueno de Araújo Ariza afirma ao jornal que “as domésticas de hoje são majoritariamente afrodescendentes porque ‘justamente eram essas pessoas que ocupavam os postos de trabalho mais aviltados na saída da escravidão e na entrada da liberdade no pós-abolição” (WENTZEL, 2018), e isso fica como legado do período escravocrata. A posse de pessoas escravizadas era comum mesmo para quem não fosse rico, segundo a historiadora, já que nosso sistema era “de pequena posse” e as pessoas aproveitavam qualquer dinheiro para

⁵⁵ Fonte: Ibidem.

⁵⁶ Matéria disponível em: <<http://tinyurl.com/yrfj5bc9>>. Acesso em 13 jan. 2024.

“comprar escravos”: “Em São Paulo, por exemplo, muitas famílias – mesmo as relativamente pobres, muitas delas chefiadas por mulheres brancas – ‘tinham uma ou duas escravas domésticas para realizar afazeres na casa ou na rua’” (Ibid.). O historiador Carlos Eduardo Coutinho da Costa também aparece na matéria da BBC, em trechos que destaco a seguir (grifos nossos):

Na sua visão, que as relações sociais do trabalho doméstico não têm necessariamente vínculo com a escravidão em si, mas, sim, com a dinâmica racial que se estabeleceu após a alforria, a partir de 1888.

[...]

“Quando acabou a escravidão, todas aquelas relações de dominação caíram por terra. Foi um período muito próximo do fim da monarquia também, então todas as relações se modificaram e ficaram pairando no ar. Foi necessário criar uma ordem para manter a hierarquia, e a solução encontrada foi a racialização das relações.”

Para isso, diz ele, foram criados mecanismos na sociedade brasileira “para impedir que certo grupo ascendesse socialmente, porque havia o desejo de construir no Brasil essa relação de classe”.

Já que o trabalho formal é um meio de ascensão, as oportunidades nesse âmbito foram administradas por um viés racial, no qual negros foram encaminhados aos postos inferiores, mais precarizados, para que não evoluíssem economicamente, diz Coutinho da Costa.

*“Se você pegar os **anúncios de vagas** daquela época vai perceber que a maior parte **especificava a cor da pessoa**. Eram empregos normalmente de subalternidade, de trabalho de faxineira, copeira, cozinheira, e pedia-se literalmente assim: **procura-se mucama da cor preta para trabalhar em afazeres domésticos**”, exemplifica.*

“Isso foi se perpetuando na história. Se pararmos pra pensar, até a década de 60 ainda se buscavam pessoas pela cor. Quando isso cai em desuso porque pega mal, abandona-se a terminologia cor e passa-se a usar a expressão ‘boa aparência’, mas o efeito é o mesmo: impedir que um certo grupo tenha acesso ao emprego formal.” (WENTZEL, 2018)

Beatriz Nascimento (2021) também nos ajuda a entender e a historicizar esses dados e informações. Para falar da condição social da mulher negra no Brasil, ela retoma nossa estrutura colonial que colocava nos “polos” opostos da hierarquia social “o senhor de terras, que concentra em suas mãos o poder econômico e político” de um lado, e os escravizados do outro (NASCIMENTO, 2021, p. 55). O quadro começa a se complexificar “pelo caráter patriarcal e paternalista da sociedade”, onde a mulher branca ocupava seu lugar de esposa e mãe e, “desse modo, seu papel é assinalado pelo ócio, sendo amada, respeitada e idealizada naquilo que esse ócio representava como suporte ideológico de uma sociedade baseada na exploração” de pessoas (Ibid., p. 55-56). Numa oposição a essa figura estava a mulher negra, “com um papel semelhante ao do seu homem, isto é, dotada de um papel ativo. Antes de mais

nada, como escrava, ela é uma trabalhadora, não só nos afazeres da casa-grande [...] como também no campo” (Ibid., p. 56). Assim,

A mulher negra, elemento no qual se cristaliza mais a estrutura de dominação, como negra e como mulher, se vê, desse modo, ocupando os espaços e os papéis que lhe foram atribuídos desde a escravidão. A “herança escravocrata” sofre uma continuidade no que diz respeito à mulher negra. Seu papel como trabalhadora, grosso modo, não muda muito. As sobrevivências patriarcais na sociedade brasileira fazem com que ela seja recrutada e assuma empregos domésticos, em menor grau na indústria de transformação, nas áreas urbanas, e que permaneça como trabalhadora nas áreas rurais. Podemos acrescentar [...] que a essas sobrevivências ou esses **resíduos** do escravagismo se superpõem os mecanismos atuais de manutenção de privilégios por parte do grupo **dominante**. [...] Se a mulher negra hoje permanece ocupando empregos similares aos que ocupava na sociedade colonial, isso se deve tanto ao fato de ela ser uma mulher de raça negra quanto a terem sido escravos seus antepassados. (NASCIMENTO, 2021, p. 58, grifos nossos)

O texto de Nascimento⁵⁷, de 1976, fala também que “convivem **elementos arcaicos** com o processo de modernização” (Ibid., p. 58, grifo nosso) do país ao apontar essas nítidas distinções de classe marcadas por raça e gênero, dizendo ainda que, à época, com o maior acesso à educação, as mulheres brancas estavam diminuindo proporcionalmente sua desigualdade em relação aos homens brancos, o que não ocorria da mesma forma para a “população negra e mestiça, menos ainda em relação à mulher negra” (Ibid., p. 59). É interessante notar que Beatriz Nascimento usa termos comuns a Williams (1979) – “resíduos”, “elementos arcaicos”, “dominante” – e que podemos articular seu pensamento a um exercício de análise histórica nos termos do autor britânico: ela não tenta fazer uma análise de época, mas sim encontrar, no chamado “processo de modernização” brasileiro, *resíduos* do regime escravocrata, vividos enquanto parte da cultura dominante.

Além dos dados já discutidos, Lélia Gonzalez (2020) aponta que as mulheres negras enfrentam, também, a necessidade de trabalhar muito mais cedo que outros grupos populacionais, de forma precária e com remuneração extremamente baixa:

Em uma pesquisa recente realizada com mulheres negras de baixa renda (1983), constatou-se que poucas eram as entrevistadas que haviam começado a trabalhar na idade adulta. A grande maioria começou por volta dos oito ou nove anos de idade nas “casas de família” (isto é, como empregadas domésticas), especialmente no caso das filhas mais velhas. E isso significava abandonar a escola. (GONZALEZ, 2020)

Hoje, quase quarenta anos depois do levantamento de Lélia, “a taxa ajustada de frequência escolar líquida das mulheres brancas é 40,9% e das mulheres pretas ou pardas, de 22,3%”, diz o pesquisador do IBGE Bruno Perez” (RODRIGUES, 2021). Aqui poderíamos

⁵⁷ Intitulado “A mulher negra no mercado de trabalho”, foi um dos pioneiros ao cruzar raça, sexo e classe social na análise, sendo publicado no jornal *Última Hora*. Informações disponíveis a partir das notas do organizador do livro “Uma história feita por mãos negras” (2021), Alex Ratts.

novamente trazer a relação feita por Beatriz Nascimento de nossa vida vivida com os resíduos da nossa história escravocrata, colonial e patriarcal. A posição de *doméstica* na qual se conforma (socialmente, culturalmente) a mulher negra brasileira se vincula ao processo histórico de formação do próprio país.

✱

Apesar do seu foco nas contribuições da psicanálise para estudar racismo e sexismo, via que não coincide com a nossa neste trabalho, Lélia González (2020) é fundamental para a nossa análise porque aponta para uma crítica social que vai além da ideia de “imagens de controle” como proposta por Patricia Hill Collins e, na nossa compreensão, enfatiza três dimensões *articuladas* em nosso contexto: a) temporalidades distintas de nossa formação cultural, b) a estrutura socioeconômica do Brasil, e c) dimensões subjetivas para pensar a mulher negra:

O *lugar* em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a *sintomática* que caracteriza a *neurose cultural brasileira*. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. Consequentemente, o lugar de onde falaremos põe um outro, aquele que habitualmente vínhamos colocando em textos anteriores. E a mudança foi se dando a partir de certas noções que, forçando sua emergência em nosso discurso, nos levaram a retornar à questão da mulher negra numa outra perspectiva. Trata-se das noções de mulata, doméstica e mãe preta. (GONZALEZ, 2020, p. 76)

Lélia deixa nítido que, mesmo reconhecendo a valiosa importância dos dados e informações demográficos, fazer análise cultural é mais trabalhoso e complexo do que cruzar números, e exige que pensemos para além dos termos econômicos, ou ao menos sobre sua articulação com a vida vivida das pessoas. Vemos uma relação possível, aqui, com o modo como apreendemos a noção de *cultura* nos estudos culturais, como debatemos no capítulo anterior desta dissertação. Enquanto modo total de vida, a cultura – uma inter-relação entre a base econômica e a superestrutura – articula diversas temporalidades ao mesmo tempo, e é nesse sentido que Raymond Williams nos ajuda a “compreender a maneira como vivemos, cada um de nós, individualmente, mas sempre de modo profundamente social, a complexidade das relações entre materialidades econômicas, estruturas sociais e políticas e produção de sentido” (GOMES, 2011, P. 38). No caso das mulheres negras brasileiras, “sentimos a necessidade de aprofundar nossa reflexão, em vez de continuarmos na reprodução e repetição dos modelos que nos eram oferecidos pelo esforço de investigação das ciências sociais”, já que os textos em encontros feministas ou ambientes acadêmicos “só nos

falavam da mulher negra numa perspectiva socioeconômica que elucidava uma série de problemas propostos pelas relações raciais. Mas ficava (e ficará) sempre um resto que desafiava as explicações” (GONZALEZ, 2020, p. 77). E esse incômodo aparecia, segundo Lélia, “exatamente a partir das noções de mulata, doméstica e mãe preta que estavam ali, nos martelando com sua insistência...” (Ibid.). Ou seja: os dados socioeconômicos de uma base infra-estrutural não poderiam falar por si só das questões das mulheres negras no Brasil.

Seguindo essa preocupação, a autora traz a figura da mucama, mulher negra escravizada que trabalhava dentro da casa dos senhores no Brasil, para embaralhar temporalidades, economia e subjetividades do nosso contexto cultural. Não trabalharemos, como já dito no início deste capítulo, com a noção de *mãe preta*, ainda que reconheçamos que ela apresenta sua própria complexidade já que “não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como querem alguns negros muito apressados em seu julgamento” (GONZALEZ, 2020, p. 86). Escolho aprofundar as outras duas noções propostas por Lélia, a partir da figura da mucama, para a contextualização da mulher negra brasileira: as noções de *mulata* e de *doméstica*. Elas aparecem com mais força no material empírico trazido aqui, a partir das disputas políticas e afetivas em Salvador e no pagodão. Sobre a figura da mucama, Lélia cita June E. Hahner:

A escrava de cor criou para a mulher branca das casas-grandes e das menores condições de vida amena, fácil e na maior parte das vezes ociosa. Cozinhas, lavava, passava a ferro, esfregava de joelhos o chão das salas e dos quartos, cuidava dos filhos da senhora e satisfazia as exigências do senhor. Tinha seus próprios filhos, o dever e a fatal solidariedade de amparar seu companheiro, de sofrer com os outros escravos da senzala e do eito e de submeter-se aos castigos corporais que lhe eram, pessoalmente, destinados. [...] O amor para a escrava [...] tinha aspectos de verdadeiro pesadelo. As incursões desaforadas e aviltantes do senhor, filhos e parentes pelas senzalas, a desfaçatez dos padres a quem as Ordenações Filipinas, com seus castigos pecuniários e degredo para a África, não intimidavam nem faziam desistir dos concubinatos e mancebias com as escravas. (HAHNER apud GONZALEZ, 2020, p. 81)

Seguindo sua revisão, agora sobre a figura da mucama, Lélia traz Saffioti para o debate ao explorar “a função da escrava no sistema produtivo (prestação de bens e serviços) da sociedade escravocrata” (GONZALEZ, 2020, p. 82):

Heleieth Saffioti mostra sua articulação com a prestação de serviços sexuais. E por aí ela ressalta que a mulher negra acabou por se converter no “instrumento inconsciente que, paulatinamente, minava a ordem estabelecida, quer na sua dimensão econômica, quer na sua dimensão familiar”. Isso porque o senhor acabava por assumir posições antieconômicas, determinadas por sua postura sexual; como havia negros que disputavam com ele no terreno do amor, partia para a apelação, ou seja, a tortura e a venda dos concorrentes. (GONZALEZ, 2020, p. 82)

Lélia Gonzalez, então,⁵⁸ afirma que “o engendramento da mulata e da doméstica se fez a partir da figura da mucama”, e “o momento privilegiado em que sua presença se torna manifesta é justamente o da exaltação mítica da mulata nesse entre parênteses que é o Carnaval” (Ibid., p. 82). Como já vimos anteriormente, Patricia Hill Collins (2019) trabalha com a ideia de “imagens de controle”, como a *mammy* e a *hoochie*, ligadas à “dimensão ideológica” da opressão contra mulheres negras. Não iremos trabalhar com essas formulações nesse texto, mas é interessante perceber paralelos entre as duas autoras em suas análises sobre a exploração das mulheres negras. Com Lélia, a mulher negra brasileira é historicizada a partir da figura da mucama e dos diferentes valores sociais atribuídos a ela, como obediência servil (que se desdobra nas noções de *mãe preta* e de *doméstica*, num paralelo com as *mammies* de Collins) e sexualidade descontrolada (que aparece com mais força na noção de *mulata*, que se relaciona, em nossa leitura, à *hoochie* da pensadora estadunidense):

De acordo com o culto da verdadeira condição de mulher, associado ao ideal tradicional de família, as mulheres “de verdade” tinham quatro virtudes fundamentais: piedade, pureza, submissão e domesticidade. As mulheres brancas das classes abastadas e da classe média emergente eram encorajadas a aspirar a essas virtudes. As afro-americanas depararam com um conjunto diferente de imagens de controle. (COLLINS, 2019, p. 140)

A necessidade de deslocamento desse lugar social de servil aparece, para mulheres negras, enquanto projeto individual e coletivo que mobiliza engajamentos afetivos, visto que afetos, como vimos no capítulo anterior,

configuram o que importa para nós: “que organiza, disciplina, mobiliza e coloca nossa atenção, volição, humor e paixão a serviço de agendas específicas” (GOMES + ANTUNES, 2019, P. 16). A partir de Grossberg, Itania Gomes e Elton Antunes qualificam afetos, então, como modos de engajamento, que dizem de ecologias de pertencimento, da forma como nos relacionamos com nossa individualidade em meio ao social por meio de uma espécie de “ressonância” ou “reverberação”. Eles estão relacionados diretamente à construção de nossas identidades, ainda que as ultrapassem: “constroem sentimentos de existência, constituem o registro pelo qual valoramos, construímos individualidade, ligamo-nos ao real, ancoramo-nos às nossas vidas, pertencemos a certos lugares e trajetórias, organizamos nossa relação com o outro” (IBID.). Desta forma, afeto se torna um conceito fundamental para compreendermos a relação entre identidades, formas audiovisuais e política [...]. (yu, 2023)

Assim, convocaremos Lélia Gonzalez, a partir da trajetória e das produções de A Dama e de outras pagodeiras com quem ela se articula, e sua proposta da relacionalidade da figura da

⁵⁸ Acreditamos que, mais potente que pensar na noção de “imagens de controle”, seja trabalhar com a formulação de “figuras de historicidade”, trabalhada na Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais e que tenta dar conta das transformações dos processos comunicacionais ao longo do tempo, tomando o contexto como um processo cultural contínuo e não como “pano de fundo” de qualquer fenômeno. Não iremos aprofundar aqui, mas seria um gesto possível em nossa análise. Isso reaparecerá nas Considerações Finais deste trabalho.

mucama com as noções de *mulata* e de *doméstica* para a nossa contextualização. Entendemos que esse movimento não só historiciza os dados trazidos até aqui, mas também nos permite analisar como as mulheres negras disputam um lugar no pagodão. Veremos como o esforço dessas mulheres em se desvincular do papel de *serviçal* e em combater o apagamento que sofrem dentro do gênero/cena musical não só é difícil, como pode nos levar a dois desdobramentos que nada têm a ver com emancipação coletiva: o primeiro seria o reforço de outras noções coloniais e racistas, como a de sexualidade desviante – que ocorre muitas vezes em busca do sucesso como “mulata” ou “piriguete”. O segundo seria a defesa de uma lógica neoliberal individualizante de busca pelo “topo” que mantém muitas de nós (a maioria) na “base”, e que articula engajamentos afetivos em torno das noções de “mulher de sucesso” como “empresária/empreendedora” e como “representante” de todo um grupo marginalizado.

×

3.3 A mucama e A Dama: mulher negra no pagodão

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra, pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos “mulata” e “doméstica” são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas.

Lélia Gonzalez (2020, p. 80)

O papel mais comum assumido pelas mulheres no que se chamou de “pagode baiano”, dentro dos grupos musicais, é o de dançarina. Desde o Gera Samba, posteriormente nomeado como É o Tchan!, até os contemporâneos Oh Polêmico e O Kannalha, as dançarinas não são apenas complementares à apresentação dos pagodeiros, mas parte constituinte da própria música, como veremos a seguir. A dança, especialmente aquela coreografada, é um dos marcadores do pagodão enquanto gênero/cena musical, e é onde as mulheres apareciam e seguem aparecendo.

Hoje, muitas dançarinas de pagode ocupam também o papel de *back dance*: assumindo ao mesmo tempo o título de *backing vocals*, elas não só dançam como complementam os vocais

das músicas, de forma geral respondendo a “diálogos” com os vocalistas masculinos dentro das canções. Os gemidos e as frases de efeito ditas pelas “personagens” femininas das letras das músicas também ficam por conta das *back dance*, que vocalizam tudo isso de microfone na mão e comandando a coreografia.

Além delas, iremos nos debruçar na análise de A Dama, banda personificada pela sua vocalista, Alanna Sarah, mulher jovem e negra da periferia de Salvador, que atingiu um sucesso ainda sem comparação para uma mulher dentro do pagodão:

Quem acompanha a música baiana já deve ter escutado por aí que “chegou o novo hit dos paredões”. Apelidada pela imprensa como “a primeira cantora de pagode a quebrar a hegemonia masculina”, Allana Sarah, conhecida como A Dama do Pagode, vem conquistando cada vez mais espaço entre o público do seguimento. Para ela, as ideologias que apresenta em suas músicas fazem a diferença. “Na verdade, vejo as mulheres cantando as mesmas coisas que os homens. Vim nadando contra a maré do machismo, em defesa de mim e delas e isso fez conquistar a todos que entendem isso. Acredito que estou conseguindo me destacar por defender o que temos vontade de falar e as pessoas não querem revelar”, explicou [...]. (BORDALO, 2020)

É assim que começa uma matéria de 2020 sobre Alanna Sarah, também conhecida pelos seus jargões “O terror dos homens” e “É A Dama, vagabundo!”, um fenômeno do gênero musical que vem conquistando os palcos de Salvador (e além) desde 2019. A matéria continua:

Esta discussão da falta de representantes femininas em um dos maiores gêneros baianos – que começou a ganhar força a partir de 1990 – é antiga. Nomes como Jade Girl, ex-integrante do Clube da Luluzinha; Raí Ferreira, irmã do cantor Buja Ferreira, da Timbalada; Aila Meneses; Katê; e Léo Kret – mulher trans – estiveram na batalha por visibilidade no gênero, mas enfrentaram resistência do seguimento. “Claudia Leitte⁵⁹ começou no pagode, mas não ficou conhecida por isso. É difícil. Talvez, as mulheres gostem mais de ver homem cantando pagode, não sei. Se a gente for olhar, as letras são bem machistas. Talvez por isso tenhamos mais [cantoras] no samba”, opinou o colunista de música baiana Osmar Marrom. (BORDALO, 2020)

O texto continua com a visão de Marcelo Britto, empresário do ramo e sócio do escritório Salvador Produções, responsável por grandes nomes do pagodão, como Leo Santana. Na opinião do empresário, não há grandes nomes femininos no pagode baiano porque não existem grandes talentos femininos cantando no gênero. Simples. Coisa “do momento”, tipo o surgimento de Marília Mendonça no sertanejo, que aponta como exemplo. Bordalo traz, então, a resposta de Xanddy para a questão da falta de mulheres no microfone:

Já Xanddy, líder do Harmonia do Samba, pontuou que esse é um dos seus maiores questionamentos. “Intriga-me para caramba. Já acompanhei diversas mulheres que começaram no pagode e não decolaram. Tem umas coisas que não consigo explicar,

⁵⁹ É verdade e, infelizmente, trazemos provas: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=HuTOJ4ZhvS8>. Acesso em 05 dez. 2023.

como isso. Adoraria que tivéssemos representantes, uma mulher que explodisse no país inteiro e isso não aconteceu. Só Deus explica. Acho que o artista que faz uma boa música merece ir longe e ter o talento e a arte reconhecidos”, pontuou. (BORDALO, 2020)

A matéria afirma que, no pagode baiano, as mulheres estavam quase sempre nos papéis de dançarinas e *backing vocals*, caso da própria Alanna, que passou pelas duas ocupações antes de conseguir se firmar na carreira como cantora. Agora, ela vive o sucesso do projeto em que é a voz principal e com o qual já emplacou vários hits: “Com 300 mil seguidores no Instagram, só o clipe de sua música ‘Pirraça’ acumula mais de um milhão e meio de visualizações”. Junto com o sucesso vieram as críticas “por cantar versos que podem ser vistos como incentivo à opressão, fato que ela nega” (BORDALO, 2020). A matéria abre espaço para o depoimento de Alanna Sarah sobre isso:

Incentivo uma relação em quatro paredes em que ela pode ter o que quiser. Eu, por exemplo, gosto do murrinho. Não canto: ‘pegue a mulher, espanque etc’. Não. Acho que, na minha visão sobre o feminismo, defendo os direitos iguais. Quando incentivo o ‘murrinho’ é porque eu gosto e outras pessoas estão nessa situação também. ([Entrevista concedida a] BORDALO, 2020)

Em matéria online para a *Época*, Lucas Prata fala sobre o sucesso de A Dama e sua preparação para o carnaval de Salvador em 2020, criando também um “perfil” da cantora que demonstra ecologias de pertencimento a determinados grupos identitários:

Quando Allana Sarah subir no trio elétrico nos seus três dias de desfile no Carnaval de Salvador, estará vestindo homenagens ao negro, à comunidade LGBTQ+ e a sua religião, o Candomblé. Elementos que ajudam a entender a personalidade da cantora conhecida como “A Dama”. Dona de um vozeirão e um black power poderoso, sua estreia no Carnaval será mais um dos marcos da folia. Um registro simbólico do momento em que o gênero mais popular da cidade, o pagodão baiano começa (enfim) a ter mulheres ocupando um local de protagonismo além da dança. [...] Como a maioria das garotas do subúrbio da cidade, começou a frequentar ainda na adolescência os bailes das favelas onde o pagodão é o que sai dos paredões. (PRATA, 2020)

A matéria de Lucas Prata afirma que, em 30 anos de história, o “comando” do pagode baiano permaneceu masculino: “Desde Carla Perez, o local nas bandas reservado para mulheres foi o de dançarinas. No imaginário, o da sexualização e submissão. O desejo do homem heterossexual verbalizado de forma cômica” (PRATA, 2020). O jornalista afirma que a cantora “sabe bem como essa noção objetificada pode atrapalhar uma carreira. Desde os 17 anos perambulou por vários conjuntos musicais como dançarina e segunda voz. Em 2018, fez [...] uma versão do funk ‘Chefe é Chefe, né pai?’” (Ibid.).

Sagaz, acabou criando a música “Dama é Dama”, uma resposta para as provocações da canção original. Foi o estalo para sacar que “estava cansada de depender de homem para fazer sucesso” e buscar a carreira solo. Ouviu de muita gente que

“banda com mulher não se destaca”. Para contornar a máxima preconceituosa que pairava nas produtoras baianas, resolveu “nadar contra a maré do machismo”. O pagodão, significou mais que o caminho para construção de sua carreira. “Foi o jeito que eu encontrei de dizer tudo que eu queria para as mulheres”, conta. (PRATA, 2020)

Ainda na matéria de Prata, Joyce Oliveira, do coletivo Pagode Por Elas⁶⁰, comenta a ascensão de A Dama ao sucesso: “No pagode, a mulher foi sempre limitada a assumir apenas o papel da ‘piriguete’, o lugar de sexualização e objetificação dos corpos. E apesar de ser o pagode um gênero afro diaspórico, provindo das periferias, segue o contexto da sociedade em geral: machista e patriarcal” (OLIVEIRA [entrevistada por] PRATA, 2020).

Percebemos que as disputas afetivas nas quais A Dama se insere, tomadas como engajamentos, dizem de ecologias de pertencimento social (por exemplo, enquanto mulher e enquanto negra) mas se encerram, com frequência, numa exaltação da “superação” (ou pacificação) dessas questões sociais pela ideia de uma *carreira de sucesso*, destacando a sua “representatividade” no pagodão. É muito relevante disputar espaços na arte e denunciar a supressão do trabalho de mulheres – o que não ocorre apenas na música ou no pagode baiano. Mulheres negras permanecem marginalizadas na arte ou na vida cotidiana – pela violência institucional do Estado, por seus baixos salários em comparação a outros grupos sociais, pela desvalorização dos trabalhos domésticos e manuais que realizam, pela insegurança alimentar que muitas enfrentam nas periferias. Mas, e aí: como *representatividade* e *visibilidade* vão nos ajudar nesses enfrentamentos políticos? Sem dúvida, são termos que nos ajudam a pensar processos de identificação, de alianças afetivas e o combate a estigmas sociais, como aponta Farias (2021, p. 170). Mas é preciso extrapolar a dimensão individual da “carreira de sucesso” para que sejam efetivos nestes sentidos.

Assumidamente lésbica, Alanna Sarah é também atravessada por engajamentos identitários que dizem da sua sexualidade. A cantora se orgulha de fazer parte da comunidade LGBTI e não raro cria vídeos e publicações focadas no seu namoro com Gabriela Messy, também uma mulher negra. Foi a namorada, inclusive, quem a defendeu nas redes sociais recentemente, após A Dama se envolver em uma polêmica ao criticar Pablllo Vittar por uma suposta falta de apoio, por parte de Vittar, a artistas baianos. A drag queen foi chamada para cantar no Festival da Virada de Salvador, e, em entrevista⁶¹, pontuou a importância de fazer

⁶⁰ Coletivo que se coloca como uma “Plataforma Oficial das Mulheres no Pagodão”. Criada e gerida por mulheres negras em Salvador, a plataforma oferece cursos, produz shows, vídeos, festivais online, entrevistas, e inclusive criou o primeiro festival de pagodão exclusivo com mulheres no line-up, que aconteceu no começo de 2024. O site do coletivo é o <<https://pagodeporelas.com.br/>>. Acesso em 10 fev. 2024.

⁶¹ Depoimento disponível no Jornal A Tarde: <<http://tinyurl.com/4wsemczk>>. Acesso em 10 fev. 2024.

parte do evento: “Fico muito feliz, mas comigo tem muitas gatas e gatinhos que arrasam muito junto com o movimento. Estou na *line-up*, acho que sou a única gata LGBTQIAPN+, [...] que isso seja uma porta aberta para a nossa comunidade. Ano que vem um *line-up* mais recheado”. No palco, Pablllo Vittar recebeu O Kannalha, banda de pagodão protagonizada pelo vocalista Danrlei Orrico. Sobre isso, Alanna Sarah comenta, em vídeo⁶² (transcrição nossa):

Eu sou um artista LGBT, mas eu acho também que essas pessoas que levantam esse tipo de pauta tem que chegar em Salvador e tem que olhar para os artistas LGBT. Por exemplo, a Pablllo Vittar, ela vem em Salvador, será que ela conhece A Dama? Será que ela conhece o trabalho? Já que ela é uma artista LGBT, que levanta esse tipo de pauta, será que a Pablllo Vittar conhece A Dama? E aí, Pablllo, vamos fazer alguma coisa? Você não é LGBT? A Dama também é. Então é sobre isso. Mas, não adianta a gente pregar uma coisa que na atitude a gente não vai fazer. A gente tem a Pablllo no palco principal, mas a gente tem em Salvador grandes nomes do LGBTQs, a gente tem A Travestis e a Nininha Problemática, porque a Pablllo não convidou essas mulheres para estar no palco com ela, já que ela é a única? Ela deveria ter tido essa visão como ela teve com O Kanalha, já que ela o chamou. Ela não poderia chamar as mulheres que são como ela? Eu acho que falta isso, um olhar diferente.

Na ocasião da crítica a Pablllo Vittar, A Dama passou a ser cobrada por seus próprios posicionamentos e escolhas na carreira, enquanto mulher lésbica que canta, em quase todas suas músicas, sobre experiências heterossexuais. Comentários como “Ela só faz música falando sobre relacionamento entre héteros, sendo que ela é lésbica, e está menosprezando a Pablllo?”, e “Não tem lógica nenhuma esse comentário, já que a Pablllo sempre faz músicas com diversas pessoas da comunidade, inclusive, A Travestis” davam o tom nas redes sociais⁶³. A resposta do público foi tão negativa à fala de Alanna Sarah que fez a cantora parar no hospital⁶⁴.

Essa cobrança não aparece sempre de forma violenta, mas é uma constante na carreira de Alanna Sarah. Em um vídeo postado no fim de 2023, a artista canta “Manual do Homem”⁶⁵, música cujo refrão repete “Bota agora / E vai embora”, já que, segundo a mesma faixa, “homem não é pra casar / É pra sentar”. Nos comentários do vídeo, vemos algumas fãs

⁶² O registro pode ser visto aqui: <<http://tinyurl.com/m3nux46z>>. O jornal A Tarde também fez uma transcrição da fala de Alanna Sarah, aqui: <<http://tinyurl.com/387zpj8s>>. Acesso em 10 fev. 2024.

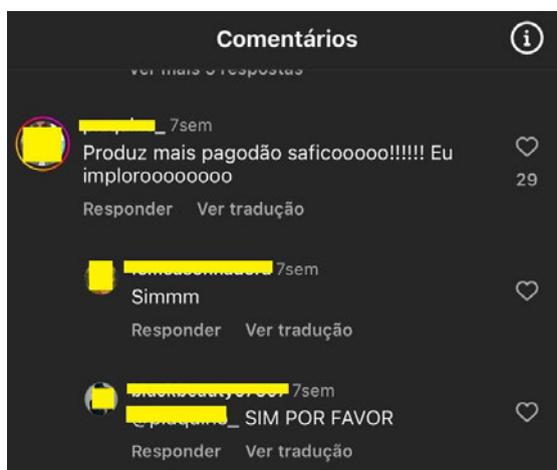
⁶³ Comentários disponíveis em matéria do Jornal Correio: <<http://tinyurl.com/3mw2xptk>>. Acesso em 10 fev. 2024.

⁶⁴ Noticiado em diversos jornais e portais baianos, como no próprio link acima.

⁶⁵ O vídeo pode ser visto aqui: <<https://www.instagram.com/reel/C0b0YaTujMz/>>. Acesso em 10 fev. 2024.

pedindo para A Dama que ela produza mais músicas voltada aos relacionamentos entre mulheres:

Figura 6 - Comentários de “Manual do Homem”



Fonte: Instagram @adamadopagode

Sobre o questionamento de suas músicas falarem sobre relações heterossexuais, Alanna diz que: “Eu não canto para mim, porque se eu cantasse, eu estava com fone no ouvido me ouvindo. Eu canto para mulheres”⁶⁶. Me parece que essa resposta é contraditória aos engajamentos mobilizados pela própria artista, que não raro aciona noções de *representatividade* e *visibilidade* – como em sua crítica a Pablllo Vittar – disparadas pelo pequeno espaço para artistas LGBTI no pagodão⁶⁷.

Numa entrevista⁶⁸ de 2022 para o canal no Youtube do Bocão News, o BNewsTV, A Dama conversa sobre representatividade com jornalistas. “Não tem como falar com você e não falar sobre tudo que você representa”, diz a entrevistadora, emendando na pergunta “como é representar tudo isso e como é que você enfrenta esse sistema?”. A Dama responde que fica mais difícil a cada dia: “No começo era difícil, agora tá mais difícil que no começo”, conta, sorrindo e em tom de humor. Ela continua a resposta contando um pouco dessa trajetória (transcrição nossa):

No começo, quando eu vim lançando as músicas e tal, eu ouvi de muitos homens... Na verdade eu tomei muita porta na cara, porque eu comecei só. Era só eu e um amigo meu, JL, que acreditava em mim. E aí eu bati na porta de vários empresários, 'poxa, tal, uma

⁶⁶ Depoimento da cantora no Portal IG: <<http://tinyurl.com/eak3nhxr>>. Acesso em 10 fev. 2024.

⁶⁷ Exceções como a dançarina e ativista Léo Kret são raras. No cena mais “alternativa” e independente, encontramos mais nomes disputando esse espaço, como A Ninfeta e Paulilo Paredão.

⁶⁸ Trecho intitulado “Mulher, preta, feminista e lésbica, a Dama fala sobre a representatividade no pagode baiano”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=p0Hh98ePDBQ>. Acesso em 27 nov. 2023.

oportunidade’, e os caras diziam ‘eu não acredito em banda de pagode feminino, não acredito. É uma coisa que não vai. Não tem jeito.’

Uma das entrevistadoras a interrompe, perguntando sobre o motivo desses empresários não acreditarem no projeto. A Dama responde: “Uma mulher cantando pagode. Sendo que o pagode é um ritmo totalmente dominado – *era* um ritmo totalmente dominado – pelos homens, né. E aí eu tomei vários ‘nãos’, várias portas na cara, até encontrar um empresário que realmente acreditasse em mim e fizesse valer”. Um segundo entrevistador pergunta quanto tempo tem que ela recebeu essa oportunidade de cantar, e a artista enfatiza que, apesar do pouco tempo como vocalista (4 anos à época da entrevista, em 2022), sua história com o pagode não é recente (transcrição nossa):

Mas antes de cantar eu fui dançarina, eu fui backing vocal de bandas de homens... E aí chegou o momento que eu falei assim ‘eu to cansada de depender dos caras pra chegar em algum lugar, eu quero depender de mim’. E aí veio na minha mente a questão de, tipo, defender as mulheres. Eu costumo dizer que o que eu faço não é cantar. Eu costumo levar uma mensagem pra essas mulheres e tentar mudar um pouco a vida delas. [...] Outro dia mesmo eu tava no Parque e uma mulher chegou pra mim e falou assim: ‘velho, você mudou a minha vida’. E eu querendo entender, ‘como é que eu mudei a vida daquela mulher?’, né? Ela falou assim: ‘velho, eu não gostava de me arrumar, não gostava de me pentear e tal, hoje eu penteio meu cabelo, eu faço minha maquiagem, eu me arrumo pra mim’. Então aquilo ali pra mim foi surreal, é sentir de verdade que a minha mensagem tá sendo transmitida pra essas mulheres, que é uma revolução que tá dando certo e é daqui pra frente. Não tem como parar.

Enquanto Alanna Sarah falava as últimas frases, se ouve também a voz de uma das jornalistas que a entrevista, dizendo “É o empoderamento”. Assim, vemos como *empoderamento, visibilidade e representatividade* são afetos que mobilizam Alanna Sarah (e seu público) em sua carreira e são constantemente acionados pela cantora – e nas disputas a seu respeito. Veremos mais adiante, a partir dos feminismos negros e da nossa posição política ancorada nos estudos culturais, os problemas de uma apreensão de empoderamento enquanto qualidade individual.

Em 2022, Alanna Sarah comemorou o fato de ter sido a primeira mulher a tocar no palco Pagodão do Salvador Fest⁶⁹, festival soteropolitano com mais de 15 anos de história. Podemos perceber como se constrói, em diversas esferas, um certo lugar de *ineditismo* ao redor de seu sucesso. Então, como já mencionado na Introdução deste trabalho, A Dama

⁶⁹ Informação noticiada aqui: <<http://tinyurl.com/4wn2t268>>. Acesso em 10 fev. 2024.

oferece uma entrada analítica para contextualizar a mulher negra no pagodão, a partir de nossa experiência em Salvador, ao articular o modo como seu sucesso enquanto vocalista mobiliza diversos engajamentos afetivos e uma série de atravessamentos complexos relativos a raça, gênero e sexualidade.

×

3.3.1 Da mucama à doméstica e à *empresária*: a favela venceu?

Com a entrada inicial sobre o lugar cultural da mulher negra no Brasil, vamos investigar a noção de *doméstica*, historicizada junto ao esforço analítico de Lélia Gonzalez a partir da figura da mucama, explorando os modos como essa noção atravessa a experiência das mulheres negras baianas e tomando A Dama como uma entrada de análise. Veremos como a *doméstica*, enquanto serviçal e subalterna, aparece como lugar a ser rejeitado por essas mulheres, e os engajamentos afetivos que são articulados por elas nesse movimento. A ideia de alcançar o sucesso, de ser “protagonista” e ter “visibilidade”, de ser reconhecida como “empresária”, a priori, nos parece estar associada a essa rejeição ao papel social de serviço.

Lélia Gonzalez, ao trabalhar a noção de doméstica atribuída a mulheres negras, afirma que ela “nada mais é do que a mucama permitida” (2020, p. 80), fora da cena de “conto de fadas” carnavalesca. A doméstica é “o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas” (Ibid.). Ela segue o argumento explicitando que é justamente no cotidiano, na vida vivida, que mulheres negras são vistas como serviçais, como empregadas, discriminadas em portarias de prédios de classe média, por exemplo, e indicadas a entrar pela porta/elevador de serviço. Collins também nos ajuda a entender esse papel social, escrevendo que, “apesar das diferenças de idade, orientação sexual, classe social, região e religião”, mulheres negras se deparam “com práticas sociais que nos restringem a possibilidades inferiores de moradia, vizinhança, escola, trabalho e tratamento na esfera pública”, e por trás disso está um “julgamento diferenciado com uma série de crenças comuns sobre nossa inteligência, nossos hábitos de trabalho e nossa sexualidade” (COLLINS, 2019, p. 68). Assim,

Os desafios que compartilhamos, por sua vez, resultam em padrões de experiências para os indivíduos que compõem o grupo. Por exemplo, mulheres afro-americanas de meios sociais muito diversos relatam ser tratadas de maneira similar quando vão a uma loja. Não é preciso que toda consumidora negra, *individualmente*, passe pela experiência de ser seguida em uma loja por considerarem-na suspeita de furtar, ou de ser ignorada enquanto outros são atendidos primeiro, ou de ser instalada, nos restaurantes, em mesas localizadas perto da cozinha ou dos banheiros, para que as

mulheres afro-americanas reconheçam, como coletividade, que o *grupo* é tratado de forma diferenciada. (COLLINS, 2019, p. 68)

Mesmo depois de famosa, Alanna Sarah, cantora de A Dama, também parece ter dificuldade em se deslocar desse papel. Em 2022, por exemplo, ainda no auge do sucesso nacional de sua faixa “Soca Fofó”, a artista usou as redes sociais para desabafar sobre ter sido “confundida”, no mesmo dia, com vendedora (e não vista como alguém que estava fazendo compras) em algumas lojas de um shopping em Salvador⁷⁰. Ela relata que estava usando roupas de uma marca concorrente às dos estabelecimentos visitados, e ainda assim foi vítima dos episódios de “confusão”:

Me incomodou muito hoje. A gente já está cansada de chegar nos lugares e as pessoas estão sempre confundindo a gente. Chegamos na Adidas hoje e eu estava com a camisa da Nike. A mulher chegou perto de mim, com vários funcionários [da loja presentes], chegou na minha cara e perguntou: ‘Você trabalha aqui, moça?’, questionei pra ela como eu posso trabalhar na Adidas se eu estou com a camisa da Nike?

Aí fui até a loja da Puma e tinha uma fila de pessoas, a gente já estava no balcão pagando. A mulher passou toda a fila, chegou perto de mim pra perguntar se eu trabalhava na loja. Olhei pra ela e disse: ‘Moça, como eu trabalho aqui se eu estou igual a você? Comprando, pagando’.

Já está cansativo demais, insuportável. Eu não tenho nem mais paciência para ir em shopping. Acontece diariamente. Tô cansada. Hoje doeu de verdade. Eu venho passando por isso há um tempo. Venho guardando isso comigo há um tempo. Hoje foi a gota d'água. Cansa demais.⁷¹

Ainda no mesmo desabafo nas redes sociais, Alanna Sarah afirma que não vê problema em trabalhar como vendedora, e sim na associação entre ser negra e ser colocada nesse lugar de serviço, já que “as pessoas que trabalham nesses lugares usam farda e crachá. Por que toda vez que tem um preto ou uma preta dentro de uma loja tem que ser funcionário? Por que não pode ser uma pessoa que está comprando e pagando?”⁷².

É neste sentido que vemos um engajamento afetivo atrelado à ideia de “sucesso individual”, articulado ao desejo de afastamento da conformação como *doméstica* e/ou do lugar de *serviçal*, mas que recai numa lógica neoliberal e meritocrática do acesso “ao topo”, pela “vitória” como artista bem sucedida, aos lugares de privilégio. Isso aparece, por

⁷⁰ O desabafo da cantora foi noticiado pelo iBahia e transcrito pela redação do portal. Disponível em <<https://www.ibahia.com/diversao/nem-te-conto/a-dama-sofre-racismo-em-shopping-de-salvador-foi-a-got-a-dagua>>. Acesso em 28 jan. 2024.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Transcrição do vídeo feita pela redação do G1. Disponível em <<http://tinyurl.com/bde4fsy7>>. Acesso em 18 jan. 2024.

exemplo, na faixa “Machista não tem vez” de A Dama, onde Alanna se afirma: “Empoderada, cantora, compositora, empresária, preta e favelada. Vim ao mundo pra operar onde eu quiser. Meu sobrenome é competência e meu nome é mulher”. Em nossa visão, um “novo topo” – com mulheres negras – não tem como nos fazer livres, ao menos enquanto grupo. A busca para se enquadrar em qualquer lugar que não foi criado para vencermos, coletivamente, provavelmente sempre manterá muitas de nós fora dele, na precariedade da “base”. Uma articulação relevante pode ser feita aqui com o argumento apontado por Williams de que a cultura produzida pela classe trabalhadora, seu modo inteiro de vida, produziu sobretudo instituições coletivas, em vez das criações individuais da cultura da classe dominante (GOMES, 2004, p. 127).

×

Em um vídeo intitulado “A mão visível do racismo”⁷³, publicado em seu Instagram em dezembro de 2023, a intelectual, influenciadora e ativista negra Bárbara Carine comenta sobre uma nova “escultura” colocada na Avenida Oceânica, na Barra, bairro nobre de Salvador. No vídeo, ela conta (transcrição nossa):

Ontem eu fiquei sabendo de um monumento novo, de uma escultura aqui na cidade de Salvador, que... [risos] A gente ri de desespero, sabe? Eu não botei fé. [...] Duas mulheres me falaram [...]: ‘Não, Bárbara, é que botaram agora um monumento novo na Avenida Oceânica, uma mão negra segurando um produto de limpeza. [O vídeo começa a mostrar cenas da escultura ao fundo da imagem de Bárbara falando] Não sei se é uma estátua, mas tá lá, tá fiscalizado, com segurança, cheio de iluminação, um destaque da porra lá, um negócio grandão. Uma mão, segurando um produto de limpeza da Ypê. [...]’ [...] Eu falei ‘Ó, amanhã eu vou correr e vou lá, dar um saque.’ E não é que a porra tava lá mesmo, rapaz? Tipo, uma mão, negra, segurando um produto de limpeza, numa área nobre da cidade, que obviamente [começa a falar sorrindo, em tom sarcástico] não ia ser a mão da dondoca branca que mora na Avenida Oceânica ali... [...] Reforçando esse estereótipo escravagista de manutenção de pessoas negras em espaços subalternizados socialmente. A gente sabe o quanto é importante limpar nossas casas. Mas a cultura colonialista brasileira faz com que a gente não se sinta responsável por isso, né. Então tem uma lógica, sim, do serviçal, da serviçal [ênfase na fala de Bárbara no gênero feminino], que reserva a mulheres negras esse papel, esse lugar. Prefeitura, dá uma olhada nisso, que tá feio, tá certo? Ypê, pega esta porra dessa mão e enfie lá nos quinto dos inferno. Tira esta porra da nossa cidade. Não reforce mais esse estereótipo de pessoas negras serviçais. A gente não se coloca nesse lugar, a gente nunca se colocou nesse lugar, e agora, mais do que nunca, a gente não permite.

⁷³ Vídeo disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0cJDimA9I/>. Acesso em 04 dez. 2023.

Figura 7 - Frames do Reels de Bárbara Carine



Fonte: Instagram @uma_intelectual_diferentona

Nos comentários do vídeo, muitos seguidores de Bárbara falam sobre o apoio da Ypê, como empresa, à campanha de Jair Bolsonaro à presidência, dizendo “não esperar nada diferente” da marca. Outros pedem boicote, outros questionam a capacidade profissional do time de marketing da Ypê. Uma seguidora comenta que lembrou de “A mão da limpeza”⁷⁴, canção de Gilberto Gil, que diz:

*O branco inventou que o negro
Quando não suja na entrada
Vai sujar na saída, é
Imagina só
[...]
Na verdade, a mão escrava
Passava a vida limpando
O que o branco sujava, é
Imagina só*

⁷⁴ Música e letra disponíveis em <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7M8NmxCUX8O5W7dtU9zxua>. Acesso em 04 dez. 2023.

[...]

Mesmo depois de abolida a escravidão

Negra é a mão de quem faz a limpeza

Lavando a roupa encardida, esfregando o chão

Negra é a mão, é a mão da pureza

Negra é a vida consumida ao pé do fogão

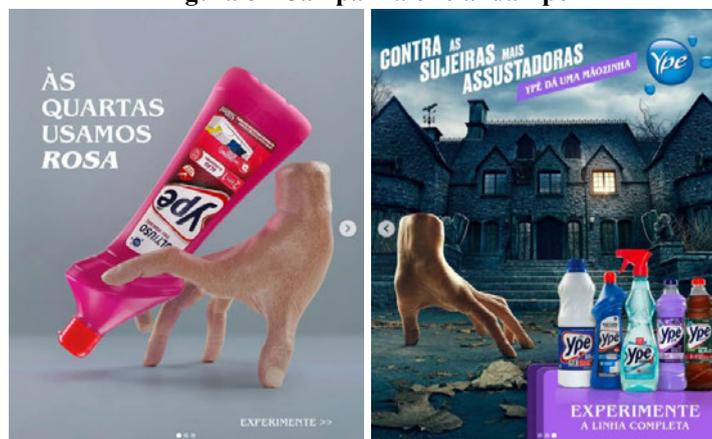
Negra é a mão nos preparando a mesa

Limpando as manchas do mundo com água e sabão

Negra é a mão de imaculada nobreza

No site e nas redes sociais da Ypê, uma campanha publicitária é veiculada: com a Mãozinha da Família Addams como garota propaganda, a marca brinca com o universo do terror. “Contra as sujeiras mais assustadoras”, “A qualidade Ypê é de outro mundo” e “Ypê te dá uma Mãozinha” são algumas das frases usadas na campanha. Tudo isso usando a Mãozinha da Família Addams como garota propaganda, que na campanha oficial da Ypê se mantém branca, como a personagem original. Talvez tenham pensado que Salvador pedia uma “representatividade” negra. A Ypê deve ter resolvido mostrar aderência à pauta racial por aqui (afinal, é aquela coisa, “cidade mais negra fora da África”), com uma mão negra no lugar da campanha com a famosa Mãozinha branca. Neste sentido, vemos como “representatividade” e “visibilidade” por si mesmas não funcionam como engajamentos que mobilizam a transformação social. Atualmente, são inclusive cooptados por empresas e corporações como suposta resposta às demandas sociais por equidade, mas podem acabar reforçando, em vez disso, formações culturais racistas e machistas da nossa cultura, como vimos neste caso.

Figura 8 - Campanha oficial da Ypê



Fonte: Instagram @oficialype

A “mulher negra serviçal” é parte da cultura hegemônica brasileira, entendendo cultura aqui como, junto com Williams e a partir das leituras do TRACC (GOMES, 2011b), um modo total de vida, articulando materialidades, ideologia, engajamentos. Um elemento residual da cultura escravocrata, a *dependência* ou *quartinho de empregada* – um cômodo quase indispensável nos apartamentos e casas brasileiros de classe média e alta – está diretamente associado a essa ideia de serviçal. Williams define o residual como

efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. É importante distinguir esse aspecto do residual [...] daquela manifestação ativa do residual (distinguindo-se este do arcaico) que foi incorporada, em grande parte ou totalmente, pela cultura dominante (WILLIAMS, 1979, p. 125).

A ideia de que alguém não pode acessar as vias de circulação comuns dentro de uma casa, nem comer à mesa de jantar, muito menos descansar na frente dos patrões e, pior, ainda tem que “dormir no serviço” (e se sentir agradecida por “não pagar aluguel” e luz e “nem gastar com a comida”, já que come as sobras das refeições dos donos da casa, como apontam diversos relatos do livro “Eu, empregada doméstica”, de Preta Rara⁷⁵) está intimamente ligada ao histórico colonial e escravocrata da sociedade brasileira. O quartinho de empregada

É um ambiente caracterizado por algumas regularidades. Geralmente, no pior espaço da planta, bem menor que os demais quartos das casas e apartamentos. Não raro sem janelas, ocupado com utensílios, equipamentos e objetos de trabalho. É também um espaço separado da circulação social da casa, justaposto a área de serviço e em geral, sem visibilidade. É na figura da senzala e da casa urbana colonial que está a gênese deste cômodo, não raro complementado por outras figuras arquitetônicas como o elevador de serviço e até portarias e acessos separados. (SILVA JUNIOR, 2020)

O “quartinho de empregada” é um elemento residual que permanece na cultura dominante a ponto de influenciar a arquitetura em outros países: com a grande migração de brasileiros, o cômodo começou a ser incorporado pelas construtoras de Portugal, por exemplo⁷⁶. É possível até mesmo encontrarmos notícias dizendo que, do mesmo modo como o país europeu “trouxe seus costumes” ou “cultura” para cá nos séculos passados, “os brasileiros, desta vez, levam de volta alguns hábitos, entre eles a novela, o samba, e a arraigada necessidade de contar com

⁷⁵ O livro, de 2019, reúne depoimentos de trabalhadoras e ex-trabalhadoras domésticas a partir da hashtag #EuEmpregadaDomestica, lançada por Preta Rara no Facebook em 2016.

⁷⁶ É possível encontrar matérias jornalísticas sobre o fenômeno com uma pesquisa rápida na internet, a exemplo das publicações na Revista Forum e no Portal R7. Disponíveis, respectivamente, em <<http://tinyurl.com/3w9vcduf>> e em <<http://tinyurl.com/4eamvkjj>>. Acesso em 10 jan. 2024.

uma empregada doméstica que durma na casa dos patrões” (GOUSSINSKY, 2018). Como se não tivesse sido a colonização escravocrata portuguesa a fundadora deste elemento.

Uma publicação feita no site do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil questiona o papel dos arquitetos nessa reprodução de um elemento residual do colonialismo e da escravidão, indicando que os projetos para os lares brasileiros devem levar em conta fatores sociais e ecoando a questão posta por Trevisan (2016): “estariam os arquitetos no papel de meros reprodutores – não questionadores – dessas relações sociais, conectadas historicamente por hábitos, costumes e relações serviçais?”. O texto também fala sobre a precariedade do trabalho doméstico, intensificada pela pandemia:

[...] atualmente cerca de 6 milhões de mulheres no Brasil são trabalhadoras domésticas e, de acordo com as estatísticas, menos de 28% das trabalhadoras possuem vínculo empregatício e direitos trabalhistas assegurados. Segundo o Instituto Doméstica Legal, a informalidade de trabalhadoras domésticas aumentou para 75,64% em 2021, sendo o maior índice desde 2012.

[...]

O retrato dessa desigualdade ficou ainda mais gritante durante a pandemia de Covid 19, período em que a orientação era para que as famílias ficassem em casa para não se expor aos riscos de contágio. No entanto, a informalidade dessa atividade profissional lançou essas trabalhadoras numa cruzada diária a seus postos de trabalho para poderem garantir sua subsistência. Dados apontam que foram elas, as trabalhadoras domésticas, motoristas e pedreiros os maiores casos de óbito em muitas cidades brasileiras. É importante destacar o caso da empregada doméstica Cleonice Gonçalves, que morava com seus empregadores e foi o primeiro caso de morte registrado na Zona Sul do Rio de Janeiro. (VOLPINI, 2022)

Na ocasião da publicação, o CAU/BA promoveu o evento “O olhar da arquitetura para o quarto de empregada”, com Karoline Maia, “cineasta e idealizadora do longa-metragem ‘Aqui Não Entra Luz’ [sobre quartinhos de empregada]” e José Afonso Junior, “professor da UFPE e fotógrafo idealizador do projeto ‘Suíte Master e Quarto de Empregada’ [que enfatiza as relações de desigualdades dentro dos lares brasileiros]” (VOLPINI, 2022). Em 2020, no processo de produção do filme citado, Karoline Maia conta, em entrevista:

Quando a gente fala que o quarto de empregada é a senzala moderna é justamente pensando nessa sucessão de fatos históricos a que a população negra foi sendo submetida, entendendo que o pós-abolição foi um processo bastante mal-resolvido para a população negra.

A abolição não foi concluída. Essa população teve de continuar em condições de trabalho muito parecidas, a maioria dessas pessoas continuou pobre, em situações análogas à escravidão ou até mesmo na escravidão.

O quarto de empregada claramente é um resultado concreto dessa falta de estrutura que vitimou a população negra no pós-abolição. Quando a gente diz que o quarto de empregada é o reflexo da senzala, ele é literalmente esse reflexo – pensando em estrutura, em arquitetura, em simbologias de poder, de afeto e de controle. (MAIA, 2020)

Karoline segue a entrevista afirmando que “o trabalho doméstico é bastante marcado pelo racismo e pelo machismo estrutural”, e completa: “São mulheres cuja história de trabalho

começou na infância, muitas têm mãe que também foi trabalhadora doméstica outras moravam em uma cidade muito pequena, e a família mandou para a capital [do estado] na expectativa de que tivessem uma educação melhor” (MAIA, 2020). Infelizmente, até a escrita desse trabalho, o filme ainda não foi lançado.

Em um artigo que resume a história da luta das mulheres negras pela regulação do trabalho doméstico no Brasil, Luciana Dias e Lyzyê Almeida resgatam depoimentos de empregadas e ex-empregadas domésticas:

Creuza Maria de Oliveira [...] foi responsável por viabilizar a criação da Associação dos Trabalhadores Domésticos da Bahia, em 1986. Dona Creuza começou a trabalhar como doméstica por volta dos dez anos de idade. Aos cinco, seu pai já havia falecido e aos treze anos perdeu sua mãe. Foi então morar com uma família que prometeu colocá-la na escola desde que fizesse todo o serviço da casa e fosse babá de uma criança de dois anos. Dona Creuza conta

E assim levei minha infância, adolescência e juventude. Na época, não tinha noção de que estava sendo violentada nos meus direitos de criança, de que estava assumindo responsabilidades de uma pessoa adulta e sofrendo diversos tipos de violência. Sofri violência moral e tentativa de violência sexual. (ELAS, 2017).

Queixava-se do tratamento recebido de seus patrões, que faziam piadas principalmente com seu cabelo e com sua família, discriminavam-na, humilhavam-na, espancavam-na, foi assediada, impedida de estudar e teve sua infância sequestrada.

Convivia com as crianças da casa, mas sentia o tratamento desigual para comigo, também criança. A minha refeição era feita pela patroa com o resto de comida do prato dos seus filhos, ela dizia: ‘pode comer, tá limpo’. O prato em que eu comia era diferente dos outros e ficava guardado embaixo da pia. Dava-me como exemplo dizendo aos filhos: ‘se você não estudar, vai ser graxeira, vai ser empregada’. Foi um longo processo de negação de mim mesma, da minha humanidade e da perda da minha infância que foi junto com a morte de meus pais. Meus afazeres e as constantes humilhações não me permitiam ser criança, brincar, fantasiar e muito menos ir à escola como haviam prometido. Quando meus patrões saíam para passear, aos domingos, meu lugar era atrás, carregando e sendo responsável por uma criança de dois anos, um esforço sobre-humano para uma criança de dez anos de idade. Eu queria que fosse diferente. Era a primeira a acordar, não podia visitar a minha família, não podia estudar, fazer amigos e era sempre responsável pela criança. Era criança, mas trabalhava como se fosse um adulto. A ilusão de sair do interior, trabalhar na cidade e ir à escola não se concretizou. Ao visitar-me, de seis em seis meses, minha mãe recebia restos de comida, roupas usadas e cerca de vinte reais, que era a ‘paga’ pelos meus serviços. Neste período o meu maior sofrimento era o espancamento, por qualquer motivo, sendo taxada de lerdá, idiota, preguiçosa etc. Quando a patroa não estava em casa, o pai dela, de sessenta anos, mostrava-me os órgãos genitais, masturbava-se e pedia que eu pegasse. Não tinha noção de que estava sofrendo abuso sexual (Depoimento no Fórum Especial de Creuza Maria de Oliveira. COSTA, 2007, p. 95). (DIAS; ALMEIDA; 2021)

Em 2022, a influenciadora e modelo Thyane Dantas, que ficou famosa ao se tornar companheira do cantor Wesley Safadão e que atualmente conta com mais de 3,7 milhões de seguidores somente no Instagram, fez uma série de publicações na rede social mostrando

Raimunda, uma trabalhadora doméstica que presta serviços à sua família há mais de 20 anos⁷⁷. Os posts de Thyane viralizaram de forma negativa, já que neles a influenciadora afirmava que a trabalhadora havia sido “prometida” a ela como “presente de casamento” por sua mãe, mas que a promessa não tinha sido cumprida. “Mainha dizia que, quando eu casasse, Raimunda era minha”, ela nos conta nos vídeos, enquanto filma Raimunda (trabalhando) e a sua família (à mesa, sendo servida). A modelo ainda conta que não aceitou “o presente” porque Raimunda é “a amiga, que cuida” e que faz “companhia” para a sua mãe. O pronunciamento oficial de Thyane Dantas após a repercussão negativa de suas postagens afirmava que suas falas haviam sido descontextualizadas. Ela diz: “Raimunda é uma das minhas principais memórias de amor, cuidado e confiança desde a infância. Ela foi e sempre será alguém com quem tenho profundo vínculo de respeito, valorização e afeto”⁷⁸. É como se Raymond Williams tivesse fabricado essa história como um exemplo nítido da presença de elementos residuais na cultura dominante, ou como se Lélia Gonzalez tivesse, também, formulado uma demonstração explícita e direta em seu exercício de historicizar a *doméstica* no Brasil e afirmar que ela é “a mucama permitida” contemporaneamente.

Figura 9 - Frames de Stories de Thyane Dantas



Fonte: Instagram @thyane

⁷⁷ O vídeo ainda está disponível em um post no Instagram do ativista Antonio Isuperio, disponível aqui: <<https://www.instagram.com/reel/ClGgj99gkeV/>>. Acesso em 29 jan. 2024.

⁷⁸ Disponível em:

<<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/11/19/esposa-de-safadao-se-defende-apos-criticas-por-fala-envolvendo-funcionaria.htm>>. Acesso em 29 jan. 2024.

Outro exemplo de como o trabalho doméstico no Brasil está articulado a esses elementos residuais do regime escravocrata é um post que viralizou no Facebook, em 2017. Usando um falso discurso feminista e de sororidade, a publicação foi compartilhada em grupos de mulheres, com o seguinte anúncio:

Figura 10 - Post “Moradia Compartilhada”

Ajudem.a compartilhar, pliss!



Fonte: Revista Crescer

Uma matéria da Revista Crescer⁷⁹ traz uma transcrição do post e o depoimento da autora, noticiando a polêmica e a viralização do conteúdo (grifos nossos):

Um anúncio que oferecia moradia em troca de serviço de babá na cidade de São Paulo (SP) causou polêmica nas redes sociais. Publicado na semana passada, o post trazia a seguinte mensagem:

“Moradia Compartilhada. Juntas somos mais fortes. Quer morar num apartamento descolado sem pagar nada? Ótima oportunidade para estudante ou para quem busca uma nova oportunidade de viver em São Paulo. Apartamento na zona Sul, bem localizado, ótimo comércio na região, transporte público para toda região da cidade e a 3 km do metrô Jabaquara/ Conceição. EM TROCA AJUDAR NOS CUIDADOS DE UM RAPAZINHO BEM EDUCADO DE 7 ANOS! Ele estuda das 13h às 19h e precisa de alguém que fique com ele no período da manhã. Gostar de criança, saber cozinhar e manter a casa organizada. Você terá que dar almoço e colocá-lo no transporte escolar. TROCA FEITA!”

⁷⁹ Disponível em

<https://revistacrescer.globo.com/Curiosidades/noticia/2017/07/polemica-anuncio-oferece-moradia-em-troca-de-servico-de-baba.html>. Acesso em 06 dez. 2023.

A repercussão foi grande. Embora algumas pessoas tenham gostado da ideia, a maioria demonstrou desconforto e revolta, inclusive acusando a dona do anúncio de promover o trabalho escravo.

Em entrevista à CRESCER, a criadora do anúncio comentou o assunto. A seguir, confira o depoimento da mãe de Theo, a designer Patrícia Gomes Benfica, 44 anos:

“Isso surgiu por eu ser mãe solteira e criar o meu filho sozinho. Veio da dificuldade financeira de pagar uma babá em período integral com CLT. Isso é completamente fora da minha realidade financeira.

*A grande ideia é acolher uma mãe solteira como eu. Eu falo que juntas somos mais fortes. A gente pode somar esforços. Podemos dividir tarefas, alegrias, tristezas e aflições. **Ficou todo mundo na polêmica da escravidão, mas ninguém questionou o bem estar do Theo, uma criança de 7 anos. Será que ele pode ficar sozinho em um apartamento em quanto [sic] a mãe trabalha? Se isso acontece, alguém pode me denunciar por abandono de incapaz. Até o mês passado, eu tinha uma pessoa das 8h às 13h e pagava R\$ 700, mas não estava contente com o trabalho dela. Ela tinha preguiça de fazer um suco de limão e deixava claro que não gostava de trabalhar. Não era babá, era uma cuidadora. Arrumava a lancheira, ajudava na lição, fazia um arroz... E morava aqui perto, tinha essa facilidade. Agora o Theo está de férias, passando uns dias com o pai.***

*Tive muitos retornos positivos com o post e espero fechar a escolha em breve. Já entrevistei muita gente, muitas mães solidárias se identificaram com a dificuldade de criar o filho sozinho e diz que sentiram na pele a dificuldade de não ter um pai presente. Para escolher, vou olhar o perfil do Facebook, RG, onde mora, contato família, antecedentes criminais, enfim, **tudo o que se pede quando faz uma entrevista de trabalho.***

*Meu horário de trabalho é das 9h às 18h, mas são 20 km de distância, então levo 1h30 pra chegar em casa. O Theo estuda das 13h às 19 [sic] e é o último do transporte a ser entregue. Quando o transporte escolar chega com ele na portaria, tem que ter um adulto para recebê-lo. A pessoa não tem que lavar banheiro, fazer faxina. Eu não entendo de lei trabalhista. Vejo as pessoas comentando sobre trabalho escravo e não faz sentido. Se tem algo no anúncio que precisa melhorar, a gente vê. O que não pode é deixar de existir ajuda entre mães. Pode ser uma estudante também. Tem universidade perto da minha casa. **Por que ela não pode economizar essa grana de um aluguel e, em troca, me ajudar? Tem a tarde livre, o final de semana livre. Ela pode trabalhar e estudar nos outros momentos. Fica por conta da pessoa. Ela dormiria no quarto do meu filho.***

*A ideia é fazer o projeto crescer, ampliar isso. O meu apartamento é pequeno, não tem nem 60 m². **Mas eu herdei uma casa, então por que não transformá-la em uma casa acolhedora e compartilhada?**”*

A contradição entre, num momento, afirmar que irá realizar “entrevistas de trabalho” e, em outro, dizer que está promovendo a “troca entre mães” é um dos indicadores de que a designer e “mãe do Theo” sabia que a relação que estava propondo no post, com tarefas e horários definidos e a figura de uma superior a se reportar, era sim trabalhista. A mulher, que

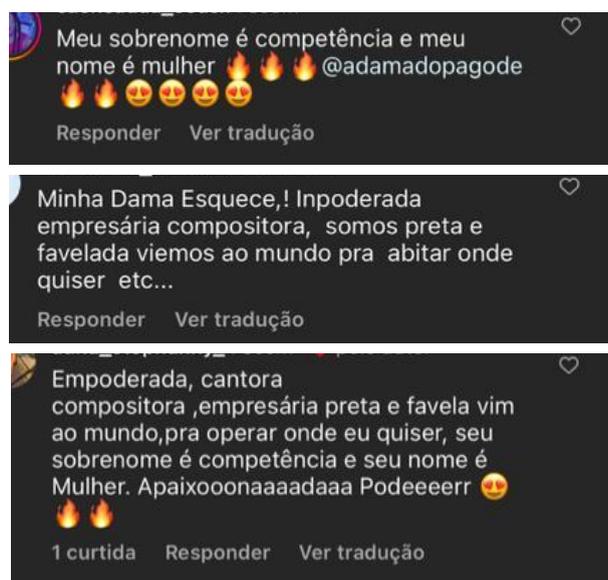
“herdou uma casa” e tem um trabalho fixo, ainda “explica” aos jornais que a pessoa “contratada” iria dormir no quarto de Theo. Ué, mas não era uma ajuda entre mães? E o filho da outra mãe, convidada/contratada/colega de quarto, dormiria onde? A ideia de que alguém deve ser *grata* por trabalhar e poder “dormir” em ambientes compartilhados, sem nenhuma autonomia ou privacidade, é herança colonial e aparece de forma comum entre mulheres brancas de classe média e alta no Brasil.

Quando Bárbara Carine, intelectual e influenciadora mencionada mais acima, conta que sua mãe, empregada doméstica, a “escolheu” dentre os filhos para que se dedicasse aos estudos e não continuasse a herança familiar de trabalhos braçais; quando Preta Rara organiza um livro com depoimentos de trabalhadoras domésticas compartilhando suas experiências; quando Lélia Gonzalez denuncia os péssimos indicadores sociais, no Brasil, da população negra e feminina; quando Patricia Hill Collins analisa as imagens de controle sobre mulheres negras, especialmente aquelas ligadas à servidão e à pobreza, como a *mammy* ou a *welfare queen*; quando Karolina Maia resolve fazer um filme depois de passar por um episódio racista e percebe as conexões entre o trabalho da própria mãe e o projeto de desenvolvimento do Brasil, baseado em exploração, racismo e sexismo; quando mulheres negras querem falar de si mesmas, elas se mobilizam para disputar e construir a sua própria identidade, para denunciar a associação dominante entre corpos negros femininos e a servidão, para demandar o protagonismo da própria história, para reivindicar outras histórias possíveis – passadas, presentes e futuras.

Assim, quando A Dama do Pagode faz questão de frisar que é “cantora, compositora, empresária” sobre o arranjo instrumental de uma de suas músicas, “Machista não tem vez”⁸⁰, notamos não só a celebração e o orgulho de viver do próprio trabalho e ser reconhecida como uma voz de peso no pagodão. É também um afastamento do mapa que viu traçado para ela, enquanto mulher negra, periférica e pobre, desde que nasceu: Alanna Sarah não saiu de São Marcos para limpar a casa de ninguém no Itaipara, Pituba, Rio Vermelho ou Avenida Oceânica, sem ter a segurança de um trabalho fixo, passando horas no transporte público de Salvador para chegar às casas dos patrões. Em vez disso, ela canta, é influenciadora digital e mantém seus próprios negócios. É também por isso que quando o festival internacional Afropunk anunciou, em sua edição brasileira, a presença de A Dama na programação (dividindo o show com MC Carol), muitas pessoas negras, especialmente mulheres, celebraram o anúncio citando o texto da cantora em “Machista não tem vez”:

⁸⁰ Música e clipe disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=A1fFofv7kj4>. Acesso em 05 dez. 2023.

Figura 11 - Comentários no Instagram do Afropunk Bahia



Fonte: Instagram @afropunkbahia

Mas, aqui, é válido nos questionarmos novamente: a demanda por “protagonismo” e “visibilidade” é suficiente para tensionar uma hegemonia? Neste ponto, é necessário retomar algumas premissas discutidas no capítulo anterior. A noção de afeto enquanto engajamento diz do que nos move coletivamente, e é essa energia, mobilizada para a transformação, que nos é cara de identificar e potencializar. A partir do feminismo negro e interseccional, podemos articular essas premissas às que Patricia Hill Collins coloca como epistemologia do movimento: a autodesignação, a explosão das fronteiras acadêmicas (as práticas ativistas e arte também são práticas feministas, por exemplo), a interseccionalidade, e a política do empoderamento como uma busca *coletiva*. É por esta última chave, a do senso de *coletividade* que deve fazer parte de qualquer noção de *empoderamento*, que devemos desarticular as contradições mais profundas entre o movimento das mulheres negras e a perspectiva neoliberal, individualizante e meritocrática, num esforço de rearticulação que movimenta e que engaja todo um *grupo* social.

×

Essa exaltação das mulheres negras de seu papel como trabalhadoras que dão duro e que “se bancam” também revela engajamentos relacionados ao orgulho de seu próprio trabalho e independência, num deslocamento e afastamento do sofrimento causado pela necessidade de

trabalhar muito jovens, das péssimas condições e postos de trabalho nas quais a maioria se encontra, e nos baixos salários comparados aos demais grupos demográficos.

Angela Davis explica que o processo de industrialização dos Estados Unidos retirou de muitas mulheres brancas a possibilidade de realizar um trabalho “produtivo”, e isso se articula à própria noção de “feminilidade” que se populariza neste momento: “as mulheres brancas passaram a ser vistas como habitantes de uma esfera totalmente separada do mundo do trabalho produtivo”, e essa divisão entre “economia doméstica e economia pública [...] instituiu a inferioridade das mulheres com mais força do que nunca” (DAVIS, 2016, p. 25). Assim, “‘mulher’ se tornou sinônimo de ‘mãe’ e ‘dona de casa’”. O (outro) problema é que, para mulheres negras escravizadas, o mesmo não era verdade: “os arranjos econômicos da escravidão contradiziam os papéis sexuais hierárquicos incorporados na nova ideologia”, sendo que as mulheres negras, como força de trabalho, não podiam ser tratadas como “sexo frágil”, e no processo da escravização adquiriram “características consideradas tabus pela ideologia da feminilidade do século XIX” (DAVIS, 2016, p. 24). E essa justaposição entre *mulher* e *negra* enquanto identidades que, a partir do processo de escravização de pessoas negras nas Américas, se somam e se anulam ao mesmo tempo, também é vivida no Brasil. Retomando a análise de Lélia sobre o papel da mucama,

Pelo visto [...] parece que a gente não chegou a esse estado de coisas. O que parece é que a gente nunca saiu dele. [...] Acontece que a mucama “permitida”, a empregada doméstica, só faz cutucar a culpabilidade branca porque ela continua sendo mucama com todas as letras. Por isso ela é violenta e concretamente reprimida. Os exemplos não faltam nesse sentido; se a gente articular divisão racial e sexual de trabalho fica até simples. Por que será que ela só desempenha atividades que não implicam “lidar com o público”? Ou seja, atividades onde não pode ser vista? Por que os anúncios de emprego falam tanto em “boa aparência”? Por que será que, nas casas das madames, ela só pode ser cozinheira, arrumadeira ou faxineira, e raramente copeira? Por que é “natural” que ela seja a servente nas escolas, supermercados, hospitais etc. e tal? (GONZALEZ, 2020, p. 85)

Adiantando um pouco o debate que veremos ao longo do capítulo, principalmente com a noção de *mulata*, é nesse sentido que enxergamos um complexo entrelaçamento da exaltação, por parte das próprias mulheres negras, dessa figura – aqui articulada ao papel das dançarinas e da “mulher negra hiper sexual”, a *piriguete* – e a recusa/desejo de distanciamento da noção de *doméstica*. Isso aparece, muitas vezes, como uma negociação, visando o sucesso pessoal, com o que há de dominante em nossa cultura, articulando temporalidades distintas sobre mulheres negras e seus corpos – e engajamentos. Se ambas as noções de *doméstica* e de *mulata* – que será articulada, mais adiante, à de *piriguete* no pagodão – se articulam à figura colonial da *mucama*, como lemos nas análises de Lélia Gonzalez, por que uma delas é

tomada somente como “empoderadora” e dotada de agência, enquanto a outra seria nitidamente racista e opressora? Diversas mulheres negras contam com dor e orgulho justificáveis que suas mães, trabalhadoras domésticas, lutaram e trabalharam para que elas não seguissem o mesmo caminho profissional. A própria Bárbara Carine é uma delas, a quem a autora deste trabalho já teve a oportunidade de ouvir contar sua história pessoal em alguns eventos e também via redes sociais. E ela própria, em seu Instagram, se revela amante do nosso pagodão e, como “intelectual diferentona” que é, intercala vídeos sobre o combate ao racismo e a vida acadêmica com outros onde dança coreografias do ritmo baiano. Esse é apenas um dos tantos possíveis exemplos que articulam engajamentos afetivos de extrema importância nas vidas de mulheres negras, a justaposição entre a dor de experimentar a posição da *serviçal* e a alegria e o desejo de ocupar a posição de dançarina, como se a primeira atividade se desse *apenas* por opressão, e a segunda envolvesse *apenas* uma “vontade” individual. É como se o fato de alguém ser trabalhadora doméstica não permitisse qualquer agência, e como se o fato de alguém ser dançarina fosse o exato oposto: aqui, só existe agência e empoderamento. Obviamente, não queremos promover qualquer crítica negativa a quem dança, seja por prazer ou por profissão, ou muito menos a Bárbara Carine ou a tantas outras mulheres negras que compartilham histórias semelhantes. Jogamos na roda apenas inquietações e pistas que vão aparecendo durante a construção do contexto, e que dizem de fraturas e violências articuladas na hegemonia, mas também de possibilidades de transformação.

O exemplo de Bárbara Carine, inclusive, explicita outros engajamentos afetivos e disputas com noções dominantes sobre a intelectualidade. Ela própria se coloca como “intelectual diferentona”, e esse *diferentona* aparece não só pela sua negritude (afinal, mulher negra lá é intelectual?) como por expor abertamente seu amor ao pagodão, fazendo vídeos onde dança coreografias do gênero/cena musical. A dualidade dominante que separa e até antagoniza *corpo* e *mente* aponta também para quais comportamentos serão valorizados socialmente e quais serão considerados *desviantes* e “sem valor”. Isso irá aparecer de forma mais nítida na seção a seguir, onde aprofundaremos as noções de *mulata* e de *piriguete*. Mas, adiantando o debate, a educação formal aparece como algo a ser cultivado, inclusive como valor moral, por fãs de pagodão em interações em redes sociais. Por outro lado, o trabalho “com o corpo” e com a dança parece apontar para uma desvalorização de quem o escolhe.

Uma explicação possível para essa aceitação do papel de *mulata* em contraposição ao desejo de afastamento da noção de *doméstica* é a própria negação da condição de *mulher* às mulheres negras. O uso do corpo na cena do pagodão e do carnaval é muito mais criticado

por um (pre)suposto sexismo e hiperssexualização das mulheres, mas a própria ideia de “ser uma mulher” – delicada, feminina, esposa, etc, é negada às mulheres negras a partir da escravização nas Américas. Talvez esse não-reconhecimento como “mulher de verdade”, um elemento dominante que mobiliza engajamentos presentes inclusive na configuração de nossas próprias subjetividades e desejos, não torne a *mulata* uma questão tão urgente a ser resolvida. Afinal, a *mulata* como profissão garante sucesso, reconhecimento e desejo. E tudo bem querer ser desejada. Por outro lado, a noção de *doméstica* se articula não só ao sexismo, mas, principalmente (em nossa leitura), ao racismo que estrutura a sociedade brasileira. Afinal, homens negros também são confundidos com serviçais o tempo inteiro, têm sua entrada barrada em diversos locais apenas pela sua negritude – o que não ocorre com frequência com mulheres brancas. A visão da mulher negra como doméstica/serviçal não se dá necessariamente porque ela é mulher, mas porque é *negra*. Afinal, essa noção não se aplica tão facilmente a mulheres brancas, mesmo através da lente da intersecção de classe – sendo que mulheres negras de classe média ou alta (e até famosas, como a própria Alanna Sarah) seguem sendo “confundidas” ou tratadas como serviçais. Talvez a maior inserção das mulheres negras nos movimentos negros e nos ambientes onde o debate sobre racismo é muito mais presente e estruturado (suas comunidades, suas famílias, coletivos, escolas de samba, etc) tenha sido fator decisivo para essa contradição que vemos surgir ao articular e desarticular o contexto, aliado à exclusão histórica dessas pessoas mulheres pelo feminismo branco/academicista:

Cabe aqui um fato importante de nossa realidade histórica: para nós, amefricanas do Brasil e de outros países da região — e também para as ameríndias —, a consciência da opressão ocorre antes de tudo por causa da raça. A exploração de classe e a discriminação racial constituem as referências básicas da luta comum de homens e mulheres pertencentes a um grupo étnico subordinado. A experiência histórica da escravidão negra, por exemplo, foi terrível e sofridamente vivida por homens e mulheres, sejam crianças, adultos ou idosos. E foi dentro da comunidade escrava que se desenvolveram formas político-culturais de resistência que hoje nos permitem continuar uma luta plurissecular pela libertação. O mesmo reflexo é válido para as comunidades indígenas. Por tudo isso, nossa presença nos movimentos étnicos é bastante visível; lá nós, amefricanas e ameríndias, temos participação ativa e, em muitos casos, somos protagonistas. (GONZALEZ, 2020, p. 147)

Assim, Lélia explica que a organização das mulheres amefricanas ocorre, primeiro, por “grupos étnicos”. À medida em que o gênero começa a entrar no debate, nossas questões aparecem já com essa intersecção:

No Brasil, já em 1975, por ocasião do encontro histórico das latinas, que marcaria o início do movimento de mulheres no Rio de Janeiro, as mulheres amefricanas estavam presentes e distribuíram um manifesto que evidenciava a exploração econômico-racial sexual e o conseqüente tratamento “degradante, sujo e sem

respeito” do qual somos objeto. Seu conteúdo não difere muito do Manifesto da Mulher Negra Peruana no Dia Internacional da Mulher de 1987, assinado por duas organizações do movimento negro desse país: Linha de Ação Feminina do Instituto de Investigações Afro-Peruanas e Grupo de Mulheres do Movimento Negro Francisco Congo. Denunciando sua situação de discriminadas entre os discriminados, elas afirmam: “Fomos moldadas como uma imagem perfeita em tudo o que se refere a atividades domésticas, artísticas e servis; fomos consideradas ‘especialistas em sexo’. É dessa maneira que foi se alimentando o preconceito de que a mulher negra apenas atende a essas necessidades”. Vale ressaltar que os doze anos que separam os dois documentos não significam nada comparados aos quase cinco séculos de exploração que ambos denunciam. Além disso, observa-se que a situação das amefricanas em dois países é praticamente a mesma sob todos os pontos de vista. Um ditado “popular” brasileiro resume essa situação, afirmando: “Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar”. Atribuir às mulheres amefricanas (pardas e mulatas) tais papéis é abolir sua humanidade, e seus corpos são vistos como corpos animalizados: de certa forma, são os “burros de carga” do sexo (dos quais as mulatas brasileiras são um modelo). Desse modo, verifica-se como a superexploração socioeconômica se alia à superexploração sexual das mulheres amefricanas. (GONZALEZ, 2020, p. 148-149)

Como Sojourner Truth perguntou tanto tempo atrás e com seu próprio corpo – braços, voz, pele, afetos – se, por não mobilizar os mesmos engajamentos afetivos que mulheres brancas, então “não era ela uma mulher?”, nossas análises encontram uma potência na exploração da ideia de “desviante”, mas desviante *da* norma e não *como* norma (norma que já conforma corpos negros como *desvios* não-civilizados). A potência de reclamar os *desvios* aparece como resistência ao dominante, e abre possibilidades para reivindicar uma “mulheridade desviante” transformadora – mas não nos termos coloniais de “desvio”.

×

3.3.2 Da mucama à mulata e à *piriguete*: meu corpo, *minhas* regras?

Outra figura central para a discussão trazida por Lélia Gonzalez é a *mulata*. “Resultado” da “mistura” entre negros e brancos, a mulata brasileira, para a autora, representa o mito da democracia racial e é categorizada como objeto sexual. Lélia traz o carnaval como central para a sua análise do racismo articulado ao sexismo no Brasil porque, em sua visão, nele se “reencena”, todos os anos, o mito da democracia racial:

é exatamente no momento do ritual do Carnaval que o mito assume todo o seu impacto simbólico. É nesse momento que a mulher afro-brasileira se transforma em uma soberana, naquela “mulata, minha rainha do samba”, como diz a música:

Que passa com graça
Fazendo pirraça
Fingindo inocente
Tirando o sossego da gente. (GONZALEZ, 2020, p. 165)

A mulata é exaltada por sua aparência física, por suas qualidades “eróticas e exóticas” (GONZALEZ, 2020, p. 165), mas não no lugar de *musa* e mais como “uma fruta a ser degustada, mas de todo modo é uma prisioneira da natureza”. Central para a análise de Lélia é o processo de configuração da mulata enquanto *profissão*:

Mesmo agora não é reconhecida como um ser humano e nenhum movimento foi efetivado para restaurar sua dignidade como mulher. Ela foi claramente transformada em uma mercadoria para consumo doméstico e internacional. Hoje, mulatas são treinadas para se apresentarem em shows em casas noturnas. Essa é a demanda do mercado. (GONZALEZ, 2020, p. 165-166)

Lélia cita uma matéria publicada pelo jornal O Globo, em 1986, no Rio de Janeiro, onde a transformação da “mulata” em profissão fica nítida, e, como ela, também vemos a importância de inserir aqui trechos do material para nossa análise:

*Para Maria Luzacir, 22 anos, empregada doméstica do Nordeste, nenhuma hesitação ou tropeço no palco podia comprometer o brilho da noite. Era terça e estava muito frio do lado de fora, mas ela transpirava e explodia de orgulho... **A partir daquela noite ela seria transformada em uma mulata, quer dizer, uma mulata profissional.***

*Foram necessárias noventa horas de treinamento para que Luzacir e outras 41 garotas brasileiras, entre dezesseis e trinta anos, **nenhuma completamente branca ou completamente negra**, se enquadrassem na categoria nacional **de pele para exportação**: mulata. Mas, para se tornar um produto finalizado, não bastava nascer com a cor abençoada por Deus, europeus e americanos; para ser reconhecida como a agência de distribuição de mulatas do Rio, a Oba Oba se transformou em uma escola de treinamento profissional.*

[...]

Durante o show de duas horas, as performers exibiram suas melhores formas e habilidades. Em biquínis mínimos e sutiãs adornados com lantejoulas ou em elaboradas e requintadas fantasias, sempre em saltos extremamente altos, as mulatas, destaques das escolas de samba, dançaram contorcendo seus corpos como filhas de Oxum e alongaram-se como em uma aula de ginástica, como garotas de Ipanema.

Era delirante para o cinegrafista Hermann Engle, que fez um videoclipe para a emissora de TV alemã ZDF. Ele estava certo de que o clipe levaria seus compatriotas à loucura...

[...]

Gloria Cristal, um típico exemplo de mulata bem-sucedida (ela tem dois empregos excelentes: na Oba Oba e na TV Globo), diz: “Ser uma mulata é a melhor profissão do mundo, pois temos a oportunidade de nos tornarmos damas. Todos nos tratam com carinho e cuidado. Às vezes penso que sou uma boneca de porcelana e gosto muito disso”.

Acontece que as bonecas de porcelana ganham muito pouco dinheiro no começo de suas carreiras. É esse o caso das mulatas que estão concluindo sua formação. As casas noturnas do Rio pagam um salário mínimo mensal para as iniciantes. O empresário Elias Abifadel, dono da Oba Oba, afirma que todo começo é difícil. Entretanto, no caso de Maria Luzacir,

por exemplo, seu salário é duas vezes maior do que ela ganha atualmente como empregada doméstica em Copacabana, ou seja, menos de quarenta dólares por mês.

Apenas para se ter uma ideia da demanda em um mercado que sofre com a escassez de mulatas capacitadas, duzentas candidatas se apresentaram para o treinamento. De acordo com Marcia Andreia, as candidatas eram rigorosamente examinadas “como se fossem cavalos”. É absolutamente necessário que estejam fisicamente perfeitas...

Por fim, há o pré-requisito mais importante, sem o qual o grupo estaria reduzido a três alunas. Uma mulata deve ter delicados traços brancos se espera sucesso garantido, o que, é preciso dizer, não é fácil de encontrar, observa Ilan Amaral. Em sua opinião, mesmo se mulata não tiver um nariz fino e lábios bem desenhados, ela pode se destacar no palco e ser invencível em sua profissão se “aprender como ser uma mulher”. Isso, diz Amaral, pode ser ensinado. Como? “Com aulas de etiqueta social”, diz ela. (MULATAS apud GONZALEZ, 2020, p. 166-168, grifos nossos)

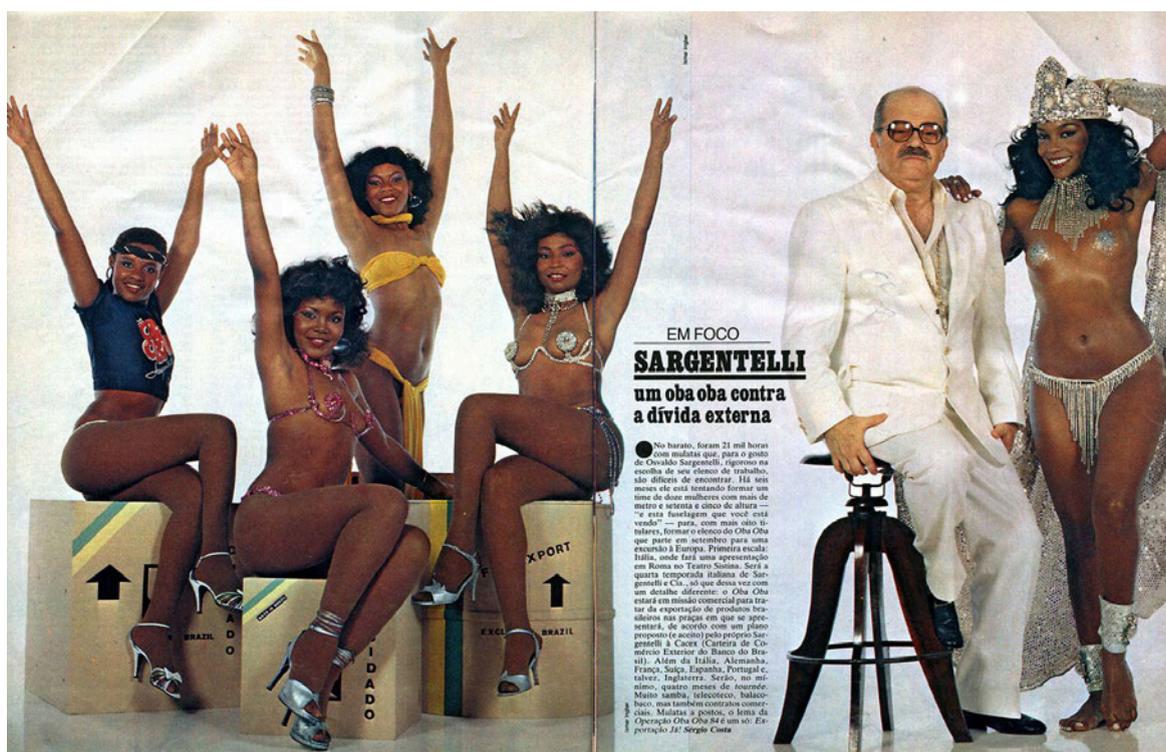
Vemos, na matéria acima, contextualidades importantes à nossa análise. Luzacir, jovem empregada doméstica, se transforma *magicamente* em *mulata* – um “conto de fadas” nos termos de Lélia Gonzalez (2020, p. 80) – e pode passar a ganhar duas vezes mais dinheiro com o novo posto. O *brilho* da noite retratada no jornal é voltado às mulheres de “pele tipo exportação”: “nem totalmente brancas” e “nem totalmente pretas”, mas *mestiças*, símbolo da nossa *mistura de raças* à brasileira pacificada – mas desde que tenham “delicados traços brancos”. Com a profissão de mulata, essas mulheres podem tentar sair da precariedade social e “se tornarem damas” e serem “tratadas com carinho”. Obviamente, para isso, precisam estar “fisicamente perfeitas” e, articulando temporalidades do sistema escravagista, a matéria inclusive afirma que as mulheres tinham que ser “examinadas como se fossem cavalos”. A promessa acionada pela *mulata* profissional, condicionada pela sua capacidade de ser *mulher* e não “completamente negra”, de escapar do lugar de serviçal destinado às mulheres negras, oculta sua configuração enquanto ela própria sendo uma posição de exploração do trabalho – não há, na exaltação da *mulata*, uma quebra verdadeira com os elementos hegemônicos na relação entre gênero, raça e trabalho.

Essa figura da *mulata* como profissão midiática, nomeada e amplamente reconhecida como tal, ganha força no Brasil a partir dos anos 60 e 70. Em uma matéria de 2002⁸¹, por exemplo, a Folha de São Paulo conta como Oswaldo Sargentelli ficou conhecido como o “rei das mulatas”. Criador da *Oba Oba*, da matéria citada por Lélia Gonzalez, Sargentelli deixou a carreira de radialista e apresentador de TV depois do golpe militar de 64 para organizar “shows de mulatas” no Rio de Janeiro. Radialista e apresentador de TV, Sargentelli se viu

⁸¹ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1404200230.htm>>. Acesso em 14 jan. 2024.

impedido de realizar seus programas “controversos” de entrevistas durante a ditadura, e então seguiu para a carreira que autodenominou como a de “mulatólogo”. Suas casas de shows tinham apresentações de mulheres negras no palco, vestidas como se fossem desfilando no carnaval, ao som do samba carioca. Nos anos 70, “no auge do sucesso, quando chegou a ter 40 mulheres contratadas, foi acusado de racismo e de facilitar a prostituição” (REGIME, 2002), afirmação que a Folha emenda com o fato de que nada disso conseguiu ser comprovado. A matéria segue, dizendo que Sargentelli “fazia questão de mostrar um ótimo relacionamento com as dançarinas que contratava. Adorava falar bem das mulatas, ‘as mulheres que sabem sambar de verdade’” (Ibid.). O texto é encerrado com Sargentelli contando que sua primeira contratada aceitou o trabalho “por apenas 20 contos”, que Solange Couto, hoje atriz da Rede Globo, começou a trabalhar com ele aos 17 anos e era “uma de suas preferidas”, e que ele gostava de ser “rotulado como mulherengo” (Ibid.). Abaixo, a Revista Manchete de 1984⁸² celebra o trabalho do “mulatólogo” contra – atenção – a dívida externa brasileira:

Figura 12 - Material da Revista Manchete sobre Sargentelli e sua turnê na Europa



Fonte: Reprodução Revista Manchete (1984) / Hemeroteca Digital Brasileira

⁸² Disponível através da Hemeroteca Digital Brasileira, pelo link <<https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=227001>>. Acesso em 14 jan. 2024.

O texto estabelecia, literalmente, uma associação entre os shows de mulatas de Sargentelli e a exportação:

No barato, foram 21 mil horas com mulatas que, para o gosto de Osvaldo Sargentelli, rigoroso na escolha de seu elenco de trabalho, são difíceis de encontrar. Há seis meses ele está tentando formar um time de doze mulheres com mais de metro e setenta e cinco de altura – “e esta fuselagem que você está vendo” – para, com mais oito titulares, formar o elenco do Oba Oba que parte em setembro para uma excursão à Europa. Primeira escala: Itália, onde fará uma apresentação em Roma no Teatro Sistina. Será a quarta temporada italiana de Sargentelli e Cia., só que dessa vez com um detalhe diferente: o Oba Oba estará em missão comercial para tratar da exportação de produtos brasileiros nas praças em que se apresentará, de acordo com um plano proposto (e aceito) pelo próprio Sargentelli à Cacex (Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil). Além da Itália, Alemanha, França, Suíça, Espanha, Portugal e, talvez, Inglaterra. Serão, no mínimo, quatro meses de tournée. Muito samba, telecoteço, balacobaco, mas também contratos comerciais. Mulatas a postos, o lema da Operação Oba Oba 84 é um só: Exportação Já!⁸³

Uma das “mulatas preferidas” de Sargentelli, Solange Couto foi surpreendida no programa Mais Você⁸⁴, da Rede Globo, em 2019, quando começam a falar do início da sua carreira, com imagens da época dos shows de mulatas. A apresentadora Ana Furtado introduz o tema, receosa: “Olha só! O show do Sargentelli, que era o show que a Solange participava, é... [pausa] É... Era um show de mulatas, e você protagonizou vários quadros no programa...”. Solange intervém: “É, porque as pessoas pensam que um show de mulatas – você vê pela fotografia, que não é um baticum, como se chamavam, de requebros e pandeiro. O show tinha um roteiro”. A atriz segue lamentando a falta, no Rio de Janeiro atual, dessas “casas de show com verdadeiros musicais, com fantasias, passeando pela música popular brasileira”, onde “tudo era muito bem produzido”, e “infelizmente, hoje em dia, não temos mais no Rio de Janeiro. Isso proporcionava emprego pra todas as áreas, e um espetáculo que mostrava a nossa história pro turista nacional e internacional”. Ela conta, também, que aprendeu a atuar nos palcos de Sargentelli, já que tinha que interpretar “um Pierrot que chorava em cena, uma Carmen Miranda, eu valsava, eu fazia uma Iemanjá, uma bailarina clássica...”. Ela é interrompida pelos apresentadores, provavelmente para que o quadro, ao vivo, seja encerrado. Mas nos parece que a necessidade de Solange de descrever todas as regras (como “horários rígidos” e a direção de palco) dos shows, assim como o enquadramento deles como lugar de apresentação da chamada “cultura nacional”, parte justamente dessa preocupação da

⁸³ Fonte: Ibidem.

⁸⁴ Vídeo do trecho disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/7305960/>>. Acesso em 18 jan. 2024.

associação entre o show de mulatas e a exploração sexual da mulher negra brasileira. Infelizmente, seu trabalho desde os 17 anos gerou pressões constantes sobre sua autoimagem, além do acompanhamento midiático em torno das suas oscilações de peso e aparência. Em 2023, no mesmo programa, ela “admitiu que sentia vergonha do próprio corpo na juventude por ser magra demais para os padrões da época. ‘E a vergonha que tinha da barriga? Porque a barriga era inversa. Todo mundo tinha uma pocheteinha e eu não tinha. Era feio ser magra, muito feio’” (PACHECO, 2023). Já em outros momentos, acompanhada através de seus papéis em novelas globais, seu corpo é tema de matérias que apontam sempre o quanto ela engordou ou emagreceu ao longo dos anos, com direito a aspas em manchete anunciando que voltou a comprar lingerie após perder 20kg⁸⁵.

A *mulata* como profissão não se restringe aos anos 70: uma matéria da Istoé, de 2011, intitulada justamente “Profissão Mulata” traça um perfil dessas mulheres⁸⁶ (grifos nossos):

*A menina nasce com um dom: o samba no pé. Desde pequena, está nas rodas de músicos, nos ensaios da escola, **sonhando brilhar na apoteose**. De preferência, no cargo mais alto da hierarquia, de rainha da bateria. Quando esse dia chega, já mulher, descobre que a tarefa é árdua. É preciso suar o top na academia diariamente, comer pouco, providenciar roupas incríveis para as apresentações e, quase sempre, bancar as próprias fantasias, **pedaços minúsculos de roupa que variam de R\$ 2 mil a R\$ 15 mil**. [...]*

*[...] centenas de brasileiras encarnam todos os anos, durante o Carnaval, **um dos principais personagens da cultura brasileira – a mulata**. E, mesmo **sem remuneração**, elas estão cada vez mais **profissionais**. “É trabalho para um ano inteiro, a escola é uma empresa que nunca para”, explica Priscila. Os ganhos acontecem de forma esporádica, nos shows que as escolas promovem, mas, definitivamente, não é essa a razão pela qual essas mulheres se preparam com afincos para seus minutos de glória no Carnaval. “Nesse dia, elas são deusas”, acredita Walmor Pamplona, diretor do documentário “Mulata: um Tufão nos Quadris”, com estreia prevista para a véspera do Carnaval. “**Isso mexe muito com a cabeça delas**.”*

[...]

*Para muitas, de origem humilde, **brilhar na avenida é também uma chance de fazer algum dinheiro e um certo sucesso**. A antropóloga Sônia Giacomini, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), chegou a fazer uma tese de mestrado sobre as mulatas no início dos anos 90. “A grande maioria, depois de falar em sonho de estrelato e riqueza, mencionou **querer escapar das ocupações geralmente destinadas a mulheres não brancas na sociedade brasileira, mal remuneradas e desprestigiadas**”, recorda.*

⁸⁵ Matéria do Portal Terra disponível em <<http://tinyurl.com/4srxkdr7>>. Acesso em 18 jan. 2024.

⁸⁶ Matéria disponível em <https://istoe.com.br/126012_PROFISAO+MULATA/>. Acesso em 02 dez. 2023.

*Nilce Fran, 45 anos, é um exemplo de quem levou a “profissão mulata” a sério. Rainha da bateria da Portela em 1996 e 1997, hoje ela é a coordenadora da ala das passistas [...]. Mais nova, se apresentava em shows no Brasil e no Exterior: “Hoje a coisa está bem mais profissional, eu vivi uma época de muito preconceito com as mulatas”, afirma. “Antigamente, nos concursos, era só ter um corpo bonito, botar um biquíni e desfilar. Hoje é preciso saber outras modalidades de dança e, de preferência, falar outras línguas.” Nilce se refere a um tempo em que **as mulatas eram tidas como patrimônio nacional**, em especial por causa do trabalho feito por Oswaldo Sargentelli (1924-2002), que se autodefinia um mulatólogo. O empresário revelava mulatas e as levava para turnês mundo afora. Hoje, a glória é estar no programa “Caldeirão do Huck”, da Rede Globo, e ser eleita a Musa do Carnaval.*

*Mas nem tudo é brilho na vida dessas belas mulheres. Nilce reclama da **dificuldade de achar um namorado**. Rafaela concorda. “Nós sabemos que é **tudo uma fantasia e que encarnamos um personagem, mas vá explicar isso para um homem**.” Priscila cita a incompreensão dos empregadores com a profissão paralela. Muitas ainda se queixam de ser **confundidas com “mulheres de vida fácil”**. É bem o contrário. Quase todas são de classe baixa, têm atividades paralelas, cuidam sozinha dos filhos e são solitárias. “É um **grande paradoxo. Ao mesmo tempo que são desejadas pelos homens, não conseguem achar parceiros que lidem bem com a nudez e a vida no samba**”, conclui Pamplona. [...]⁸⁷*

Não tem paradoxo nenhum: os homens heterossexuais resolvem toda essa equação com as categorias “mulher pra transar” *versus* “mulher pra casar”. Ou, quando a gente racializa essa dinâmica, eles também sabem muito bem que “preta é pra trabalhar, mulata pra transar, branca pra casar”, como aponta Lélia Gonzalez em diversos ensaios (GONZALEZ, 2020, *passim*). Até o (então) príncipe de Gales, Charles III, atual Rei do Reino Unido, soube fazer essa distinção muito bem aos jornalistas brasileiros, após sua passagem ao Brasil em 1978. Na montagem da revista Istoé que pode ser vista abaixo, ele dança com a passista Pinah – que, na ocasião, não o conhecia, e descobriu a identidade do rapaz com quem havia dançado através do assédio dos jornalistas no dia seguinte. Causando alvoroço na mídia do país e com fama de namorado, o príncipe se explicou, numa coletiva em Brasília: “Se eu fosse ficar noivo, me casar, jamais poderia cair no samba como fiz no Rio de Janeiro outra noite” (ALVES, 2023).

⁸⁷ Ibidem.

Figura 13 - Ilustração da matéria “Profissão Mulata”

OS DESTAQUES DA AVENIDA
Conheça algumas mulatas brasileiras que fizeram sucesso para além do Carnaval

Pinah
Alguns minutos de dança com o príncipe Charles em 1978 renderam à passista da Beija-Flor muita fama e o título de Cinderela Negra. Há quase 30 anos ela é sócia de uma rede de armazéns em São Paulo, onde vive com o marido e a filha



Solange Couto
A estonteante ex-mulata de Sargentelli – o maior especialista em mulatas que existiu, que promovia shows com as passistas – construiu uma carreira na tevê como atriz



Jaqueline
Atual musa da Beija-Flor, conseguiu se destacar além da avenida ao ser selecionada para a edição atual do “Big Brother Brasil”. Além do samba, ela também dança funk – chegou a fazer parte do grupo Bonde Faz Gostoso



Valéria Valenssa
Também conhecida como “Globeleza”, a carioca foi a musa brasileira do Carnaval durante mais de uma década por causa das vinhetas da Rede Globo. Há dois anos, entrou para a Igreja Universal do Reino de Deus



Adele Fátima
Ela também foi mulata de Sargentelli, modelo, atuou em seriados da Globo e fez filmes como “Histórias que Nossas Babás não Contam”, em que interpretou Clara das Neves, uma versão quente da Branca de Neve



Fonte: Istoé⁸⁸ (2011)

A partir da matéria da Istoé podemos ver como mulheres negras, ao “sonhar com a riqueza”, querem “escapar das ocupações geralmente destinadas a mulheres não brancas na sociedade brasileira, mal remuneradas e desprestigiadas”, como afirmou Sônia Giacomini. A *mulata* de profissão aparece, então, como alternativa à *doméstica*.

Na reportagem, vemos uma ilustração da Globeleza – ali representada por Valéria Valenssa –, a *mulata* que sambava ao som da vinheta de carnaval da Rede Globo na TV desde 1991 até 2014 praticamente no mesmo formato, com o corpo nu coberto por grafismos e alguns adereços com o tema do ano. Valéria Valenssa foi a Globeleza até 2004, substituída após ficar grávida por dois anos consecutivos (na primeira gravidez, a vinheta ainda é feita com Valéria sambando; na segunda, sua imagem é feita digitalmente e ela aparece como se não estivesse grávida). A última Globeleza a sambar nas vinhetas da Rede Globo antes da reformulação do segmento foi Nayara Justino, que ocupou o posto por apenas um ano e foi retirada dele pela emissora, sem grandes explicações, e entrou em depressão por perceber que sofria racismo nesse processo⁸⁹. Nayara foi a Globeleza de pele mais escura a ocupar o posto, em 2014, e a recordação que a autora desta dissertação tem desta época é a do desagrado com que Nayara

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ A atriz Nayara Justino foi muito criticada pela mídia, virou piada e meme entre o público, e foi retirada do posto de Globeleza logo depois de tê-lo conquistado por voto popular. É possível encontrar mais sobre a sua história e versão nos links <<http://tinyurl.com/fkwa9dzr>> e <<http://tinyurl.com/5yr8pzfa>>. Acesso em 18 jan. 2024.

foi recebida nas telas de casa, pelos familiares e amigos assistindo à programação: a achavam “feia” e, obviamente, “preta demais”. Logo após a sua saída, em 2015, foi a vez de Érika Moura se tornar a representante oficial do carnaval da Globo – mulher negra de pele muito mais clara que as Globelezas anteriores. Mas, a partir de disputas entre a audiência, feministas negras e os críticos da vinheta⁹⁰, começamos a ver modificações aparecerem, com Érika ainda surgindo ao som do samba, mas vestida de fantasias e adereços típicos de vários carnavais pelo Brasil, muitas vezes acompanhada de outros figurantes e dançarinos. Só em 2022 a figura da Globeleza deixa de existir.

Lélia Gonzalez enfatiza o carnaval porque é nele que o mito da democracia racial “é atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra se transforma única e exclusivamente na rainha, na ‘mulata deusa do meu samba’” (GONZALEZ, 2020, p. 80):

Ali ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la. Estes, por sua vez, tentam fixar sua imagem, estranhamente sedutora, em todos os seus detalhes anatômicos; e os flashes se sucedem, como fogos de artifício eletrônicos. E ela dá o que tem, pois sabe que amanhã estará nas páginas das revistas nacionais e internacionais, vista e admirada pelo mundo inteiro. Isso sem contar o cinema e a televisão. E lá vai ela feericamente luminosa e iluminada, no feérico espetáculo. (GONZALEZ, 2020, p. 80)

As músicas que exaltam mulheres negras não são abundantes apenas no carnaval carioca: por aqui, o pagodão dá a letra o ano todo. A banda Fantasmão indica para todas as mulheres, sejam “loirinhas”, “pequenas” ou “grandonas”: “quebre igual à negona”⁹¹. Black Style, outra banda de pagodão, canta seu refrão “Vem, Negona” depois de dizer que “Ela é cheirosa, ela é charmosa, ela é um tesão”⁹². Em “Hit do Posto”, a banda A Bronkka repete: “Toma aê pagodão, chão / A negona no chão, chão”⁹³. E esses são só alguns exemplos de grupos muito conhecidos em Salvador. Além disso, o desfile na folia soteropolitana pode não ser de escolas de samba e carros alegóricos, mas a performance das *mulatas*, como descrita por Lélia (que dançam, interagem de forma carinhosa com o público, “rebolantes e sorridentes [...], distribuindo beijos como se fossem bênçãos” [GONZALEZ, 2020, p. 80]) pode ser

⁹⁰ Uma crítica organizada por mulheres negras pode ser lida aqui <<http://tinyurl.com/579t2jr6>>. Acesso em 18 jan. 2024.

⁹¹ Música e performance ao vivo disponíveis no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=zM296b9OayM>>. Acesso em 18 jan. 2024.

⁹² Música e performance ao vivo disponíveis no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=uWzpk5kvZw>>. Acesso em 18 jan. 2024.

⁹³ Música e performance ao vivo disponíveis no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=R3ukiXU1HNQ>>. Acesso em 18 jan. 2024.

relacionada ao que vemos com os trios, com as dançarinas das bandas de pagode que animam a multidão ao lado dos vocalistas.

E a aproximação entre nossa análise e a de Lélia não se esgota na performance das *mulatas*, mas está presente também nos afetos que atravessam essas mulheres. Ela escreve que “toda jovem negra que desfila no mais humilde bloco do mais longínquo subúrbio sonha com a passarela da Marquês de Sapucaí. Sonha com esse sonho dourado, conto de fadas no qual ‘A Lua te invejando fez careta/ Porque, mulata, tu não és deste planeta’. E por que não?” (GONZALEZ, 2020, p. 80). Durante nossa pesquisa, encontramos na dissertação “Um deboche autoetnográfico” (2020), de Hellen Araújo, um mergulho justamente por esse sonho de se tornar dançarina. No texto, a antropóloga fala sobre a ligação entre a sua autoestima e a vontade, enquanto uma menina negra, de ser dançarina de pagode ou passista, muito a partir do que assistia pela TV e do que vivia no carnaval: “Depois do período de carnaval, a Globeleza sumia da programação da Rede Globo, e eu ficava sonhando em ser a ‘morena’ do grupo É o Tchan” (ARAÚJO, 2020, p. 36):

Queria brilhar como a Globeleza, as passistas de escola de samba e as dançarinas de grupos de pagode. Meu desejo era ser ovacionada pelo meu talento em sambar. Deslumbrar nas possibilidades em ser artista era fugir de aspectos da realidade vivenciada na escola, que destruía lentamente a minha autoestima, destruía o meu sentir bonito, que só imaginando em ser uma dançarina famosa poderia me colocar em um outro lugar de uma possível valorização da minha beleza negra. (ARAÚJO, 2020, p. 36)

O corpo aparece de forma central na análise de Lélia, apesar de, algumas vezes, ter sua agência quase retirada. Não teremos fôlego, nesta dissertação, para trabalhar com os estudos de performance, que acreditamos contribuir de forma muito valiosa neste debate. A performance como comportamento restaurado pode nos ajudar a não cair em algumas armadilhas, sejam elas deterministas e guiadas pelo olhar a partir das opressões de raça e gênero, sejam elas neoliberais e individualizadoras, focadas totalmente num suposto “desejo” de cada indivíduo. Mas o que vale notar é que o corpo é nosso ponto de convergência. É a partir/no/com o corpo que as mulheres negras experimentam a exclusão, a resistência, a pobreza, o luxo, o cansaço, a dança. O corpo também é atravessado pelos afetos: não os experimentamos apenas ou necessariamente por um processo de “consciência” ou “cognição”, de puro *sentido* ou *significado*, mas de *mobilização*. E é uma mobilização que parte do modo como sentimos, vivemos, pertencemos, nos engajamos com/em nossos próprios corpos. É pelo seus corpos que mulheres negras experimentam a hipersexualização

dos seus seres e, para Lélia, esse corpo é reduzido a um objeto parcial⁹⁴: a bunda. Ela explica que precisamos estar atentas “não só para toda uma literatura (Jorge Amado, por exemplo) como para as manifestações das fantasias sexuais brasileiras. Elas se concentram no objeto parcial por excelência da nossa cultura: a bunda”, sendo que a palavra *bunda* “se inscreve no vocabulário de uma língua africana, o quimbundo (mbunda), que muito influenciou os nossos falares” (GONZALEZ, 2020, p. 128). É também porque falamos *pretuguês*⁹⁵ que “[d]e repente bunda é língua, é linguagem, é sentido e é coisa. De repente é desbundante perceber que o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência europeia, muito civilizado etc. e tal” (Ibid., p. 91). Aqui, Lélia nos ajuda a pensar em como o corpo se inscreve na dinâmica de resistência. Resistimos com a bunda: por nossa fala, nossa dança, nossa música. É todo um conjunto de conhecimentos que não passa, muitas vezes, pelas vias coloniais de partilha (a escrita, por exemplo), mas que é vivido no/com/a partir do corpo – assim como os engajamentos afetivos atravessam e mobilizam os corpos em suas vidas vividas e não dizem necessariamente da esfera do discursivo: o corpo negro e sua bunda mobilizam afetos, seja relacionados à resistência e transformação, seja relacionados à conformação e marginalização, engajamentos de pertencimento e repulsa, força e pudor, liberdade e dor (e lá vou eu!). E como o corpo negro é ligado à noção de selvagem, de fora da civilização, de que formas ele aparece em nossa “democracia racial”? E a bunda, entra onde?

[...] na hora de mostrar o que eles chamam de “coisas nossas”, é um tal de falar de samba, tutu, maracatu, frevo, candomblé, umbanda, escola de samba e por aí afora. Quando querem falar do charme, da beleza da mulher brasileira, pinta logo a imagem de gente queimada da praia, de andar reboativo, de meneios no olhar, de requebros e faceirices. E culminando pinta esse orgulho besta de dizer que a gente é uma democracia racial. Só que quando a negrada diz que não é, caem de pau em cima da gente, xingando a gente de racista. Contraditório, né? Na verdade, para além de outras razões, reagem dessa forma justamente porque a gente põe o dedo na ferida deles, a gente diz que o rei tá pelado. E o corpo do rei é preto, e o rei é Escravo.

E logo pinta a pergunta: como é que pode? Que inversão é essa? Que subversão é essa? A dialética do Senhor e do Escravo dá pra explicar o barato. (GONZALEZ, 2020, p. 91)

É por isso que a autora vai buscar no carnaval essa demonstração máxima do mito da democracia racial, a partir, por exemplo, da hipersexualização dos corpos de mulheres negras,

⁹⁴ Como já falamos, Lélia Gonzalez bebe de fontes da psicologia e psicanálise para suas análises. Não vamos aprofundar o tema, visto que não é nossa escolha teórico-metodológica. Os objetos parciais são uma categoria freudiana, “visados pelas pulsões parciais, sem que tal implique que uma pessoa, no seu conjunto, seja tomada como objeto de amor. Trata-se principalmente de partes do corpo, reais ou fantasmadas [...], e dos seus equivalentes simbólicos” (MAGNO apud GONZALEZ, 2020, p. 128).

⁹⁵ “Pretuguês” é o termo que Lélia cria para indicar que a nossa língua tem bases africanas que a constituem, não sendo somente um “português”, mas um “pretuguês” que se configura a partir da diáspora negra no Brasil.

da “celebração” das manifestações artísticas negras como “subversão” dos costumes (civilizados, europeus, brancos), fora dos limites do cotidiano, já que “é justamente no Carnaval que o reinado desse rei manifestadamente se dá”, ainda que o carnaval seja “festa cristã que ocorre num espaço cristão”, “aquilo que chamamos de Carnaval Brasileiro possui, na sua especificidade, um aspecto de subversão, de ultrapassagem de limites permitidos pelo discurso dominante” (GONZALEZ, 2020, p. 91). E ela aprofunda:

Essa subversão, na especificidade, só tem a ver com o negro. Não é por acaso que nesse momento a gente sai das colunas policiais e é promovida a capa de revista, a principal focalizada pela TV, pelo cinema e por aí afora. De repente, a gente deixa de ser marginal pra se transformar no símbolo da alegria, da descontração, do encanto especial do povo dessa terra chamada Brasil. É nesse momento que Oropa, França e Bahia são muito mais Bahia do que outra coisa. É nesse momento que a negrada vai pra rua viver o seu gozo e fazer a sua gozação. [...] É também nesse momento que os não negros saúdam e abrem passagem para o Mestre Escravo, para o senhor, no reconhecimento manifesto de sua realeza. É nesse momento que a exaltação da cultura amefricana se dá através da mulata, desse “produto de exportação” (o que nos remete a reconhecimento internacional [...]). Não é por acaso que a mulher negra, enquanto mulata, como que sabendo, posto que conhece, bota pra quebrar com seu rebolado. Quando se diz que o português inventou a mulata, isso nos remete exatamente ao fato de ele ter instituído a raça negra como objeto *a*; e mulata é crioula, ou seja, negra nascida no Brasil, não importando as construções baseadas nos diferentes tons de pele. (GONZALEZ, 2020, p. 91-92)

É partindo dessas observações que Lélia centraliza seu foco no momento do carnaval para analisar a noção de *mulata*. Sua experiência mais próxima às passistas das escolas de samba a leva a destrinchar a historicidade dessa figura a partir daí. Aqui, nesta dissertação, iremos trazer esse movimento para a realidade vivida em Salvador a partir não do carnaval, mas do pagodão – que toca o ano inteiro. É com o surgimento do que se chamou de *pagode baiano*, por exemplo, que começamos a conviver com a figura da *dançarina de pagode* como profissão estabelecida e desejada por meninas que cresceram assistindo ao sucesso de Carla Perez, na busca, principalmente, pela fama e pela estabilidade financeira que aparentemente poderia vir junto com ela.

Clebemilton Nascimento (2012) pontua que a dança de Carla Perez tinha origem no samba de roda do Recôncavo, e trazia apelo explícito à sensualidade. O “curioso” é que o autor sugere a hipótese de que seu sucesso se deu “à quebra de estereótipos: uma pessoa, aparentemente, branca, loura, **dançando como uma negra**” (NASCIMENTO, 2012, p. 64, grifos nossos). O autor traz o depoimento de um integrante da banda É o Tchan! para comentar: “Foi uma coisa diferente porque, fora de Salvador, uma loira dançar e requebrar era muito difícil; agora não, mas, antigamente, era difícil chegar uma loira no samba. Chegou um negro, uma negra e uma loira, e aí estourou” ([Entrevista concedida a] NASCIMENTO, 2012, p. 66).

O chamado “modelo” do É o Tchan!, discutido em alguns trabalhos (GUERREIRO, 2000; NASCIMENTO, 2012), com vocalista à frente e uma ou duas dançarinas compondo as apresentações, gerou essa atenção ao papel das mulheres na performance musical dos grupos (assim como o É o Tchan!, tínhamos Gang do Samba, Companhia do Pagode e Terra Samba como alguns outros exemplos que faziam muito sucesso no começo dos anos 1990/2000 e que tinham performances de palco com dançarinas e coreografias ensaiadas). Algumas críticas a esses grupos, inclusive, afirmavam que seu sucesso estava atribuído à sensualidade das dançarinas:

O carisma de Carla Perez foi capitalizado através de uma superexposição da imagem da dançarina [...]. A dança do grupo [...] enfatiza a sua relação com o sexo. Segundo Carla disse à Folha de S. Paulo, em 98, “a minha maior arma para atrair o público continua sendo o rebolado, a bunda. [...]”. De fato, a sua mensagem é estritamente corpórea e, em muitos casos, simula o ato sexual. (GUERREIRO, 2000, p. 257)

É interessante notar que, a partir da figura de Carla, vimos um embranquecimento do posto de dançarina nas bandas de pagode baiano. Companhia do Pagode, grupo dono do hit “Boquinha da Garrafa”, por exemplo, tinha duas dançarinas brancas integrando a banda, assim como o Terra Samba. Outro exemplo é o concurso “Nova Morena do Tchan!”, de 1997, transmitido no programa do Faustão pela Rede Globo. Com a saída de Débora Brasil, dançarina negra que fazia parte do grupo desde o começo, Scheila Carvalho assume o posto, após a votação popular a indicar como vencedora do concurso com 59,9% dos votos.

Em segundo lugar estava Rosiane Pinheiro, dançarina negra que acabou ficando de fora da banda, mas que fez sucesso como a “Raimunda” do grupo Gang do Samba. Em Salvador, esse nome era também uma gíria para a mulher que era “feia de rosto, bonita de bunda”. A música “Raimunda”, que Rosiane incorporava nos palcos, cantava:

*Essa menina tá de brincadeira
Vai acabar alguém passando a mão
[...]
Rapaziada tá de olho arregalado
De olho no rebolado, tá saindo do normal*

*Rebola-bola o rebolado da Raimunda
Rebolando tá fazendo todo mundo passar mal
É o monumento da redonda arquitetura
Logo embaixo da cintura é a bunda*

Subiu a temperatura, ó Raimunda
Logo embaixo da cintura é a bunda
Subiu a temperatura, oba oba

Isso nos remete à crítica de bell hooks, que acionamos no começo deste capítulo, sobre a conformação da mulher negra como “Outro” que, quando associado à exposição ou ao entretenimento, está ali para que prestem atenção “apenas em determinadas partes” do corpo dessas mulheres. Aqui, entendemos com hooks e com Lélia Gonzalez que a importância da bunda nas performances das passistas e dançarinas articula, muitas vezes, sua objetificação, mas também diz da ancestralidade presente na dança, que tem no samba a sua matriz, e que festeja o corpo que a branquitude considera “anormal”.

×

Falar desse sonho em ser dançarina não é diminuir os desejos das mulheres. O pagode baiano, popularizado a partir do grupo É o Tchan e pelas músicas totalmente atreladas às suas coreografias, diz também de uma matriz cultural muito forte na Bahia, o samba do Recôncavo, como aponta o trabalho “Quem mete dança é ela: protagonismo feminino do pagode baiano” (2019):

O que é polêmico e alvo de críticas na música e na dança do pagode baiano tem características que retomam as heranças da cultura afro-brasileira, heranças essas que podem ser entendidas sob a perspectiva de “matrizes culturais”, termo cunhado por Jesús Martin-Barbero (1997). Entre tais heranças está o lundu, manifestação inicialmente de dança, mas também musical, presente desde o século XVIII nas comemorações dos povos negros escravizados. O batuque e canto coletivo que instigavam o corpo (LEME, 2001), foi considerado pelo discurso hegemônico como “licenciosa, vulgar e obscena”, por ter um caráter satírico, de humor e com duplo-sentido, que traziam uma abordagem de temáticas negras (LEME, 2003, p. 83). No sentido melódico, a principal característica estava na rítmica contramétrica, elemento que também pode ser observado no samba-de-roda do Recôncavo. Para Leme (2003), a contrametricidade seria a responsável por “uma espécie de ‘conflito’ estético auditivo, que se apazigua através do corpo” (p. 71), ou seja: a maneira de restaurar o equilíbrio seria a manifestação por meio da dança. (CERQUEIRA, 2019, p. 20)

O trabalho também nos mostra que, “Além do lundu, a tradição do samba-de-roda e a chula do Recôncavo são outras marcantes influências da produção do pagode baiano [...], presente em seus arranjos musicais” (CERQUEIRA, 2019, p. 20). A dança é fundamental para o pagode porque ela faz parte da própria música, já que

A contra-métrica presente no gênero das músicas é também chamada de síncopa, que, segundo Sodré (1998 apud NASCIMENTO, 2012), é caracterizada pelo prolongamento de um tempo forte em um tempo fraco e, está presente na música

negra como elemento responsável por conservar a matriz rítmica das músicas após incorporação com a música europeia. O que é mais importante explicitar nesse sentido é que, o autor explica que o espaço criado pela síncopa é preenchido pelo corpo dançante e, mais uma vez, reforça a dança como aspecto indissociável desse tipo de música [...]. (CERQUEIRA, 2019, p. 21)

A dança é parte indissociável da música quando falamos de pagodão baiano, e o papel de dançarina não apresenta necessariamente um problema de falta de protagonismo – até porque muitas delas acabam ficando mais famosas que os próprios vocalistas dos grupos. Mas, como o que é periférico e preto, no Brasil, é articulado como “baixo” e “sujo”, as coreografias associadas às músicas “motivaram a crítica a reduzir o gênero do pagode baiano ao que chamaram de ‘bunda music’, enfatizando apenas a performance das dançarinas e desconsiderando o estrondoso sucesso do ritmo no período” (CERQUEIRA, 2019). Maryluce Cerqueira acredita que são justamente esses enquadramentos da crítica que “objetificam os corpos femininos, minimizam o valor da figura da mulher ali presente, visto que denominam o ‘contexto do espaço de trabalho’ no qual ela está inserida de forma pejorativa [...], invisibilizando/descrédibilizando a sua atuação enquanto profissional” (Ibid.).

A participação das mulheres negras como dançarinas no pagode baiano é fundamental para a própria música acontecer. Entretanto, a restrição desse aspecto enquanto o *único* papel a ser considerado *possível* para elas no gênero/cena musical é uma chave que articula de modo fundamental racismo e sexismo. Quando a gente se pergunta os motivos de não haver uma quebra desse padrão, de uma presença mais forte de mulheres nos microfones principais e o mesmo nível de sucesso que os homens, começamos a ficar “sem respostas”. Um artigo sobre a música de protesto no pagodão (LOPES, 2013), por exemplo, explicita como o microfone pode ser “uma arma” para “a compreensão de certas realidades” periféricas, mas não consegue, justamente, responder nossa questão:

o único momento em que a figura feminina aparece em cena é na coreografia de determinada música. Diferente de outros gêneros diaspóricos como o funk, do Rio de Janeiro, no pagode baiano a mulher não é produtora ou protagonista. Mas por quê? Quais especificidades da cultura local, de Salvador e/ou do próprio gênero pagode, responderiam esta provocação? Talvez investigações futuras possam dizer. (LOPES, 2013, p. 73)

×

Entendo que a noção de *mulata*, como analisada por Gonzalez, pode ser articulada à *hoochie*⁹⁶ de Patricia Hill Collins, uma das “imagens de controle” descritas pela autora

⁹⁶ Pode ser traduzido como “puta” ou “cachorra”. Como gíria, se refere de forma geral a mulheres jovens que mantêm uma pluralidade de parceiros sexuais.

estadunidense. Para ela, a matriz dessa imagem é a “jezebel”, que dizia respeito a mulheres negras escravizadas “retratadas” como donas de desejos sexuais excessivos (COLLINS, 2019) – num movimento semelhante ao de Lélia Gonzalez e sua formulação da noção de *mulata* a partir da figura da mucama:

Como os esforços para controlar a sexualidade das mulheres negras estão na base da opressão delas, as jezebéis do passado e as *hoochies* contemporâneas representam uma forma desviante da sexualidade feminina negra. A imagem da jezebel surgiu na época da escravidão, quando as mulheres negras eram retratadas, segundo Jewelle Gomez, como “amas de leite sexualmente agressivas”. A função da jezebel era relegar todas as mulheres negras à categoria de mulheres sexualmente agressivas, fornecendo assim uma justificativa eficaz para os frequentes ataques sexuais de homens brancos relatados pelas mulheres negras escravizadas. (COLLINS, 2019, p. 155)

Outra articulação entre a figura da *hoochie* e a noção de *mulata* pode ser feita a partir do pressuposto de que, enquanto sexualmente agressivas e insaciáveis, essas mulheres negras também são extremamente “férteis”. Isso se torna justificativa para o seu estupro sistemático durante o período colonial – afinal, era garantia de mais mão-de-obra para o senhor – e para disputas de benefícios sociais governamentais. Nos Estados Unidos, Collins explica que a *hoochie* vira, por exemplo, uma *welfare queen* (mulher que “se aproveita” dos programas sociais) através de seus filhos. No Brasil, as disputas em torno do programa Bolsa Família partem de pressupostos parecidos: de que mulheres pobres estão “abusando” do “benefício” do governo, tendo muitos filhos que não podem criar, sobrecarregando o sistema – enfim, esse tipo de mentira racista e classista que pode ser confrontada facilmente com dados oficiais do próprio governo⁹⁷. Essa mentira associada à suposta “fecundidade” exacerbada de mulheres negras também gera mecanismos de controle e vigilância do corpo dessas mulheres, como as campanhas do Centro de Pesquisa e Assistência em Reprodução Humana (CEPARH) e as já citadas esterilizações, que muitas vezes podem ser determinadas judicialmente ou podem, simplesmente, ocorrer sem que a mulher tenha informações adequadas sobre o procedimento.

Atualizando a imagem da jezebel, a *hoochie* de Collins – a mulher negra “sexualmente agressiva” – aparece como parte fundamental da chamada “cultura negra”⁹⁸. Como exemplo

⁹⁷ Os últimos dados que encontramos cruzando a taxa de natalidade e o público do programa são da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) de 2015, que afirma que o número de nascimentos caiu entre os mais pobres, e mais ainda na região Nordeste. Fonte: <<http://tinyurl.com/bdd9zvf7>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

⁹⁸ É importante apontar que essa conformação de corpos negros como lascivos e com desejo sexual excessivo não acontece apenas na relação com as mulheres, mas também com os homens. É uma característica atribuída à negritude, e, para os homens, se articula ao machismo e à heteronormatividade que os coloca como “bem dotados” e “insaciáveis”.

disso, ela analisa uma das produções musicais do grupo de hip hop *2 Live Crew* que, segundo a autora,

leva a humilhação das mulheres negras a um novo patamar. Nessa música, o grupo começa com o grito de guerra “*big hooty hoes hop wit it!*” [“as malandras sacodem o popozão pra cima e pra baixo”] e lista em seguida as características da “*hoodrat hoochie mama*” [“*hoochie* cachorra gostosa”]. Os cantores são bastante claros quanto ao uso dessas mulheres: “*I don’t need no confrontation/ All I want is an ejaculation cos I like them ghetto hoochies*” [“Não preciso de polêmica/ Só quero é ejacular, porque curto as *hoochies* do gueto”]. A misoginia de “*Hoochie Mama*” faz as antigas representações da jezebel parecerem inofensivas. (Collins, 2019, p. 156-157)

Para Collins, o maior problema aqui é a “aceitação dessas imagens por parte dos afro-americanos”, que não resistem ou desafiam “essas e outras caracterizações da mulher negra como *hoochies* na cultura popular negra”, segundo a autora. Uma análise muito ancorada na ideia de *representação*, ainda que profícua para compreender certos processos de conformação na cultura hegemônica, não nos ajuda tanto a enxergar certas formas de resistência. Por outro lado, também é verdadeiro que mulheres negras, muitas vezes, buscam nessas formulações hegemônicas e resíduos coloniais algo que podem chamar de *empoderamento*. Além disso, muitas também defendem seus posicionamentos ao alegar que é parte “da nossa cultura”, assim como Collins aponta sobre o grupo que analisa, ao dizer que “apesar da natureza ofensiva de boa parte das músicas do *2 Live Crew*, houve pessoas negras defendendo que, embora infelizes, visões como essa circulam há muito tempo na cultura negra” (COLLINS, 2019, p. 156). A autora também fala sobre a “vida própria” que a *hoochie* possui na cultura estadunidense, já que

uma pesquisa informal realizada por algumas de minhas amigas, alunas e colegas revelou que existe uma taxonomia complexa de *hoochies*. A maioria concordou que a primeira categoria é a “*hoochie* básica”, a mulher sexualmente assertiva que pode ser encontrada em todas as classes sociais. Mulheres que vão a boates vestidas com roupas provocantes e dançam de maneira “vulgar” são as “*hoochies* de boate”. Essas mulheres tentam atrair homens endinheirados para noitadas de sexo. A ambição das “*hoochies* interesseiras”, por sua vez, são relações estáveis com homens endinheirados. Essas *hoochies* muitas vezes tentam fisgar atletas que recebem altos salários, e podem fazer isso engravidando. Por fim, há a “*hoochie* mama”, popularizada pelo *2 Live Crew*, uma imagem que vincula a *hoochie* à pobreza. Na canção do grupo, a *hoochie* mama é uma “*hoodrat*” [“cachorra”], uma “*hoochie* do gueto” cuja finalidade principal é lhes proporcionar favores sexuais. O fato de ser também uma “mama” é revelador do número de mulheres negras pobres que são mães solteiras e trocam favores sexuais por dinheiro movidas pelas necessidades econômicas de filhas e filhos. (COLLINS, 2019, p. 156-157)

A *mulata* como mulher negra sexualmente “disponível”, materializada por Lélia nas performances das dançarinas carnavalescas, se articula não só à *hoochie mama* de Collins, mas também à contemporânea *piriguete*. Geralmente jovem e de baixa renda, a *piriguete* é

uma mulher considerada “fácil” por apresentar um apetite sexual voraz e por não se importar em acumular um grande número de parceiros sexuais. Presente não só no pagodão, mas também em outros ritmos nascidos nas periferias urbanas e de letras consideradas explícitas sobre sexo, como o funk⁹⁹, a noção de *piriguete* permeia a cena do pagode baiano, das performances (das pagodeiras do público e sua estética, das dançarinas no palco e seus figurinos e coreografias, das *back dances* que vocalizam gemidos e respondem no microfone as falas e frases dos vocalistas masculinos) às letras das músicas. A música “As piriguetes chegaram”¹⁰⁰, que soteropolitanos cansamos de ouvir no começo dos anos 2000 e foi popularizada pelas bandas Nata do Samba e Pagodart, parece ter sido um dos primeiros registros dessa figura no pagodão:

*As piriguetes quando chegam no pagode
A galera se sacode e começa o auê
É uma alegria ver a sua calça baixinha
Aparecendo a marquinha, eu não sei o que fazer
[...]
As piriguetes chegaram... Oba! (4x)
Ai que coisa boa (6x)
Ai que coisa boa, já não fico mais à toa*

Contemporaneamente, a marquinha de biquíni ganhou ainda mais destaque com as marquinhas de fita¹⁰¹, e a calça baixinha foi substituída por *shorts* de cintura alta bem curtos (mostrando a “popa da bunda”, como cantam Psirico e Attooxa em seu hit homônimo¹⁰²). Em transcrição feita por Clebemilton Nascimento (2009), o vocalista da banda Nata do

⁹⁹ Como já vimos, a hipótese da estrutura de sentimento de Raymond Williams nos ajuda a compreender as inter-relações entre as diversas obras em um contexto, e a inter-relação do pagodão com o funk carioca, por exemplo, pode validar essa hipótese. Vemos isso na própria análise das produções de A Dama: as aproximações com o funk feito por mulheres no RJ aparece em suas performances audiovisuais e nos afetos que mobiliza enquanto mulher negra e periférica. Supomos que essa ligação, inclusive, é o que tenha feito o Festival Internacional Afropunk, em sua edição baiana de 2022, colocar Alanna Sarah e MC Carol para colaborarem no palco, dividindo um show juntas.

¹⁰⁰ A consulta no portal da União Brasileira de Compositores aponta que o título correto da faixa é “Piriguetes (Que coisa boa)”, de autoria de Mucio Oliveira Santos (Mussinho). Vamos usar o título alternativo da música porque é como ela ficou conhecida em Salvador.

¹⁰¹ São marquinhas de bronzado feitas a partir de fita adesiva escura, coladas à pele das pessoas, imitando o formato do biquíni. Com as fitas coladas, elas se expõem ao sol com bronzadores. Assim, as marquinhas ganham um contorno mais definido e marcado.

¹⁰² Clipe disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w67ON-yYw20>>. Acesso em 18 jan. 2024.

Samba continua a música descrita acima, que parece ter sido gravada ao vivo, com a seguinte fala:

Tem alguém aqui que ainda não sabe o que é pirigüete, véi? Alguém não sabe não o que é? [pausa] Tem pirigüete dizendo que não sabe o que é pirigüete!

Então eu vou lhe dizer o que é. Primeira mão, eu quero dizer que a gente do pagode não vive sem as pirigüetes, então a gente fez uma música pra elas. A pirigüete é o seguinte: a pirigüete é aquela mulher que tem o fogo muito alto, sabe? Que toma o homem da amiga, o namorado da amiga... Às vezes ela toma, né? E quanto mais homens pra ela, melhor. Essas são as pirigüete.¹⁰³

O vocalista da banda Nata do Samba parece explicar muito bem o que significa ser *pirigüete*, e como sua definição, ao microfone, é um dos primeiros registros do termo que encontramos em pesquisa, talvez à época fosse adequado que o cantor o explicasse mesmo. Depois dessa gravação ao vivo de “As pirigüetes chegaram”, a *pirigüete* virou presença marcada em diversos hits do pagodão em Salvador. A música “Viu Abestalhado”, por exemplo, da banda Selakuatro, fez muito sucesso em 2005 e cantava:

*Viu? Eu te falei pra você não se empolgar
Viu um rosto bonito foi logo se apaixonar
Menos de uma semana e já queria até casar
E a galera da sua rua a falar:*

*Viu, abestalhado?
Viu, seu sacaninha?
Pegou a pirigüete pensando que é patricinha (4x)*

*Bem que tentei te avisar
Você não quis me escutar
E agora está com nessa deprê
Viu, abestalhado, a “piri” não quer mais você*

¹⁰³ É possível ouvir essa gravação da banda Nata do Samba, que parece ser uma das primeiras da música citada, neste link <<https://youtu.be/wVU96jSE94E?si=a9B82qVK8MaoSQrF>>. Acesso em 18 jan. 2024.

Uma matéria de 2011 do Portal iBahia¹⁰⁴ mostrava a inclusão do termo no dicionário Aurélio daquele ano (grifos nossos):

*Um dos termos mais curiosos que entraram nessa nova edição foi o termo ‘piriguete’, muito utilizada na Bahia e que ganhou o Brasil, mas que teve origem na periferia de Salvador. [...] De acordo com o “Aurélio”, ‘piriguete’ significa “moça ou mulher que, não tendo namorado, demonstra interesse por qualquer um”. Mas, a depender da visão de cada pessoa, a expressão pode ter vários significados. Na visão machista: Piriguete é aquela mulher gostosa, que usa short curto, marquinha de sol à mostra. **Está em toda festa de pagode e de preferência de camisa colorida. Ela é o tipo de mulher que você só leva ao cinema se for na saideira, na última sessão pra ninguém ver, ou pra almoçar em algum local, onde tem chance zero de encontrar qualquer conhecido. Importante: você nunca namoraria uma piriguete. Chance de ser corno: 100%. E mesmo que não seja, todo mundo vai achar que você é um. Na Visão feminina: Piriguete é aquela vadiazinha que usa calça da Gang, é loira oxigenada, tem peitões e, definitivamente, olha pro seu namorado! Ela usa salto de acrílico, tem bolsa da Louis Vuitton falsificada, geralmente comprada na Av. 7, e compra roupa na Barroquinha. Para completar, faz mais de mês que ela não pinta o cabelo e a raiz já tá preta!***

A imagem que ilustra a matéria citada nos parece ser a foto de uma apresentação ao vivo do grupo O Troco, no palco, com uma dançarina usando lingerie, e a legenda “As mulheres pagodeiras, com algumas exceções, são as maiores candidatas à piriguetagem”¹⁰⁵. Em 2009, O Troco lançava a música “Todo Enfiado”¹⁰⁶, que falava sobre o tamanho das calcinhas do seu público feminino. Segundo a letra, a mulher que ia ao pagode com a menor calcinha – a *piriguete* – era quem chegava “Chamando atenção / Com um tomara que caia / E o celular na mão”. No refrão, após dizer que “Tem mulher que usa ‘p’ / Tem mulher que usa ‘m’ / Tem mulher que usa ‘g’”, eles repetiam: “A piriguete anda com um fio só / Todo enfiado”. Seria, talvez, só mais um sucesso do gênero musical em Salvador, mas a faixa acabou virando polêmica nacional após Jaqueline Carvalho, uma jovem negra e professora do ensino infantil em Salvador, dançar a música em cima do palco em um show da banda com um vestido curto, que acabou deixando a sua calcinha à mostra para o público presente. Na ocasião, o vocalista da banda, Mário Brasil, segurou a calcinha de Jaqueline e puxou a peça íntima para cima, enquanto ela, de costas para a plateia, dançava ao som de “Todo Enfiado”. Em um podcast de 2023¹⁰⁷, Mário Brasil conta: “Todo show, eu convidava entre 3 a 4 mulheres pra

¹⁰⁴ Disponível em: <<http://tinyurl.com/w3sxv23u>>. Acesso em 10 fev. 2024.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ É difícil achar uma versão original para ouvir. Uma gravação de 2021 da faixa pode ser encontrada no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=cWe78s7YL1Q>>. Acesso em 30 jan. 2024.

¹⁰⁷ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mlwusfCEWPA>>. Acesso em 18 jan. 2024.

subir ao palco e dançar o ‘Todo Enfiado’. Nesse dia, coincidiu que subiu a Jaqueline. Todas dançaram, e ela chegou assim no meu ouvido e fez assim: ‘Mário, eu tô de calcinha, de vestido’, ela tava de vestido, um vestidinho... maravilhoso”. Ele é interrompido pelo outro homem que o entrevista: “Eu lembro”. Mário segue a resposta: “Lógico que você lembra, todo homem lembra, irmão. [...] Eu sei que ela fez ‘Mário, eu tô de calcinha, não sei quê’, eu digo ‘ah...’... [Eu era] Um molecão, mano... Começando a cantar agora... Eu digo ‘É agora, minha amiga’”. Ele e o apresentador começam, então, a cantar juntos o refrão, aos risos: “A piriguete anda com um fio só!”. Mário interrompe o refrão após essa frase para continuar explicando o que aconteceu no momento em que Jaqueline estava no palco: “Quando ela jogou aqui [a bunda para cima], eu digo, ‘puf!’” – ele diz a frase enquanto mexe o braço e a mão direita em alusão ao movimento de levantar a calcinha de Jaqueline pelo fio dental.

O que ninguém esperava, nem Mário, nem a banda, e muito menos Jaqueline Carvalho, é que uma gravação em vídeo desse momento iria viralizar nas redes sociais, já que em 2009 isso não era tão comum. Mário conta que lembra de ter visto o vídeo circular no finado Orkut¹⁰⁸, mas, além dessa rede, o vídeo também circulava no Youtube. Foi o suficiente para que a carreira da jovem como professora acabasse: poucos dias depois ela foi demitida devido aos julgamentos morais que recebeu não só em Salvador, mas no Brasil inteiro – Mário Brasil, no mesmo podcast citado acima, explica que recebeu convites do programa *Se Liga, Bocão*¹⁰⁹ para se apresentar e, em uma segunda apresentação no mesmo programa, ficou ao vivo por mais de 3h, numa transmissão que incluiu um link com a Record Nacional, extrapolando a audiência baiana. Depois dessa apresentação, o próprio Bocão (como era conhecido o apresentador Zé Eduardo) informou que a banda estava com passagens compradas para São Paulo, para uma participação no programa do jornalista Geraldo Luís, também da Record. Nessa viagem, foram parar também no programa do Datena¹¹⁰, o que Mário conta com orgulho: “Sou o único artista a dar uma entrevista a Luiz Datena no programa dele, a cantar pra ele... E ainda pro tipo de música da época”. O entrevistador do podcast sintetiza: “Ou seja, o que poderia te foder... Salvou sua vida”. Mário concorda: “Mudou minha vida, mudou tudo”. Em outro corte do mesmo podcast¹¹¹, o artista conta que o sucesso permitiu que ele juntasse dinheiro em espécie o suficiente para comprar uma casa para a mãe e outra para a irmã. Depois dessa segurança para a família, ele comprou seu carro

¹⁰⁸ Rede social criada em 2004 e muito popular entre os brasileiros durante os 10 anos em que ficou no ar.

¹⁰⁹ Programa televisivo apresentado pelo jornalista Zé Eduardo, veiculado ao meio dia em rede local na Bahia pela TV Aratu e pela Record.

¹¹⁰ Jornalista, locutor e apresentador de televisão, conhecido por apresentar o programa Brasil Urgente pela emissora Bandeirantes.

¹¹¹ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rwe6ZeATm_8>. Acesso em 18 jan. 2024.

e casa próprios: “eu sou o primeiro cara em Salvador a comprar aquele [carro] Styllo Schumacher, cê lembra dele? Fui o primeiro preto a meter aquela carreta em Salvador”. Para Jaqueline Carvalho, a história também trouxe muita exposição, mas teve nuances bem diferentes.

A primeira aparição no programa do Bocão foi ao ar dia 28 de agosto de 2009¹¹². Após o programa construir uma tensão e suspense sobre sua participação na edição, Jaqueline Carvalho aparece de óculos escuros e acompanhada de seu advogado, sentada de frente para o set principal, onde o apresentador Zé Eduardo já está com a banda O Troco. Zé Eduardo explica, então, que quer que Jaqueline diga, “cara a cara com Mário Brasil, o que é que você queria retificar, onde é que ele errou”. A então professora responde (transcrição nossa):

*Antes de qualquer coisa, eu quero falar que não tenho intenção nenhuma de prejudicar a banda. [...] Mas, assim, o que eu quero retificar é que, quando ele perguntou ‘posso? você quer dançar?’, eu disse, com a cabeça, ‘sim’, mas em momento nenhum ele perguntou ‘posso puxar sua calcinha?’. E aí a partir disso pode surgir uma outra pergunta: ‘já que ele puxou sua calcinha, por que você deixou?’. Aí já trabalha com o subconsciente. Porque eu já estava ali em cima, eu estava alcoolizada, fui... pela letra da música, fui levada, até pela coreografia. Mas eu não tenho intenção nenhuma de prejudicar Mário Brasil e ele sabe disso. Ele é meu amigo, ele disse que é meu amigo. Ele essa semana conversou com minha mãe por telefone e disse à minha mãe que ele tinha subsídios pra poder retirar o vídeo do Youtube. Por que ele não fez antes?*¹¹³

Zé Eduardo (que exibe na TV uma tela dividida entre seu set ao vivo e o próprio vídeo que viralizou com a filmagem da então professora dançando no palco com a banda) pergunta se ela está arrependida. Ela responde: “Estou, por conta da repercussão”. O apresentador faz outra pergunta: “O que é que você precisa agora?”. Jaqueline responde: “Agora, no momento, o que eu estou precisando mesmo é de um emprego”. A última pergunta de Zé Eduardo é sobre o estado civil da jovem, que responde que está namorando. O apresentador, então, pergunta se ela pode retirar os óculos escuros que estava usando até então, e Jaqueline – visivelmente constrangida – diz que pode, mostrando o rosto às câmeras, que a enquadram em um close fechado. Zé Eduardo agradece e anuncia o fim do programa, convidando a banda O Troco para cantar, justamente, a música “Todo Enfiado”. O programa se encerra, mesclando a apresentação da banda com enquadramentos simultâneos no rosto de Jaqueline, além de flashes do vídeo que circulava na internet e havia disparado toda a “polêmica”.

¹¹² O corte específico em que Jaqueline Carvalho aparece está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=Fpq_Y9TUxiU>. Acesso em 18 jan. 2024.

¹¹³ Ibidem.

Ao mesmo tempo em que perdia o emprego, a jovem passava pelo escrutínio da mídia local e nacional, que noticiava cada desenrolar da sua história e vida pessoal. Numa matéria de setembro de 2009, lemos que

A professora Jaqueline Carvalho dos Santos, 28 anos, foi internada em uma clínica de Salvador, na tarde de quarta-feira (2). A professora – que ficou nacionalmente conhecida depois de ter vídeos com ela dançando a música Todo enfiado, da banda O Troco, postados no You Tube – teve queda de pressão e terminou sendo internada.

Jaqueline deverá permanecer em observação até a manhã desta quinta-feira (3). Segundo a família, a professora está tendo constantes oscilações de pressão devido ao grande estresse causado com toda a repercussão do caso.¹¹⁴

Já uma longa matéria do jornal Correio da Bahia¹¹⁵, também de setembro de 2009, no auge da “polêmica” e após a viralização do vídeo do show, confronta a versão dada por Jaqueline em entrevistas televisivas e em rádios, onde ela “se explica” e diz ter dançado a música pela primeira e única vez apenas na ocasião em que a filmaram, e que assim o fez por estar alcoolizada:

Jaqueline esqueceu, no entanto, que hoje em dia há câmeras por todo canto. E não demorou para o mesmo You Tube que lhe deu fama em todo o Brasil mostrar que ela havia feito o mesmo dois dias antes. Uma nova gravação publicada no site e encontrada pelo CORREIO na terça-feira (1º) revela Jaqueline dançando [sic] o mesmo Todo enfiado da banda O Troco, duas noites antes da apresentação no Malagueta.

No novo vídeo, Jaqueline aparece novamente dançando com a saia levantada, enquanto o cantor Mário Brasil, vocalista da banda, puxa a calcinha dela para cima.

[...]

Usando uma minissaia jeans e uma blusa branca, Jaqueline dança com desenvoltura, em cima do palco, ao lado de Mário Brasil, enquanto é filmada por pessoas que assistem à apresentação, usando câmeras de celulares. Dois dias depois, a professora voltou a subir ao palco, na casa de shows Malagueta. A dança foi a primeira a ir parar o You Tube e provocou a demissão da professora. O caso ganhou repercussão nacional, ficou entre os mais lidos nos portais de notícias, o vídeo foi campeão de acessos na web e Jaqueline foi parar na TV.¹¹⁶

A matéria segue contrapondo “depoimentos” de Jaqueline que, logo após a polêmica, havia afirmado que desejava apenas retomar sua vida normal e voltar a dar aulas. Segundo o

¹¹⁴ Fonte: <<http://tinyurl.com/23tt dhbe>>. Acesso em 18 jan. 2024.

¹¹⁵ Fonte:

<<https://www.correio24horas.com.br/salvador/novo-video-mostra-pro-dancando-todo-enfiado-dois-dias-antes-0909>>. Acesso em 18 jan. 2024.

¹¹⁶ Ibidem.

Correio, a então professora estava, agora, se contradizendo ao falar aos jornalistas que cogitava posar nua para revistas masculinas ou mudar a carreira para dançarina de pagode, após ter perdido o emprego. A construção de Jaqueline como uma mulher de moral duvidosa e, no mínimo, mentirosa, é feita de forma grotesca pelo jornal: “Ela disse já ter recebido algumas propostas, mas afirmou que ainda está analisando os convites. Há poucos dias, durante um programa de TV, em rede nacional, a professora afirmou: ‘Eu não sou Scheila Carvalho, não sou Carla Perez, não sou Roseane Pinheiro, não sou dançarina, sou professora’”¹¹⁷. A matéria ainda se vangloria de ter noticiado com exclusividade, dias antes, a demissão de Jaqueline do colégio onde dava aulas, sendo a pauta do “dia seguinte” para outros jornais e noticiários locais e nacionais. O jornal também desacredita a afirmação da então professora sobre um suposto auxílio financeiro do empresário da banda O Troco: “De acordo com o empresário da banda, Júnior Badega, ela teria, inclusive, recebido R\$15 mil de cachê para conceder entrevista a uma emissora de televisão. Questionada, Jaqueline disse que ainda não viu o dinheiro. ‘Eu recebi apenas promessas, mas até agora não ganhei nada’ [...]”. O Correio também cita a ação judicial, movida por Jaqueline, para que os vídeos e registros de sua imagem no palco sejam retirados do ar, debochando da “contradição” entre esse pedido e o “comportamento” da mulher, tido como moralmente questionável: “Enquanto a professora [...] cogita posar nua [...] e seguir a carreira de dançarina de pagode, o advogado penalista Antônio Roberto Leite Matos, representante legal da pedagoga, ingressou com ação judicial para impedir a exibição do vídeo em que ela aparece dançando de calcinha” (NOVO, 2009).

Após o assédio midiático e a falta de trabalho, Jaqueline Carvalho, que repetiu em entrevistas que poderia até se tornar dançarina para poder manter alguma renda, mas que não queria seguir com a banda O Troco, se torna justamente integrante do grupo de “Todo Enfiado” que, a partir desse episódio, ao tocar a música ao vivo mudava o seu refrão: no lugar de “piriguete”, a palavra “professora” agora indicava quem era a mulher que andava com “um fio só, todo enfiado”. Alguns vídeos filmados na época e ainda ativos no Youtube mostram a performance de palco da banda, agora com a nova dançarina. Em um deles, o de da estreia oficial de Jaqueline na carreira, mostra a “Pró Jackie” (como ficou conhecida) fingindo escrever em um quadro enquanto se curva e empina a bunda para o público, ao mesmo tempo em que o cantor Mário Brasil puxa sua calcinha por baixo do vestido. Em

¹¹⁷ Ibidem.

outro, ela aparece de lingerie, e o vocalista da banda performa o mesmo gesto ao tocar o refrão que os tornou famosos.

Figura 14 - Frames de vídeos de shows da banda O Troco com Jaqueline Carvalho



Fonte: Youtube¹¹⁸

É possível encontrar diversas filmagens das apresentações onde Mário Brasil puxava a calcinha de Jaqueline ao tocar o hit que lhe rendeu a fama. A música não parece ter uma coreografia oficial, mas a performance sempre envolve o rebolado da jovem e a sua calcinha sendo puxada pelo cantor. Em alguns registros, ele chama homens da plateia para deitar no palco enquanto “a professora” dança em cima deles, de calcinha à mostra. Em outros, puxa a peça íntima com a própria boca.

Figura 15 - Frames de vídeos de shows da banda O Troco com Jaqueline Carvalho

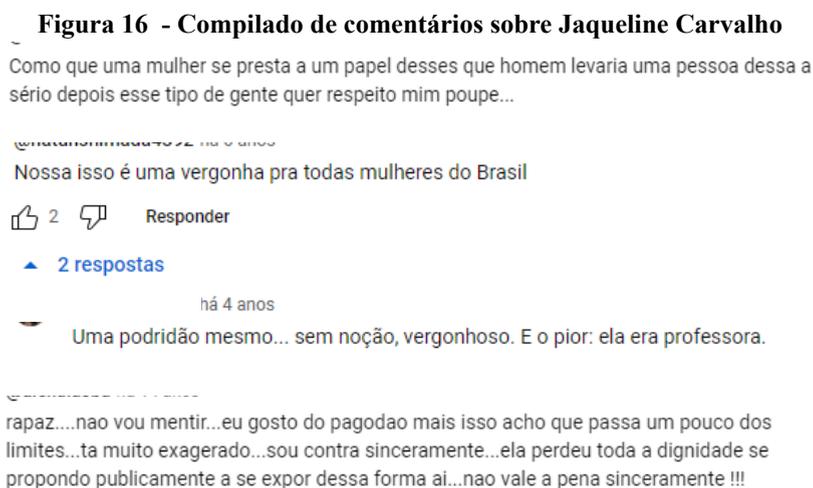


Fonte: Youtube¹¹⁹

¹¹⁸ Link do vídeo do primeiro frame, com a estreia oficial de Jaqueline Carvalho como dançarina, onde seguram um quadro-branco em alusão à sua antiga profissão: <<https://www.youtube.com/watch?v=cSn7AuRWGWA>>. Link do vídeo do segundo frame: <https://www.youtube.com/watch?v=3Lmlo_09y9w>. Acesso em 18 jan. 2024.

¹¹⁹ Link do vídeo do primeiro frame: <https://www.youtube.com/watch?v=dXw4hs878_g>. Link do vídeo do segundo frame: <<https://www.youtube.com/watch?v=YPXRjg3jfsk>>. Acesso em 18 jan. 2024.

Os comentários do segundo vídeo ilustrado acima, onde Jaqueline aparece com um conjunto de lingerie, parecem apontar a direção para qual o julgamento público da jovem estava pendendo. Feitos em anos diferentes, quase todos são carregados de moralismos sobre como uma mulher deveria se comportar:



Fonte: Youtube¹²⁰

Ao expressarem que a performance de Jaqueline causa “vergonha” e que “passa dos limites”, os comentários no Youtube informam justamente os limites sobre quem pode ser considerada “mulher de respeito”: ela não deve expor o corpo da forma que quiser, correndo o risco de “perder a dignidade”. É importante notar que nenhum comentário sequer menciona a performance de Mário Brasil, o vocalista da banda, que em todas as apresentações puxa a calcinha da dançarina, muitas vezes até o ponto de quase rasgar a peça. Importante também enfatizar que, a partir do momento em que Jaqueline “aceita” fazer parte do grupo de pagode, sua história é esquecida: o fato de ter sido demitida, de ter tido um vídeo exposto sem sua vontade e de não ter, ela própria, definido a “coreografia” da música para os shows, se tornam informações irrelevantes. A nova carreira de Jaqueline lhe rendeu até uma rixa com a dançarina dos anos 90 Sara Verônica, que se apresentava com o grupo Companhia do Pagode (do sucesso “Na Boquinha da Garrafa”):

O que é mais erótico: descer na boquinha da garrafa ou com todo enfiado? Esse é o embate entre a ex-dançarina da Cia. do Pagode Sara Verônica e a professora Jaqueline Carvalho. De um lado, Sara defende a sensualidade do seu rebolado profissional e repele

¹²⁰ Link do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=3Lmlo_09y9w>. Acesso em 18 jan. 2024.

*qualquer comparação com a pró Jaqueline. Esta classifica Sara como invejosa. “Sara está fazendo um julgamento negativo de mim. Não acho a dança (Todo enfiado) erótica. Quem é ela para poder me julgar?”, perguntou a professora, a uma emissora de TV.*¹²¹

Uma nota divulgada em 2009 afirma que Sara iria processar a “professora”, já que ela estaria “espalhando que eu [Sara] estou com inveja dela e que eu faço coisas piores. Mas eu nunca dancei de forma vulgar como ela. Por isso vou procurar meu advogado e processá-la por calúnia e difamação” (FIGUEIREDO, 2009). A briga entre as duas foi pauta, inclusive, de chamadas ao vivo no programa do apresentador Alex Lopes, que trazia quadros e apresentações de bandas de axé e pagodão baianas – um exemplo de como a rivalidade feminina e a competição entre mulheres são configuradas e articuladas na cultura dominante, em lugar da colaboração e da coletividade. No programa de 01 de outubro de 2010¹²², Jaqueline anuncia que está “saindo da polêmica e entrando como profissional”, fazendo aulas de dança para “mudar a imagem da professora, mudando pra ‘Jaqueline dançarina’”. Retirada sem explicações da banda O Troco, ela buscava oportunidades para dançar em outros grupos de pagode e viu, no programa de Lopes, a chance de vender seu peixe ao vivo. O apresentador aproveita para trazer a briga com Sara Verônica à tona, e Jaqueline acusa a veterana de ter feito uma “baixaria” com seu nome, justo ela que é uma mulher “formada” e “com estudo”, e que foi Sara quem fez “baixaria” para “poder atuar no meio artístico” – se referindo aos tempos da “boquinha da garrafa” da Companhia do Pagode. Alex Lopes recebe, então, uma ligação telefônica ao vivo: é Sara Verônica, que, já na linha e em transmissão ao vivo, afirma: “Essa maluca aí, que diz que é dançarina... Não sei de onde que ela é dançarina”. As duas começam a trocar farpas, numa conversa onde Sara parece acusar a nova dançarina de “querer mídia”, enquanto Jaqueline a acusa de “baixaria”, “dançar nua” e ter “virado cristã” após “fazer o que fez” quando tinha sucesso. Nos comentários do vídeo, fica nítida a disputa sobre o que é de fato ser uma mulher “estudada” – ela não poderia exibir sua sexualidade. Além disso, a rixa entre as duas mulheres não parece ter sentido para o público, já que elas disputam algo que nenhuma “mulher de verdade” deveria querer: a vulgaridade.

¹²¹ Fonte:

<<https://www.correio24horas.com.br/salvador/novo-video-mostra-pro-dancando-todo-enfiado-dois-dias-antes-0909>>. Acesso em 18 jan. 2024.

¹²² Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=ACnic7XJ7cw>>. Acesso em 18 jan. 2024.

Figura 17 - Compilado de comentários sobre a briga entre as dançarinas

engraçado, né!? no passado a Sarah foi famosa por dançar musicas de letras de duplo sentido e as coreografias (como por exemplo aquela da boca da garrafa) que ela dançava atingiam o ápice da vulgaridade, daí agora ela vem querer criticar a Jaqueline por isso? Ah por favor, quanta hipocrisia!. Sarah colega, desse jeito não tem como te defender.Dá a impressão que você quer aparecer as custas da Jaqueline, melhore Sarah! vai pra igreja orar que você ganha mais e peça pra Deus para abolir a hipocrisia da tua vida.

Ela fica se gabando que tem estudo e quer trabalhar mostrando o traseiro como dançarina? Foi isso mesmo que eu entendi?

O MAIS IMPRESSIONANTE DESSA HISTÓRIA ,É O DE REVER UMA "CELEBRIDADE" APOSENTADA - SARA, E A "ESTRELA DE PRIMEIRA GRANDEZA" A TAL PROFESSORA JAQUELINE.DUAS PERSONAGENS RELINCHANDO PARA SABER QUAL É A MAIS GRADUADA NA ARTE DA "SENSUALIDADE" EXTREMA .

Fonte: Youtube¹²³

Em uma matéria de ano desconhecido, publicada no Youtube em meados de 2011, o jornalista Alex Lopes reaparece com Jaqueline e promete “mostrar a intimidade” da moça, visitando a casa onde a ex-professora morava¹²⁴. Antes de entrarem, ela avisa: “Na verdade, essa casa não é própria, ainda não consegui comprar uma casa. Mas, com fé em Deus... Tô com um carrinho agora aí, um Palio 2010/2011...”. Durante toda a “visita” à casa de Jaqueline, o jornalista “brinca” com a simplicidade do local, apontando, por exemplo, os “DVDs piratas” que ela tem em uma estante quebrada, um cachorrinho de pelúcia que ele chama de “brega” e “cafona”, o papel higiênico “barato” e que “parece uma lixa” que fica no banheiro que chama de “fedorento”, ou um vaso de plantas de plástico que ele mostra à câmera e avisa: “Isso aqui é feito de PET, de garrafa de 2 litros”. No quarto de Jaqueline, Alex Lopes vasculha as famosas calcinhas fio dental da dançarina, perguntando por que as peças estão com “fedor de bacalhau”. Jaqueline leva tudo na esportiva, rindo, e aparentemente brincando junto com o jornalista durante todo o segmento.

Assim, nos parece que a repercussão do caso “Todo Enfiado” para Jaqueline Carvalho não teve o mesmo resultado que para Mário Brasil, o restante da banda O Troco e seus empresários. A jovem, inclusive, chegou a relatar em 2010 que não recebia os cachês prometidos pelos shows e ensaios, e que teria sofrido violência física de um dos membros de

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8fdL_W5AWXI>. Acesso em 18 jan. 2024.

O Troco, que se tornou seu namorado¹²⁵. Após isso, foi descartada pelo grupo sem explicações. Tudo isso indica que a tentativa de firmar uma carreira a partir da figura da *piriguete* não trouxe grandes resultados para a ex-professora, ainda que essa não fosse, necessariamente, a escolha que ela queria fazer após seu vídeo viralizar. Ressaltamos que o problema que vemos aqui não é o de expressar uma sexualidade livre, de mostrar o corpo, de fazer o que quiser em cima dos palcos. Apenas nos parece que abraçar definições articuladas numa cultura cisheteropatriarcal – que sustenta um binarismo nítido entre a “mulher de respeito” (a professora) e a “mulher sem valor” (a *piriguete*) – não vai funcionar como política de empoderamento – ao menos não nos termos do feminismo negro, discutidos aqui a partir de Collins e hooks –, nem como possibilidade de desarticulação das diversas camadas interseccionais – de raça, gênero, sexualidade, classe, de julgamentos morais, de controle heteronormativo de suas sexualidades, vulnerabilidade econômica e social, de estímulo à rivalidade feminina etc. – de opressão e violência enfrentadas por mulheres negras. Isso se torna nítido, inclusive, na disputa entre Jaqueline e Sara por respeito e por um desejo de se afastar da ideia de “baixaria”. A autodefinição, tão defendida por Collins como premissa para uma prática feminista real e engajada, não pode partir de papéis sociais estabelecidos justamente pela camada opressora da disputa de poder. A *piriguete* surge, na nossa visão, não como uma celebração da liberdade sexual, mas como um julgamento moral negativo a respeito das mulheres que se comportam do jeito que querem. O caminho para o enfrentamento desses julgamentos e a superação dos processos de conformação e controle dos corpos e desejos das mulheres negras que os configuram seria mesmo o de abraçar esse lugar, ou o de rejeitá-lo e viver nossas próprias autodefinições? É possível ressignificar noções construídas a partir da opressão de gênero e raça?

Para finalizar a análise do caso de Jaqueline Carvalho, transcrevemos uma entrevista que articula muitos dos engajamentos e inquietações descritos no último parágrafo. A matéria é feita pelo portal Bahia Notícias (VEIGA, 2009) com a ex-professora ainda em 2009 e é de péssimo gosto, mas exemplifica as disputas afetivas sobre o que é “ser mulher” e ser tratada com respeito e dignidade. A ideia de uma sexualidade desviante, atrelada à *mucama*, à *mulata*, à *hoochie mama* e à *piriguete* aparece de forma cristalina nos trechos abaixo (grifos nossos).

¹²⁵ Informações disponíveis em <<https://www.correio24horas.com.br/salvador/pro-jackie-conhecida-pelo-video-de-todo-enfiado-acusa-ex-namorado-de-agressao-1110>>. Acesso em 18 jan. 2024.

Professora diz que “O Troco” já lhe deu muito prejuízo e faz ironia com Sara Verônica
Filha de Jaqueline Carvalho, professora que perdeu o emprego por dançar o hit “Todo Enfiado”, está recebendo acompanhamento psicológico. Em entrevista ao BN, Jaqueline revelou como a vida mudou depois da exposição na mídia, quanto ganhou da Record para conceder entrevista, além, claro, de explicar como aconteceu o vazamento do segundo vídeo da dança do “Todo Enfiado”.[...] Confira a entrevista completa na Coluna Holofote!

Coluna Holofote: O que mudou em sua vida depois da divulgação do vídeo de você dançando no palco em rede nacional e na internet?

Jaqueline Carvalho: Minha privacidade. Eu não tenho mais nenhuma. Não posso sair, me divertir e nem pegar transporte coletivo. Mudou completamente.

CH: Como sua filha, de sete anos, reage diante de toda esta repercussão?

J.C: No momento **ela está passando por problemas psicológicos**. Está sendo acompanhada por um médico. **E, quando ela vê na televisão o vídeo, fica nervosa.**

CH: Você disse que já viu ela ensaiando seus passos. **Acha que acabou sendo uma má influência para sua própria filha?**

J.C: Má influência não. Porque eu sou mãe e não sou má influência. Na verdade, sou um espelho. Ela se reflete em mim.

CH: Gostaria de ser contratada como dançarina da banda O Troco ou de qualquer outra de pagode?

J.C: **Da banda O Troco não.** Mas, de outra banda, eu pensaria. Depende da banda e da proposta.

CH: Porque não da banda O Troco?

J.C: Porque já tive muito prejuízo por conta da banda. Tudo aconteceu na banda e se eu vir a participar da própria, pode acontecer um novo transtorno em minha vida.

CH: Os empresários da banda, O Troco, estão te ajudando financeiramente?

J.C: Houve uma proposta do empresário. Mas, ainda não está concretizada. Eles propuseram fazer um ensaio da banda no Pier da Ribeira e ficaram de me passar a bilheteria do ensaio e, **eu topei porque estou precisando do dinheiro.**

CH: Você disse que [sic] foi a primeira vez que subiu ao palco e se portou daquela maneira. No entanto, o jornal Correio da Bahia, divulgou um novo vídeo onde você aparece fazendo a mesma performance. **Como você explica isso?** Atribui ao álcool de novo?

J.C: Não. Na verdade eu tinha esquecido completamente deste outro show. Eu nem me lembrava. Mas, é como eu disse: estava no momento de descontração. Estava me divertindo, estava fora do meu ambiente de trabalho. Estava me divertindo como qualquer outra pessoa.

CH: Você acha que sua demissão foi justa?

J.C: A demissão foi justa em uma parte por conta da questão de eu ser educadora infantil.

CH: **Se na escola que sua filha estuda tivesse uma professora com seu comportamento você tiraria ela do colégio?**

J.C: Não se a professora tivesse meu perfil profissional. E, se o vídeo dela dançando vazasse, ela, como eu, não estaria mais na escola. E se fosse algo interno da escola não teria problema porque eu sou dedicada ao meu trabalho e cuido dos meus alunos como se fossem meus filhos.

CH: Se não fosse você naquele palco, fosse outra mulher dançando exatamente como você dançou, como você julgaria ela?

J.C: Eu não a julgaria. Porque sou um ser humano e não tenho capacidade para julgar, só Deus deve julgar e eu estando no mesmo ambiente que ela eu teria coragem de fazer o mesmo. Até porque o ambiente é propício para o q [sic] aconteceu. Quem estava ali sabia que isso poderia acontecer.

CH: Então você acha normal o que você fez?

J.C: Sim, acho. É uma dança normal. Assim como tem a do “Todo Enfiado”, tem a da cadeira erótica, surubão e outras piores.

[...]

CH: Para finalizar, você tem namorado? **E como ele reagiu a tudo isto?**

J.C: Tenho. Ele ficou chateado. Mas, esta comigo para o que der e vier.

×

As criadoras do coletivo Pagode Por Elas, já citado no começo deste capítulo, comentam o recente protagonismo de A Dama na cena baiana em um blog. Para introduzir o tema, elas afirmam: “As ‘piriguetes’ sempre dominaram os shows e paredões, mas só agora começam a se ver nos holofotes principais dos palcos e à frente das bandas” (ALMEIDA et al., [s. d.]a). Elas se referem ao papel tradicionalmente ocupado pelas mulheres como dançarinas nas bandas de pagodão. E, misturando os papéis de *backing vocal* e de corpo de baile, hoje quem faz sucesso em grupos como Oh Polêmico e La Fúria são as *back dance*. Elas performam não só as coreografias em palcos e vídeos, mas cantam a segunda voz e fazem participações vocais em diversas músicas puxadas pelo vocalista masculino. Muitas vezes a *back dance* está no microfone simulando um diálogo entre ela e o vocalista da banda. No mesmo blog do projeto Pagode Por Elas, lemos um texto sobre essa nova figura, que explica:

As back dances são conhecidas por passar a maior parte do show com a bunda no paredão e o microfone na boca, fazendo uma sinfonia entre a segunda voz da música e a coreografia que faz homens e mulheres ficarem hipnotizados pela habilidade com o rabetão. É na própria favela, no bar do lado de casa ou na casa da vizinha, normalmente na infância, que a relação com o pagode, a dança, e as idas ao paredão começam para meninas que têm o sonho de ser dançarinas e/ou cantoras famosas. (ALMEIDA et al., [s. d.]b)

Índia Smith, hoje influenciadora e ex-dançarina da banda La Fúria (que, pela nossa pesquisa, parece ser uma das pioneiras no lançamento das *back dance*), contou em um podcast¹²⁶ como foi chamada para uma audição para ser, inicialmente, *backing vocal* do grupo aos 15 anos de idade, quando o termo *back dance* ainda não havia se estabelecido na cultura do pagodão: “Quando acabou o ensaio, Sacramento [grande empresário do pagodão, dono de

¹²⁶ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ggBUZJCBgeE>>. Acesso em 03 dez. 2023.

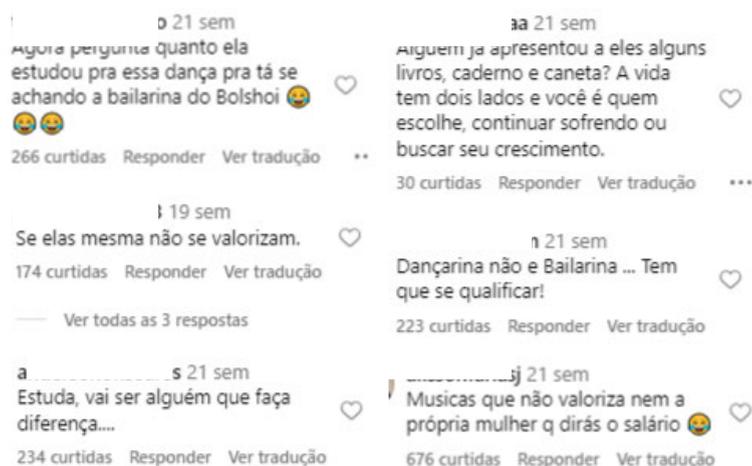
diversas bandas baianas] me chamou [...] e fez assim pra mim: ‘começa a gemer aí?’ [risos]. Velho, do nada... Eu comecei a me tremer... [...] Eu olhava pra cara daquele homem, um negão de dois metros de altura... Eu olhei pra cara de Sacramento e fiz: ‘eu não vou gemer aqui não...’, e ele: ‘não, pra entrar na banda você precisa ser profissional. Como é que você geme?’”. A influenciadora finaliza a história contando que seguiu o caminho de dançarina no grupo, lugar que realmente desejava ocupar. Essa situação exemplifica como não podemos pensar apenas em termos de agência e empoderamento ao analisar o lugar das mulheres no pagodão – ainda que Índia Smith tenha ido à audição por vontade própria e conseguido o posto que queria na banda.

Rayssa Oliveira, ex *back dance* de O Kanalha e Oh Polêmico, hoje se apresenta de forma autônoma e é também influenciadora digital, mas diz em entrevista que seguia se apresentando com as bandas “por amor”. Ela afirma que, neste gênero, “dançarina não tem nenhum tipo de valor”¹²⁷. Rayssa explica que não vê qualquer senso de comunidade ou de união entre as dançarinas e dançarinos de pagodão em Salvador, já que sempre percebeu um clima de competição – um elemento dominante que vimos, também, articulado na briga entre Jaqueline Carvalho e Sara Verônica. Ela responde a uma pergunta sobre o mercado da dança no gênero a partir da sua experiência: “Tô sete horas seguidas cantando, e os músicos tocando, então é cansativo pra um valor muito baixo. [...] É muito desvalorizado. Principalmente dançarina”. Rayssa também compartilha, na mesma resposta, que ganhava mais dinheiro com ações publicitárias em seu Instagram do que com os shows, mas seguia nos palcos de pagode porque “a dança sempre foi um amor, tanto é que eu não ligava pra valor. [...] Pra mim, se desse dinheiro ali, eu tava indo. Se não desse, eu tava indo da mesma forma”, explica. O trecho da entrevista foi postado no perfil do Instagram do portal Bota Pagodão¹²⁸, provavelmente o maior dedicado ao gênero e muito conhecido em Salvador, com mais de 290.000 seguidores. Esses mesmos seguidores deixam comentários no vídeo que parecem confirmar o desabafo da dançarina, revelando também disputas sobre quais mulheres e comportamentos supostamente merecem valor.

¹²⁷ Disponível em <<https://www.instagram.com/reel/CwSIBzVrVml/?igshid=ODk2MDJkZDc2Zg%3D%3D>>. Acesso em 03 dez. 2023.

¹²⁸ Perfil disponível no link <<https://www.instagram.com/botapagodaooficial/>>. Acesso em 15 dez. 2023.

Figura 18 - Compilado de comentários sobre entrevista de Rayssa Oliveira



Fonte: Instagram / @botapagodaoficial

Neste trabalho, não estamos tomando as mulheres que trabalham como *back dance* enquanto *piriguetes*, e sim relacionando a sua performance e o lugar construído para elas no pagodão a essa figura, articulando as características e atributos da piriguite – que vimos ser descritos e compartilhados no pagodão, anteriormente neste capítulo – no palco, em performance. O que as *back dance* cantam não diz de movimentos de autodeterminação feminina, mas antes são linhas vocais escritas para que elas performem “*como piriguetes*” em dinâmicas/diálogos com o vocalista “*putão*” – termo também muito usado no pagodão, mas, dessa vez, para falar dos homens:

O tipo de masculinidade identificado na representação do putão tem um valor “positivo”, reforça a masculinidade hegemônica e a virilidade, assim como reitera os estereótipos de superioridade, força e dominação como atributos inquestionáveis do masculino, natural e universal. Enquanto que o termo piriguite está situado no outro extremo da representação binária e tem um sentido pejorativo, negativo.

[...]

a denominação piriguite parece querer dizer “estar a perigo”, ou seja, aciona o sentido de uma sexualidade desbragada, da mulher fora de normas sociais, aproximando da prostituta, aquela que representa, no modelo da modernidade, a outra, a não casta, a não pura, [...]. Aquela que é desviante de um modelo construído na modernidade e que se tornou um modelo de mulher submissa dirigido para o casamento [...]. Enquanto o estereótipo do putão [...] deriva de puta, mas não tem o mesmo valor semântico e social construído na base dessa relação assimétrica. Nesse sentido, o modelo de sexualidade esboçado na representação do putão proporciona “status” na medida que reforça a virilidade. (NASCIMENTO, 2008, p. 3)

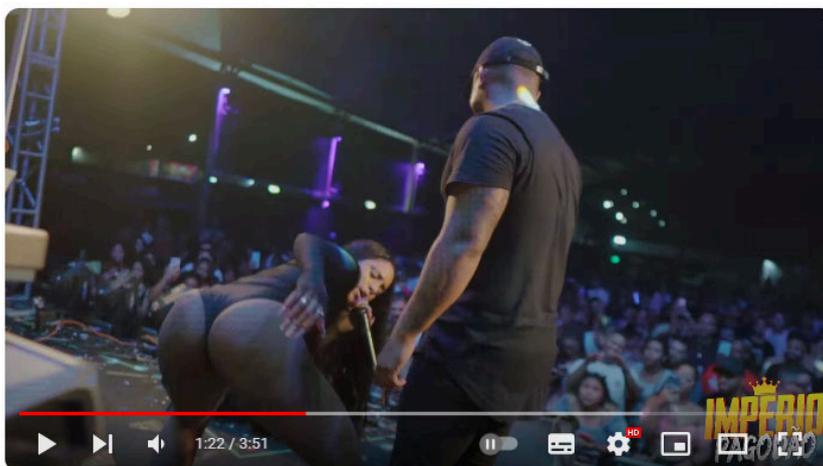
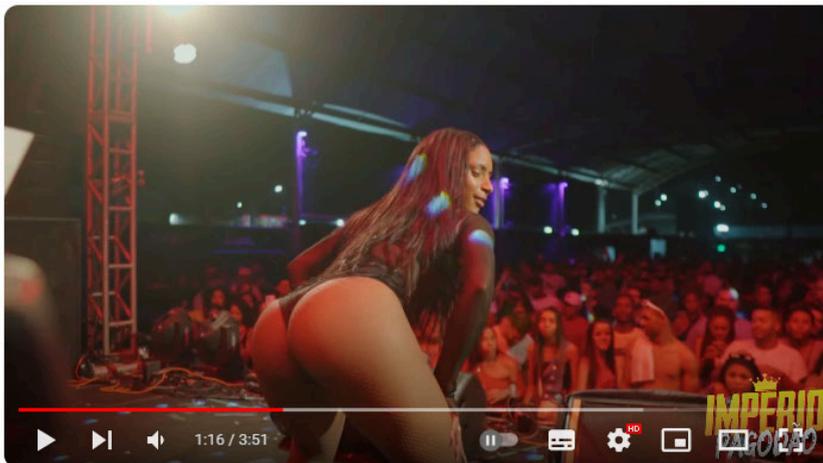
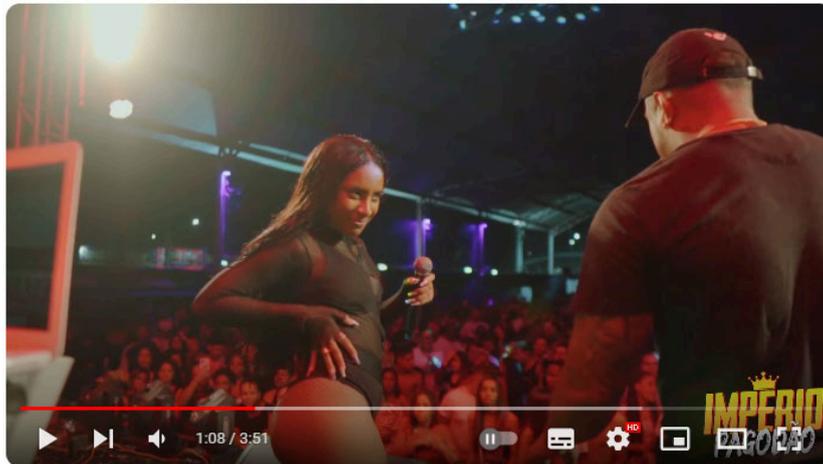
Assim, é importante apontar que essa conformação de corpos negros como desviantes sexuais é característica atribuída à *negritude*, e, portanto, aparece também para os homens negros. Como aponta Hall (2016, p. 198), “os brancos frequentemente fantasiavam sobre o apetite sexual excessivo e as proezas dos negros (o mesmo ocorria em relação ao caráter lascivo e ninfomaniaco das mulheres negras)”, sendo que, por exemplo, “até o período do

movimento dos direitos civis (nos Estados Unidos), o suposto estupro era a principal ‘justificativa’ para o linchamento de negros”. Quando essas contextualidades se articulam ao machismo e à heteronormatividade, eles são lidos como “bem dotados” e “insaciáveis”. Como articulado no pagodão, o *putão*, ainda que também atravessado pela hiperssexualização, mobiliza engajamentos geralmente positivos para a masculinidade hegemônica, relacionados à ideia de virilidade, bem diferente do caso da noção de *piriguete* e dos julgamentos morais que as mulheres sofrem com ela.

Uma série especial de matérias do baiano Jornal Massal!, realizada em abril de 2023 e chamada de “Donas do Pagodão”, teve como tema as principais vozes desse cenário de *back dance* do gênero musical. No primeiro texto da série, o jornalista Artur Soares explica: “Seja com suas letras de duplo sentido (com teor sexual), ou com seu swing que bota a galera para meter dança, fato é que a cena sempre foi dominada por homens no protagonismo das bandas. Mas este cenário está mudando, e a voz feminina tem sido cada vez mais necessária para a quebradeira ficar boa” (SOARES, 2023a). A matéria inicial é dedicada à *back* Elizabeth Gonçalves, conhecida como Negra Japa e que, segundo a fonte, é um dos principais nomes do ramo. A dançarina e *backing vocal* faz parte da banda La Fúria, onde “roubou o coração de milhares de soteropolitanos e do Brasil todo com as palavras de ordem: ‘Mete seu cachorro!’”. Seja pela sua voz ou por sua beleza, a cantora coleciona uma legião de admiradores”. Com seu sucesso e projeção, tem participações em faixas de diversos outros artistas. Negra Japa é natural de Cipó, cidade do interior da Bahia, e conta sobre a timidez do começo da carreira: “Eu fazia *backing* atrás da caixa de som porque eu tinha vergonha. Nunca tinha dançado em palco” (Ibid.). A matéria ainda traz a sua perspectiva sobre o preconceito que as *back dance* sofrem no meio artístico e entre o próprio público: “Algumas pessoas ainda veem nosso trabalho como se fosse prostituição. Mas não. É a realização do sonho de uma criança que não teve estudo, não teve balé, mas teve a oportunidade de conhecer Salvador” (Ibid.). Ainda assim, a *back dance* tem o desejo de encerrar a carreira artística rapidamente, onde pretende trabalhar por mais dois anos apenas. “Ela está focada em conquistar seus objetivos: sua casa e sua loja. ‘Eu não vou dançar para sempre. Não quero estar no palco para sempre. É cansativo, a rotina é complicada’” (SOARES, 2023a). De modo semelhante, A Braba (Quessy Santos, também *back dance* da mesma banda), expressa o desejo de deixar a carreira artística em busca de estabilidade financeira: “começar meu curso de técnica de enfermagem e depois me preparar para o concurso” (LUIZ; DI ARAUJO, 2019). Voltando a Negra Japa, a *back dance* também expõe a mesma queixa da dançarina Rayssa Oliveira: a desvalorização enquanto profissional:

Ela acredita que as back dances não são devidamente valorizadas, uma vez que elas são “uma peça indispensável” da apresentação. “A gente faz duas funções. Acho que muitas bandas deveriam dar um maior destaque às back dances. Não só destaque, mas também melhorar as questões salariais, porque, querendo ou não, a maioria do público masculino vai ao show querendo ver as mulheres”, pontuou. (SOARES, 2023a)

Figura 19 - Frames de vídeo de apresentação da banda La Fúria



Fonte: Youtube¹²⁹

¹²⁹ Vídeo de apresentação ao vivo da música “Pode jogar lá dentro”, na qual Negra Japa interage com o vocalista Bruno Magnata. Na faixa, ele pergunta: “Posso te fazer uma pergunta, bê?”. Ela responde: “Pode, amor”. Ele

Apesar disso, ao falar sobre ser inspiração para outras mulheres, Negra Japa parece se alegrar. Ela conta que gosta de “ir para shows e ver outras meninas dançarem”, porque aprende com elas e também as enxerga como fonte de inspiração:

A *back dance* comentou sobre como é ser um “espelho” para as meninas que estão iniciando agora. “Eu estar nesse meio e estar cada vez mais evoluindo mostra que os comentários preconceituosos não estão certos”. Também confessou se sentir feliz por inspirar outras mulheres no mundo da música. “É massa. Me elogiam, me perguntam sobre figurino, dançam igual, até o cabelo tentam fazer igual”. (SOARES, 2023a)

Essa busca por apoio e inspiração em outras mulheres também aparece numa reportagem de 2019 sobre a internação e recuperação médica da *back dance*, que foi esfaqueada por uma mulher cujo companheiro se envolveu com Negra Japa – que, por sua vez, não sabia que o rapaz era comprometido. Na época, o público e páginas de fofoca condenaram a própria artista¹³⁰ por ter se envolvido com o homem e ela chegou até a receber ameaças nas redes sociais¹³¹, mesmo depois de mostrar *prints* de conversas com o rapaz para “provar” que estava dizendo a verdade, o que a deixou ainda mais abalada enquanto se recuperava dos ferimentos. Ainda em recuperação e em entrevista ao portal BNews, Negra Japa afirma que estava recebendo apoio da banda e das empresas que gerenciam a La Fúria, citando o “patrão” Jorge Sacramento, dono da banda e empresário de sucesso no ramo do pagodão, com certa surpresa: “Ele é um grande pai, ele apoia muito, me deu um super apoio, coisa que eu não esperava, até pelo que os outros falam, tipo ‘Sacramento é um homem que não gosta de polêmica’, mas ele é pai, é amigo, e ele foi comigo. Está me dando assistência total” (DI ARAUJO, 2019). Quando perguntada sobre o risco de ser tirada do La Fúria, ela responde:

Houve um momento de risco de eu sair da banda sim, até pela questão da polêmica geral. Porém, eu estava e estou na minha razão. Eu não menti e não omiti nada para o meu patrão. Fui super sincera no que aconteceu. [...] No momento que tive de conversar com meu patrão, eu conversei com ele. E na verdade, estar em banda é correr risco de sair o tempo todo, por encontrar coisas melhores, de ser substituída. O risco já existe de você estar na banda. (DI ARAUJO, 2019)

À época, Negra Japa estava como *back dance* do La Fúria fazia dois anos, e conta que aceitou o convite do próprio Sacramento para fazer parte do grupo porque ele “tinha agenda

encaminha a música para o refrão, com os versos “Você quer que eu jogue fora / Ou você quer que eu jogue dentro?”. Negra Japa, então, canta a frase do refrão repetidamente: “Pode jogar lá dentro”. Além de cantar, ela dança durante toda a performance. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7e9VegId3_8>. Acesso em 20 jan. 2024.

¹³⁰ Um pouco dessa história está descrito nesta matéria do Jornal Massa!:

<<https://jornalmassa.com.br/entretenimento/alvo-de-cancelamento-ha-anos-negra-japa-lamenta-pressao-da-inter-net-1239102>>. Acesso em 20 jan. 2024.

¹³¹ Informação presente na entrevista concedida ao portal BNews: <<http://tinyurl.com/3d8nvjd7>>. Acesso em 20 jan. 2024.

completa, produtora fixa, e sem sombra de dúvida eu não negaria” (Ibid.). Mesmo se referindo à banda como uma “família”, é possível notar que a dançarina e *backing vocal* valoriza a estabilidade, principalmente financeira, de fazer parte de um projeto já estabelecido e de sucesso em Salvador. Sua postura ao falar do risco de ser retirada da La Fúria é séria, se referindo a conversas com “o patrão”. Já quando é perguntada sobre “dividir os holofotes” com A Braba, o tom parece ser diferente (grifos nossos):

[...] muitos criaram um ‘rixa’ e, querendo ou não, nós duas nos deixamos levar por isso, pela questão do povo criar esse conflito, dos próprios fãs criarem esse conflito de quem é melhor, criou uma certa rivalidade, que na verdade nunca existiu, até porque nunca tivemos uma briga direto, nunca tivemos uma discussão, nunca tivemos motivo para isso. Essa ‘rixa’ foi os fãs, o público que criou. Das integrantes do balé, foi a única que foi me ver, a única que se fez presente em tudo, em questão de alimentação, em questão de transporte até para os meus familiares. **Ela foi a que mais se mostrou presente de todos os integrantes da banda**, foi a que mais me apoiou, a que mais se fez presente. E graças a Deus, que Deus nos mostra as pessoas e é nesses momentos que a gente tem que aprender a dar valor às pessoas, que realmente merecem valor, **que merecem nosso apoio e nosso amor**. Ela mostrou ser uma pessoa espetacular. **Eu já estava querendo me aproximar ao máximo dela**, porque nós duas somos foda, nosso público é foda, então, **a união das duas só faz fortalecer as duas**. Com isso, eu já estava querendo essa aproximação por essa questão e depois dela ter provado ser **uma boa amiga, uma boa companheira, uma pessoa que você pode contar** em todos os momentos, aí ela me ganhou por completo. ([entrevista concedida a] DI ARAUJO, 2019)

O estímulo da competição entre mulheres e da rivalidade feminina se configura na cultura hegemônica, muitas vezes, ao articular o desejo pelo destaque e pelo “topo” – que não é coletivo, é individual. A fala de Negra Japa é interessante porque explicita essa articulação ao mesmo tempo em que ela própria se engaja na desarticulação e rearticulação de sua relação com A Braba enquanto sororidade e companheirismo. Muitas feministas negras apontam o problema da rivalidade e da divisão entre as próprias mulheres a partir de suas diferenças. Uma delas é Audre Lorde, que em 1979, com o texto “As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande”, nos fala sobre como somos ensinadas ou a ignorar ou a desconfiar de nossas diferenças, em vez de usá-las como força para a mudança. É também nesse texto que ela afirma o que vemos como uma das chaves para a rearticulação e transformação da experiência das mulheres negras: **“Sem comunidade não há libertação**. Apenas o mais vulnerável e temporário armistício entre uma mulher e sua opressão” (LORDE, 2020, p. 137, grifo nosso). Esse cuidado que Negra Japa valorizou no comportamento de A Braba, duas mulheres negras, jovens e periféricas, esse “querer se aproximar ao máximo” umas das outras é o que deve nos engajar afetivamente na busca pela transformação de nossos papéis sociais. Lorde explica que “Para mulheres, a necessidade e o desejo de cuidarem umas das outras não

são patológicos, mas redentores, e é nesse saber que o nosso verdadeiro saber é redescoberto. É essa conexão real que é tão temida pelo mundo patriarcal” (Ibid., p. 136).

Quando perguntada, na mesma entrevista citada mais acima, sobre sair do lugar de *back dance* e lançar um projeto como cantora principal, Negra Japa responde: “Eu tenho medo. Porque você chegar e botar a cara em um projeto você tem que ter muita responsabilidade, entender que vai ter altos e baixos, entender que pode não vingar” ([entrevista concedida a] DI ARAUJO, 2019). Mas foi justamente ao lado da colega A Braba que, em 2020, o projeto independente “Braba e Japa” foi lançado. As artistas parecem ter seguido um projeto “pronto” preparado para elas, com o single “Surra de Raba” escrito por Helder Biruta (da banda A Invasão), além de um clipe produzido pela Califórnia Media House (braço da agência baiana de comunicação e publicidade Califórnia)¹³². Ainda assim, a colaboração entre as duas aponta para outras possibilidades – coletivas – de rearticulação do lugar das mulheres negras no pagodão para além da rivalidade feminina configurada por elementos dominantes.

Assim, com as contribuições de Lélia Gonzalez, analisamos a *piriguete* como uma figura articulada à noção de *mulata*, mas no contexto soteropolitano, trazendo o pagodão como ponto de abertura para a análise. E não vemos a sua articulação somente no carnaval, que é usado pela autora muitas vezes como o momento máximo da “profissão mulata”. A *piriguete* está articulada no pagodão constantemente e de diversas formas, e uma delas é justamente através da performance das dançarinas e das *back dance* contemporâneas, que interpretam no palco esse papel de mulher que não controla seus desejos ou que “tem o fogo muito alto” e “quanto mais homens pra ela, melhor”, como disse o vocalista da banda Nata do Samba no começo dos anos 2000 em sua explicação do termo *piriguete*, que estava surgindo à época, que também citamos anteriormente. Articulando essas contextualidades ao pensamento de Collins,

A jezebel do passado e sua homóloga moderna, a *hoochie*, demarcam uma série de limites em meio aos pressupostos que normalizam a heterossexualidade. A própria heterossexualidade é construída a partir do pensamento binário que justapõe sexualidade masculina e sexualidade feminina, para o qual os papéis de gênero giram em torno de percepções do que seriam expressões sexuais apropriadas ao homem e à mulher. Os homens são ativos e as mulheres devem ser passivas. No contexto da sociedade estadunidense, eles são racializados – homens brancos são ativos e mulheres brancas devem ser passivas. Quem é negro ou pertence a outros grupos racializados ao mesmo tempo se situa fora dessas definições de normalidade e marca seus limites. Nesse contexto de normalidade heterossexual branca específica de gênero, a jezebel ou *hoochie* se torna um símbolo racializado e generificado da sexualidade feminina desviante. A heterossexualidade feminina normal é expressa pelo culto à verdadeira condição de mulher branca, enquanto a

¹³² Informações do jornalista Marrom para o jornal Correio: <<https://blogs.correio24horas.com.br/blog-do-marrom/?p=80995>>. Acesso em 20 jan. 2024.

heterossexualidade feminina desviante é caracterizada pelas “mamães gostosas” associadas à condição de mulher negra. (COLLINS, 2019, p. 157)

Esse lugar da pagodeira enquanto *piriguete* que articula raça e gênero à sexualidade também aparece articulado na carreira e nas produções de A Dama, que, como já vimos, são entrelaçados por engajamentos afetivos identitários. Enquanto mulher abertamente lésbica, Alanna Sarah é cobrada sobre o que canta e como performa, por supostamente não “representar” a comunidade LGBTI nas suas músicas ao cantar letras que majoritariamente tratam de relações heterossexuais.

×

Na música “*Machista não tem vez*”, A Dama fala sobre a liberdade de dançar o que quiser, usar as roupas que quiser e frequentar os lugares que bem entender, a despeito do desejo de controle do “homem machista” mencionado na canção. É nesta música que Alanna diz, de forma direta, as frases que algumas fãs e ouvintes repetem e escrevem em comentários nas redes sociais: “*Empoderada, cantora, compositora, empresária, preta e favelada. Vim ao mundo pra operar onde eu quiser. Meu sobrenome é competência e meu nome é mulher*”. Composta por três homens¹³³, a letra cantada por A Dama diz:

Não tem conversinha, não tem “blá blá blá”

Se quer vir com caô, então entra na fila

Sou A Dama do pagode

E não passo pano pra homem machista

Se tá de roupa curta, deixa ela usar

Se tá no paredão, deixa dançar

Se ela quer beber, deixa embrasar

Se não quer respeitar, vaza

[Ponte]

Meu corpo, minhas regras

Todas as mulheres merecem respeito

¹³³ Créditos disponíveis na página da faixa no Spotify: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5TAXKqxLpv0RVSFVtweW2E>. Acesso em 25 nov. 2023.

[Refrão]

Eu sento mesmo

Eu rebolo mesmo

Eu empino mesmo

Eu chacoalho mesmo

No clipe¹³⁴, lançado em 2020, vemos A Dama entrando em uma casa num carro de luxo, onde outras mulheres, negras em sua maioria, também vão chegando em carros e motocicletas. O vídeo se desenrola a partir de uma cena na piscina, onde um grupo de amigas está dançando e é interrompido por um homem, que puxa somente uma delas pelo braço, tentando fazer com que a mulher pare de dançar. A cena criada remete a um desentendimento de casal, já que o homem fica incomodado com a exposição do corpo e a dança de uma das mulheres em específico, que parece interpretar sua companheira. Ele é contestado, principalmente, pelo outro único homem em cena, que o repreende. O homem contrariado, então, “vaza” dali.

Figura 20 - Stills do clipe de *Machista não tem vez*



¹³⁴ Clipe disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=A1fFofv7kj4>. Acesso em 25 nov. 2023.



Fonte: Youtube¹³⁵

A partir daí o “meu corpo, minhas regras” come solto: em uma locação diferente e mais ampla, no que parece ser a área externa de uma casa de praia, muitas mulheres estão juntas, dançando, interagindo entre si e com os carros e motocicletas de luxo presentes nas cenas e nos quais chegaram no começo do clipe. Sem a presença masculina do começo do vídeo, elas sentam mesmo, empinam mesmo, rebolam mesmo. Apenas Alanna não dança com as mulheres que fazem a festa com sua música: ela aparece apenas em *takes* onde está dentro de um carro, ao volante, ou na frente de um outro automóvel de luxo, vermelho, escorada no capô. Ela canta a música o tempo todo, mas não faz parte da roda de dança formada pelo restante das mulheres em cenas de plano mais fechado. Quando A Dama aparece ao mesmo tempo que elas, estão ao fundo, como figurantes. Os carros que aparecem no clipe são equipados com um sistema de som no porta-malas, com alto-falantes potentes e que ficam expostos o tempo inteiro e remetem ao consumo do pagodão nas periferias, onde, nas esquinas, os veículos dos moradores – equipados com os mesmos alto-falantes do vídeo – fazem a festa da comunidade¹³⁶.

Figura 21 - Stills do clipe de *Machista não tem vez*



¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ A partir da experiência da pesquisadora, localizada em Salvador, essa é uma cena muito comum nos bairros periféricos da cidade, especialmente aos fins de semana.



Fonte: Youtube¹³⁷

A letra, como já mencionado anteriormente, foi composta por três homens: Alexandre da Hora Silva, Edilson da Silva Mendes Santana e Luciano Barros dos Santos. No *Blog do Marrom*, uma publicação de 2020¹³⁸ afirma se tratar de um coletivo de composição, chamado de “Caneta Nervosa”. A postagem é sobre o lançamento do clipe da faixa, onde Marrom afirma que “Allana (Dama) reuniu no seu trabalho áudio visual (*sic*) a criadora de conteúdos digitais e militante gorda, Thais Carla e a dançarina Rosiane Pinheiro entre muitas mulheres empoderadas”.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Publicação disponível em <https://blogs.correio24horas.com.br/blog-do-marrom/?p=80449>. Acesso em 25 nov. 2023.

Apesar da diversidade de corpos presente no vídeo, vemos que A Dama articula, nesta produção, a noção de *empoderamento* ao sucesso pessoal e financeiro. Os carros e motocicletas de luxo, dirigidos pelas mulheres, e as jóias que Alanna Sarah expõe ao segurar o volante, são alguns marcadores dessa articulação. Ela articula seus pertencimentos e engajamentos enquanto “preta” e “favelada”, inclusive verbalmente, à posição de “empresária” que “opera onde quiser”, como vimos no começo da análise. Acreditamos que essa articulação reaparece desde a *mulata* como uma matriz, já que as mulheres do vídeo – diferente de Alanna Sarah – estão apenas dançando e compondo a cena como figurantes, inclusive reproduzindo performances semelhantes às que vemos em produções de bandas com vocalistas masculinos. E se elas “sentam” e “rebolam mesmo”, mas não têm voz ou qualquer outra função no clipe além da ostentação financeira, não encontramos nessa obra elementos que realmente desafiem a cultura hegemônica do patriarcado, do capitalismo, do racismo ou da heteronormatividade. Enquanto “cantora, compositora, empresária” de sucesso, Alanna Sarah articula noções de meritocracia e busca pelo “topo” com sua música – e não vemos nestes termos possibilidade de transformação.

Vemos o acionamento de proposições feministas feito por A Dama, como o jargão “meu corpo, minhas regras” ou o próprio título da faixa, “Machista não tem vez”, como elementos novos dentro do gênero/cena musical do pagodão. *Novos*, aqui, como elementos que não desafiam de fato a cultura dominante ou que são alternativos/opostos a ela, mas sim como “uma fase nova da cultura dominante” (WILLIAMS, 1979, p. 126). Isso porque a ideia de uma mulher que “senta e rebola” parece permanecer configurada pelos mesmos elementos articulados na cultura sexista dominante que objetifica e hipersexualiza mulheres negras, e o “empoderamento” acionado por A Dama parece estar vinculado apenas à individualidade e à permanência dentro da lógica econômica do capitalismo. Contra os machistas, ainda que ela cante que “todas as mulheres merecem respeito”, seu posicionamento é marcado pelo fato de ser “cantora, compositora, empresária” – a “mulher de sucesso” que “conquista” o que quiser com seu trabalho. Isso é articulado a um discurso meritocrático que ganha força com a política liberal que transforma todos em “empreendedores” em busca do sucesso financeiro. As próprias noções de representatividade, inclusão e visibilidade são cooptadas pela publicidade e por empresas que negociam conosco seu status de “responsável social”. Num movimento para manter uma hegemonia, o dominante cede a determinadas pressões sociais, mas apenas se renova em seus próprios termos (WILLIAMS, 1979). Acreditamos que o videoclipe de A Dama para a faixa “Machista não tem vez” seja um exemplo disso, se articulando inclusive a outras obras e artistas do pagodão contemporâneo na incorporação

desses *novos* elementos (“feministas”) no gênero/cena. Leo Santana, em “Posturado e Calmo” (2023), canta: “Por mais que ela dê mole, mas respeita a mina / Pra refrescar a tua mente que o ‘não’ é ‘não’”. Em “Diferentona” (2023), Xanddy Harmonia convida A Dama para cantar que “Quem manda é ela”, que vai “Comandando a jogadaça”. Na faixa “Influenciadora” (2022), Tony Salles, do Parangolé, canta: “Aqui quem manda é ela / E ela é influenciadora / Ela é dona da zorra toda”. Esses são alguns exemplos que nos levam a enxergar a inclusão de jargões feministas, de diversidade e equidade enquanto elementos *novos*, mas não *emergentes*, no pagodão – já que eles aparecem nas músicas dos próprios artistas masculinos e/ou mainstream.

Assim, o que poderia ser lido como mera “tendência” do pagodão pode ser entendido como um elemento novo na estrutura de sentimento que constitui a nossa cultura. Afinal, movimentos semelhantes são vistos para além do pagodão. A sigla “DE&I”, por exemplo, significa “Diversidade, Equidade e Inclusão”, e se tornou uma especialização dentro das empresas com “plataformas de ESG”. A ideia é incorporar grupos sociais historicamente oprimidos aos quadros de funcionários das empresas e corporações, além de “sensibilizar” seus executivos, diretores e demais funcionários com ações educativas e imersivas sobre as pautas destes mesmos grupos, como uma “resposta” às demandas sociais urgentes de solução de desigualdades. O movimento corporativo não nos parece nada além de uma adequação da cultura dominante a novos elementos que, articulados no contexto em que se inserem, fortalecem sua hegemonia.

Assim, não encaramos a produção de A Dama necessariamente como uma oposição ou contrariedade a elementos dominantes da cultura hegemônica, mas como uma adequação do próprio pagodão a ela. A presença de mulheres “fora” do “padrão” antes explorado no gênero/cena também não parece ultrapassar o momento do videoclipe, assim como acontece nos materiais audiovisuais dos artistas masculinos citados, que agora também incluem pessoas gordas e LGBTI em seus balés e figuração.

Figura 22 - Stills do clipe de *Machista não tem vez*



Fonte: Youtube¹³⁹

A resposta de A Dama para o machista que “não tem vez” também não parece oferecer um grande risco a ele, já que, para além do papel da “empresária de sucesso”, ela traz as outras mulheres do videoclipe para dançar da mesma forma que artistas masculinos sempre fizeram e estão fazendo. Por isso que a *hoochie mama* de Collins e a *mulata* de Lélia parecem se relacionar, nesta análise, com a nossa *piriguete* contemporânea quando falamos da conformação do lugar cultural da mulher negra como sexualmente “descontrolada” e desviante. Muito vinculada à heterossexualidade, ela é convocada não só pelo pagodão, mas também por outros ritmos, como o funk carioca. E essa apropriação de uma sexualidade

¹³⁹ Clipe disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=A1fFofv7kj4>. Acesso em 25 nov. 2023.

desviante exagerada é, na maioria das vezes, atrelada às relações heteronormativas, inclusive quando cantada e performada pelas próprias mulheres – como o “Faço tudo que ele gosta e ainda dou meu cu de cabeça pra baixo” da Gaiola das Popozudas ao maloca que “pega e maltrata”, de A Dama. Ao reclamarem uma sexualidade livre, muitas vezes mulheres negras reiteram as mesmas fantasias de homens cishetero, ou parecem ao menos querer satisfazer esse homem. Suspeitamos que nenhum homem cishetero vai se sentir desafiado se uma mulher “sentar mesmo” e “rebolar mesmo”, para fazer alusão à música “Machista não tem vez”, escrita para ser um afronte ao machismo. O único incômodo muitas vezes explicitado é aquele exposto rapidamente no começo do videoclipe: quando a mulher passa a ser sua companheira, talvez “sentar mesmo” não seja tão aceito por ele, individualmente – pelo menos não em público: o hegemônico articula engajamentos e possibilidades distintas nos âmbitos do público e do privado (*uma santa na rua, uma puta no quarto*), ainda que ambas se configurem a partir do controle dos corpos e desejos. Mas se a música não é sobre essa dinâmica de respeito dentro de um relacionamento e o “meu corpo, minhas regras” vale para todas nós, o movimento que A Dama faz parece causar pouco impacto de fato para a lógica machista e acaba esbarrando em um audiovisual que parece ter sido criado para um olhar masculino.

A música “Ela Né Puta”¹⁴⁰, presente no álbum “#semfronteiras”, de 2019, por sua vez, aborda situações semelhantes às de “Machista não tem vez”, mas nela A Dama aponta para outros engajamentos em disputa. Ela diz:

*Se vai pra festa, tu diz que ela não presta
Se tá bebendo, tu diz que ela não presta
Se sai com as amigas, tu diz que ela não presta
Se a mulher tem vários boys, tu diz que ela não presta*

*[Refrão]
Ela fica com quem quiser, pare de falar besteira
Ela né puta, ela é solteira*

¹⁴⁰ A música pode ser ouvida pelo link <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/5EI00mZ3xKdZGJTWUweROc?si=1054ffad28a94b94>>. Acesso em 04 fev. 2024.

Ao relacionarmos esta faixa à proposta de “Machista não tem vez”, vemos um questionamento mais explícito sobre o enquadramento moral e pejorativo das mulheres como *putas* – ou *piriguetes* –, e até uma enfrentamento a ele, já que a “solteira” cantada nos versos de Alanna Sarah está apenas vivendo e fazendo o que quer, *livremente*. Não porque é *puta* ou *piri*, mas sim porque é livre. A música não tem clipe, mas é possível acessar no Youtube algumas gravações de A Dama cantando a faixa ao vivo¹⁴¹. Numa delas, vemos o público – incluindo homens – cantando junto com Alanna, e ela para a música para falar, do palco:

Sabe o quê que eu acho massa? Quando vocês, homens, abrem a boca e defendem a mulher. Sabe por quê? Porque quando vocês tão solteiros, tá ligado?, e tá comendo todo mundo... Aí seu amigo fica ‘porra, véi, meu amigo é putão. Tá comendo todo mundo, é o miserável do bonde’. Mas também, cês podem abrir a boca aqui e gritar: ‘Ela fica com quem quiser, pare de falar besteira...’ Quero ouvir!

Ela puxa o refrão e o público completa: “*Ela né puta, ela é solteira!*”. Em outra apresentação ao vivo¹⁴², da mesma música, Alanna também para a música para falar algo similar: “Quando o cara é solteiro, no meio dos amigos, ele é o putão. É o pica das galáxias. Quando a mulher tá solteira, tem 3, 4 boys, né?, aí sempre tem uma vizinha pra apontar o dedo e falar: ‘puta’. Sempre tem ex-namorado pra apontar o dedo e falar: ‘puta’”. Alanna Sarah conclui o discurso, novamente, chamando todo mundo para cantar o refrão.

Essa nos parece uma reivindicação por liberdade mais desafiadora à cultura dominante do que a performance articulada pela *piriguite*, já que mesmo as tentativas de apropriação e ressignificação dessa figura perdem força quando percebemos haver uma reprodução das mesmas convenções e modelos configurados hegemonicamente no pagodão feito por homens, que não abre espaço para as mulheres no vocal. Isso não quer dizer que devamos, pelo contrário, “nos comportar”: “sentar mesmo” e livremente pode ser sim disruptivo, já que o que é hegemonicamente partilhado – por mulheres, inclusive – sobre o que é *ser mulher* e o que *pode* a mulher é articulado por uma expectativa de comportamento “recatado” publicamente. Mas, se considerarmos somente o “sentar mesmo” como um movimento “empoderador” por si mesmo, podemos estar deixando de lado as intersecções entre raça, gênero e sexualidade, que, por exemplo, conformam a mulher negra na posição de libidinosa. É por isso que a proposta de A Dama em “Ela né puta” parece mais potente. É interessante lembrar que “a ideologia de gênero também se baseia na imagem da jezebel – uma jezebel

¹⁴¹ Uma delas está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qFaBLGnX6do>>. Acesso em 10 fev. 2024.

¹⁴² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0XR909VHP00>>. Acesso em 10 fev. 2024.

desvalorizada torna possível a condição da mulher branca pura” (COLLINS, 2019, p. 230). O *desvio* só pode existir quando existe, antes de mais nada, uma *norma*, uma construção do que seria uma “mulher de respeito”, a antítese da *piriguete* – aquela que *não senta*, ao menos não *em público*. Acreditamos que mulheres negras podem se apropriar do pagodão, da sua convocação ao movimento do corpo e da bunda, da música que nos chama para dançar, e explorar uma sexualidade livre, autodeterminada (para usar o termo de Collins) por nós mesmas.

Até porque, se estamos falando sobre “o direito” de “sentar” e “rebolar mesmo”, quando foi que mulheres negras *não puderam* dançar ou mostrar o corpo, desde que articulado a uma performance de sexualidade hegemônica, ou seja, *cisheteronormativa*? Vimos, articulando bell hooks (e sua crítica à exposição da mulher negra como o Outro, de corpo *anormal* [hooks, 2019, p. 131]), Lélia Gonzalez (e sua análise sobre a bunda das *mulatas* [GONZALEZ, 2020, p. 128]) e outras autoras e artistas negras, que elas não só sempre puderam, mas também que o desejo de se tornar dançarina é um engajamento afetivo importante, especialmente quando articulamos esse afeto à possibilidade de *ascensão social* que a configuração da mulata – e, sugiro, da *piriguete* – enquanto profissão supostamente ofereceria, em oposição à *exploração* destinada à doméstica.

A apropriação da *piriguete* por pessoas negras ou por mulheres não necessariamente garante uma subversão da ideia de sexualidade *desviante, selvagem, animalesca*, resíduo da nossa formação histórica escravocrata e que persiste ainda ativo na cultura dominante. Ao mesmo tempo, a própria noção de uma sexualidade tão *agressiva* e explícita se constitui enquanto uma recusa de certas normas hegemônicas e desafia a dita política de respeitabilidade, e põe em questão, reformulada, a pergunta de Sojourner Truth: se “sou cachorra e sou gatinha”, eu não sou uma mulher? Se “dou o cu de cabeça pra baixo”, eu não sou uma mulher? Se “a *piriguete* anda com 1 fio só, todo enfiado”, ela não é uma mulher? Se Alanna Sarah é *negra e lésbica, ela não é uma mulher*? Dentro desse emaranhado de questões, vemos uma pista: a contradição (entre ser *mulher* – mãe, submissa, do lar – e ser *negra* – lasciva, dominadora, das ruas) parece estar articulada, também, na intersecção com a heteronormatividade. Parece, portanto, que a sexualidade desviante da *piriguete*, quando voltada ao olhar e ao desejo masculino, é um elemento dominante da nossa cultura, ainda que o machismo articule um julgamento moral negativo sobre ela. Enquanto sua “sexualidade desviante” for direcionada ao prazer masculino – “eu sento mesmo, rebolo mesmo”, “gosto quando você pega e maltrata” –, fica tudo garantido como sucesso para tocar no paredão. Mas, lembramos novamente, essa garantia não se estende ao respeito, aliás: basta

recordarmos o caso da ex-professora Jaqueline. Mas, na nossa perspectiva, é neste lugar de busca de algum sucesso que mulheres negras tentam negociar com a cultura dominante. Neste sentido, a “sexualidade desviante” (COLLINS, 2019, p.155) de mulheres negras que ousam voltar o seu desejo a outras mulheres parece ser o *desvio* da *norma* que, de fato, desafia articulações coloniais e patriarcais em nossa cultura – e talvez seja por isso que Alanna Sarah não acredite que cantar a sua lesbiandade seja “cantar para todas as mulheres”, afinal, A Dama busca o “topo” do sucesso, e no topo não há possibilidade de desvio da norma.

Também é preciso, na análise, não perder de vista o que nos trouxe até aqui: a dança é componente indissociável da música quando se fala em pagode (e em sua matriz, o samba). As dançarinas e *back dance* são parte da própria música, que não raro faz alusão aos seus passos performados no palco, repetidos pelo público em qualquer lugar. O julgamento de cunho moral sobre o “tema” das músicas também esbarra em terreno escorregadio, já que, como pontua Osmundo Pinho, esses ritmos, totalmente ligados à negritude e à vida na periferia, não devem ser pautados por lógicas branqueadas de respeitabilidade. Desafiar a noção colonial de como *pessoas* – homens e mulheres negros – devem viver suas vidas é reivindicar, justamente, outras formas de sermos vistos como humanos, contrariando a lógica moderna de ser universal:

Como base na sensibilidade etnográfica e na identificação subjetiva, reconheceria o samba, o pagode e o funk, como discursos autônomos de representação da experiência popular racializada, da vida dos bairros pobres, periferias e “guetos”. O sexo e corpo sempre foram aspectos centrais dessas políticas vernáculas de representação. Assim também como é bem conhecida a reação à pretendida imoralidade [...]. (PINHO, 2011)

Criticando o então Projeto de Lei nº 19.137/2011, conhecido como “Lei Antibaixaria”, proposto pela deputada baiana Luiza Maia (PT) e apoiado por diversas personalidades e por pesquisadoras feministas e de gênero, Pinho quer chamar a atenção para os perigos de estigmatizar, ainda mais, as expressões artísticas de pessoas negras e periféricas:

A transfiguração dos terrores da escravidão e do racismo encontrou na reconexão histórico-subjetiva do homem negro com o corpo e o sexo uma fronteira fatal. O corpo negro, barbarizado mapa do imaginário colonial e das lutas de classe, encarnadas em sujeitos racializados, que figuram como os “não-respeitáveis” da perspectiva universalista da “civilização”, ou dos bons costumes. Aqui, como no caso do funk, a questão da respeitabilidade e da moral opera como dispositivo da diferença política que se traveste de cultural, produzindo novas estigmatizações e criminalizações (Mattos, 2011). No bojo desse debate não podemos desconsiderar tais questões e impasses, sob pena de reproduzirmos novas opressões e ao defender, com toda razão, a dignidade da mulher, assumamos ponto de vista neocolonial, demonizando o “nativo”, bárbaro infrene, presa e predador, de seus imoderados apetites sexuais. (PINHO, 2011)

Concordamos com Osmundo Pinho no sentido de que a crítica não é exatamente ao pagodão enquanto gênero/cena musical, mas às conformações próprias da nossa cultura – econômicas, sociais, de engajamentos afetivos – que mobilizam, sustentam e reconfiguram o machismo e o racismo que, interseccionados, deixam as dançarinas e as *back dance* em posição de vulnerabilidade, inclusive econômica, quando na verdade elas são parte fundamental da própria música. Ou seja, o pagodão nos permite acessar questões mais amplas sobre o contexto, e que o atravessam.

Mas há outro ponto que devemos levar em conta, e que diz de uma questão do contexto que o pagodão permite acessarmos: o quanto do “desvio” – quando falamos de uma “sexualidade desviante” (COLLINS, 2019, p. 155) por ser mais “agressiva”, “excessiva” ou “descontrolada” – pode ser, de fato, autodeterminação e autodefinição, como propostas por Collins enquanto práticas feministas negras? O quanto do “desvio” pode ser, justamente, um movimento de negociação com as conformações hegemônicas sobre o corpo negro? É difícil dizer. O próprio Osmundo Pinho, neste mesmo texto, afirma que as bandas de pagodão em Salvador são controladas por empresários, e não pelos músicos negros e periféricos que fazem parte delas:

Obviamente que há uma questão de mercado [...] que se revela importante [...]. O denso e sensível trabalho de Sirleide Aparecida de Oliveira nos mostra as contradições entre os “donos” das bandas e os artistas, jovens negros hiper-explorados (2001). Tal como ela as descreve, as bandas de pagode são empresas que têm donos e nas quais muitas vezes os artistas são funcionários que cumprem ordens e que não têm controle real sobre o produto de seu trabalho, o que resulta naturalmente em alguma tensão. Como a maioria dos artistas de pagode são rapazes muito pobres, não têm como fazer os investimentos necessários para a banda, nem como abrir mão do emprego, quando têm algum, para dedicarem-se a música, ficando na dependência dos donos do dinheiro para realizarem sua profissionalização. Oliveira reproduz histórias verdadeiramente tocantes de rapazes apaixonados pela música, mas sem a chance ou possibilidade de gerenciarem sua própria produção, alienando verdadeiramente seu talento em contratos leoninos com empresários locais. (PINHO, 2011)

Entendemos, assim, que a reprodução de elementos hegemônicos ao pagodão por A Dama não oferecem a potência de transformação e empoderamento que o grupo se propõe a engajar. Em sua análise sobre as imagens da *jezebel* e da *hoochie*, Collins afirma que “no âmbito das opressões interseccionais, a sexualidade supostamente desviante das mulheres negras se constrói em torno dos desejos sexuais da jezebel”, sendo que ela “pode ser uma ‘gracinha’, mas suas atitudes de ‘mamãe gostosa’ indicam que ela é voraz”:

Como a jezebel ou *hoochie* é construída como uma mulher cujo apetite sexual é, na melhor das hipóteses, inadequado e, na pior, insaciável, basta um pequeno passo para que ela seja imaginada como uma “aberração”. E, como uma aberração, seus parceiros sexuais também passam a ser estigmatizados. Por exemplo, a hipermasculinidade frequentemente atribuída aos homens negros reflete certas

crenças acerca do apetite sexual excessivo deles. Ironicamente, o apetite sexual excessivo da jezebel a masculiniza, porque ela busca sexo da mesma forma que um homem. Além disso, a jezebel também pode ser masculinizada – e mais uma vez considerada uma “aberração” – se desejar sexualmente outras mulheres. [...] Em um contexto em que as mulheres femininas são as que continuam submissas, mas flertam apropriadamente com os homens, as mulheres cujas investidas sexuais se assemelham às dos homens são estigmatizadas. (COLLINS, 2019, p. 157-158)

Através de comentários online de fãs e ouvintes e de matérias jornalísticas, vimos exemplos de como essa estigmatização, citada por Collins, é articulada à noção de piriguete no pagodão: as *back dance* contemporâneas ou as dançarinas dos anos 1990/2000 são, muitas vezes, vistas como mulheres que se “desvalorizam”. Já a associação entre a ideia de uma sexualidade desviante da mulher negra que encontra, na hipersexualização do homem negro, sua contraparte, parece fazer sentido no pagodão também. Na faixa “Ai pai, Pirraça”, A Dama canta sobre um “maloca gostoso, com uma pegada diferenciada”. Ela performa uma heteronormatividade baseada na “agressividade sexual” (ou “desviante”, nos termos de Collins) de ambos: ela gosta que ele a “puxe”, “pirrace”, e “dê murrinho” na costela na hora de transar. Numa matéria online da revista *Época* onde o jornalista Lucas Prata faz um panorama sobre a carreira de A Dama, a música é citada como seu sucesso de 2019 (com mais de 1.6 milhão de views no clipe quando a matéria foi ao ar em 2020). Ele escreve: “Para quem argumenta que a canção pode repetir a imagem feminina submissa, Allana explica que versa sobre uma mulher ‘empoderada, que se ama, de autoestima elevada’ e que ‘naquele momento entre quatro paredes quer que o parceiro faça o que ela deseja’” (PRATA, 2020).

Até o momento da minha escrita, o clipe de “Ai pai, Pirraça”¹⁴³ conta com mais de 9,6 milhões de views no Youtube. A voz de A Dama canta:

*Eu conheci um maloca gostoso
Com uma pegada diferenciada
Adoro quando ele me pega, me puxa
Eu fico excitada*

*[Refrão]
Ai, pai, pirraça
A Dama gosta quando você pega e maltrata
Ai pai, pirraça
A Dama gosta quando você pega e maltrata*

¹⁴³ Clipe disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pgp25SmASwc>. Acesso em 25 nov. 2023.

Dá murrinho dá, dá, dá

O clipe começa (e é intercalado o tempo inteiro) com cenas aéreas de uma favela soteropolitana, enquanto a voz de Alanna Sarah fala: “Chegou o novo hit dos paredões, bebê”. Passeando pelas ruas da comunidade, somos levados até uma “festa na laje”, onde A Dama começa a cantar a música enquanto performa com dançarinos e figurantes. A cantora contracena, principalmente, com o “maloca gostoso” da música – aqui, um homem negro, tatuado, de boné e óculos escuros, regata e corrente de prata.

Figura 23 - Stills do clipe de *Ai pai, pirraça*





Fonte: Youtube

Além dos planos que mostram as casas e construções, o clipe também explora outras cenas comuns ao cotidiano da favela, como jovens empinando pipa e mulheres se bronzeando na laje. O papel de Alanna, no entanto, está mais restrito à interação com o “maloca”, seu par no vídeo.

Figura 24 - Stills do clipe de *Ai pai, pirraça*

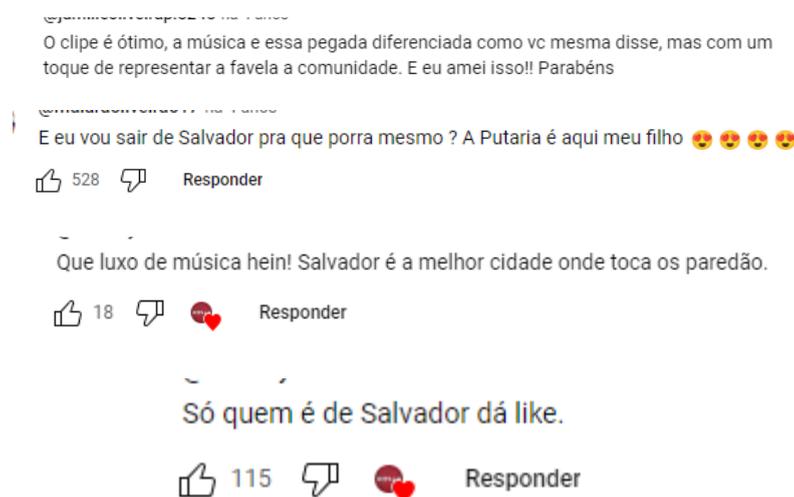




Fonte: Youtube

Como já falamos, a performance de heteronormatividade de Alanna Sarah – uma mulher assumidamente lésbica – se conforma por elementos dominantes. No pagodão, o sexo e a sexualidade são temas muito presentes, mas quase sempre pela chave da heterossexualidade enquanto elemento crucial para manutenção da hegemonia. Vemos como isso se articula no próprio discurso da cantora, que defende que cantar “para as mulheres” significa operar nesses marcadores. A Dama explora esse pilar hegemônico através da sua relação com a figura do *maloca* – homem periférico e de desejo sexual descontrolado, o *putão*. Essas articulações dizem de pertencimentos identitários também atravessados pelas territorialidades (FARIAS, 2021), já que a favela, enquanto lugar do “paredão”, do “maloca/putão” e da “piriguete”, é atravessada pelo pagodão. Os comentários no clipe de “Ai pai, pirraça” apontam justamente para essa articulação.

Figura 25 - Comentários no clipe de *Ai pai, pirraça*



Fonte: Youtube

A celebração do “maloca” extrapola essa faixa: ele reaparece em “Soca Fofo”, título do maior hit de A Dama do Pagode, lançado no fim de 2022 e chegando no verão de 2023 como uma das apostas para ser a “música do carnaval¹⁴⁴”. Seu áudio oficial no Youtube tem, atualmente, mais de 5,7 milhões de *plays*, e o número chega a mais de 4 milhões no Spotify. Em 2023, concorreu na categoria “Axé e Pagodão do Ano” no Prêmio Multishow¹⁴⁵. Uma matéria do Portal IG mostra como, logo em 2022, a música se tornou um hit e viralizou na internet em todo o país, sendo fonte para criação de memes e coreografias. Na matéria, também lemos que “Quando ‘A Dama’ ouviu o refrão, resolveu investir na música e precisou convencer o empresário, que recusou inicialmente” (MORAES, 2022). Alanna, em depoimento, conta: “Ele falou: ‘Isso aí vai mexer com a masculinidade dos homens’. Eu falei: ‘Poxa, eu gostei! Eu quero lançar’. Peguei, tentei explicar vários motivos pra ele pra lançar a música e ele não se convenceu” (Ibid.). Para conseguir, de fato, lançar a faixa, Alanna Sarah fala que a “testou” no fim de um show, e a reação positiva do público fez com que o empresário mudasse de ideia. Nela, A Dama canta:

*Dei um baratino no meu maloqueiro
Dormi com um playboy e tô arrependida
Não fez nada do jeito que eu gosto
Mansinho demais, e a mãe é bandida
Acordei dizendo pra ele
‘É só um momento, eu tenho namorado’
Tive vergonha de falar a verdade:
‘Tu é ruim de cama e o maloca é brabo’*

*[Refrão]
Ele soca fofo, enforca errado
Geme fino, ele bate fraco
Soca fofo, enforca errado
Geme fino, ele bate fraco*

¹⁴⁴ Ler com a voz de Márcio Victor para entender a dimensão do sucesso.

¹⁴⁵ O anúncio pode ser visto nas redes sociais do canal:

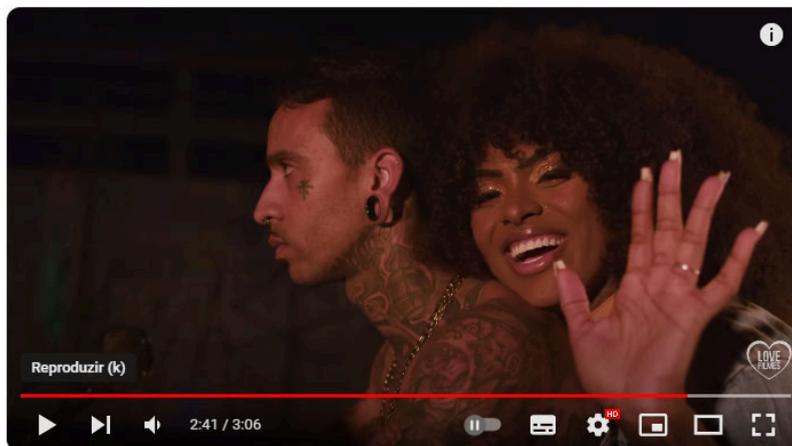
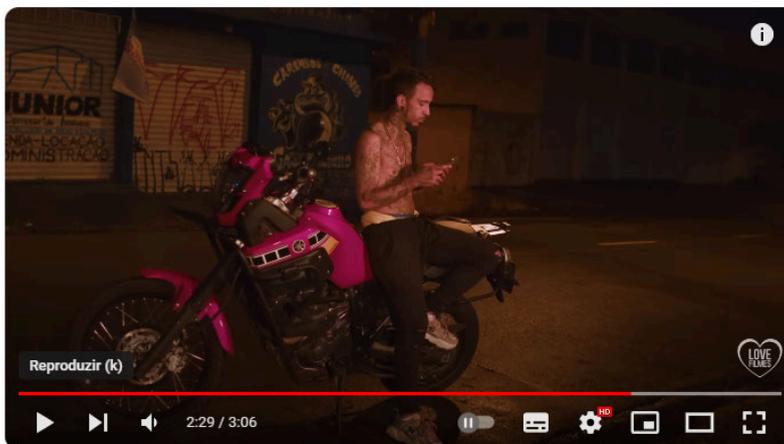
<<https://twitter.com/multishow/status/1711441485588054512>>. Acesso em 20 jan. 2024.

Esse *antagonismo* entre *playboy* e *maloqueiro* diz de afetos que atravessam as “preferências” sexuais das mulheres (heterossexuais), especialmente aquelas da periferia – territorialidade (FARIAS, 2021) que também conforma os afetos da cena do pagode baiano – e aqui vemos uma relação do *maloca* com o *putão* do pagodão feito por homens. A figura masculina desejada enquanto parceira sexual é *da quebrada* e apresenta as características de desejo exacerbado e lascividade que, como articulamos com Stuart Hall (2016, p. 198), mobilizam afetos que dizem sobre a negritude e suas inter-relações de gênero e sexualidade. O mesmo ideal masculino está presente na música “Ai pai, pirraça”: “um maloca gostoso, com uma pegada diferenciada”, como cantado por Alanna. Collins afirma, como já pontuamos anteriormente, que a sexualidade “desviante” de mulheres negras é “complementada”, na cultura hegemônica cisheteronormativa, pelo mesmo *desvio sexual* de homens negros, já que a *hoochie* – ou a *piriguete* –, considerada uma “aberração”, tem também um parceiro sexual conformado nestes termos, articulando uma hipermasculinidade e um “apetite sexual excessivo” associados à negritude (COLLINS, 2019, p. 157).

O clipe da faixa¹⁴⁶, lançado no fim de 2022 e com mais de 1,3 milhão de visualizações no Youtube, começa com Alanna Sarah sentada em uma mesa de bar com amigas, dando um “baratino” pro maloca pelo celular para sair com o playboy que está no mesmo ambiente. Ela, então, vai para casa acompanhada por ele, mas as cenas seguintes já revelam a sua decepção: de cara fechada na cama, enquanto o playboy da noite anterior dorme ao seu lado, a música começa a tocar ao fundo, explicitando que o homem não tinha feito “nada que ela gosta” na cama. As cenas se intercalam com *takes* de Alanna Sarah em um salão de beleza, interagindo com a cabeleireira, “contando” como o playboy “soca fofo”. Quando o refrão se intensifica, vemos uma mudança de cenário, onde a cantora passa a compor a cena de um paredão com dançarinos e figurantes, fazendo a coreografia da música junto com eles. No fim do vídeo, A Dama reencontra seu maloca, que a espera sozinho numa rua, apoiado numa motocicleta. Ela senta na garupa e os dois saem de cena, encerrando o clipe.

¹⁴⁶ Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZhB-dPSuzBg>>. Acesso em 10 fev. 2024.

Figuras 26 - Stills do clipe de *Soca Fofo*

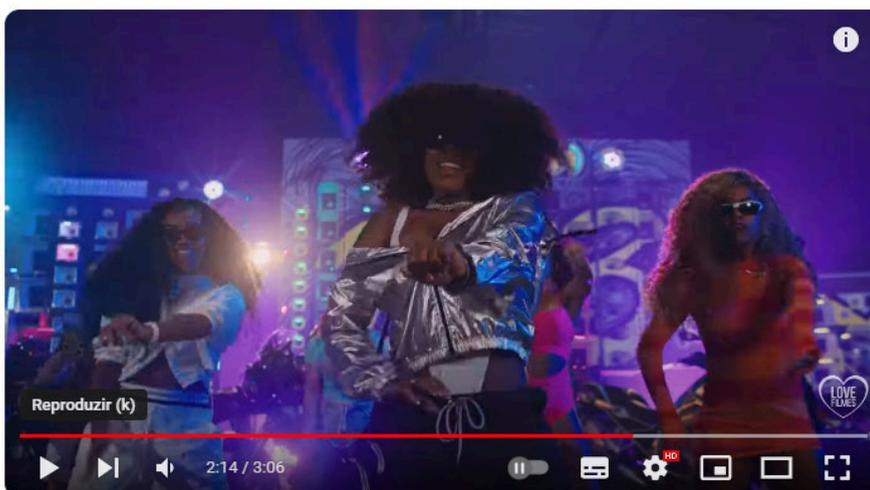


Fonte: Youtube

A cena do paredão, onde a artista explora a coreografia que, à época, era viral no TikTok¹⁴⁷, mostra vários alto-falantes coloridos e pessoas diversas dançando.

¹⁴⁷ Rede social baseada em compartilhamento de vídeos.

Figura 27 - Stills do clipe de *Soca Fofo*



Fonte: Youtube

Alguns comentários sobre o clipe nos deixam ver engajamentos afetivos que são mobilizados pelo trabalho de A Dama e que dizem de disputas de gosto, pertencimentos identitários e valores. Percebemos, por exemplo, que a figura do “playboy” trazida no clipe –

através de um ator negro de pele clara, usando bigode, camiseta branca e uma fina corrente de prata – causa estranhamento, já que, por suas características, *deveria* interpretar o *maloca*. Outros comentários apontam para julgamentos morais negativos e ironias a respeito da *sexualidade desviante* da mulher que deseja relações que envolvam tapas e enforcamento, como se essas ações caracterizassem uma atividade sempre *violenta* e até criminosa.

Figura 28 - Comentários no clipe de *Soca Fofo*

ano

Que linda obra!!! Isso sim é música de verdade. melodia, introdução, acabamento arranjo e uma linda história poética parabéns!! Deve ter sido muito trabalhoso elaborar esse projeto

👍 199 🗨️ Responder

8 há 1 ano

Enforca errado até aparecer no cidade alerta

👍 1,5 mil 🗨️ Responder

👤 1 meses

Parabéns culheres,continuem sendo objetos que nós homens adoramos quando vocês se tratam como objetos

👍 🗨️ Responder

👤 há 11 meses

Pelo contrário ela mesmo rebaixa as mulheres kkkk

👍 2 🗨️ Responder

ano

Depois de anos os homem tentando detonar as mulheres, veio a dama e botou pra lá kkkkkk

👍 282 🗨️ Responder

▲ 7 respostas

👤 ento há 1 ano

Depois de ouvir essa musica elas vão aparecer no datena com a cara cheia de porrada pelo maloqueiro kkkkk

👍 24 🗨️ Responder

👤 1 há 1 ano

Ela detonou o que mesmo ? Dizer que o homem enforca errado ? Mano isso é o que um s3xo uma violência pra mim é uma música bosta e uma letra péssima !

👍 19 🗨️ Responder

👤 ano

o melhor de tudo é o maloca q não tem cara de maloca e o playboy q não tem cara de play :D

👍 1 🗨️ Responder

👤 o há 1 ano

Top 🌟🌟 a dama representando no nosso pagodão baiano

👍 17 🗨️ Responder

👤 há 1 ano

Ameeeeeee, só faltou o Maloka ser um pretão padrão Bahia 🤔

Fonte: Youtube

Foi em outubro de 2022 que a música viralizou no Brasil, antes mesmo do lançamento do clipe, gerando “mais de 30 mil vídeos no TikTok, 250 mil streams no Spotify, além de diversos memes nas redes sociais” (MORAES, 2022). Mesmo com o sucesso da faixa “Soca Fofó”, A Dama chegou a afirmar em algumas ocasiões que a faixa estava sofrendo boicote da mídia durante o carnaval. Numa entrevista¹⁴⁸ para a TV Aratu/SBT durante a transmissão da folia ao vivo pela emissora, por exemplo, a artista responde ao jornalista Alex Lopes sobre a injustiça de “Soca Fofó” não ser concorrente ao título de “música do carnaval” nas votações online oficiais dos portais (transcrição nossa):

Tô meio chateada com isso, porque assim: a mulher no pagode, entendeu? ‘Soca Fofó’ é uma música que todo mundo canta e não tá concorrendo à música do carnaval. A concorrência é importante. Estar com o nome ali, concorrendo, é importante. Pra mim que sou mulher no pagode, entendeu? Que tô quebrando barreiras, que tô abrindo portas pra outras mulheres... Que, junto com outras mulheres, tá conseguindo ocupar esse espaço. Eu deveria estar concorrendo à música do carnaval também, e em vários sites o meu nome não está, a minha música não está.

Wanda Chase, jornalista negra veterana do campo da música e da cultura baiana e que também está no estúdio entrevistando A Dama, segue a entrevista junto com Alex Lopes. O diálogo segue, soando para nós como uma responsabilização da cantora pela sua situação:

Wanda Chase: A que se deve essa resistência?

A Dama: Pra mim é o machismo. É o machismo mesmo que ainda domina muito isso aqui.

WC: Mas você sente assim, no ambiente de trabalho... Como é que você se relaciona com os outros pagodeiros? Os outros cantores desse segmento?

AD: Muito bem. Muito bem. Tanto que Xanddy, Leo... Toda essa galera...

Alex Lopes: Márcio... Todo mundo.

WC: Comece a cobrar.

AD: Mas aí quando você vai pra internet, falar sobre esse tipo de coisa, as pessoas vão dizer ‘ah, é mimimi, é não sei quê’, entendeu?

WC: Quando não existia internet as pessoas conversavam olho no olho, entendeu? Então você que tem que chamar. ‘Vem cá, vocês estão comigo, eu acho, ou não?’ Tá entendendo? Porque a teoria é uma coisa. Verbalizar é uma coisa. A prática é outra.

AL: Mas os artistas desenvolvem. Ela foi convidada. Ela cantou com Anitta. Ivete deu todo o palco pra Dama. Todos os grandes artistas... Eu realmente fico sem entender o porquê dessa resistência.

¹⁴⁸ Trecho disponível em https://youtu.be/l2pP4Urhzy4?si=5eHanQ5HbH74m_2F&t=106. Acesso em 27 nov. 2023.

AD: Não sei porque, de verdade. Todas as músicas estão ali concorrendo, e a minha não tá. Eu também me faço essa pergunta todos os dias, mas... [Dá de ombros] [Inaudível] ...não é tempo de brigar, é tempo de curtir o carnaval de Salvador, é fazer, deixar a marca...

WC: Quantos anos de carreira você tem?

AD: 5 anos.

WC: Ah... Olha, eu vou te falar uma coisa. Minha experiência, pelo que eu tenho visto, hoje as pessoas acham que Ivete Sangalo virou da noite pro dia. Não. Você tem uma longa, espero que seja mais curta, caminhada. Não quero dizer que você vai se acomodar: se jogue mesmo. Mas você, com 5 anos...

AD: Deixa eu dizer uma coisa pra senhora: não é sobre tempo, é sobre machismo mesmo. Tem homens no pagode que tão chegando agora, também, assim como eu, na mesma batalha, e a música tá concorrendo. Por que a minha não tá concorrendo? É a pergunta que eu deixo no ar pra essas pessoas: por que ‘Soca Fofó’ não tá concorrendo à música do carnaval?

WC: É uma... barreira a ser vencida. Seja estratégica, tá entendendo? Você sabe que a mulher tem estratégias de sobrevivência. Mulher tem isso. Seja estratégica. E depois a gente vai conversar.

Com isso, tensionamos a proposta de “ocupar espaços” e buscar “visibilidade” como mobilizações que podem, de fato, promover transformação para mulheres negras. Se *precisam* ser ocupados, como Alanna Sarah muitas vezes convoca enquanto mobilização afetiva, esses espaços são, hegemonicamente, não só hostis à diferença, mas articulados enquanto espaços de exclusão na cultura dominante – machista, cis-heteronormativa, classista e racista. São espaços que, muitas vezes, em vez de nos oferecer possibilidades de vida, podem nos boicotar e até nos colocar em posição de vulnerabilidade e isolamento. O controle do empresariado, no pagodão, é uma contextualidade que deve ser levada em conta, por exemplo. Assim como Collins aponta para o cena de hip hop e rap nos Estados Unidos:

Grande parte dessa música [popular estadunidense] é produzida por uma indústria cultural negra na qual os artistas afro-americanos têm pouca influência sobre a produção. Por um lado, o rap negro pode ser visto como uma resposta criativa ao racismo dada pelos jovens negros das cidades que foram abandonados pela sociedade estadunidense. Por outro, imagens de mulheres negras como *hoochies* sexualmente disponíveis persistem nos vídeos de música negra. Como “aberrações”, as mulheres negras estadunidenses agora podem ser vistas “*poppin’ that coochie*” [...] em um contexto global. (COLLINS, 2019, p. 160)

Collins também enfatiza a exclusão das vozes das próprias mulheres negras em pesquisas acadêmicas que investigam ou analisam sua sexualidade, dizendo que “todos falam em nome das mulheres negras, dificultando que falemos por nós mesmas” (COLLINS, 2019, p. 218).

Articulando “Ai pai, pirraça” com “Soca Fofó”, tanto as músicas quanto seus clipes, pontuamos novamente o apagamento da lesbiandade de Alanna Sarah como uma marca hegemônica das convenções do pagodão. Collins analisa que esse apagamento ou silêncio

sobre sexualidades diversas, por parte das mulheres negras, pode estar atrelado “aos possíveis benefícios de permanecer calada” (COLLINS, 2019, p. 219). Por exemplo, o desenvolvimento de estudos orientados pelas questões de gênero no começo do século XX pode ter se desenvolvido de forma mais profunda entre mulheres brancas simplesmente porque “Em um contexto de racismo virulento, a exposição pública poderia tornar homens e mulheres negros mais vulneráveis ao risco de violência sexual cometida por homens brancos” (Ibid.):

Em situações como essas, nas quais a regulação dos corpos das mulheres negras beneficiava os sistemas de raça, classe e gênero, a manutenção dos espaços seguros para a autodefinição das mulheres negras muitas vezes exigia que, em público, se mantivesse silêncio sobre questões aparentemente polêmicas. Esse silêncio era especialmente importante em uma cultura estadunidense que costumava acusar as mulheres negras de serem jezebéis imorais e promíscuas. Em um ambiente em que a sexualidade de alguém é publicamente exposta, assegurar a privacidade e manter a porta do armário fechada se torna fundamental. Hine se refere a essa estratégia como uma cultura de dissimulação na qual as mulheres negras parecem extrovertidas e abertas, mas usam isso como fachada para esconder um mundo secreto dentro de si mesmas. Como sugere Hine, “somente sob sigilo, portanto por meio de uma invisibilidade autoimposta, mulheres negras comuns encontram um espaço psíquico e aproveitam os recursos necessários para conseguir sustentar seus esforços de resistência, muitas vezes unilateral e dissonante”. Em contextos de violência em que a autocensura interna era vista como uma forma de proteção, o silêncio fazia sentido. (COLLINS, 2019, p. 219-220).

Segundo Collins, tudo isso ainda gera um “outro fator que molda os padrões de silêncio”: o comportamento relutante das mulheres negras, de maneira geral, “em reconhecer as valiosas contribuições da teoria feminista lésbica negra para a reconceitualização da sexualidade das mulheres negras”, já que “desde o início dos anos 1980, as teóricas e ativistas lésbicas negras identificaram a homofobia e seu impacto sobre as afro-americanas como um tópico importante para o pensamento feminista negro” (COLLINS, 2019, p. 220). A autora afirma que “a teorização das lésbicas negras sobre a sexualidade tem sido marginalizada, embora de formas diferentes, tanto dentro das comunidades intelectuais negras quanto no campo acadêmico de estudos sobre mulheres” (Ibid.). Collins traz a perspectiva de Barbara Smith, mulher negra, lésbica e ativista, para tentar explicar o quadro: “O privilégio heterossexual é geralmente o único que as mulheres negras têm. Nenhuma de nós tem privilégios raciais ou sexuais, quase nenhuma de nós tem privilégio de classe, o que torna a ‘heterice’ nosso último recurso” (SMITH apud COLLINS, 2019, p. 221). Assim,

Da mesma forma que as feministas brancas se identificam com a vitimização das afro-americanas como mulheres, mas ignoram o privilégio que o racismo concede a si mesmas, e os homens negros condenam o racismo, mas veem o sexismo como menos censurável, as afro-americanas heterossexuais podem se dar conta de que sofrem opressão de raça e gênero, mas discriminar lésbicas, gays e bissexuais. Barbara Smith trata de uma questão fundamental que pode ser observada melhor

pelo ponto de vista de *outsider* interna das lésbicas negras: as opressões interseccionais de sexualidade, raça, gênero e classe não produzem nem opressores absolutos nem vítimas puras. (COLLINS, 2019, p. 221)

Collins também lembra que, dentro de uma cultura heteronormativa, a heterossexualidade será considerada “normal”, e “outras sexualidades [serão vistas] como desviantes”, dividindo a sexualidade nestas duas categorias (COLLINS, 2019, p. 226). Mas, quando se trata de pessoas negras, é preciso pensar que

Dentro dos pressupostos da heterossexualidade normalizada, há duas importantes categorias de sexualidade “desviante”. Primeiro, a sexualidade africana ou negra é construída como uma forma anormal ou patologizada de heterossexualidade. Ideias de longa data sobre o apetite sexual desmedido dos afrodescendentes, evocadas no imaginário branco, produzem imagens de controle específicas de gênero – o estuprador negro e a jezebel negra – e estão alicerçadas em mitos acerca da hipersexualidade negra. Dentro dos pressupostos da heterossexualidade normalizada, independentemente do comportamento individual, ser branco marca a categoria normal da heterossexualidade. Em contraste, ser negro indica a hiper-heterossexualidade desenfreada e descontrolada do apetite sexual excessivo. (COLLINS, 2019, p. 226)

O segundo desvio seria, justamente, a homossexualidade, enquadrada “anormal, patologizada como o oposto da heterossexualidade”, ligada “não ao excesso de desejo heterossexual, mas na aparente ausência dele” (COLLINS, 2019, p. 226). Assim,

Os importantes binarismos [...] sobre a objetificação das mulheres negras – branco/preto, masculino/feminino, razão/emoção e mente/corpo – agora se juntam a uma série de binarismos sexuais: madona/prostituta, mulher de verdade/sapatão, homem de verdade/bicha e garanhão/afeminado. Os binarismos sexuais são, por sua vez, justificados por teorias médicas (normal/doente), crenças religiosas (salvo/pecador) e regulamentações estatais (legal/ilegal). (COLLINS, 2019, p. 227)

Em uma matéria da Agência Mural para o Dia da Visibilidade Lésbica de 2021 (veiculada também em outros portais, como no site do A Tarde, onde sofreu alterações no texto como a substituição da palavra “sapatão” por “lésbica” e a supressão de “periferias baianas” no seu título¹⁴⁹), a jornalista Joyce Melo, cofundadora da Pagode Por Elas¹⁵⁰, escreve:

“Tcheca com tcheca” é possivelmente o único hit com letra assumidamente sapatão do pagode baiano. A música, apesar de não ter ganhado clipe ou lançamento individual, tem mais de 11 mil visualizações no canal do YouTube da cantora. Já as canções “Pra te provocar” e “Tara” têm clipes musicais, nos quais Dama contracena com mulheres, evidenciando uma relação lésbica. Juntos totalizam mais de 52 mil visualizações.

Mas, a maior parte das letras da Dama retratam relações heterossexuais, o que gera muitos questionamentos do público. “Eu costumo dizer pra elas: ‘velho, eu tô cantando pra mulheres, a minha voz é dada para mulheres’. Quero passar uma coisa

¹⁴⁹ Matéria publicada pelo A Tarde disponível em <https://atarde.com.br/bahia/bahiasalvador/mulheres-usam-arte-em-prol-da-visibilidade-lesbica-1169499>. Acesso em 27 nov. 2023.

¹⁵⁰ Pagode Por Elas é uma “plataforma das mulheres do pagode baiano”, mãe do selo Som Por Elas, nascida em Salvador. Falaremos mais sobre a plataforma ao longo do trabalho. Mais informações em <https://pagodeporelas.com.br/>.

legal para as mulheres independente delas gostarem de homem, de mulher, eu tô falando do todo, do relacionamento, tanto homoafetivo quanto heterossexual, sem exceções”, observa a artista. (MELO, 2021)

A matéria aborda a lesbofobia e o medo pessoal dessas mulheres periféricas em se assumir lésbicas, citando tanto as histórias individuais de cada uma e as relações familiares das entrevistadas, como dados e indicadores sociais que justificam tanto receio, como a informação de que “seis lésbicas foram estupradas por dia em 2017, um total de 2.379 casos registrados” (MELO, 2021). Sobre o caso específico de A Dama, lemos o seguinte:

Mesmo sendo criada por duas mulheres, sua mãe e a esposa dela, a cantora Dama do Pagode conta que teve receio de se assumir, mas aos 15 anos quando revelou para a família encontrou mais força.

“Eu tive o acolhimento da minha família, eles respeitaram e entenderam. E aí eu compreendi que não precisava ter medo da rua, porque dentro da minha casa eu era acolhida, então nunca senti medo”, disse. (MELO, 2021)

Mas, como lemos no decorrer da matéria, a trajetória familiar não coincidiu com a profissional:

A partir da sua experiência, a cantora acredita que a melhor forma de romper a barreira do medo é fazer com que primeiramente a família aceite e respeite, pois assim as pessoas de fora devem fazer a mesma coisa. “Se você não tem medo dentro de casa, você não precisa ter na rua”.

No trabalho foi diferente. No início da sua carreira como cantora, Dama diz que foi **incentivada a esconder a sua sexualidade**. “Eu tinha um empresário que me disse que não era legal expor minha orientação sexual, para poder conseguir ser aceita tanto pelas mulheres quanto pelos homens e tal”.

Mas, àquela altura, cerca de três anos atrás, assumir seu amor por mulheres já era algo inegociável e ela se negou a seguir a instrução. (MELO, 2021, grifo nosso)

A letra de “Tcheca com tcheca”, faixa que começa com a assinatura “A Dama: o pesadelo dos homens” dita em voz masculina grave e cheia de efeito *reverb*, diz:

Sem preconceito, com todo respeito

Chama as amiguinhas pra poder fazer direito

Encosta nela

Vai dar merda

Tcheca com tcheca

Alanna também fala algumas frases em momentos instrumentais da música, como “Esfrega feito lâmpada do Aladdin, vai”, “Bota o seu menor biquíni, hoje é reg na minha casa e vai ser só mulher” e “Atenção, meninos, essa festa é proibida a entrada de vocês”. A faixa

não tem clipe e conta com 16 mil visualizações em seu áudio disponibilizado no Youtube¹⁵¹. Melo (2021), afirma que a música é um “hit”, mas não parece ter sido um investimento de A Dama neste sentido e seus números de *plays*, frente a outras produções do grupo, não correspondem a esse enquadramento. Também não encontramos a mesma quantidade de vídeos ao vivo de Alanna Sarah performando a faixa em shows, o que nos leva a acreditar que não se trata mesmo de um “hit”.

Outras músicas citadas por Joyce Melo como exemplos de produções que abraçam a sexualidade da cantora em seus clipes, “Pra te provocar” e “Tara”, aparecem de forma curiosa no percurso da análise. A primeira não tem registros nas plataformas digitais com esse nome, e o link incluído na matéria que nos direcionaria ao audiovisual, na verdade, desemboca em uma página do Youtube que comunica “vídeo indisponível”. Analisando apenas o áudio do que talvez seja a música realmente citada, “Vou Te Provocar”¹⁵², de 2020, a canção não faz qualquer menção ao relacionamento entre mulheres. Pelo contrário, abusa de clichês heteronormativos sobre “as recalcadas” e uma “noite de sentada”. Já a faixa “Tara” é, na verdade, da cantora Nêssa, com quem A Dama faz um feat.

×

3.4 Empoderamento em disputa: desafios e possibilidades de transformação social

Se estrutura do sentimento tem a ver com os limites da representação e se refere àqueles elementos que não são capturados por noções de significação ou representação, como podemos acessá-los? Quais são os sentidos para políticas de identidade, hoje, da “diferença entre lutar por uma identidade (um problema cultural) e lutar contra várias práticas políticas que subordinam/oprimem grupos específicos precisamente pela construção das identidades que estão envolvidas” (GROSSBERG, 2018, p. 21-22)?

Itania Gomes e Elton Antunes (2019, p. 18)

Num diálogo público promovido pela *The New School* em Nova Iorque, bell hooks e Melissa Harris-Perry conversam sobre diversos temas da cultura pop, política e feminismo negro diante de uma plateia ampla¹⁵³. Encerrando o evento, elas recebem perguntas do

¹⁵¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dZKPgawk-jE>. Acesso em 27 nov. 2023.

¹⁵² Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=jhKGPf_gpFQ. Acesso em 27 nov. 2023.

¹⁵³ Disponível na íntegra no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5OmgqXaoIng>. Acesso em 04 dez. 2023.

público, e uma das mulheres que vai ao microfone, que se apresenta como Tanya Fields, coloca uma questão às duas (tradução, transcrição e grifos nossos):

Como uma mãe negra de baixa renda, tenho me esforçado para achar a minha voz. Tenho usado minhas plataformas: Twitter, Facebook, e falando sobre isso, [...] sobre não ser casada e ter 4 filhos de 3 pais diferentes. A rejeição que frequentemente sinto não vem das pessoas brancas de dentro da comunidade, mas sim das outras irmãs negras [sistas] que me colocam pra baixo, que me dizem que o motivo de eu ser uma pessoa de baixa renda é porque eu não tive a inteligência [insight] de escolher bons homens, que eu deveria ter me resguardado, mantido minha boca fechada, minhas pernas fechadas. Então, estou tentando imaginar, enquanto a gente conversa sobre plantation culture, e eu tento superar as minhas circunstâncias, e literalmente criar refeições que os bebês da minha comunidade possam comer, como é que nós... Isso faz com que você pare de querer ter uma voz. Tem pessoas que falam pra mim: 'quando você fala sobre ser de baixa renda, não fale sobre alimentar seus filhos com benefícios do governo [food stamps], você não precisa criar audiência pra isso. Sofra envergonhada e em silêncio. A situação que você está passando é sua, e é um resultado das suas escolhas ruins.' Eu estou grávida do meu 5º filho, e esse homem simplesmente acabou de me abandonar. Como acordar todas as manhãs e... Eu me considero uma feminista negra, mas alguns dias é simplesmente muito difícil levantar da cama e encarar outras pessoas negras.

Melissa Harris-Perry a responde:

É exatamente assim que a coisa toda é projetada pra funcionar. Do jeito que você falou: 'se recolher sozinha e envergonhada e sofrer sozinha'.

A escritora pausa a fala, levanta, desce do palco e vai até o microfone onde Tanya está e a abraça. Passa algum tempo falando diretamente com ela, fora dos microfones, enquanto o auditório assiste à cena em completo silêncio. Tanya parece chorar, e Melissa a abraça novamente, enquanto algumas pessoas aplaudem. A palestrante encerra a conversa particular com Tanya com um outro abraço, e sobe no palco em direção à sua cadeira, já completando a fala de forma pública:

Então, eu posso ativar meu modo acadêmico e dizer que a razão pela qual as pessoas que mais são vulneráveis a estar exatamente na mesma circunstância que você são as que mais querem te constranger [shame you] é a mesma razão pela qual... São as meninas da irmandade universitária [sorority girls on campus] que dizem que você tem que parar de beber pra evitar ser estuprada. É a mesma razão pela qual as igrejas que têm crescido nas comunidades negras são as da teologia da prosperidade, em vez das igrejas da teologia da

libertação, certo? E isso se dá porque é muito mais fácil acreditar que a gente pode resolver desigualdades ao vestir as nossas calças e fechar as nossas pernas, certo? Isso te permite apagar toda a realidade estrutural que requer ação coletiva e que requer um trabalho que dura e vai além de toda a sua vida. Então, se for apenas uma questão de decisão individual sua, eu estou segura. Enquanto eu tomar decisões diferentes, eu nunca serei vulnerável à pobreza, ou à mágoa, ou à dor. [...] O que quero dizer é que esse constrangimento [shaming] é um mecanismo de defesa pra evitar que as pessoas façam o trabalho duro de se organizar, e é a coisa mais perigosa pra populações marginalizadas. É a coisa mais perigosa. Porque aí nós não nos organizamos, porque aí a gente pode apenas dizer: 'se você tivesse feito escolhas diferentes, tudo estaria bem'.

Esse trecho nos leva ao questionamento de Patricia Hill Collins, ao abordar o que chama de “política do empoderamento”, sobre a dificuldade das próprias mulheres negras questionarem a reprodução do sexismo dentro de seus espaços considerados seguros, como “a família a igreja e as organizações cívicas” que aparecem, aqui, como redes de apoio majoritariamente negras (COLLINS, 2019, p. 162). Ela propõe que enxerguemos esses espaços para além da vinculação racial, que cria sim dinâmicas de resistência, mas também como “locais complexos, nos quais as ideologias dominantes são simultaneamente questionadas e reproduzidas” (Ibid.). Com ela, entendemos que

As organizações comunitárias negras podem se opor à opressão racial e ainda assim perpetuar a opressão de gênero; podem desafiar a exploração de classe e ao mesmo tempo promover o heterossexismo. É possível questionar em que espaços, dentro da sociedade civil negra, as mulheres afro-americanas têm condições de desafiar abertamente a imagem da *hoochie* e outras imagens de controle. Instituições controladas por pessoas afro-americanas podem ser vistas como espaços contraditórios nos quais as mulheres negras adquirem competências que as ajudam a ser mais independentes e autossuficientes e permitem que as famílias, as igrejas e as organizações cívicas afro-americanas perdurem. Essas mesmas instituições também podem ser, no entanto, lugares em que nós, mulheres negras, aprendemos a subordinar nossos interesses como mulheres ao bem supostamente maior da comunidade afro-americana como um todo. (COLLINS, 2019, p. 162)

Joan Morgan também aponta essa complexidade: “o sexismo é uma dimensão na qual é impossível que as armas do senhor derrubem a sua casa. Não importa o quanto as mulheres achem que estão *dominando o jogo*, elas ainda estão *jogando por regras que não são suas*” (MORGAN, 2017, p. 128, tradução e grifos nossos). Morgan analisa as mulheres negras e sua relação com o hip hop nos EUA e, citando a recusa de Queen Latifah¹⁵⁴ em criticar as letras sexualmente explícitas e performances sexualizadas de Lil’ Kim e Foxy Brown¹⁵⁵, ela escreve

¹⁵⁴ Nome artístico de Dana Elaine Owens, rapper, atriz, comedianta, compositora e produtora dos Estados Unidos, com trabalho musical notável dentro do hip hop desde o lançamento de seu primeiro álbum em 1989.

¹⁵⁵ Lil’ Kim e Foxy Brown são rappers estadunidenses que estouraram na década de 90, ainda muito jovens, com álbuns próprios onde a maioria das músicas continha teor sexual explícito.

que ambas as *rappers*, jovens à época, estavam explorando seu poder erótico em vez de deixar que homens o fizessem por elas – que o “poder da buceta” (*pussy power*) é real e pode ser usado, pelas próprias mulheres, para conquistar seus objetivos materiais. Ainda assim, as lógicas sexistas não permitem que o jogo seja ganho sempre. Afinal, os padrões de beleza, etarismo e a condenação moral que essas mulheres sofrem podem se sobrepor aos ganhos financeiros de explorar uma carreira baseada em *pussy power*. Morgan chega à conclusão que as *chickenheads*, que poderia ser traduzido como *piriguetes* em nosso contexto, não parecem conquistar as mudanças ou sequer os homens que desejam “sem independência financeira, educação, ambição, inteligência, espiritualidade”, porque somente “o poder da buceta não é tão grande assim”, já que, objetificadas, são “facilmente substituíveis” (Ibid., tradução nossa). No *jogo* do sexismo, os padrões desiguais aplicados a homens e mulheres ainda estão vigentes e aquelas que “valorizam seu poder erótico acima de qualquer outro podem causar sérios danos à sua autoestima” (Ibid., tradução nossa).

Articulando as análises de Morgan à figura da *mulata* e da *piriguite*, é fácil notar porque as dançarinas e *back dance* do pagodão contemporâneo reclamam de uma desvalorização geral de seu trabalho: elas não só podem perder o posto a qualquer momento, substituídas por outras meninas e mulheres que sonham em dançar nos palcos, como estão a todo momento sob ataques machistas em relação à sua performance, como vimos desde a ex-professora Jaqueline Carvalho até Rayssa Oliveira, *back dance* que afirma “não ter nenhum valor” dentro das bandas com que trabalha. Essas mulheres muitas vezes não estão à frente dos rumos da própria carreira – e mesmo que estejam, como vimos com a discussão sobre a ideia de *ocupar espaços*, isso ainda permanece insuficiente – e têm suas necessidades de cuidado e atenção negligenciadas, como a eterna Globeleza, Valéria Valenssa, que entrou em depressão profunda¹⁵⁶ ao ser demitida e substituída por conta da sua gravidez, ou Rosiane Pinheiro, a Raimunda da Gang do Samba, que também passou por uma depressão no auge da fama¹⁵⁷ e que, hoje, não colhe os frutos de tanto trabalho nos anos 1990/2000:

As pessoas até hoje pensam que minha vida foi e é fácil e que eu sou milionária. Muitas pessoas perguntam: “Rosiane como você não é rica se você fez Playboy e ganhou tanto dinheiro?”. Eu respondo: “Sim, ganhei dinheiro”. Porém, não tanto quanto as pessoas

¹⁵⁶ Mais informações na matéria:

<<https://revistamarieclaire.globo.com/Celebridades/noticia/2019/05/valeria-valenssa-lembra-pensamento-suicidio-a-depressao-rouba-vontade-de-viver.html>>. Acesso em 01 fev. 2024.

¹⁵⁷ Mais informações na matéria:

<<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2022/03/4991398-rosiane-pinheiro-fala-sobre-a-depressao-no-auge-da-fama-e-abusos-sexuais.html>>. Acesso em 01 fev. 2024.

imaginam, pois eu não tinha noção do quanto de dinheiro que entrava, porque quem administrava tudo não era eu. Ou seja, da minha revista, não recebi nem 30% do valor que foi negociado. Achei que tinha sido negociada por um valor e depois vim saber que era outro. Dizem também: “Por que você sumiu? Não está igual às outras dançarinas da sua época?”. Eu nunca tive as mesmas oportunidades que elas, não sei se por ser preta, não sei porque, mas nunca tive as mesmas oportunidades. Me questionava o porquê também.

A urgência com que Joan Morgan trata a necessidade de politizar as mulheres negras enquanto feministas, então, parte dessas preocupações, e está alinhada com a ideia de autodeterminação que Collins trabalha, já que “definir a nós mesmas somente pela opressão que sofremos nos nega a própria mágica de quem somos. Meu feminismo simplesmente se recusa a entregar ao sexismo ou ao racismo todo esse poder” (MORGAN, 2017, p. 41, tradução nossa). E ela admite que “sim, o medo também faz parte da equação”, mas não “um medo do possível” (Ibid., p. 38, tradução nossa). Ao contrário, “é o medo justificável do que está por vir para qualquer mulher negra que, de forma corajosa, declare o seu compromisso com o empoderamento – das suas irmãs ou de si próprias”, já que “reconhecer a força do sexismo na nossa comunidade, por exemplo, significa abandonar a ilusão reconfortante de que homens e mulheres negros são uma frente unificada” (Ibid., tradução nossa). Relacionando a percepção de Morgan sobre o hip hop com a nossa sobre o pagodão,

Nós *sistas* temos que confrontar as maneiras que somos cúmplices em nossa própria opressão. É triste dizê-lo, mas muitas das formas com que homens exploram nossas imagens e sexualidade no hip hop são praticadas com nossa permissão e cooperação. [...] Reconhecer isso não nega a vitimização que sofremos, mas levanta o questionamento crítico de se perguntar nas mãos de quem está a responsabilidade de acabar com nossa opressão. Como uma feminista, eu acredito que essa seja uma responsabilidade muito grande para deixar com os homens. (MORGAN, 2017, p. 57, tradução nossa)

É nesse sentido que não negamos o poder do corpo e da performance numa política possível de empoderamento. A grande questão é que devemos rearticular possibilidades de ter e ser um corpo negro e feminino a partir dos nossos próprios engajamentos afetivos e necessidades, das nossas próprias autodefinições e ativismo, e não a partir de termos articulados num contexto machista e racista que nos marginaliza todos os dias em nossas vidas vividas. Se nossas identidades e subjetividades são conformadas também por afetos, devemos nos *engajar* de forma coletiva para mobilizá-los na direção da mudança social a nosso favor. E acreditamos que a chave para isso pode ser, justamente, a da coletividade.

×

A ideia de empoderamento aparece, neste trabalho, não como modo individual de sentir algo, ou como sinônimo de autoestima saudável, ou, ainda, como um lugar “no topo” da lógica capitalista. A partir da formulação do termo por feministas negras, empoderamento ainda pode ter relevância se significar um compromisso *coletivo* com a transformação. A proposição de Sueli Carneiro que Patricia Hill Collins escolhe como epígrafe do seu texto sobre empoderamento dá o tom: “Para fazer diferença na vida das mulheres negras brasileiras, temos de fazer mais que simplesmente esperar por um futuro melhor [...]. O que temos de fazer é nos organizar e nunca parar de questionar. O que temos de fazer, como sempre, é trabalhar muito” (CARNEIRO, p. 17 apud COLLINS, 2019, p433). Essa relação com a proposição da intelectual e ativista brasileira é feita por Collins exatamente para imaginar uma política de empoderamento. A autora estadunidense quer chamar a atenção para a proposta do feminismo negro e sua “ênfase à autodefinição e à autodeterminação” das mulheres negras frente às “opressões interseccionais”. Ou seja, ao direito a falar sobre si mesma em seus próprios termos, afastando lógicas coloniais, brancas, academicistas:

o pensamento feminista negro aborda debates epistemológicos em curso sobre a dinâmica de poder subjacente ao que conta como conhecimento. Proporcionar às afro-americanas novos conhecimentos sobre nossas próprias experiências pode ser empoderador. Mas ativar epistemologias que põem em questão o conhecimento vigente e nos permitem definir nossas realidades *em nossos próprios termos* tem implicações muito maiores. (COLLINS, p. 433-434)

É nesse sentido que “se empoderar requer mais que transformar a consciência individual das mulheres negras”, pois esse processo também “exige mudar as injustas instituições sociais com que os afro-americanos vêm se deparando de geração em geração” (COLLINS, 2019, p. 433). É nesse sentido também que podemos articular as duas pensadoras negras, Sueli Carneiro e Patricia Hill Collins, a partir da fala de Melissa Harris-Perry transcrita anteriormente neste capítulo, sobre a necessidade de organizarmos ações coletivas num trabalho “que dura e que vai além de toda a sua vida”.

Assim, se faz necessário que articulemos a política do empoderamento à nossa apreensão de afeto enquanto engajamento. Sobre isso, Gomes e Antunes questionam: “Se paisagens afetivas dizem das ecologias de pertencimento e constituem-se como práticas de empoderamento estratégico, que implicações as relações entre estrutura de sentimento e afeto têm para a compreensão das identidades e para as lutas identitárias?” (2019, p. 18). Os autores nos lembram, então, que a identidade “é um conceito sob rasura” e que, se pensarmos as identidades enquanto *engajamentos identitários*, elas não seriam essenciais ou fixas, mas sim disputadas, “heterogêneas, fragmentadas” (Ibid.), e devem ser observadas sempre em

processo, *em solução*. Os movimentos sociais que trouxeram o feminismo e os estudos raciais à academia “sinalizam a importância do pessoal como político e a centralidade das questões de gênero, sexualidade e raça” para a análise cultural que leve em conta as dinâmicas de poder (Ibid.). Nosso pertencimento a grupos identitários também é configurado a partir de engajamentos afetivos, afinal, eles dizem do que nos mobiliza, nos tensiona, nos afeta, mas não somente enquanto *indivíduos*, e sim como parte de grupos que partilham determinadas condições sociais. A potência de entender a noção de *empoderamento* enquanto *engajamento afetivo* está, então, na sua rearticulação como *política*. Na rejeição da lógica individualizante que o termo tem assumido na contemporaneidade, o empoderamento como engajamento afetivo e como política afetiva dirá de um esforço coletivo de transformação do contexto, sempre na busca por melhores condições de vida para mulheres negras. Se “a articulação entre a mudança social e a mudança cultural é o desafio central que Williams quer enfrentar com a noção de estrutura de sentimento” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 10), o nosso esforço em articular, desarticular e rearticular formações culturais e engajamentos afetivos – observando elementos de diversas temporalidades que estão ativos de forma simultânea – no contexto cultural soteropolitano é justamente o de transformar empoderamento em política coletiva.

Patricia Hill Collins é categórica ao afirmar que o feminismo negro deve “redefinir o que entende por poder e empoderamento” (COLLINS, 2019, p. 434). Para isso, a autora defende que é também necessário “entender de que modo o poder se organiza e funciona”, nos dando duas abordagens principais do que entende como *poder*. A primeira delas “diz respeito à relação dialética que conecta opressão e ativismo, na qual grupos com mais poder oprimem grupos com menos poder”, sendo que “a ideia de relação dialética sugere que as mudanças são consequência da agência humana” (Ibid.):

Como de geração em geração as afro-americanas permanecem relegadas à base da hierarquia social, elas têm claro interesse em fazer oposição à opressão. Para a maioria das afro-americanas, essa não é uma questão intelectual – é uma realidade vivida. Enquanto as mulheres negras forem oprimidas, persistirá também a necessidade de seu ativismo. [...] Opressão e resistência permanecem intrinsecamente ligadas, de tal maneira que a forma de uma afeta a da outra. Ao mesmo tempo, essa relação é muito mais complexa do que um simples modelo formado por opressores permanentes e vítimas eternas. (COLLINS, 2019, p. 434-435)

Esse “claro interesse” em se opor à opressão de raça, gênero e classe, citado por Collins, não precisa necessariamente ser definido enquanto “resistência”, mas como engajamentos afetivos que exercem limites e pressões a uma hegemonia cultural. Além disso, a autora faz uma separação do “poder” que coloca, de um lado, as dinâmicas “sociais” e, de outro, as

dinâmicas interpessoais, já que a segunda abordagem sobre o poder que autora traz o considera como “não inerente aos grupos, e sim uma entidade intangível que circula em uma matriz particular de dominação, e com a qual os indivíduos se relacionam de formas variadas” e que “ênfatiza como a subjetividade individual enquadra as ações humanas em uma matriz de dominação”:

Os esforços [...] para lidar com os efeitos da dominação na vida cotidiana ficam evidentes nos espaços seguros que criamos para resistir à opressão, bem como em nossas lutas para estabelecer relações de amor plenamente humanas umas com as outras, com nossos filhos, pais e irmãos, bem como com indivíduos que não veem valor nas mulheres negras. A opressão não é simplesmente compreendida no pensamento – ela é sentida no corpo de inúmeras maneiras. (COLLINS, 2019, p. 434-435)

Como já vimos, apreender a cultura como modo total de vida exige que tomemos essas “esferas” do poder como inter-relacionadas. Assim, concordamos com Collins na ênfase pela necessidade de reformulação do termo empoderamento, mas acreditamos que o caminho esteja em tomar os engajamentos afetivos como essa força motriz, que tem a capacidade de mobilizar coletivamente as mulheres negras a partir de seus próprios interesses, valores e posicionamentos políticos. Quando Collins afirma que a opressão não é só *compreendida*, pensada, mas também *sentida*, ela acessa justamente essa dimensão afetiva que aparece como motivadora da transformação das relações sociais. Outra crítica que podemos fazer ao texto da autora é a defesa de um “claro interesse” das mulheres negras em se opor a lógicas sexistas: como ela própria coloca, além de bell hooks e Lélia Gonzalez, muitas dessas mulheres negociam justamente com tais formações culturais para ganho próprio.

E ainda que Collins aponte uma dimensão individual do empoderamento, ela aparece voltada à coletividade e a serviço da transformação da vida de pessoas que fazem parte do mesmo grupo social. Ela conta sobre como aprendeu a ler, aos cinco anos de idade e pela iniciativa de sua mãe, para ilustrar esse argumento. Collins nos conta que era levada à biblioteca pública pela mãe, que dizia que aprender a ler faria a filha “experimentar uma forma de liberdade” (COLLINS, 2019, p. 435). Com aquela atitude, que pode ser lida como individual, a mãe de Collins causou um impacto coletivo: “nem ela nem eu nos dávamos conta da magnitude daquele gesto em minha vida e na vida das pessoas que posteriormente tiveram contato com meu trabalho” (Ibid.). O que a autora coloca como uma mudança quase invisível se olhada apenas pela lente da dimensão individual, quando voltada à esperança de transformação da realidade de outras mulheres negras se torna enorme e coletiva. Não por “efeito borboleta”, mas porque a atitude de sua mãe estava direcionada à mudança de vida de outra mulher negra – a sua filha. Associando resistência coletiva e agência individual,

entendemos que Collins propõe que o empoderamento seja algo como a “energia motivadora” da justiça social:

À medida que as afro-americanas mudam individualmente suas ideias e atitudes, a forma geral do poder também muda [...]. À medida que as pessoas pressionam, se afastam e modificam os termos de sua participação nas relações de poder, o formato dessas relações muda para todas. Assim como a subjetividade individual, o poder e as estratégias de resistência são sempre múltiplos e estão em constante mutação. (COLLINS, 2019, p. 435-436)

Collins considera que essas duas abordagens distintas são complementares e úteis para pensar o empoderamento: a “dialética”, preocupada com o “desenvolvimento de pontos de vista autodefinidos, baseados em grupos que, por sua vez, possam fomentar o tipo de solidariedade de grupo necessária para resistir às opressões”, e a focada na “subjetividade”, enfatizando “o modo como a dominação e a resistência constituem a agência individual e são constituídas por ela” (COLLINS, 2019, p. 436). A autora conecta as duas abordagens, que vê a partir da sua relação com o *conhecimento* e a *consciência*, em uma a consciência de grupo, na outra a consciência individual da experiência cotidiana. Acreditamos, entretanto, partindo da ideia de cultura como modo total de vida e de poder como hegemonia, que podemos superar essa distinção proposta pela autora e rearticular a ideia de *empoderamento* a partir dos engajamentos afetivos, de modo a expandir sua potência para além da esfera da consciência e afastá-la de uma perspectiva ainda um tanto limitada ao âmbito da ação individual. Os afetos, afinal, enquanto modo de engajamento, se constituem “no espaço entre individualidade e socialidade” (GROSSBERG, 2018, p. 11) e dizem de como “construímos individualidade, ligamo-nos ao real, ancoramo-nos às nossas vidas, pertencemos a certos lugares e trajetórias, organizamos nossa relação com o outro” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 16).

Vemos no coletivo Pagode Por Elas, por exemplo, um exercício dessa potência do empoderamento enquanto organização coletiva. O PPE nasceu como um Trabalho de Conclusão de Curso¹⁵⁸ das suas fundadoras, que hoje organizam festivais online, criam vídeos, realizam entrevistas, divulgam o pagodão feminino, e até criaram um selo próprio e um festival de programação exclusivamente composta por mulheres. O maior esforço do coletivo parece ser o de destacar o protagonismo feminino na cena do pagodão: “A gente conseguiu mudar os resultados do Google. A gente buscava ‘mulher no pagode’ e só aparecia coisas sexistas e atualmente, de fato, passou a aparecer as vocalistas” ([Beatriz Almeida em entrevista concedida a] SALES, 2023).

¹⁵⁸ Como elas mesmas divulgaram no antigo Twitter, nesta postagem: <<https://twitter.com/pagodeporelas/status/1657120623301218338>>. Acesso em 10 fev. 2024.

Ainda que o Pagode Por Elas articule certas contextualidades hegemônicas – também focado na *visibilidade* e no *empreendedorismo* enquanto mobilizadores –, a criação de uma rede exclusivamente feminina e que busca trabalhar através da colaboração e do impulso é muito potente para a cena musical do pagodão, ainda muito concentrado nas mãos de grandes empresários do ramo musical ou, de forma alternativa, carecendo de recursos financeiros, estruturais e logísticos para a sua produção e distribuição. O PPE se coloca enquanto rede de apoio que impulsiona o pagodão feito por mulheres e dá o suporte nessas áreas para as pagodeiras.

Empoderamento, então, pode se tornar o engajamento político com um projeto coletivo de transformação social, uma energia que mobiliza as lutas em diversas esferas da vida. O compromisso com a transformação, tão caro aos estudos culturais (e às pessoas negras, às mulheres, às pessoas indígenas, às pessoas LGBTQs, aos empobrecidos – enfim, às camadas subjugadas pelas dinâmicas de poder e hegemonia), parte de uma confiança esperançosa nessa própria transformação. “Esperançosa” do modo como lembra yu ao retomar Paulo Freire: “algo que mobiliza a luta, uma esperança que não espera, mas age” (yu, 2023, p. 53). Como uma “esperança que nasce do hoje e no hoje desta luta confere sentido ao futuro, não como vaguidade alienada ou como algo predeterminado, mas ao futuro como tarefa de construção” (FREIRE, 1981, p. 90 apud yu, 2023, p. 166). Afinal, os contextos culturais que vivemos e experimentamos, e sobre os quais agimos, podem ser modificados. É nossa tarefa desarticulá-los e rearticulá-los em possibilidades de vida plena. É assim que o feminismo negro pode contribuir nessa jornada, já que a “ênfase do pensamento feminista negro na interação contínua entre a opressão das mulheres negras e o ativismo das mulheres negras mostra que a matriz de dominação e seus domínios inter-relacionados de poder são sensíveis à agência humana”, encarando o mundo como “um lugar dinâmico, no qual o objetivo não é apenas sobreviver, ajustar-se ou ir levando; o mundo, ao contrário, é um lugar do qual devemos nos apropriar e pelo qual devemos nos responsabilizar” (COLLINS, 2019, p. 456). É por isso que devemos nos mobilizar pela mudança social, “não importa quão desoladora pareça a situação”, já que “reconhecer que o mundo está em formação chama atenção para o fato de que cada uma e cada um de nós é responsável por transformá-lo”, e “somente a ação coletiva pode produzir efetivamente as transformações institucionais duradouras que são necessárias para que tenhamos justiça social” (Ibid.).

Mas as mudanças não são só “institucionais”, visto que a cultura não está somente nas instituições. Podemos fabular uma ideia de transformação que leve em conta os afetos como experimentados no corpo e no cotidiano. Para além da “consciência” ou da “ideologia”,

acreditamos ser de extrema relevância estarmos engajadas umas com as outras, compromissadas com nossa própria história; é preciso que o afeto nos mobilize justamente em nossa ideia de *pertencimento* a um grupo, fortalecendo a importância da *comunidade*. É nesse sentido que o desejo de cuidarmos umas às outras, como aponta Lorde, é “redentor” e “a interdependência entre mulheres é o caminho para uma liberdade que permita que o *Eu seja*, não para ser usado, mas para ser criativo” (LORDE, 2020, p. 136). Abraçando nossas diferenças na formação dessa comunidade heterogênea de mulheres negras – posto que não tomamos a identidade enquanto categoria individual, essencial ou fixa, encontramos “a segurança que permite submergir no caos do conhecimento e retornar com as verdadeiras visões de nosso futuro, acompanhadas pelo poder simultâneo de realizar as mudanças capazes de fazer nascer esse futuro” (Ibid., p. 137). Afinal,

Aquelas entre nós que estão fora do círculo do que a sociedade julga como mulheres aceitáveis; aquelas de nós forjadas nos cadinhos da diferença – aquelas de nós que são pobres, que são lésbicas, que são negras, que são mais velhas – sabem que *a sobrevivência não é uma habilidade acadêmica*. É aprender a estar só, a ser impopular e às vezes hostilizada, e a unir forças com as outras que também se identifiquem como estando fora das estruturas vigentes para definir e buscar um mundo em que todas possamos florescer. *Pois as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande*. Elas podem possibilitar que os vençamos em seu próprio jogo durante certo tempo, mas nunca permitirão que provoquemos uma mudança autêntica. E isso só é ameaçador para aquelas mulheres que ainda consideram a casa-grande como sua única fonte de apoio. (LORDE, 2020, p. 137)

A própria Alanna Sarah, em entrevista ao programa *Trace Trends* do Canal Multishow em 2021, reafirma essa necessidade por comunidade e apoio mútuo. O portal Cultura Preta resumiu sua entrevista¹⁵⁹ (grifos nossos):

“É como se todos os dias eu nadasse contra a maré do machismo, preconceito e homofobia, é uma mistura de tudo. E nós temos que manter o equilíbrio para sobreviver a isso. Eu sou preta, favelada, lésbica, sou uma mulher que defende o direito das mulheres e que preza pelos direitos iguais”, diz sobre as suas lutas. “Nós precisamos só de oportunidades, não estamos pedindo nada, estamos todos os dias metendo o pé na porta, e tentando ocupar um lugar que é nosso por direito. Só precisamos que as pessoas enxerguem isso e deixem que a gente faça aquilo que temos vontade. O lugar de mulher é onde ela quiser”, pontua. A cantora comenta ainda sobre as oportunidades de ascensão das mulheres no pagode: “É uma luta diária que eu sozinha não consigo, tem que ser todas nós juntas”.

¹⁵⁹ Matéria disponível em:

<<https://culturapreta.com/2021/11/26/nao-estamos-pedindo-nada-estamos-ocupando-um-lugar-que-e-nosso-por-direito-diz-dama-no-trace-trends/>>. Acesso em 01 fev. 2024.

E já que “práticas culturais devem ser estudadas a partir da experiência vivida e das práticas cotidianas de atores historicamente situados” (GOMES; ANTUNES, 2019, p. 12), tomaremos essa última frase de Alanna como um norte para a proposição de mudança. Por “luta diária” – que não é solitária e sim social, coletiva –, podemos exercer juntas pressões e modificações nas estruturas de sentimento vividas culturalmente em nosso contexto, na busca por transformação *enquanto* ela mesma está sendo vivida, experimentada, formulada. É essa luta que, tão difícil de articular, nos levaria a elementos emergentes em nossa cultura e pelos quais poderíamos promover outros pagodões e outras Salvador – outras *Salvadoras*, já em articulação com a ideia de *yu* de que “somos nossa própria Messias”, que citamos a seguir – menos injustos com mulheres negras. É *luta* porque nos *engaja e mobiliza*, e é *diária* porque diz da cultura como modo total de vida: é *vivendo* que enfrentamos o dominante, que exercemos “pressões palpáveis” (WILLIAMS, 1979, p. 134) ao machismo e ao racismo *sentidos* individualmente, mas que são articulados *afetivamente* de maneira profundamente social. Nesse movimento esperançoso,

não há espera – trata-se de uma utopia esperançosa no sentido de Paulo Freire (1981, P. 48), em que “cheios de esperança, lutamos para concretizar o futuro anunciado” – por um Messias que venha nos trazer salvação porque todo instante é cheio de potencial messiânico e nós somos nossa própria Messias. Nós, coletivamente, temos o poder e o dever de trazer a restituição a nós mesmas e às nossas transestrais mortas e cobrar a dívida da violência total sobre vidas e terras colonizadas, negras e indígenas que está na gênese do Mundo colonial. (*yu*, 2023, p. 126)

É pensando nessa práxis da esperança, como propõe a autora a partir de Paulo Freire para fabular possibilidades de vidas *trans* no Brasil, que acreditamos ser possível rearticular nosso contexto a partir da comunidade e da coletividade de mulheres negras, que se definem por si mesmas e buscam confrontar expectativas coloniais, racistas e sexistas sobre suas existências plurais e livres. A nossa organização em comunidade deve ser mais que *rede de apoio*, ela deve ser *rede de impulso*, de motivação para que sejamos nós mesmas e para que possamos construir, enquanto grupo que partilha similaridades e afetos, uma vida livre.

A raiva e a indignação que mobilizam Alanna Sarah, quando comenta sobre o boicote a seu sucesso, é combustível para essa criação nova, nossa, coletiva. Não para buscar o “apoio” dos homens já firmados como sucessos dentro de um gênero/cena musical, nem para repetir performances que articulam formações sexistas. Mas para fazer surgir, na liberdade da autodeterminação, uma prática feminista negra na cultura soteropolitana. Para que Alanna possa se divertir fazendo músicas sobre suas próprias experiências de mulher negra, lésbica, livre, dentro de uma cena que abraça de fato a diversidade, e que ela possa cantar, se quiser,

que “dormiu com o *playboy* e tá arrependida” – mas não porque prefere um “maloca”, e sim *a mulher dela*.

×

×

×

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É simplesmente um sentimento. Como é que você explica a alguém qual a sensação de estar apaixonada? Como é que você vai explicar pra alguém, que nunca esteve apaixonada, qual a sensação de estar apaixonada? Você não consegue. Nem que sua vida dependa disso. Você consegue descrever as coisas, mas não consegue explicar. Mas você sabe reconhecer exatamente quando acontece. É isso que entendo como “ser livre”. Algumas vezes, no palco, já me senti livre de verdade. E é extraordinário. É realmente extraordinário. Vou te dizer o que liberdade é, pra mim: não ter medo. Realmente não ter medo. Se eu pudesse ter isso por pelo menos metade da minha vida... Não ter medo.

Nina Simone (1968)¹⁶⁰

Essa dissertação analisa articulações sobre a mulher negra no pagodão, tomando como lugar de problematização – ou, nos termos da contextualização radical que adotamos, como lugar de entrada para construção de contexto – as produções da banda A Dama, articuladas às experiências de diversas mulheres negras pagodeiras à da própria autora em Salvador. Nos propusemos a investigar possibilidades outras, melhores e mais justas – transformadoras – de viver, enquanto mulheres negras, o contexto. Do ponto de vista teórico-metodológico, entendemos a cultura como modo total de vida, atentando para os elementos historicamente distintos que a constituem (WILLIAMS, 1979; GOMES, 2004, 2011b), e adotamos perspectivas metodológicas e políticas com base na prática da contextualização radical (GROSSBERG, 2010; yu, 2023; FARIAS, 2021) e seu compromisso com a transformação social, além de premissas do feminismo negro de autodeterminação, crítica social e interseccionalidade (COLLINS, 2019). Como vimos, a prática da contextualização radical pressupõe a articulação, desarticulação e rearticulação de relações de poder que, nesse caso específico, conformam engajamentos afetivos em torno do que é ser mulher negra no pagode baiano.

No pagodão, o papel das mulheres está hegemonicamente ligado à dança (NASCIMENTO, 2009, 2012; BORDALO, 2020; PRATA, 2020), desde o “modelo É o Tchan!”, com duas dançarinas, até os balés contemporâneos de nomes como La Fúria e Oh Polêmico. A relação com o microfone, como *backing vocals*, fez surgir a figura da *back dance* – dançarina que também canta e interage com o vocalista masculino principal. A

¹⁶⁰ Em entrevista, no documentário “Nina: A Historical Perspective”, de Peter Rodis. Tradução nossa. Trecho disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Si5uW6cnyG4>>. Acesso em 10 fev. 2024.

dança, parte fundamental da própria musicalidade de ritmos de origem negra no Brasil (CERQUEIRA, 2019; SODRÉ, 1998), é indissociável da música no pagodão e, assim, as dançarinas e *back dance* têm destaque em muitas bandas comandadas por homens. Mas, ainda que enquanto dançarinas elas tenham essa importância, as mulheres questionam os motivos pelos quais enfrentam tanta resistência para assumir os vocais principais no gênero/cena. Uma delas é Alanna Sarah, cantora da banda A Dama, que em diversas entrevistas (citadas e referenciadas no capítulo anterior) explicita o machismo presente no pagode baiano como a causa da pequena presença de mulheres à frente dos projetos. Neste sentido, o sucesso conquistado por A Dama assume um caráter inédito, extrapolando os paredões e chegando até ao mainstream: em 2023, disputou o título de “Axé e Pagodão do Ano” do Prêmio Multishow com a faixa “Soca Fofó”, que atualmente conta com mais de 4 milhões de reproduções no Spotify e mais de 5,7 milhões no Youtube.

Nossa análise articulou as noções de *mulata/piriguete* e *doméstica*, traçando relações entre o trabalho como dançarina de pagode e a *mulata* como profissão, sendo ambas as figuras conformadas pelo desejo por um afastamento do papel social hegemônico de serviçal experimentado por mulheres negras. Apesar disso, mostramos o modo como o trabalho como *mulatas* e como dançarinas é, muitas vezes, também um lugar de precariedade, assim como o de doméstica – a “mucama permitida” (GONZALEZ, 2020, p. 80) no Brasil contemporâneo. Esse desejo de afastamento é um engajamento importante trabalhado nesta dissertação, e ele articula afetos mobilizados pelos ideais de “mulher de sucesso”, muitas vezes pautado na individualidade como “empresária” ou “empreendedora”. É neste sentido que encontramos, em contraponto ao distanciamento da noção de doméstica, uma exaltação da figura da *mulata*, da *dançarina* ou da *piriguete* pelas próprias mulheres negras, muitas vezes atrelada à uma ideia de representatividade que não pode dar conta do coletivo: uma mulher não pode e nem deve representar todo um grupo social – somos diversas, com histórias diversas e desejos diversos.

Assim, a noção de *mulata*, articulada ao pagodão e às nossas entradas analíticas pelo trabalho e trajetória de Alanna Sarah e outras pagodeiras, aparece na tênue divisão entre, de um lado, o desejo e a agência de nos expressarmos como quisermos e, do outro, as represálias e julgamentos morais que sofremos a partir disso. Essa busca pelo papel de dançarina – ou, no caso de A Dama, da vocalista e protagonista, mas que não raro performa esse lugar – e a sua articulação de certas noções individualistas de empoderamento explicita, muitas vezes, uma negociação com elementos residuais (e dominantes) da colonialidade, conformando mulheres negras como sexualmente agressivas e *desviantes* da norma como *piriguetes*.

Ao analisar o percurso artístico de Alanna Sarah como entrada para a articulação de um contexto na dissertação, percebemos engajamentos afetivos mobilizados para/pelo seu sucesso. “O terror dos homens”, como se intitulava a cantora em 2020, afirma que sempre “levantou a bandeira” dos direitos iguais¹⁶¹, do empoderamento¹⁶² e da representatividade¹⁶³. Como vimos, esses engajamentos afetivos atravessam também os vários materiais sobre a importância de Alanna Sarah no pagodão e sua visibilidade enquanto mulher negra e vocalista na cena¹⁶⁴. Numa entrevista ao programa Mosaico Baiano, da Rede Bahia (afiliada à TV Globo), a cantora reitera a mensagem de “Machista não tem vez”: ela está fazendo pagodão para mostrar que as mulheres podem “estar onde quiserem”¹⁶⁵.

Mas, conforme nossa análise, embora os afetos mobilizados em torno de Alanna Sarah digam de pertencimentos identitários de gênero, raça e sexualidade, como vimos ao articular as produções da artista com a cobertura jornalística de sua carreira e respostas e interações de ouvintes e fãs, a trajetória da cantora parece mobilizar elementos dominantes da nossa cultura, não raro através da defesa de uma noção capitalista neoliberal de sucesso, meritocracia e conquista do “topo”. Isso se mostra com força no acionamento, feito por A Dama, das figuras de *empreendedora*, *empresária* e de “mulher de sucesso”, como na própria música e clipe de “Machista não tem vez”, nos quais Alanna articula essas noções às de “preta” e “favelada”.

Acreditamos que esse ideal de *sucesso* apareça com tanta força justamente pelos engajamentos afetivos que atravessam as mulheres negras no confronto com sua conformação hegemônica em um papel social de *serviçais*. Mobilizadas na busca por um distanciamento dessa conformação, mulheres negras parecem se engajar para o alcance da realização pessoal enquanto *mulheres de sucesso*. Nos parece que esse engajamento, no entanto, não oferece uma saída ou enfrentamento à cultura dominante, por não se opor às suas lógicas de marginalização e, ao articular engajamentos com questões como “representatividade” e “visibilidade”, priorizar o alcance de mulheres individuais, específicas, a posições privilegiadas no “topo” – enquanto todas as outras continuamos na “base”, em posições de

¹⁶¹ Em entrevista ao programa televisivo Mosaico Baiano de 2020, Alanna Sarah fala sobre a faixa “Machista não tem vez” e explica seu posicionamento “revolucionário”: <<https://globoplay.globo.com/v/8851162/>>. Acesso em 10 fev. 2024.

¹⁶² O termo é o título da sua live no Youtube, em 2020: <<https://www.youtube.com/watch?v=H6dDsPFb57Y>>. Acesso em 10 fev. 2024.

¹⁶³ Como afirma em matéria do jornal Correio, disponível em <<http://tinyurl.com/48ftefxm>>. Acesso em 10 fev. 2024.

¹⁶⁴ Como nesse vídeo também do jornal Correio, postado no TikTok: <<https://www.tiktok.com/@correio24horas/video/7153395807562108165>>. Acesso em 10 fev. 2024. Outras materialidades, de diversas fontes, foram articuladas ao longo da dissertação.

¹⁶⁵ Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8851162/>>. Acesso em 10 fev. 2024.

vulnerabilidade. Afinal, “eu não sou livre enquanto alguma mulher não o for, mesmo quando as correntes dela forem muito diferentes das minhas” (LORDE, 2020, p. 166).

A análise de elementos hegemônicos articulados por/com mulheres negras no pagodão é construída, também, em torno da heteronormatividade mobilizada nas produções de A Dama e de outras mulheres como Negra Japa e Jaqueline Carvalho. Ao explorar performances sexualmente “agressivas” e de desejos “descontrolados”, o desafio posto aos ideais dominantes de respeitabilidade e pureza femininos parece encontrar uma conformação dominante na heterossexualidade. Alanna Sarah, uma mulher negra assumidamente lésbica, canta sobre experiências heterossexuais em grande parte do seu tempo como A Dama – e justifica: “Eu não canto para mim, porque se eu cantasse, eu estava com fone no ouvido me ouvindo. Eu canto para mulheres”¹⁶⁶. Para além da equiparação tácita entre esse sujeito “mulheres” universalizado para quem ela canta e o desejo heterossexual – a relação lésbica é cantar “para si”, a relação hétero é para “mulheres”, no geral –, esse posicionamento é também contraditório aos próprios engajamentos de *representatividade* e *visibilidade* mobilizados por Alanna, já que, no pagodão, há também pouquíssimo espaço para artistas LGBTI¹⁶⁷. A polêmica gerada pelas suas declarações sobre a artista Pablllo Vittar também evidenciam essa contradição. Além disso, como vimos no capítulo anterior, a demanda do público feminino e lésbico por mais músicas de A Dama com a temática lésbica está articulada às ecologias de pertencimento identitário (GROSSBERG, 2010; GOMES; ANTUNES, 2019) que são conformadas pelos afetos. E me parece que a potência de explorar uma sexualidade desviante das normas “antibaixaria”, como se diz no título da lei baiana que também articulamos nessa contextualização, poderia estar justamente em tensionar a heteronormatividade em que vivemos, pela voz de uma cantora abertamente lésbica. Não é o objetivo aqui cobrar que Alanna Sarah o faça, mas sim apontar os limites hegemônicos e as potencialidades de transformação pelos afetos mobilizados através do seu próprio trabalho: desarticular e rearticular as possibilidades que encontro nele.

E os homens cantados por A Dama nas músicas que performam uma heteronormatividade hegemônica também revelam disputas e engajamentos identitários: os “malocas”, em contraposição aos “playboys”, são periféricos e libidinosos. Ainda que não apareça, em suas produções, um marcador racial desse homem hétero e viril da periferia – o que, no pagodão

¹⁶⁶ Matéria sobre o sucesso de “Soca Fofó” e depoimentos da cantora foi feita pelo Portal IG: <<http://tinyurl.com/eak3nhxr>>. Acesso em 10 fev. 2024.

¹⁶⁷ Exceções como a dançarina e ativista Léo Kret são raras. Na cena mais “alternativa” e independente, encontramos mais nomes disputando esse espaço, como A Ninfeta e Paulilo Paredão.

cantado por homens, é bastante comum¹⁶⁸ –, existe um marcador territorial e de classe que mobiliza os afetos em torno da favela e das comunidades soteropolitanas – as quais são de população majoritariamente negra. A agressividade sexual (COLLINS, 2019, p. 155) do “maloca” da favela pode ser articulada à figura do *putão* (NASCIMENTO, 2008; 2012) do pagodão, performada exaustivamente pelos homens que despontam na cena como hipermasculinos, hétero, insaciáveis e “fiéis à putaria”¹⁶⁹. O *putão*, como aponta Clebemilton Nascimento (2009), seria então a contraparte masculina da *piriguete*.

Ambas as figuras – *putão* e *piriguete* – nos parecem hegemônicas quando articulamos a *negritude* – *selvagem, sub-humana, suja* – às identidades masculinas e femininas cis-hétero. O julgamento de cunho moral em relação à sexualidade, articulado na nossa cultura contra pessoas negras, é um julgamento construído contra o próprio pagodão. Interseccionando raça e gênero, esse julgamento moral é direcionado às mulheres negras de formas específicas e mais comuns à nossa vida vivida. É por isso que Alanna Sarah precisou se defender e afirmar que “não canta baixaria” após ser convidada para cantar no Festival da Virada de Salvador¹⁷⁰, dizendo que toca um “som **limpo**”¹⁷¹ (grifo nosso). É por isso, também, que propomos que, a partir do machismo que vivemos em nossa cultura, a *piriguete* não tem tanto a ganhar (política ou financeiramente) quanto o *putão* no pagode baiano. É o que vemos na performance de *piriguetes* das dançarinas e *back dance*, que constantemente se vêem em posição de vulnerabilidade social, financeira e psicológica. Vimos, na análise, isso se articular na trajetória de Jaqueline Carvalho, ex-professora que se tornou, por um breve momento, dançarina da banda O Troco. Se articula, também, na vida de outra mulher negra: Rosiane Pinheiro, a “Raimunda” da Gang do Samba, que passou por uma depressão no auge do sucesso e foi vítima de contratos abusivos, a partir dos quais não conseguia controlar seu próprio dinheiro¹⁷². O caso se assemelha ao de Débora Brasil, primeira “morena do Tchan”, que também passou por um quadro depressivo enquanto o grupo estourava e foi demitida e substituída contra a sua vontade¹⁷³. Retomando o movimento analítico e articulando a figura da *piriguete* e da dançarina de pagode à da *mulata*, vemos como isso se repete com Valéria

¹⁶⁸ A música “Ai, delícia” do Parangolé canta: “Você quer? Tome nêgo bom”. Já O Poeta tem uma faixa “Ela gosta do preto”, que também é um verso da letra. Na música “Daquele Jeito”, o Xanddy Harmonia pede: “Me beija, me arranha, me chama de seu preto”. Swing do T10 tem como maior sucesso a faixa “Vai, preto gostoso”. E poderíamos acrescentar inúmeros outros exemplos nesta lista.

¹⁶⁹ Gravada por várias bandas de pagodão, a música “Fiel à putaria” fez muito sucesso em Salvador em meados dos anos 2000. Letra disponível aqui: <<https://www.letras.mus.br/pagodart/176426/>>. Acesso em 10 fev. 2024.

¹⁷⁰ Depoimento disponível em matéria do Correio: <<http://tinyurl.com/48ftfxm>>. Acesso em 10 fev. 2024.

¹⁷¹ Depoimento disponível em matéria do BNews: <<http://tinyurl.com/4feyck7n>>. Acesso em 10 fev. 2024.

¹⁷² Mais sobre o caso de Rosiane Pinheiro aqui: <<http://tinyurl.com/5xyy6zwc>>. Acesso em 10 fev. 2024.

¹⁷³ A história de Débora pode ser lida aqui: <<http://tinyurl.com/46j9pyzm>>. Acesso em 10 fev. 2024.

Valenssa, a primeira Globeleza, que entrou em depressão profunda ao ser expulsa do posto após engravidar¹⁷⁴.

Neste ponto, é importante retomar a noção da mulher negra como uma *trabalhadora precarizada*. Como mostramos na introdução deste trabalho, sua associação com a esfera produtiva a partir da colonização e da escravização conforma seu lugar social. A *mulata*, a dançarina e a *back dance* também são, muitas vezes, trabalhadoras precarizadas, ainda que ganhem certo destaque e *glamour* ao se tornarem celebridades. Como vimos, Rayssa Oliveira, *back dance* de algumas bandas de pagodão, está certa de que as dançarinas “não têm nenhum valor”. Negra Japa, *back dance* do La Fúria, pretende dançar por apenas mais 2 anos e abrir o próprio negócio, já que também se sente desvalorizada no seu posto artístico. A Braba, também *back dance*, afirma que quer desistir da carreira no pagodão para buscar “estabilidade financeira”¹⁷⁵.

Começamos a observar, então, os limites do desejo por “ocupar espaços”, e da “visibilidade” ou “representatividade” como engajamentos afetivos centrais mobilizados por mulheres negras no pagodão. Os tais “espaços”, em vez de transformadores, podem ser de vulnerabilidade, opressão, ou até de boicote – como denunciou A Dama quando “Soca Fofó” ficou de fora da eleição de “Música do Carnaval”. Ficam nítidas as insuficiências do foco em uma noção de “empoderamento” calcada na individualidade e na ideia de uma “mulher de sucesso” que “representa” as demais.

Neste sentido, a rearticulação de *empoderamento* enquanto *engajamento afetivo* se mostra potente na análise do contexto. Nos mobilizando pelo empoderamento rearticulado enquanto política afetiva, podemos mudar o foco para redes de apoio baseadas na coletividade, criar nossos próprios espaços em vez de ocupar aqueles que são conformados a partir da exclusão, da rivalidade, da opressão. Propomos esse movimento de rearticulação porque não encontramos elementos necessariamente emergentes (WILLIAMS, 1979), ao menos não a partir da nossa prática de articulação e desarticulação específicas aqui, no pagode feito por mulheres, elementos que pudessem desafiar e ameaçar a cultura dominante e que de fato propusessem saídas e alternativas a ela. Há, decerto, disputas dentro do pagodão que não são hegemônicas, como a ideia da mulher negra como pessoa bem sucedida. Mas elas parecem se conformar como elementos novos do dominante, como tentativa de incorporação, pelo hegemônico, de pressões sociais.

¹⁷⁴ Mais sobre a história de Valéria Valenssa no link: <<http://tinyurl.com/yk8xjk5v>>. Acesso em 10 fev. 2024.

¹⁷⁵ Depoimento disponível em <<http://tinyurl.com/28uaxemc>>. Acesso em 10 fev. 2024.

Ainda assim, nossa proposta de rearticulação parte de engajamentos afetivos e de possibilidades que já estão anunciados no contexto articulado. A defesa do empoderamento, a busca por espaços para as mulheres, o combate à rivalidade feminina são mobilizações que percebemos na análise e que me levam a rearticular o contexto soteropolitano tomando empoderamento enquanto engajamento afetivo que possibilita a criação de espaços autodeterminados para mulheres negras. Com as feministas que ajudaram a criar essa dissertação, vimos como mulheres negras no Brasil são conformadas, na cultura hegemônica, como mulatas/*piriguetes* desvalorizadas e/ou trabalhadoras *domésticas*, numa articulação de temporalidades distintas (WILLIAMS, 1979) que sentimos em nossas vidas vividas. Mas o que podemos fazer a partir daqui? Acreditamos que reclamar para si os ideais coloniais e dominantes sobre mulheres negras – como por exemplo o de sua sexualidade desviante pela figura da *piriguite* – não seja exatamente o caminho para a transformação cultural – afinal, como lembra Audre Lorde, “as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa grande” (LORDE, 2020, p. 137). Tampouco entendemos que o caminho seja, necessariamente, o de descarte das formas culturais e expressões artísticas/ativistas que colocam o sexo e o desejo sexual no centro de seus mapas de importância afetiva. Uma abertura que nossa contextualização possibilitou encontrar está na construção de coletividades, na proteção e acolhimento que mulheres negras podem enxergar umas nas outras, de modo que possam expressar seus engajamentos e desejos – por homens, por mulheres, por comunidade, por ninguém, por qualquer outra coisa – livremente.

As lógicas de produção e distribuição do pagodão, muitas vezes independentes em relação às práticas comuns ao empresariado musical e ao mainstream (músicas fora das plataformas comerciais de streaming, distribuição direta dos lançamentos para canais e portais de pagodão, além dos paredões enquanto forma e momento de fruição autônomo nas comunidades), também podem ser uma pista e uma aposta. O coletivo Pagode Por Elas aparece, para mim, como um potencial nesse sentido, apontando para uma configuração potente de rede feminina dentro do pagodão: produzindo conteúdos, concorrendo a editais e colocando de pé um festival com programação totalmente composta por mulheres.

×

O trabalho realizado nesta dissertação sinaliza alguns desdobramentos importantes para a pesquisa sobre raça, gênero e sexualidades no pagodão baiano. As análises construídas certamente apontam pistas relevantes para contextualizar feminilidades e masculinidades

negras em Salvador, por exemplo, a partir da música. Outra indicação que fica para pesquisas futuras é o aprofundamento nas matrizes culturais do pagodão, como o samba do Recôncavo, e a ligação indissociável desses ritmos com a dança, com o movimento do corpo que “completa” o tempo que “quebra” na percussão – a síncope, como aponta Muniz Sodré (2009). Questões relacionadas à performance e ao corpo indicam outros desdobramentos futuros desta pesquisa, tanto em relação às apresentações musicais nos palcos quanto nos paredões móveis nas ruas. Atrelando os estudos das *cenas*¹⁷⁶ performadas no pagodão às noções de *antinegritude* e de *ancestralidade*, podemos explorar suas articulações na vida vivida sem que sejam mutuamente excludentes, como apontam alguns autores brasileiros (PINHO, 2021). Afinal, podemos entender que, a partir da noção de antinegritude, o pagodão e seus paredões – enquanto cena “abjeta”, “desrespeitosa”, e como “baixaria” que deve ser interdita (mesmo que a tiros) –, podem ser apreendidos enquanto *performances de negritude* – performances de abjeção, de sub-humanidade. Já pela perspectiva da ancestralidade, como cena que reitera comportamentos e formações culturais do samba, da roda, e do corpo como tela central da expressão artística e política, o pagodão pode ser entendido também como *negritudes em performance* – a partir de uma ancestralidade espiralar que se presentifica na quebradeira. Ambas as noções podem se beneficiar de uma articulação com Williams (1979) e sua hipótese de estrutura de sentimento, que relaciona elementos historicamente variados, para contextualizar processos de racialização na cultura baiana.

Outras questões que poderiam ter sido problematizadas aqui, e que surgiram com o próprio processo da pesquisa, seguem como aberturas possíveis para pesquisas futuras. Diversas outras produções de A Dama não entraram nesta dissertação e poderiam apontar outros engajamentos afetivos em disputa. Seu álbum de 2019, “#semfronteiras”, tem algumas faixas que enriqueceriam o trabalho neste sentido, como a citada música “Ela Né Puta”¹⁷⁷. Nela, Alanna Sarah escreve¹⁷⁸ e canta: “Se vai pra festa, tu diz que ela não presta / Se tá bebendo, tu diz que ela não presta / Se sai com as amigas, tu diz que ela não presta / Se a mulher tem vários boys, tu diz que ela não presta / Ela fica com quem quiser, pare de falar besteira / Ela né puta, ela é solteira”. Vimos, no Capítulo 3, que comparada a outra música analisada neste trabalho, “Machista não tem vez”, temos um questionamento mais explícito

¹⁷⁶ Aqui não estamos falando de “cena musical”, mas sim de uma “cena” enquanto performance – o corpo, o ambiente, os comportamentos restaurados, arquivo e repertório (TAYLOR, 2013), etc.

¹⁷⁷ A música pode ser ouvida pelo link <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/5EI00mZ3xKdZGJTUweROc?si=1054ffad28a94b94>>. Acesso em 04 fev. 2024.

¹⁷⁸ Segundo os créditos referenciados no Spotify, a cantora é a única compositora dessa faixa.

sobre o enquadramento moral das mulheres como *putas* – ou *piriguetes* –, e uma recusa direta a elas, já que a “solteira” cantada nos versos só está vivendo e fazendo o que quer livremente. Então, ela não é e nem deve ser vista como *puta* ou *piri*, mas como uma mulher livre.

Outro fator importante a destacar é que o pagodão com mulheres como vocalistas também não se encerra em Alanna Sarah. Um investimento em outras pesquisas futuras que amplie a articulação entre gênero, raça e sexualidade no pagodão baiano trazendo outras mulheres à roda mostra-se potente. A cantora Dai, por exemplo, está reivindicando mais espaço para as mulheres no pagodão e afirma que a paixão pelo gênero começou pela sua ligação com a comunidade onde nasceu¹⁷⁹, o Alto das Pombas. Aila Menezes¹⁸⁰ também é dona do microfone nos palcos e sempre se posiciona por mais protagonismo feminino no pagode. Nêssa, outra cantora que aposta no pagodão e tem *feats* com Attooxa e O Poeta, afirma que o ritmo tem tanta potência quanto o funk¹⁸¹. Maya¹⁸², representante do chamado de *pagotrap*, é cria do Subúrbio Ferroviário e também está nesse time de vocalistas. A Ninfeta, cantora trans que já tem uma parceria gravada com a veterana LeoKret, afirma que quis entrar na cena do pagodão justamente porque é um “movimento majoritariamente masculino e cis”¹⁸³. Outra voz importante é a da cantora Rai Ferreira, chamada pelo coletivo Pagode Por Elas de “rainha do pagofunk”¹⁸⁴. Por falar no Pagode Por Elas, um mergulho maior no trabalho do coletivo pode certamente enriquecer o debate. Outro nome potente para adensar uma análise das intersecções entre raça e gênero, com o pagodão como ponto de abertura e articulação, é Paulilo Paredão¹⁸⁵, movimento autodeclarado como “1º paredão 120% LGBTQIAPN+ do Nordeste” e que nasceu em Pernambués, bairro periférico de Salvador – inclusive já analisado por integrantes do TRACC (FERREIRA et al., 2023).

O pagodão enquanto formação cultural permite articular o debate racial tanto ao de gênero identitário quanto ao de gênero musical e aprofundar análises que levam em conta as historicidades da música e dos processos de generificação e de racialização. Corroboro a afirmação de Gonçalves, Farias e Andrade (2020, p. 373), por exemplo, quando dizem que “o sujeito negro é recorrentemente assumido por essas estruturas como coincidente com a ‘ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável – em contraponto a

¹⁷⁹ Mais sobre Dai aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=-0ofOFx-pb8>>. Acesso em 20 jan. 2024.

¹⁸⁰ Mais sobre Aila aqui: <<http://tinyurl.com/yz4sxn8>>. Acesso em 20 jan. 2024.

¹⁸¹ Mais sobre Nêssa aqui: <<http://tinyurl.com/yc8s2z2m>>. Acesso em 20 jan. 2024.

¹⁸² Mais sobre Maya aqui: <<http://tinyurl.com/mtmbbf7n>>. Acesso em 20 jan. 2024.

¹⁸³ Mais sobre A Ninfeta aqui: <<http://tinyurl.com/56wk5a43>>. Acesso em 05 fev. 2024.

¹⁸⁴ Um vídeo especial do coletivo sobre a cantora pode ser visto aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=p-u96Nqgatw>> Acesso em 05 fev. 2024.

¹⁸⁵ Algumas produções podem ser vistas no Instagram <<https://www.instagram.com/pauliloparedao/>>. Acesso em 05 fev. 2024.

um moralmente ideal e civilizado” (GONÇALVES; FARIAS; ANDRADE, 2020, p. 373). E isso aparece articulado com/no próprio pagodão enquanto gênero/cena que tem como maiores expoentes homens negros cis-hétero conformados nos termos acima.

×

A partir do movimento analítico da dissertação, percebo uma potencialidade das noções de *mucama*, *doméstica* e *mulata* tomadas enquanto *figuras de historicidade*. Esse é um desdobramento muito rico e que pode ser explorado futuramente em trabalhos dentro da Rede Historicidades dos Processos Comunicacionais¹⁸⁶. As figuras de historicidade podem ser apreendidas como “imagens conceituais capazes, simultaneamente, de fazer ver diferentes problemas temporais nos fenômenos midiáticos (uma dimensão reflexiva) e sugerir caminhos e operadores para sua apreensão (uma dimensão operacional)”, para que tentemos dar conta dos “desafios teórico-metodológicos que a complexa relação temporal presente nos processos e produtos midiáticos impõem” (RIBEIRO; LEAL; GOMES, 2017, p. 46). São figuras com “uma dupla face: correspondem a núcleos de investigação teórica e também servem como propulsores para a investigação metodológica” (Ibid.). E esse pode ser um caminho para investigar produtos comunicacionais, a arte e a política a partir da experiência das mulheres negras no Brasil e da intersecção entre racismo e sexismo.

Acredito que Lélia Gonzalez faz uma abordagem similar em alguns de seus ensaios, principalmente o “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (GONZALEZ, 2020, p. 75-93). É articulando textos e estudos sobre a figura da mucama no período escravocrata aos papéis sociais da mulher negra contemporânea que Lélia, trazendo também fenômenos comunicacionais à sua crítica, coloca o tempo como categoria de análise e afirma que “se a gente dá uma volta pelo tempo da escravidão”, acaba encontrando “muita coisa que explica essa confusão toda que o branco faz com a gente porque a gente é preto” (Ibid., p. 81). Ela cita, por exemplo, documentos que mostram o vice-rei do Brasil retirando o posto de um capitão militar no século XVIII por este ter se casado com uma mulher negra, e com isso faz uma relação dessa política – “concubinação tudo bem; mas casamento é demais” (Ibid., p. 82) – com a interação sexual entre as mucamas e seus senhores brancos dentro da casa-grande no período escravocrata, espiralando o tempo até a discriminação que mulheres negras sofrem ao acessar prédios de classe média sem que o façam pela porta/elevador de

¹⁸⁶ Rede de grupos de pesquisa em comunicação, criada em 2015, dedicado ao “estudo do tempo como categoria para compreensão dos fenômenos e produtos da Comunicação”, da qual o TRACC faz parte. Mais informações no endereço: <<https://encontrohistoriades.wordpress.com/>>. Acesso em 05 fev. 2024.

serviço e não sejam vistas como as donas ou moradoras das residências, e chegando ao famoso ditado “branca pra casar, morena/mulata pra transar, preta pra cozinhar/trabalhar”.

Assim, análises posteriores a partir da noção de figura de historicidade podem nos ajudar a historicizar a experiência das mulheres negras no Brasil de forma muito rica. Tomar a *doméstica* enquanto figura de historicidade, por exemplo, nos ajudaria a compreender intersecções de raça, classe e gênero em produtos comunicacionais; ou formações culturais racistas vividas e produzidas no Brasil; ou, por exemplo, a ampla cobertura midiática da aprovação da chamada “PEC das Domésticas” e a demissão massiva de trabalhadoras após esse processo político em 2013¹⁸⁷, revelando os afetos em jogo tanto para os patrões quanto para as empregadas – a partir de formas culturais e comunicacionais. Os movimentos que já realizamos aqui, nesta dissertação, com as noções de *doméstica*, de *mulata*, de *piriguete*, de *empreendedora*, enfim, buscaram historicizar a análise das disputas em torno do lugar das mulheres negras no pagodão, e encarar, futuramente, essas noções como *figuras de historicidade* nos ajudaria a aprofundá-los ainda mais.

Outra potência encontrada nas análises e que aparece como possível desdobramento deste trabalho é a articulação dos estudos culturais com os estudos de performance para analisar as materialidades do pagodão. Gomes *et al.* propõem a “performance como uma negociação de marcas culturalmente construídas, que se materializam nos corpos e se expõem em jogos de partilhas entre aquele que realiza a performance e aqueles que a consomem” (GOMES et al., 2017, p. 143). Como lente analítica, a performance pode ser, futuramente, outro operador teórico-metodológico que articula, desarticula e rearticula o contexto. Gutmann, Cunha e Pereira de Sá (2020) escrevem:

A performance não diz respeito apenas ao ato presentificado pelo corpo, mas a distintas temporalidades incorporadas, que envolvem passado, presente e futuro e acolhem reiterações e suas desestabilizações. Portanto, não seria possível discutir a identidade enquanto característica apenas da interioridade dos indivíduos, uma vez que tal elaboração é realizada por processos de interação de formas, práticas e códigos socialmente compartilhados e reproduzidos. (GUTMANN; CUNHA; PEREIRA de SÁ, 2020, p. 5)

Neste texto, as autoras articulam performance com gênero midiático na investigação acerca das convenções e das suas ressignificações ou rupturas: “[...] nos parece profícuo para o estudo dos comportamentos restaurados, pois reitera [...] a ideia de repetição, de convencionalidade; e de interação entre materialidades, recepção, contextos midiáticos,

¹⁸⁷ Um exemplo de uma matéria de 2013 noticiando os casos pode ser lida aqui: <<https://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2013/03/sindicato-das-domesticas-preve-mais-demissoes-em-pernambuco.html>>. Acesso em 06 fev. 2024.

econômicos, políticos, culturais” (GUTMANN; CUNHA; PEREIRA de SÁ, 2020, p. 6). Elas explicam que, para Richard Schechner, “toda manifestação do cotidiano é imbuída por ações performáticas, já que todos os nossos gestos correspondem, de algum modo, ao que classifica como ‘comportamentos restaurados’”. Estes

reiteram gestos, normas e dizeres aprendidos e/ou ordenados ao longo da vida. Podem ser rearranjados ou reconstruídos, mas sempre dizem respeito a um sistema preexistente de sentidos crucial para a compreensão mútua em um processo de interação social. Nessa mesma perspectiva, quando Taylor (2013) posiciona a performance como episteme, busca [...] uma possibilidade de acessar memórias e sentimentos de identidades. (GUTMANN; CUNHA; PEREIRA de SÁ, 2020, p. 5)

Leda Maria Martins também retoma Richard Shechner e Diana Taylor para afirmar que performances dizem dos saberes corporificados, nos lembrando que negros e indígenas eram indesejados no projeto de modernização do Brasil porque representavam o “primitivo”, animalesco, não-civilizado: “A noção de um tempo que se expressa pela sucessividade, pela substituição, por uma direção cujo horizonte é o futuro marca as teorias ocidentais sobre o tempo e a própria ideia de progresso e de razão da modernidade” (MARTINS, 2021). É preciso resistir para sobreviver, e, nesse caso, essa resistência está especialmente ligada às manifestações de origem africana ou negra, como o candomblé e a música. A resistência, enquanto população periférica, “da favela”, é um dos engajamentos afetivos que aparecem nas produções de vários grupos de pagodão e que permeia, também, grande parte das práticas políticas do movimento negro no Brasil. Portanto, a autora pode ser uma grande influência para pensar as articulações entre estudos de performance e estudos culturais, especialmente em nosso movimento de contextualização radical. Martins elabora que a nossa sobrevivência se dá através da performance:

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma corpora de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento. (MARTINS, 2021)

A autora ainda nos ajuda a entender o corpo como “tela” e como “*corpus* cultural”. Os comportamentos restaurados também são sons, movimentos, adereços, sonoridades, grafismos, figurinos, pinturas, gestualidade, coreografias; “um corpo pensamento. Um corpo também de afetos” (MARTINS, 2021). É também a partir dessa formulação de corpo-tela que podemos pensar tanto a antinegitude quanto a ancestralidade como noções que articulam as negritudes enquanto performances e enquanto pertencimentos, enquanto engajamentos identitários:

Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus saberes, [...] uma plêiade de conhecimentos [...] foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura [...]. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (MARTINS, 2021)

Deste modo, performance como lente metodológica pode nos ajudar futuramente a explicitar como experimentamos engajamentos afetivos em nossa vida vivida e como atos presentificados pelo corpo podem espiralar temporalidades variadas. Pode, também, nos ajudar a reconhecer a importância de analisar culturas negras no Brasil levando em consideração o gesto, a pele, a cena, a coreografia, os tempos da música e seus timbres e vocalizações, dentre outras escritas que não se grafam com alfabetos e textos – e mobilizações políticas que não se apreendem apenas pela consciência e pelo significado – mas sim com/no corpo, afetivamente.

×

A entrada pelos engajamentos afetivos permite uma análise cultural do pagodão que não o enquadra apenas como propulsor de representações negativas das mulheres ou da negritude, nem como espaço de total liberdade e emergência cultural, mas como lugar de atravessamento de pertencimentos e disputas identitários que interseccionam raça, gênero, sexualidade e territorialidade. A contextualização radical permite um olhar para a cena do pagode baiano e seus entrelaçamentos com Salvador, com as especificidades das periferias soteropolitanas, e os afetos que mobiliza na vida vivida de mulheres negras. É por isso que nos propusemos, neste trabalho, a articular, desarticular e rearticular as possibilidades de vida para essas mulheres a partir do pagodão.

A nossa organização em redes de apoio (e de impulso) que levem em conta nossas diferenças e que promovam a emergência de elementos realmente oposicionais à cultura dominante pode ser uma rearticulação do nosso contexto em Salvador. Como Audre Lorde aponta (2020), as relações entre mulheres negras podem sair do lugar da competição e do apagamento de si mesmas, do *ódio* voltado umas às outras, e alcançar a *raiva* como engajamento afetivo, coletivo, que modifica o contexto social. Em vez de nos isolarmos e fugirmos umas das outras, buscando “o topo” num sistema desigual e opressor, podemos enxergar a colaboração como uma forma viável e saudável de criar e comunicar, pressionando de fato a noção hegemônica de que “vencem as melhores”. No lugar da exigência de que *uma* mulher negra se *posicione e represente* as demais, talvez o que

realmente desafie as lógicas racistas e machistas da indústria musical seja o reconhecimento da força das mulheres negras unidas, engajadas com a própria transformação de suas estruturas. Rearticular um significado político – afetivo – coletivo de *empoderamento* é entender que

Aprender a nos amar como mulheres negras vai além da insistência simplista de que “Negro é lindo”. Vai além e mais fundo do que a valorização superficial da beleza negra, ainda que, sem dúvida, seja um bom começo. Mas se a jornada para recuperarmos a nós mesmas e umas às outras continuar inexplorada, correremos o risco de fazer mais uma avaliação superficial do eu, sobreposta à anterior e quase tão nociva quanto ela, pois não passa da superfície. Ela certamente não é mais empoderadora. E o empoderamento – nosso fortalecimento a serviço de nós e de cada uma, do nosso trabalho e do futuro – será o resultado dessa busca. (LORDE, 2020, p. 216-217)

É na comunidade e nas forças da rede e da roda que encontramos as possibilidades e potências de sermos nós mesmas. E, para fechar com Audre Lorde (2020, p. 218), “seria ridículo acreditar que esse processo não é longo e difícil. É suicida acreditar que ele é impossível”.

×

×

×

REFERÊNCIAS

A DAMA do Pagode é confundida com funcionária de loja e desabafa sobre racismo nas redes sociais: 'cansativo'. Cantora de pagode disse que foi confundida duas vezes em lojas Fesportivas. Na ocasião, ela usava uma camisa da marca concorrente. **Portal G1**, 26 nov. 2022. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2022/11/26/a-dama-do-pagode-e-confundida-com-funcionaria-de-loja-e-desabafa-sobre-racismo-nas-redes-sociais-cansativo.ghtml>>. Acesso em 18 jan. 2024.

A DAMA sofre racismo em shopping de Salvador: 'Hoje foi a gota d'água'. Cantora fez um longo desabafo nas redes sociais. **Portal iBahia**, 25 nov. 2022. Disponível em:

<<https://www.ibahia.com/diversao/nem-te-conto/a-dama-sofre-racismo-em-shopping-de-salvador-hoje-foi-a-gota-dagua>>. Acesso em 18 jan. 2024.

ABDALA, Vitor. Desemprego é maior entre mulheres e negros, diz IBGE: Taxa entre mulheres ficou em 10,8%, enquanto a dos homens, 7,2%. **Agência Brasil**, 18 mai. 2023.

Disponível em:

<<https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2023-05/desemprego-e-maior-entre-mulheres-e-negros-diz-ibge>>. Acesso em 30 nov. 2023.

ALMEIDA, Beatriz; MARQUES, Giovana; MELO, Joyce; GOES, Tainá. Mete dança com elas, bêh! **Blog Mulheres no Pagode Baiano**, [s. d.]a. Disponível em:

<<https://leiamaisba.com.br/especiais/pagode-feminino/index.htm>>. Acesso em 20 jan. 2024.

ALMEIDA, Beatriz; MARQUES, Giovana; MELO, Joyce; GOES, Tainá. Microfone na boca e bunda no paredão. **Blog Mulheres no Pagode Baiano**, [s. d.]b. Disponível em:

<<https://leiamaisba.com.br/especiais/pagode-feminino/historia.htm>>. Acesso em 20 jan. 2024.

ALVES, Ana Rosa. Lembre: Quem é Pinah, a 'cinderela negra' que encantou Charles III. **O Globo**, 07 mai. 2023. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/mundo/noticia/2023/05/lembra-quem-e-pinah-a-cinderela-negra-que-encantou-charles-iii.ghtml>>. Acesso em 18 jan. 2024.

BALDWIN, J. et al. The negro in american culture. **Crosscurrents**, v. 11, n. 3, p. 205-224, 1961. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24456864>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

BORDALO, Júnior Moreira. Com versos tidos como machistas, A Dama do Pagode defende: 'Mulher pode ter o que quiser'. **Bahia Notícias**, 08 fev. 2020. Disponível em:

<<https://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/57364-com-versos-tidos-como-machistas-a-dama-do-pagode-defende-mulher-pode-ter-o-que-quiser>>. Acesso em: 04 dez. 2023.

BRANDÃO, Luísa Sopas Rocha. As trabalhadoras domésticas no processo de urbanização: O quarto de empregadas como expressão das idiosincrasias das cidades brasileiras. In **Revista Pixo**, v. 3 n. 9: MULHERES E LUGARES URBANOS I (OUTONO), 2019. Disponível em:

<<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/17458/0>>. Acesso em 05 dez. 2023.

BRASIL. Senado Federal. Relatório Final da Comissão Parlamentar Mista de Inquérito nº 2, de 1993. Brasília, 1993. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/85082/CPMI Esterilizacao.pdf?sequencia=7&isAllowed=y>>. Acesso em 10 jan. 2024.

CAMPOS, Ana Cristina. Mulheres negras recebem 48% do que ganham homens brancos: Pesquisa é do Instituto Brasileiro de Economia da FGV. **Agência Brasil**, 31 jul. 2023. Disponível em <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/mulheres-negras-recebem-48-do-que-ganham-homens-brancos#:~:text=Pesquisa%20do%20Instituto%20Brasileiro%20de,que%20os%20homens%20negros%20ganham.>>>. Acesso em 30 nov. 2023.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, p. 117–133, 1 dez. 2003. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/Zs869RQTMGGDj586JD7nr6k/>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

_____. Identidade feminina. **In: Cadernos Geledés**. Mulher Negra, Caderno IV, p. 9-12. São Paulo: Geledés – Instituto da Mulher Negra, 1993a. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2015/05/Mulher-Negra.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

_____. A organização nacional das mulheres negras e as perspectivas políticas. **In: Cadernos Geledés**. Mulher Negra, Caderno IV, p. 13-18. São Paulo: Geledés – Instituto da Mulher Negra, 1993b. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2015/05/Mulher-Negra.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

_____. Resposta da sociedade civil à violência racial e de gênero. **In: Cadernos Geledés**. Mulher Negra, Caderno IV, p. 37-41. São Paulo: Geledés – Instituto da Mulher Negra, 1993c. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2015/05/Mulher-Negra.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

_____. Matriarcado da miséria. *Jornal Correio Braziliense*, Brasília, 15 de setembro de 2000. **Coluna Opinião**, p. 5. Disponível em: <https://acervo.casasuelicarneiro.org.br/item/texto/ASC_001680>. Acesso em: 06 nov. 2023.

CARVALHO, Igor. Carrefour: 30 meses após Beto Freitas, casos de racismo expõem Comitê de Diversidade da marca. **Brasil de Fato**, 22 abr. 2023. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2023/04/22/carrefour-30-meses-apos-beto-freitas-casos-de-racismo-expoem-comite-de-diversidade-da-marca>>. Acesso em: 04 dez. 2023.

CERQUEIRA, Maryluce dos Santos. **QUEM METE DANÇA É ELA**: Protagonismo feminino no pagode baiano. Memorial – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/30001/1/Quem%20mete%20dan%C3%A7a%20%C3%A9%20ela%20-%20protagonismo%20feminino%20no%20pagode%20baiano_Maryluce%20dos%20Santos%20Cerqueira_Memorial.pdf>. Acesso em 03 dez. 2023.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro**: conhecimento, consciência e a

política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DI ARAUJO, Tiago. Negra Japa, da La Fúria, revela detalhes da sua recuperação e fala de retorno aos palcos. **BNews**, 13 mai. 2019. Disponível em: <<https://www.bnews.com.br/noticias/entretenimento/398-negra-japa-da-la-furia-revela-detalhes-da-sua-recuperacao-e-fala-de-retorno-aos-palcos.html#>>. Acesso em 20 jan. 2024.

DIAS, Luciana de Oliveira; ALMEIDA, Lyzyê Inácio. Eu empregada doméstica: heranças, resistências e enfrentamentos das trabalhadoras domésticas no Brasil. In: **TESSITURAS - Revista de Antropologia e Arqueologia**, V. 9, n. 1, Pelotas, Jan-Jun 2021. Disponível em: <<https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/1089/887>>. Acesso em 06 dez. 2023.

DIAS, Morena Melo; FARIAS, Daniel. Música constrói gênero? Uma abordagem discursiva e cultural sobre gênero musical e identidade de gênero. In: **Anais da Compós 2020 - XXIX COMPÓS: UFMS/CAMPO GRANDE: XXIX Encontro Anual da Compós, 2020, Campo Grande**.

EDWARDS, Brent Hayes. **Os usos da diáspora**. Translatio, Porto Alegre, n. 13, pp. 40-71, Junho de 2017.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIAS, Daniel Oliveira de. Engajamentos afetivos na música em Salvador: territorialidades que articulam gêneros musicais e identidades. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2021.

FARIAS, Daniel Oliveira de; GOMES, Itania Maria Mota. Fluxos ativistas indígenas: instabilizando a hipótese da guerra cultural a partir de afetos, territorialidades e temporalidades no Brasil. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 277–308, 2021. DOI: 10.29146/ecopos.v24i2.27721. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27721>. Acesso em: 20 jan. 2024.

FELIPPE, Marina. Escolaridade de mulheres negras aumenta, mas disparidade salarial continua, aponta pesquisa. Pesquisa promovida pela Associação Pacto de Promoção da Equidade Racial detalha como mulheres negras seguem ganhando menos do que homens negros, mulheres brancas e homens brancos. **Exame**, 29 nov. 2022. Disponível em: <<https://exame.com/esg/escolaridade-de-mulheres-negras-aumenta-mas-disparidade-salarial-continua-aponta-pesquisa/>>. Acesso em 30 nov. 2023.

FERNANDA, Antônia. ‘A Dama’ comemora show no Salvador Fest: ‘1º ano que tem mulher no palco do pagodão’. **Bahia Notícias**, 17 set. 2022. Disponível em: <<https://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/66808-a-dama-comemora-show-no-salvador-fest-1o-ano-que-tem-mulher-no-palco-do-pagodao>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

FERREIRA, Thiago; ANDRADE, Rafael; MOTA JR, Edinaldo; ARAÚJO, Walisson de; PIMENTEL, Thiago; CALDAS, Fernanda. A quebradeira de Paulilo Paredão: corpos, espaços e tempos na encruzilhada. In: FONSECA, Maria Gislene Carvalho; GUTMANN,

Juliana; JÁCOME, Phellipy; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Temporalidades e espacialidades nos processos comunicacionais**. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023. pp. 259-284.

FIGUEIREDO, Fernanda. Todo Enfiado: Dançarina de pagode vai processar professora. **Bahia Notícias**, 01 set. 2009. Disponível em: <<https://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/10952-todo-enfiado-dancarina-de-pagode-vai-processar-professora>>. Acesso em 19 jan. 2024.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOMES, Itania; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. In: **Galáxia**: São Paulo, online, Especial 1, Comunicação e Historicidades, 2019.

GOMES, Itania. Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, vol. 18, nº. 1. Porto Alegre: 2011a.

_____. Raymond Williams e a hipótese cultural da Estrutura de Sentimento. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; GOMES, Itania Maria Mota. **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011b.

_____. Estudos Culturais, Cultura e Cultura de Massa. In: GOMES, Itania Maria Mota. **Efeito e Recepção: A interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

GOMES, Itania et al. Temporalidades múltiplas: análise cultural dos videoclipes e da performance de Figueroas a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais. **Revista Contracampo**, v. 36, p. 134-153, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização de Flávia Rios e Marcia Lima, Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GOUSSINSKY, Eugenio. Portugal: imóveis ganham quarto de empregada para agradar brasileiros. Incorporadoras incluem o item nas novas plantas, em meio a crescimento do setor imobiliário, no qual brasileiros estão entre os maiores compradores. **Portal R7**, 28 mar. 2018. Disponível em: <<http://tinyurl.com/4eamvkjj>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

GROSSBERG, Lawrence. **Cultural Studies in the Future Tense**. Durham and London: Duke University Press, 2010.

_____. **Under the cover of chaos**: Trump and the Battle for the American Right. Londres: Pluto Press, 2018.

_____. Lutando com anjos: os estudos culturais em tempos sombrios. **Revista Matrizes**, vol. 9, no. 2, ps. 13-46, São Paulo, 2015. Disponível em: <www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/111738>. Acesso em: 20 ago. de 2023.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Editora 34, 2000.

GUTMANN, Juliana; CUNHA, Simone Evangelista; PEREIRA de SÁ, Simone. Performances de empoderamento de Pepita em múltiplas áudio/visualidades. Encontro Anual da Compós, 2020, Campo Grande. **ANAIS DA XXIX COMPÓS**, 2020.

GUTMANN, Juliana; MOTA JUNIOR, Edinaldo; SILVA, Fernanda Mauricio. Gênero midiático, performance e corpos em trânsito: uma análise sobre dissidências da conversação televisiva em canais no YouTube. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**. Especial 1 - Comunicação e Historicidades, p. 74-86, 2019. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/41752>>. Acesso em 03 dez. 2023.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio/Apicuri, 2016.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. The Work of Representation. In: **Representation**: Cultural representations and signifying practices. (Ed. Stuart Hall). The Open University, London, 1997.

hooks, bell. **Olhares negros**: Raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019b.

JANOTTI JR., Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. In: **Galaxia**: São Paulo, online, ISSN 1982-2553, n. 41, mai-ago., 2019, p. 128-139. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/gal/a/CQwFcXVDrpWKYr9tWhzp3wb/>>. Acesso em 19 jan. 2024.

KERNER, Ina. Tudo é interseccional?: Sobre a relação entre racismo e sexismo. **Novos Estudos - CEBRAP**, n. 93, p. 45–58, jul. 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/xpdJwv86XT8KjcpvkQWHKCr/>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

LÔBO, Jade Alcântara. “Defeito de Fabricação”: Maternidades negras em Ilhéus/BA. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/31944/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20final.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2024.

LOPES, M. S. “Fantasmas existem”: a aparição da música de protesto no pagode baiano. **Habitus**, v. 11, n. 1, 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/habitus/article/view/11399>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LUIZ, Bruno; DI ARAUJO, Tiago. Dançarina 'A Braba' comemora sucesso na La Fúria após saída polêmica da banda A Invasão. **BNews**, 5 mar. 2019. Disponível em: <<https://www.bnews.com.br/noticias/bnews-fofia/229982-dancarina-a-braba-comemora-sucesso-na-la-furia-apos-saida-polemica-da-banda-a-invasao.html>>

MAIA, Karoline. "Quartinho de empregada é a senzala moderna". [Entrevista concedida a] Edison Veiga. **Portal DW - Deutsche Welle**, 20 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/quartinho-de-empregada-%C3%A9-a-senzala-moderna/a-55665011>>. Acesso em 06 dez. 2023.

MARIGHELLA, Maria. Ellas mudamos o mundo. **Portal da Câmara Municipal de Salvador**, 11 mar. 2021. Disponível em <<https://www.cms.ba.gov.br/noticias/11-03-2021-artigo-ellas-mudamos-o-mundo>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

MELO, Joyce. Mulheres usam arte em prol da visibilidade lésbica nas periferias baianas. **Agência Mural**, 27 ago. 2021. Disponível em <<https://www.agenciamural.org.br/mulheres-usam-arte-em-prol-do-amor/>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

MORAES, LUANDA. O que é 'soca fofo'? A Dama, cantora do hit viral, explica o termo. **Portal IG**, 14 out. 2022. Disponível em <<https://gente.ig.com.br/cultura/2022-10-14/o-que-e-soca-fofo-musica-a-dama.html>>. Acesso em 10 fev. 2024.

MORGAN, Joan. **When Chickenheads Come Home to Roost: A Hip-Hop Feminist Breaks It Down**. New York: Simon & Schuster, 2017.

_____. **Why We Get Off: Moving Towards a Black Feminist Politics of Pleasure**. San Francisco: **The Black Scholar**, 2015. Disponível em <<https://www.theblackscholar.org/#>> Acesso em: 21 jun. 2023.

MOTA, Denise. Se eu olhasse só o debate nas redes sociais, sairia correndo, afirma Patricia Hill Collins: Em 'Interseccionalidade', intelectual americana aponta o diálogo como ferramenta imprescindível para a justiça social. **Folha de S.Paulo**, 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/04/se-eu-olhasse-so-o-debate-nas-redes-sociais-sairia-correndo-afirma-patricia-hill-collins.shtml>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

MOTA JÚNIOR, Edinaldo; GUTMANN, Juliana. #EstamosVivas: corpo travesti em performances no videoclipe Oração de Linn da Quebrada. In: **Esferas**, v. 19, 2020. Disponível em <<https://doi.org/10.31501/esf.v0i18.12344>>. Acesso em: 21 jun. 2023.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTI, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza, Imprensa Oficial, pp. 117-125, 2006.

_____. **Uma história feita por mãos negras: Relações raciais, quilombos e movimentos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do. Entrelaçando corpos e letras: representações de gênero nos pagodes baianos. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/6438/1/disserta%C3%A7%C3%A3o%20clebemilton.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2024.

_____. PIRIGUETES EM CENA: Uma leitura do corpo feminino a partir dos pagodes baianos. **Fazendo Gênero 9** – Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Santa Catarina, 2010. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/45931169-Piriguetes-em-cena-uma-leitura-do-corpo-feminino-a-partir-dos-pagodess-baianos-1.html>>. Acesso em 20 jan. 2024.

_____. “Piriguetes e putões”: representações de gênero nas letras de pagode baiano. **Fazendo Gênero 8** - Corpo, Violência e Poder. Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008. Disponível em: <https://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/fg8/sts/ST55/Clebemilton_Gomes_do_Nascimento_55.pdf>. Acesso em 12 fev. 2024.

_____. Pagodes baianos: entrelaçando sons, corpos e letras. Salvador: EDUFBA, 2012.

NOVO vídeo mostra pró dançando 'Todo enfiado' dois dias antes. Jaqueline disse inicialmente que 1ª vez que tinha dançado a música foi no Malagueta. **Jornal Correio**, 02 set. 2009. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/salvador/novo-video-mostra-pro-dancando-todo-enfiado-dois-dias-antes-0909>>. Acesso em 19 jan. 2024.

NÚMERO de trabalhadores domésticos com carteira assinada completa três anos em queda. **Portal G1**, 03 mar. 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2023/04/03/numero-de-trabalhadores-domesticos-com-carteira-assinada-completa-tres-anos-seguidos-em-queda.ghtml>>. Acesso em 12 jan. 2024.

PACHECO, Paulo. “Queria ter pochete, era feio ser magra”, revela Solange Couto. Eliminada do The Masked Singer Brasil, Solange Couto participou do Mais Você e admitiu ter vergonha do corpo na juventude. **Metrópoles**, 13 mar. 2023. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/entretenimento/televisao/queria-ter-pochete-era-feio-ser-magra-revela-solange-couto>>. Acesso em 18 jan. 2024.

PINHO, Osmundo. Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafirmação em Salvador. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 127-145, jan./abr. 2005. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ref/a/w7bBdcwdb9Twn3HDyPrD8bM/?format=pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

_____. ‘Pagodão’: Corpo, Historicidade e Contradição. **Portal Geledés**, 03 nov. 2011. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/osmundo-pinho-pagodao-corpo-historicidade-e-contradicao/>>. Acesso em 20 jan. 2024.

_____. E não sou uma mulher? Sojourner Truth. **Portal Geledés**, 08 jan. 2014. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>>. Acesso em 11 fev. 2024.

_____. Cativo: Antinegitude e Ancestralidade. Salvador: Segundo Selo, 2021

PRATA, Lucas. Quem é a 'Dama' que virou símbolo da ascensão feminina no pagodão baiano. **O Globo**, 17 fev. 2020. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/epoca/lucas-prata/quem-a-dama-que-virou-simbolo-da-ascensao-feminina-no-pagodao-baiano-24249811>> Acesso em 25 nov. 2023.

REGIME militar incentivou o “rei das mulatas”. **Folha de São Paulo**, 14 abr. 2002. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1404200230.htm>>. Acesso em 14 jan. 2024.

RIBEIRO, Ana Paula; LEAL, Bruno; GOMES, Itania. A historicidade dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. In: MUSSE, C.; VARGAS, H.; NICOLAU, M. (org.). **Comunicação, mídias e temporalidades**. Salvador: Edufba, 2017, p. 37-58.

RODRIGUES, Léo. Estudo revela tamanho da desigualdade de gênero no mercado de trabalho: Fatores como afazeres domésticos trazem limitações. **Agência Brasil**, 04 mar. 2021. Disponível em <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2021-03/estudo-revela-tamanho-da-desigualdade-de-genero-no-mercado-de-trabalho>>. Acesso em 30 nov. 2023.

SALES, Lucas. Conheça Joyce Melo e Beatriz Almeida, fundadoras do Pagode Por Elas. **Portal iBahia**, 08 jul. 2023. Disponível em: <<https://www.ibahia.com/preta-bahia/conheca-joyce-melo-e-beatriz-almeida-fundadoras-do-pagode-por-elas-297917>>. Acesso em 10 fev. 2024.

SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Salvador/Rio de Janeiro: EDUFBA/Pallas, 2003. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/8750/3/Negritude%20sem%20etnicidade%20Copy.pdf>>. Acesso em: 05 de nov. 2023.

SANTANA, Sanny. Operação Sílere: Como funcionam as ações que combateram os paredões? Portal Varela Net, 2021. Disponível em <<https://tinyurl.com/r63wbbh8>> Acesso em ago de 2023.

SATLER, Lara Lima; DIAS, Luciene de Oliveira; SILVA, Renata de Lima. Empoderamento feminino e a cena-digital da música preta brasileira. **Esferas**, n. 19, p. 138-152, 8 fev. 2021. Disponível em: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/12872>>. Acesso em 03 dez. 2023.

SILVA JUNIOR, José Afonso da. A patroa, a criança, o elevador e a empregada: Dispositivos da invisibilidade contemporânea do fazer morar e do deixar morrer. **Intercom – 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2020, VIRTUAL. Disponível em:

<https://suitemasterquartoempregada.com/wp-content/uploads/2021/02/a_patroa_a_crianca_o_elevador_a_-empregada_intercom_.pdf>. Acesso em 06 dez. 2023.

SOARES, Artur. Série ‘Donas do Pagodão’: Negra Japa é voz que atrai sucesso. Entrevista com integrante da banda La Fúria marca estreia da série do MASSA! sobre as backing vocals do pagode baiano. **Jornal Massa!**, 01 abr. 2023a. Disponível em: <<https://jornalmassa.com.br/entretenimento/serie-donas-do-pagodao-negra-japa-e-voz-que-atrai-sucesso-1220332>>. Acesso em 20 jan. 2024.

_____. Andressa Santos: a ‘back’ mais estourada do momento. Cantora da banda O Metrô faz sucesso com seu estilo próprio e voz marcante. **Jornal Massa!**, 08 abr. 2023b. Disponível em: <<https://jornalmassa.com.br/entretenimento/andressa-santos-a-back-mais-estourada-do-momento-1220895>>. Acesso em 20 jan. 2024.

_____. Bia e Nat: Dupla que arrasa no backing vocal da banda Oh Polêmico. Natalya Nery e Beatriz Cavalcante se destacam em Oh Polêmico com suas danças e canto. **Jornal Massa!**, 15 abr. 2023c. Disponível em: <<https://jornalmassa.com.br/entretenimento/bia-e-nat-dupla-que-arrasa-no-backing-vocal-da-banda-oh-polemico-1221487>>. Acesso em 20 jan. 2024.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998

SOUZA, Francielle Neves de. A bossa nova era mesmo nova? A tradição musical, a síncope de João Gilberto e os gestos de apagamento do samba. In: **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belém, – 2 a 7 de Setembro de 2019. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1683-1.pdf>>. Acesso em 12 fev. 2024.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Editora UFMG, 2013.

TREVISAN, Ricardo. O "quartinho de empregada" e o seu lugar na morada brasileira. In: **ANAIS IV ENANPARQ** - Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/314672110_O_quartinho_de_empregada_e_o_seu_lugar_na_morada_brasileira>. Acesso em 06 dez. 2023.

VEIGA, Driele. Professora diz que "O Troco" já lhe deu muito prejuízo e faz ironia com Sara Verônica. **Bahia Notícias**, 09 set. 2009. Disponível em: <<https://www.bahianoticias.com.br/holofote/entrevista/63-professora-diz-que-o-troco-ja-lhe-deu-muito-prejuizo-e-faz-ironia-com-sara-veronica>>. Acesso em 18 jan. 2024.

VILELA, Pedro Rafael. Mulheres negras são 65% das trabalhadoras domésticas no país. Maioria recebe menos que um salário mínimo e não tem carteira assinada. **Agência Brasil**, 27 abr. 2022. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-04/mulheres-negras-sao-65-das-trabalhadoras-domesticas-no-pais>>. Acesso em 12 jan. 2024.

VOLPINI, Alyssa. “Quartinho de empregada”: Resquícios escravistas na arquitetura brasileira. **Portal do Conselho Nacional de Arquitetura e Urbanismo do Brasil**, 27 abr. 2022. Disponível em: <https://caubr.gov.br/quartinho-de-empregada-resquicios-escravistas-na-arquitetura-brasileira/#_ftn1>. Acesso em 06 dez. 2023.

WENTZEL, Marina. O que faz o Brasil ter a maior população de domésticas do mundo. **BBC News Brasil**, 26 fev. 2018. Disponível em: <<http://tinyurl.com/yrjf5bc9>>. Acesso em 12 jan. 2024.

WILLIAMS, Raymond. Cultura. In: WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**. Um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

yu, wendi. **CONTINUE A TRAVECAR**: Uma contextualização radical por vidas trans nas obras de artistas travestis brasileiras. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2023.