

DAMA DE ESPADAS – TRAJETÓRIA DE UM *BLUES* CARIOCA

DOI

[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.150078](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.150078)

MARCELA VELON¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
RJ, Brasil, 22290-240
secretaria.licenciatura.cs@unirio.br

RESUMO

A canção “Dama de espadas”, de Ilessi e Iara Ferreira, é referência da produção de uma nova geração de compositoras residentes na cidade do Rio de Janeiro. Cantautoras intensamente atuantes no cenário artístico contemporâneo, ambas buscam construir novas narrativas na dimensão literária e musical da canção. Buscamos compreender o que as motivou a compor – o contexto de produção, *performance* e fruição – e observar como se construiu um diálogo com o blues enquanto gênero musical negro surgido nos Estados Unidos, constituindo dois territórios atravessados pelas lutas das mulheres e separados por aproximadamente um século. A análise conta como principais referências os trabalhos de (1) Angela Davis, com o seu panorama sobre a constituição do *blues* a partir de Bessie Smith e Ma Rainey, e (2) Silvia Federici, com sua abordagem sobre o surgimento do capitalismo e os diversos mecanismos de controle impostos às mulheres para servirem a essa lógica vigente.

PALAVRAS-CHAVE

Compositoras brasileiras;
etnomusicologia feminista;
feminismo; canção popular brasileira;
canto popular brasileiro.

ABSTRACT

The song “*Dama de Espadas*” [free translation: Queen of Spades], by Ilessi and Iara Ferreira, is a reference work by a new generation of songwriters from Rio de Janeiro. Both singer-songwriters inserted and acting in the contemporary artistic scene, they intend to build new narratives, in the literary and musical

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

KEYWORDS
Brazilian songwriters;
feminist ethnomusicology;
feminism; Brazilian
popular singing; Brazilian
popular music.

dimension of the song. We aim to understand the motivation behind the development of this song – in the context of production, performance and listening experience. In addition to that, we intend to look at the ways in which a dialog with blues as a musical genre from the United States among the African American was built, comprising two territories that witnessed the fight for women’s rights, roughly a century apart. The works of (1) Angela Davis, with her panorama on the formation of blues from Bessie Smith and Ma Rainey, as well as (2) Silvia Federici, with her approach on the rise of capitalism and the multiple controlling mechanisms imposed on women to serve the ruling logic, were used as reference for this analysis.

Esta é uma primeira análise do contexto de criação e fruição da canção intitulada “Dama de espadas”, parceria de Iara Ferreira e Ilessi, ambas cantoras e compositoras. Para tanto, utilizei como referências norteadoras as produções de (1) Angela Davis (1998) com o capítulo *I Used to Be Your Sweet Mama: Ideology, Sexuality, and Domesticity*,² em que a autora retoma a história do *blues* a partir das cantoras e compositoras Bessie Smith e Ma Rainey, a estética e os temas trazidos por elas e com os quais traçarei paralelo com a canção em questão; e (2) Silvia Federici (2017), com *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*,³ no qual Federici revela os diferentes mecanismos de controle a que as mulheres foram submetidas desde o século XV. Alguns apareceram sob a forma de “denúncia às avessas”, por meio do uso de ironia na canção “Dama de espadas”, característica herdada dos *blues* das autoras supracitadas.

Existe uma estética feminista/feminina? O ponto de vista das mulheres foi trazido com a devida recorrência na música popular urbana brasileira? Se o feminismo quer propor uma alternativa à cultura do patriarcado, como pode a música popular servir para esse fim? A análise dessa canção visa contribuir com essas investigações.

2. Do livro *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday* (Davis 1998).

3. O presente artigo integra parte da pesquisa que está sendo realizada no doutorado em Etnografia das Práticas Musicais pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e que trata de compositoras que integram coletivos de mulheres musicistas e artistas. É a primeira análise de uma das composições que serão trazidas para ilustrar parte da produção dessas mulheres.

PRINCÍPIOS NORTEADORES DA ANÁLISE

Ao ler Davis (1998), foi imediata a conexão com “Dama de espadas”, composição que integra a análise etnográfica da prática musical de três coletivos exclusivamente integrados por mulheres no Rio de Janeiro. Esse tipo de organização é um fenômeno que vem crescendo exponencialmente na cidade, principal território de observação, sendo reflexo de um movimento nacional e mundial.

Na presente análise, busco como referência epistemológica o trabalho desenvolvido por Samuel Araújo (2018) por meio do conceito de “práxis sonora”, em que se observa a interação entre pensamento, política e ação envolvidos na produção musical. Pretendo integrar a proposta de Araújo quando o autor destaca a importância de ir além da construção de um campo de conhecimento e reflexão do mundo ao trazer contribuições para uma real mudança social por meio de uma epistemologia que provoque movimentos rumo à igualdade social, justiça, coexistência pacífica e equilíbrio ecológico. O presente artigo integra uma pesquisa-ação participativa e militante, cujo engajamento é anterior ao início da reflexão realizada em nível acadêmico. Vale destacar a proximidade com os agentes em questão, pois estivemos juntas trabalhando em diferentes contextos.⁴ Não existe, por assim dizer, uma hierarquia em relação às mulheres que participam da pesquisa.

Dessa forma, Araújo (2018) não perpassa a análise, porém está presente no modelo de abordagem de uma etnografia que trata das temáticas “música e política” e “música e gênero”, tanto na etapa de elaboração do artigo (referencial teórico utilizado, relação com indivíduos que participam das entrevistas, envolvimento com o campo) quanto na temática (feminismo, composição de mulheres, rede de colaboração na música por meio de coletivos de mulheres que buscam relações não hierarquizadas e a reflexão sobre a prática musical), além do próprio material sonoro (referência a um gênero musical que busca denunciar injustiças sociais e utilizar a voz através de uma estética combativa). Busco uma coerência que esteja presente na pesquisa como um todo, fazendo desse processo (a escrita e o diálogo com os pares na elaboração das entrevistas) mais uma frente de atuação da luta de mulheres por meio do aprofundamento do olhar sobre o papel da música na transformação da sociedade e também como reflexo de transformações já iniciadas.

A partir disso, realizo a análise sobre o suposto diálogo estético que esse *blues* carioca estaria travando, na dimensão da composição e da

4. Iara Ferreira é parceira em uma canção e Ilessi integrou o coletivo Essa Mulher, em que convivemos por dois anos promovendo eventos em torno do tema da mulher compositora. Nós três nos conhecemos anteriormente por conta do Sonora – Festival Internacional de Compositoras 2016 (núcleo RJ), cuja curadoria foi de Ilessi.

performance, com duas das maiores referências do gênero: Bessie Smith e Ma (de “Madame”) Rainey (Davis 1998, Jones 1969, Schuller 1968).

PRIMEIROS DIÁLOGOS DA “DAMA DE ESPADAS”

Tanto Ilessi⁵ quanto Iara Ferreira⁶ não tinham, nem num possível passado, nenhum hábito de escutar *blues*. Apesar de conhecerem um pouco da obra de Bessie Smith e Billie Holiday, desconheciam a maior parte da produção das compositoras norte-americanas citadas por Davis e o lugar que ocupam na constituição desse gênero musical.

Bessie Smith foi aluna de Ma Rainey e ambas foram responsáveis por contribuir para a constituição do *blues* clássico – aquele que contém uma estética mais ou menos cristalizada em relação a forma, harmonia, melodia, canto e letra –, ainda trazendo o caráter emocional das modalidades de *blues* que o antecederam (Jones 1969, 118). O *blues* primitivo, por sua vez, abrangia um vasto campo da música da população negra norte-americana, como canções de trabalho, *spirituals*, *shouts* (Schuller 1968, 271). A transição do *blues*, que abrangia uma diversidade da música negra, para o gênero musical específico se deu por meio da transformação da consciência da população negra sobre seu lugar no mundo após a abolição da escravatura (Davis 1998, Jones 1969).

Para compreender quais os caminhos traçados no inquestionável diálogo através das compositoras brasileiras – um século depois da produção das pioneiras dos *blues* – foram realizadas entrevistas com ambas, então residentes na cidade do Rio de Janeiro.⁷

5. Ilessi Souza da Silva, cantora e compositora negra, nasceu em Campo Grande, zona oeste do Rio de Janeiro, em 1981. Seu pai, compositor, foi seu maior apoiador e incentivador na música. Ilessi começou a cantar profissionalmente aos 17 anos. Teve aulas de violão com Carlos Delmiro, irmão de Helio Delmiro, e posteriormente na Escola Portátil de Música (EPM). Começou os estudos de canto na Escola Villa-Lobos com Mirna Rubim aos 16 anos e posteriormente com Amélia Rabello na EPM. Sua primeira canção foi composta em 2010.

6. Iara C. S. Ferreira, cantora e compositora branca, nasceu em Itapira, interior de São Paulo, em 1985. Sua família musical foi responsável por sua principal formação, porém Iara Ferreira foi a primeira a seguir na área profissionalmente. Filha de pai violonista e mãe cantora, seu avô materno foi compositor e teve uma música gravada por Carlos Galhardo. Sua avó paterna era sanfoneira, e sua bisavó, pianista. Apenas com 20 anos viu pela primeira vez um show, que foi de Gal Costa – como morou até a adolescência numa cidade pequena, havia visto apenas apresentações em festas de rodeio. Em 2008, começou a cantar numa roda de compositores no último ano da faculdade de Ciências Sociais, quando tinha apenas duas músicas. Residiu no Rio de Janeiro por nove anos. Mudou-se para a cidade com o intuito de estudar na Escola Portátil de Música (EPM), onde estudou com Amélia Rabello.

7. Iara Ferreira concedeu entrevista à pesquisadora em 3 de novembro de 2017 em sua residência, em Copacabana, Rio de Janeiro. Em 2018, ela mudou-se para o interior de São Paulo. Ilessi concedeu entrevista à pesquisadora no dia 8 de novembro de 2017, no câmpus da Unirio, Urca, Rio de Janeiro.

Abaixo segue a letra de “Dama de espadas”, com uma proposta de divisão de sua forma que será justificada de forma mais detalhada posteriormente no artigo. Em seguida está a contextualização de sua criação:

[A] Compreendo perfeitamente | As razões que ele teve | Mulheres assim, que vivem na noite | A cheirar sereno e a rondar botequim, | São mulheres que trocam de macho | Qual trocam de roupa | Têm opinião sobre quase tudo | Carregam no ventre a mazela do mundo...

[B – transição] Ele foi um perfeito *lord* | Mas ficou de bode com a sua *lady* | Na hora da cama essas damas de espadas | Matam o homem de sede...

[Refrão] Mas sei que afinal | Ele não teve sequer qualquer culpa | Sangrou no punhal | Bebeu a cicuta | Do amor de mulheres assim | Iguai-zinhas a mim

A letra de “Dama de espadas” foi escrita por Iara Ferreira em 2014. Como Iara sinalizou, seria necessário “viver uns 300 anos” para dar conta de todas as narrativas que traz em suas letras, mas a canção em análise é fruto de uma experiência pessoal, uma das poucas exceções na produção de Iara. Foi escrita após viver uma situação em que um rapaz desistiu de suas investidas amorosas ao se sentir intimidado e amedrontado por tudo o que Iara Ferreira representava para ele como mulher e artista. O rapaz verbalizou seus sentimentos em uma mensagem enviada por *e-mail*, em que expressou toda a sua enorme admiração e seu medo, que equivalia à sua atração. Impactada pelo que leu, Iara se questionou sobre o que teria ocasionado aquela situação e assim surgiu a narrativa dessa “dama de espadas”:

Por que será que eu assustei tanto esse moço? [...] E daí eu fui um dia sozinha pra um bar e me vi nesse lugar. “Cara, eu tô aqui sozinha no bar...” E comecei a me ver assim como essa dama de espadas. Que coisa louca, como uma mulher pode ser vista... [...] Por que uma mulher não pode ser assim? Ela é um monstro? É um bicho? É um comedor de homens se ela for assim? Eu fiquei pensando sobre isso e daí eu tava com um bolero na cabeça, um bolero do Maurício Tapajós e do Aldir, que eu tava ouvindo, tava com aquela melodia na cabeça e escrevi “Dama de espadas” na mesa do bar mesmo... Assim, rabisquei... Pensando um pouco na métrica daquela música, sabe? O tema do bolero não tinha nada a ver, nem lembro qual era o bolero... E daí eu mandei essa letra pro Bené, o Bernardo Diniz, que era o meu parceiro mais constante na época. (Iara Ferreira, em entrevista à pesquisadora em novembro de 2017)

Segundo Iara, a letra nunca despertou nada no seu parceiro musical. Passado um ano sem resposta alguma de Bernardo Diniz, Ilessi pediu coincidentemente à amiga uma letra para musicar. Iara Ferreira consultou seu cocriador constante e, liberada, enviou o texto para quem de fato musicaria “Dama de espadas”. Iara se mostrou extremamente

surpresa com a chegada de um *blues*, único até então na sua produção, mas ficou muito satisfeita.

Ilessi estava muito resfriada quando recebeu a letra de Iara Ferreira, o que não a impediu de se conectar rapidamente ao que leu, finalizando a música em apenas dois dias entre pequenos descansos adiante da forte gripe que a obrigou a ficar de repouso em casa. Sobre isso, explicou:

A Iara me mandou a letra da música e... Vou contar em detalhes, porque é engraçado isso. [risos] Eu não tava na época com tanto hábito de musicar letra. Eu geralmente fazia a música e dava para alguém letrar. Eu não tinha tanta prática nisso. Agora eu tô mais safe. Mas aí eu li a letra e veio na hora esse negócio assim: “Cara, vou fazer isso rápido...” Eu tive a sensação de que seria fácil fazer. E a Iara tinha falado que ela tinha feito a letra como resposta a um bolero. “Não vou dizer qual é pra não te influenciar”. Depois ela me contou que era uma música do Aldir Blanc e Mauricio Tapajós, alguma coisa assim. Mas, quando ela falou, ela não me disse de quem era, não me falou a música. Ela só me falou: “Preferia que você fizesse um bolero”, porque acho que é uma resposta ao bolero e tal... [...] Fiquei tentando fazer um bolero, [mas] não sentia que era a *vibe* da música. Sentia que ela tinha uma coisa, não sei te dizer... De repente, eu fui pegando o violão mais ríspida, sei lá, mais rascante. Eu senti isso na letra. Aí eu peguei o violão e foi saindo um *blues*... Foi muito rápido! Sempre que pego uma letra, eu procuro não mudar nada, nada da letra. Mesmo que não seja aquela letra que você vê que tem uma estrutura que é pra musicar, que tem uma quadratura mais precisa, mais metricazinha... Ela não era assim. (...) Tem alguns trechos que eu achava que tem esse lance do *blues*, que é um pouco da fala, como [canta]: “Eu sei que afinal... ele não teve sequer qualquer culpa...” Uma coisa meio de [canta a rítmica]. Que é meio... O samba também tem isso, alguns sambas têm isso. De um fraseado que é meio parecido com a fala. Como eu não queria mudar nada da letra, eu criei esse fraseado musical meio [canta], meio impreciso, meio falado mesmo, assim. Acho que a história de feitura da música foi essa. (Ilessi, em entrevista para a pesquisadora em novembro de 2017)

No livro *O velho jazz*, Gunther Schuller (1968) afirma que a expressividade vocal pessoal integrada por palavra, significado e som é “a única e mesma coisa” no *blues* (Schuller 1968, 273), caracterizando-se como identidade intrínseca do gênero: o que se escuta não é uma “voz educada”. Segundo o autor, a beleza do *blues* cantado por Ma Rainey e Bessie Smith está exatamente em se caracterizar tão somente como a expressão da fala diária: natural, cotidiana, acrescida da linguagem artística individualizada. Ilessi buscou integrar tanto a necessidade de reproduzir uma qualidade de canto que remetesse à fala – dada pela busca de uma correspondente rítmica dos versos tal como a compositora percebe no *blues* e em alguns sambas – quanto a demanda emocional da letra,

traduzida em termos sensoriais como algo “ríspido” e “rascante” através da sonoridade da mão direita do violão. Observamos que essas qualidades parecem ser traduzidas novamente por meio do timbre de voz de Ilessi ao cantar a música, como comentarei mais à frente.

A característica que preservou a partir do bolero foi o compasso quaternário. Segundo Mingote (citado em Christianis e Zamoner 2011), o bolero carioca é quaternário, diferente do hispânico (ternário) e do latino-americano (binário). A poética do bolero, carregada de romantismo, vem de uma tradição melodramática. Christianis e Zamoner (2011) citam ainda Jaime Pérez Dávila, pesquisador mexicano, que teria classificado a temática do bolero em (1) amor por alguém; (2) exigência amorosa; (3) desejo; (4) carência dolorosa de amor; e (5) danos (ausência de correspondência, traição), e Acosta sugere um sexto tema: amor classista, como nos casos de romance que envolve mulher rica e homem pobre. Portanto, o que Iara propõe é um “contratema” ao bolero tradicional, em que a narradora expressa envolvimento com a figura masculina a partir de sua autonomia e livre de qualquer culpa; na realidade, ela parece se regozijar com a dificuldade alheia, mostrando certo desdém. A letra de Iara vai de encontro à corrente tradicional do bolero tradicional. Como não sabemos à qual bolero a autora quis responder, não podemos traçar comparações diretas, mas provavelmente foi uma tentativa de subverter a tradição.

CONTEXTO POLÍTICO

O *blues* representava, no final do século XIX e início do século XX, um gênero à parte no cenário dos EUA. Diferentemente da tendência musical da época, em que se observa a idealização de um amor romântico, heteronormativo e monogâmico, os temas de *blues* traziam narrativas de relacionamentos extramatrimoniais, efemeridade de parceiros sexuais, violência doméstica, homossexualidade e mulheres que eram donas de si e de sua sexualidade, de seus corpos. Reforçando ainda outra especificidade estética do *blues*, entre as principais *performances* e os principais compositores estavam as mulheres, destacando-se Bessie Smith, conhecida como “Imperatriz do *blues*”, e Ma Rainey, como a “Mãe do *blues*” (Davis 1998, 4).

Segundo Davis (1998) e Jones (1969), as mulheres se firmaram como as principais personalidades do *blues* clássico em decorrência de diferenciações nas vidas de homens e mulheres afrodescendentes: os homens negros viajaram muito à procura de trabalho no período pós-escravidão, enquanto as mulheres se voltaram para a vida familiar e para o convívio nas igrejas, espaço primordial de constituição dos *spirituals* (Jones 1969, 125). Por outro lado, muitas mulheres passaram a integrar

espetáculos de trovadores e *valdeilles*,⁸ onde muitas artistas negras despontaram. A década de 1920 trouxe um grande movimento de protestos feministas, o que influenciou diretamente o processo de profissionalização dessas mulheres negras artistas que então começaram a ganhar prestígio e independência, o que nenhuma outra atividade que lhes cabia (trabalho doméstico, igreja, prostituição) poderia proporcionar (Jones 1969, 127).

Davis (1998) apontou a importante e necessária tarefa realizada pelas compositoras de *blues* ao anteciparem temas que fariam parte das pautas feministas contemporâneas. Por não terem pudor ao explicitarem os desejos de mulheres, integraram a possibilidade de igualdade entre os gêneros a partir da sexualidade e trouxeram a política cultural vivida em suas próprias carreiras, passando a incluir novas possibilidades no percurso histórico de sua sociedade (Davis 1998, 24). Em sua análise, Davis utilizou a abordagem feminista e trouxe alguns pontos que gostaríamos de dialogar com o contexto de criação de “Dama de espadas” propriamente.

A autora explicou o sentido que a sexualidade ocupou nas letras das composições de *blues* ao refletirem a libertação do povo negro nos EUA, pois foi no âmbito das relações pessoais que foi vivenciada a maior transformação. Se a expectativa era de uma maior independência no campo econômico, não foi isso o que aconteceu. Pela primeira vez, homens e mulheres negras possuíam algum nível de autonomia em relação aos parceiros sexuais, âmbito antes controlado pela sociedade escravocrata com a intenção de gerar melhor “procriação” para originar força de trabalho, como se fossem animais domesticados (Davis 1998, 4).

Davis destacou que, antes da libertação da população negra, os *spirituals* e outros gêneros musicais afrodescendentes expressavam desejos coletivos, ao passo que, com o aparecimento do *blues*, no período pós-escravatura, seu conteúdo passou a ser individualizado. É nesse momento que surge também a valorização da *performance* por meio da figura do cantor que se acompanha, em detrimento do coro ou do grupo musical. O *blues* se configurou, dessa forma, como gênero musical que dava vazão e se articulava com as novas necessidades e desejos individuais, antes reprimidos (Davis 1998, 5-6).

Essa característica é também revivida na *performance* de “Dama de espadas”, ao considerar o percurso das lutas das mulheres na sociedade, na qual a independência sexual passa a ser considerada o principal símbolo de conquista de liberdade e autonomia, tema que continua sendo debatido em muitas culturas do mundo. O direito ao aborto e outras

8. Comédia musical norte-americana.

questões reprodutivas (medicina preventiva, educação sexual básica, controle pré-natal) são as principais pautas levantadas (Hooks 2018), junto, ainda, com o debate sobre as definições que a sociedade tem sobre a imagem da mulher e escolha sexual (Adichie 2015, Hooks 2018).

A figura da cantora que se acompanha e, mais ainda, da compositora que se acompanha é também novamente atualizada no cenário musical contemporâneo. O processo de empoderamento⁹ das mulheres na música passa pelo encorajamento de tocar os instrumentos – entre os harmônicos, observo principalmente o uso do violão –, além do canto de suas próprias composições, constituindo novas carreiras por meio da figura da cantautora (cantora que se acompanha ao instrumento harmônico ao interpretar música autoral). Portanto, a representatividade da mulher na música é pontuada por intermédio da composição e do domínio dos instrumentos harmônicos, da *performance* realizada ao se acompanharem no formato canto solo, existente na cultura ocidental desde os poemas épicos, componente da tradição oral (Tinhorão 2011, 54).

Mulheres foram proibidas de tocar certos instrumentos em instituições formais de ensino musical até o início do século XX no Brasil, e o número desproporcional de cantoras na música erudita em relação a instrumentistas de orquestras, por exemplo, se deve principalmente à necessidade de mulheres atuarem nas personagens femininas de peças operísticas (Igayara-Souza 2011). O timbre específico da voz feminina as salvou de serem cerceadas também da prática do canto. Não encontrei uma pesquisa que focasse esse estudo na música popular, mas acredito que seja um processo coerente em relação ao cenário da música de concerto. Quando Ilessi canta e se acompanha ao violão, algo que passou a fazer recentemente em *shows* (2016), está contribuindo para a representatividade das mulheres violonistas e compositoras, afirmando a presença num campo bastante restrito ao gênero feminino. A questão da representatividade da mulher na música é analisada por Verônica Doubleday (2008), que afirma que a ausência ou a presença em menor número de mulheres tocando dado instrumento – como contrabaixo, percussões ou metais, por exemplo – influenciam diretamente a maior ou menor adesão de mulheres à prática do mesmo instrumento. Aos poucos essa realidade vem se transformando, e podemos perceber uma nova geração de mulheres na música que vem ocupando espaços onde antes não eram vistas, como em bandas militares e orquestras, e atuando como regentes e arranjadoras. Mulheres compositoras e regentes eram raras, e grandes

9. Significa 'dar poder à alguém'. Segundo artigo da página do Instituto Hoffmann Brasil o conceito de empoderamento "nada mais é do que uma ação social coletiva, na qual o indivíduo — seja ele uma mulher, um migrante, um deficiente físico ou qualquer outra posição que muitas vezes é colocada em desvantagem perante os outros —, juntamente com sua família, é posto a par de seus direitos e de como lutar por eles.". Extraído do sítio: <http://www.processohoffmanbrasil.com.br/blog/empoderamento-entenda-origem-desse-conceito/>

compositoras da música erudita foram rapidamente esquecidas (Perrot 2017). Algumas ainda sacrificavam suas carreiras pela família, quando não eram mesmo proibidas de seguir profissionalmente por pais ou maridos, geralmente figuras masculinas. Perrot (2017) fala da importância de resgatar a história das mulheres artistas, de todas as áreas, para a reconstrução de uma memória das mulheres.

Sem ter conhecimento detalhado da história do *blues*, Ilessi, que é uma mulher negra, tentou compreender o porquê de ter escolhido o gênero para musicar a letra, afirmando que não foi uma escolha racional num primeiro momento, mas baseada na sensação de uma escuta a partir do *jazz* e do *blues*:

Eu sinto uma coisa no estilo como uma manifestação quase de enfrentamento mesmo. Tem uma coisa combativa, eu acho, no *blues*. O *jazz* também tem isso! [...] Acho que tem como um fluxo... Através da manifestação musical, artística, de um grito mesmo, é uma coisa catártica mesmo, de liberdade, que eles não tinham. Um enfrentamento de muita violência que eles sofriam, sabe? Acho que ali eles mostravam a realza daquela cultura, daquele povo e **eu sinto no blues uma coisa ácida e sensual ao mesmo tempo, e muita ironia. Tem uma coisa irônica do blues que acho que tinha a ver com a letra. Mas não foi pensado.** [grifo da pesquisadora] Eu acho que saiu e depois eu vi que tinha muita coerência, sabe? No geral eu acho que eu componho assim, como se eu escutasse a música que já tem naquela letra. (Ilessi, em entrevista para a pesquisadora em novembro de 2017)

Ilessi observou essa identificação com o *blues* e sem intenção consciente relacionou a letra a esse enfrentamento que informou sentir. Tanto o enfrentamento do *blues* quanto o da composição de Iara Ferreira e Ilessi dialogam com o contexto político em que esta foi criada. Em novembro de 2015, assistimos no Brasil a uma reação em massa de movimentos feministas nas ruas, então nomeados de “Primavera das Mulheres”. O debate sobre igualdade entre os gêneros e a luta diária contra a violência e a opressão à mulher cresceram nas escolas, universidades e na própria rua, ocasionando maior conscientização e visibilidade às pautas que integram os diversos feminismos, visto que as lutas feministas por equidade social são tão plurais quanto as próprias mulheres (Davis 2016, Hooks 2018)¹⁰. Nesse ano, uma série de ações contra as mulheres – podemos destacar o Projeto de Lei nº 5.069/2013, de Eduardo Cunha,¹¹ e comentários machistas e pedófilos na internet destinados a uma menina de 12 anos que participava de um *reality show* na época – movimentou

10. A Primavera das Mulheres se transformou em um documentário lançado no ano de 2017, de Antonia Pellegrino e Isabel Nascimento Silva, no qual se fez uma revisão daquele momento. É também o nome de uma “coletiva” que apresenta um show-manifesto na cidade do Rio de Janeiro. “Dama de espadas” integra o repertório da coletiva, que conta com mais de 30 artistas mulheres de diferentes áreas.

11. Esse projeto de lei, entre outras medidas, dificultava o aborto mesmo em casos de estupro.

de forma intensa as redes sociais e culminou na elaboração, por movimentos feministas, de *hashtags* como #meuprimeiroassédio, #todas-contracunha, #estupronuncamais e #mexeucumuma-mexeucumtodas. Em 13 de novembro de 2015, um editorial do jornal espanhol *El País* trouxe a chamada “Primavera feminista no Brasil: em outras nações, as mulheres lutam por salários iguais. No Brasil, para não retrocederem em suas conquistas” (Primavera feminista no Brasil 2015) e localizou as mobilizações realizadas pelas ruas do país:

31 de outubro, cerca de 15.000 mulheres brasileiras saíram às ruas em São Paulo e outros milhares em outras grandes cidades do país. O protesto se reproduziu nesta quinta-feira, voltará amanhã e se repetirá no final do mês. Não é comum que as mulheres brasileiras saiam à rua para dizer “basta” ao machismo. Por isso, é algo que surpreendeu os cidadãos. Até o ponto de haver revistas, como *Época*, que batizaram a questão como “a primavera das mulheres brasileiras”. (Primavera feminista no Brasil 2015)

No meio musical, diferentes ações vêm surgindo desde o mesmo ano – alguns logo antes dos protestos nas ruas. Observamos a criação da Rede Sonora – Música(s) e Feminismo(s), grupo criado no Departamento de Música da Universidade de São Paulo em 2015; o projeto “Meninas do Brasil”, uma série de entrevistas e vídeos de compositoras e suas composições, criada e centralizada na compositora Luiza Sales desde janeiro de 2015; o grupo LUA (Livre União de Autoras), integrado por Ilessi, Iara Ferreira, Luana Dias, Carla Capalbo e Milena Tibúrcio, do Rio de Janeiro; o grupo ANA – Amostra Nua de Autoras, integrado por Deh Mussulini, Laura Lopes, Luiza Brina, Luana Aires, Leonora Weissmann e Leopoldina, de Belo Horizonte; a *hashtag* #mulherescriando, lançada por Deh Mussulini, com a qual desafiava mulheres a mostrarem suas produções artísticas por meio de vídeos lançados no Facebook. Tal ação inspirou a elaboração do Sonora – Festival Internacional de Compositoras, idealizado por compositoras de Belo Horizonte, São Paulo, Salvador e Rio de Janeiro, que contou, em 2017, com a adesão de mais de 15 países, 40 cidades no Brasil e 47 compositoras apenas no Rio de Janeiro, chegando a cerca de 80 cidades no mundo em 2018. Tanto o #mulherescriando quanto o Sonora – Festival Internacional de Compositoras surgiram em 2016. Em 2017, foi criado o coletivo Essa Mulher, que organiza mostras de compositoras e coordena o festival Sonora no Rio de Janeiro. O coletivo Músicas! Mulher e Música foi composto através do envolvimento de oito musicistas (Aline Gonçalves, Antonilde Rosa, Karin Verthein, Marcela Velon, Maria Souto, Maria Clara Vale, Monica Ávila e Tânia Rêgo) para a escrita de uma carta coletiva em resposta a uma série de discussões sobre a apresentação da *big band* de Hermeto Pascoal em outubro de 2017, no Circo Voador, que contou com 30 músicos, incluindo convidados, e nenhuma mulher (Rosa 2017). Esses são grupos que estão inseridos numa comunidade restrita, pois fazem parte de um pequeno círculo de convivência.

Dessa forma, entendo que existe, em certo nível, um paralelo a se traçar com as mulheres negras dos EUA que encontraram no *blues* um meio para usufruírem e expressarem sua liberdade e sua autonomia. Em 2017, Ilessi, compositora e cantora negra, e Iara Ferreira, compositora e cantora branca, novamente usaram uma mesma linguagem artística para se posicionarem enquanto mulheres, trazendo um conteúdo literário e musical bastante similar ao das compositoras genuínas do *blues*, como a citação de uma referência que foi forjada um século antes. Novamente a figura da mulher é expressa por meio de uma narrativa não normativa, fora do senso comum esperado pela sociedade, utilizando ironia e sarcasmo. Novamente a linguagem musical é trazida pela acidez e pelo enfrentamento contidos no *blues*, seja na letra e na música, compostas por mulheres, seja através do canto e da *performance* do instrumento, o violão. Se em seu nascimento o *blues* foi uma forma afro-americana de dar vazão e de se articular com novos anseios e necessidades daqueles indivíduos recém-libertos, “Dama de espadas” parece ser um produto artístico que demonstra a libertação recém-promovida, ou ao menos manifestada publicamente, pelas próprias mulheres com alcance global. Se a sociedade patriarcal não tem interesse em reconhecer essa autonomia, a canção vem simbolizar uma resposta a essa imposição por meio de uma estética combativa, desafiadora e libertadora.

Outra dimensão política da canção “Dama de espadas” são os meios em que é divulgada e tocada. Howard Becker comenta sobre a rede de cooperação como entrelaçamentos de agentes diversos, além de diferentes níveis de envolvimento, para que seja possível a realização de um objeto de arte. Fica clara a importância dessa rede quando entendemos que, dentro do sistema hegemônico de circulação da música, o cenário da canção autoral de mulheres está à margem no tocante à distribuição e ao acesso a ela. Sem essa rede que envolve compositoras, intérpretes e público interessado, não seria possível a circulação da canção feminista “Dama de espadas”. Ao observar, pelos relatos coletados, como e quantas intérpretes se mobilizaram para levar essa produção ao público, seja em *performances* ao vivo, seja em vídeos na internet, entendemos que, sem a rede de cooperação, a circulação de “Dama de espadas” teria sido bastante restrita. Becker afirma que as marcas dessa cooperação encontram-se presentes na obra (Becker 2010, 27). Disso concluo que, se essa obra é contrastante e ofensiva ao sistema hegemônico, sendo feminista e, portanto, sinalizando um oponente aos fundamentos de sua ideologia, é por caminhos não hegemônicos que ela vai circular (*show-manifesto* feminista, vídeo de projeto de compositoras, canal pessoal da artista independente), interpretada por mulheres que se alinham a essa busca por liberdade e autonomia.

Becker fala ainda da qualidade da obra, explicitada a partir da opinião dos ouvintes. Ao questionar algumas intérpretes¹² dessa canção sobre aquilo que as motivava a cantá-la, observei que a palavra “liberdade” foi citada por todas como elemento que as estimulou. Temos que esse componente é de extrema importância no reconhecimento empático de “Dama de espadas”. Sua qualidade estaria em expressar um mesmo desejo feminino que está sintetizado na necessidade de se libertarem – liberdade essa referente a sua sexualidade e à circulação nas ruas. Como observou Becker, a realização e a fruição de uma obra “não ocorre[m] sem a presença de um público que reaja e aprecie” (Becker 2010, 29). Se a obra circula, significa que há mulheres, e mesmo homens, consumindo essa música. Se esse movimento empático ocorre, devemos compreender o que mobiliza esse público e essas intérpretes. Um dos pontos ressaltados por Davis é que o *blues* feminino teve a importante tarefa de expor questões que pareciam ser mazelas pessoais redimensionando-as como públicas. O pessoal era, de fato, político. No presente caso, Iara Ferreira se mobilizou a partir de uma experiência pessoal e denunciou, por outro lado, uma faceta do patriarcado. Esse tema repercutiu em outras mulheres porque integra o complexo de opressão de um sistema e não reflete apenas uma experiência pessoal. O tabu presente na imagem de uma mulher sexualmente ativa e independente, que transita livremente em ambientes a princípio hostis à sua presença solitária – a noite e os botequins –, demonstra o quão ameaçada é a mulher quando busca exercer a sua liberdade.

“Dama de espadas” parece denunciar essa opressão de uma forma às avessas, tanto no homem que se amedronta na presença dessa “dama de espadas” quanto na libertação sentida pelas mulheres quando a cantam, ao se permitirem colocar essas palavras em suas bocas – ou quando recuam timidamente sobre a possibilidade de cantá-la, mesmo quando se identificam com ela. Tais reações demonstram o quão intrincada está a construção patriarcal da imagem da mulher.

Como sintetiza Davis (1998), “nós deveríamos reconhecer que cantar a música abertamente era resgatar o problema da violência masculina contra as mulheres do domínio silencioso da esfera privada e reconstruí-la como um problema público”¹³ (Davis 1998, 32), tornando-o um problema compartilhado pela comunidade. A canção extrapola as fronteiras do desejo e abre as portas para a libertação das mulheres.

Se entendemos, como Becker, que a arte como atividade é resultado de uma rede de interlocuções diversas e amplas, em que se deve “atrair um

12. Iara Ferreira, Ilessi, Elisa Addor, Luana Dias e Luisa Lacerda.

13. “We should recognize that to sing the song at all was to rescue the issue of men’s violence toward women from the silent realm of the private sphere and reconstruct it as a public problem.” (Davis 1998, 32)

público capaz de escutar e de alguma forma compreender e apreciar o concerto” (Becker 2010, 28), entendemos que o artista busca espelhar o seu ouvinte para tornar possível seu diálogo. De certa forma, o artista produz buscando em si o criador e o ouvinte, seu interlocutor, exercendo assim a capacidade de expressar na arte uma voz que não é só a dele, incluindo as vozes de seus pares. Iara Ferreira realizou a metáfora não apenas de sua experiência pessoal, mas sintetizou a de muitas mulheres. Ilessi percebeu o nível de anseio e ironia da letra e traduziu aquele sentimento por meio da complexidade contida na linguagem musical e de sua capacidade de gerar tensão e relaxamento através da retórica do desejo, além de sentidos integrados às narrativas musicais que muitas vezes passam despercebidos. O *blues* que contemplou em raros momentos de sua vida ficou tão fortemente amalgamado em sua memória musical e emocional que Ilessi acessou essa expressão rapidamente através da criação, com livre acesso a essas ferramentas.

Há quem faça isso intencionalmente num primeiro momento de criação, por caminhos racionais, e há quem faça emocionalmente, imagetivamente, sensorialmente. A concepção da ideia artística em Becker – que pode conter esforço, mas também surgir espontaneamente – traz mais informação sobre como Iara Ferreira e Ilessi construíram o *blues*. Ambas, letra e música, demonstraram ter sido feitas de uma forma quase catártica, rapidamente, tamanho o envolvimento emocional com o tema. Por outro lado, de uma forma quase invisível, está o aspecto de extrema importância que é a “formação específica prévia, competência e sensibilidade” (Becker 2010, 29) para a interpretação de uma ideia musical, e nesse caso poética também, que exige atividades de apoio, atividades técnicas, estudo e treino por anos a fio em muitos casos. Para que letra e composição musical fossem elaboradas com tamanha rapidez, era preciso existir ali um investimento prévio, responsável pela fluidez das ideias artísticas.

Becker discorre sobre a divisão do trabalho e a hierarquia presente na elaboração de uma obra. Nesse caso, nos questionamos: o que é mais importante? Compor ou interpretar? Observamos que existe relevância equivalente nessas ações e por isso mesmo se dá a atuação crescente da figura do “cantautor” – o sujeito que compõe, toca e canta suas canções – no cenário musical alternativo contemporâneo (fora das grandes mídias). Diante disso, nos questionamos se esse fenômeno teria alguma relação com alguns pontos que trazemos: (1) saturação do mercado musical; (2) desenvolvimento tecnológico que possibilita, de forma mais democrática, o acesso aos estúdios de gravação e *home studios*; (3) falta ou inexistência de apoio do Estado na organização de espaços e poucos recursos voltados à arte e à cultura, principalmente de mulheres. Essas são propostas para outras investigações. Como Becker sinaliza, o Estado e as grandes corporações não têm a capacidade de deter a criação

artística, pois esta continuará a existir sem esses apoios. O sistema patriarcal não tem o poder de deter a criação musical e artística feminista ou outras estéticas contranormativas, as quais continuarão a produzir seus discursos, atualizando constantemente seu grito por liberdade, como o fazem há mais de um século.

DO SOM AO SENTIDO SUBVERSIVO

Segundo McClary (2002), quando a ciência do século XVII descobriu que o prazer feminino não estava diretamente ligado à procriação, a sociedade patriarcal iniciou um processo de controle do desejo feminino. Uma das ferramentas foi silenciar não só a necessidade, mas, finalmente, a possibilidade de desejo da mulher “normal”. O estudo da retórica passa também a ser controlado e as mulheres são proibidas de ter acesso a esse saber. A retórica musical sobre o desejo começa a ser elaborada a partir de Monteverdi, e idealizações sobre os gêneros passam a integrar as narrativas musicais, permanecendo até os filmes, programas de televisão e música popular atuais. Com o advento da ópera, surge um dos principais discursos em que gênero e sexualidade são construídos (McClary 2002, 37-38). “Dama de espadas” traz a sexualidade feminina de um ponto de vista muito diferente do que é normativo e aceito pela sociedade. Revela a mulher que deseja e que comanda a sua sexualidade, desobrigando-se à subserviência e reinventando o seu papel social.

Se a música de Ilessi surgiu por um canal mais sensível, menos consciente numa primeira etapa de sua elaboração, ela foi certamente impregnada de sentidos apreendidos por meio da fruição do gênero em algum momento de sua vida, responsáveis por levar a certas respostas afetivas, estéticas e emocionais em relação ao *blues*. Graça Boal Palheiros (2006), no artigo “Funções e modos de ouvir de crianças e adolescentes, em diferentes contextos”, fez uma revisão de estudos que buscaram responder como essas percepções são integradas às subjetividades dos indivíduos e afirmou que estas variam de acordo com (1) as características da música: elementos musicais como harmonia, melodia, dinâmica, timbre, andamento; (2) as características pessoais do ouvinte; e (3) o contexto sociocultural da situação de audição, relacionado à tradição cultural daquele que escuta a música, demonstrando que a resposta emocional a certos tipos de música é de fato aprendida (Palheiros 2006, 331-332). Focando a capacidade da voz como meio expressivo em sua essência, Johan Sundberg (2015) sintetizou algumas pesquisas sobre estados de humor na fala e no canto no capítulo 7 do seu livro *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*, em que fornece mais contribuições para compreendermos de que forma Ilessi apreendeu alguns sentidos do canto do *blues*. Tais pesquisas, realizadas em sua maioria com grupos-controlados integrando uma diversidade de escutas, demonstraram que sentimentos como tristeza, raiva, medo, alegria e neutralidade podem

ser percebidos de forma bastante semelhante em relação à fala no que diz respeito às características acústicas. A alegria na voz cantada foi o sentimento que mais se distanciou em relação à voz falada no tocante à sua qualidade de percepção. As emoções aparecem codificadas por meio de variadas combinações de elementos como: altura (notas), intensidade (dinâmica), timbre (coloração), fonação (variação da espessura das pregas vocais e configuração laríngea mais ou menos expandida de acordo com diferentes estados e atitudes do emissor), articulação (movimentos da língua e dos lábios também apresentaram mudanças de acordo com estados de humor num mesmo indivíduo; a mesma vogal sofreu mudança sonora em estados diferentes). Em uma das pesquisas, pessoas de países diferentes conseguiram dar um mesmo sentido para trechos ouvidos num idioma que era estranho para todos. Ao que parece, os gestos vocais são bastante próximos, mesmo em culturas diferentes. Sundberg (2015) afirma:

[...] a voz funciona como um “tradutor” robusto de gestos corporais para gestos vocais. Em sua essência, o canto e a fala podem ser vistos como uma projeção sonora dos gestos do sistema fonador. Essa correspondência parece ser crucial para o canto e para a música. A voz nos fornece o código por meio do qual os movimentos musicais devem ser interpretados; sob uma perspectiva mais ampla, o som faz sentido por fazer alusão a diferentes tipos de movimentos. Para concluir, poderíamos refletir sobre uma questão ainda sem resposta: teria a música o mesmo poder expressivo se as pessoas não tivessem vozes? (Sundberg 2015, 214).

A resposta emocional à música, bem como o entendimento essencial do seu sentido, está intimamente relacionada à fala e ao texto. Em outras palavras, a partir da forma como a fala e o canto completam o sentido contido no texto, o conteúdo emocional pode ser apreendido mesmo sem a compreensão total da letra ou sem uma escuta mais atenta em relação ao texto.

A ironia, elemento característico que aparece nas letras dos *blues* de Bessie Smith e Ma Rainey, está também presente na própria voz. É dessa forma que reaparece na canção em questão, sendo possível observar esse gesto vocal principalmente nos vídeos da própria Ilessi¹⁴. Davis aponta que essa ferramenta expressiva foi mal-interpretada até mesmo por feministas, sendo alvo de severas críticas quando a figura de linguagem não é levada em consideração (Davis 1998, 28).

De forma similar, Ilessi aproveita a elaboração realizada por Iara e intensifica esse gesto por meio da melodia, da cadência harmônica e de seu canto. No canto, a ironia é dada pela dinâmica e por gestos vocais

14. Em 0’52’’: <https://www.facebook.com/Showprimaveradasmulheres/videos/526900661018707/>. Em 5’10’’: <https://www.youtube.com/watch?v=OZ-bcFSYzI4>

utilizados por Ilessi, como, por exemplo, a alternância acentuada da dinâmica numa mesma frase, ferramenta bastante utilizada na primeira parte da música (parte A repetida duas vezes e que abrange “compreendendo perfeitamente” até “carregam no ventre a mazela do mundo”).

Essa gravação foi levada ao Voz me Livre – Ensino e Pesquisa em Canto Popular, grupo de estudo que integro junto com André Grabois, Anna Paes, Paula Santoro e Sueli Mesquita (orientadora). Durante a audição, foram destacadas algumas características, como o timbre metálico presente nos trechos agudos realizados com forte pressão, como uma *belter*¹⁵, remetendo a algumas características da voz de Elis Regina. Nesses trechos, percebe-se por vezes a presença de *drive* (ruído na voz que decorre da vibração das falsas pregas vocais), observado nas vozes de Louis Armstrong e Elza Soares, utilizado por Ilessi de forma mais perceptível na palavra “punhal” (na vogal “a” no agudo com força). O componente nasal é também observado como ferramenta para imprimir mais brilho em certas passagens, como “quase tudo”. Os graves são suavizados. Existe então a alternância de uma voz mais intimista (no grave) e outra que promove expansão (no agudo), ocasionada também pela alternância de pressão do ar, ora com alta pressão, ora com baixa pressão.

Ilessi varia timbre e ressonância durante toda a gravação. Essa riqueza de expressividade que valoriza a interpretação ao acentuar a emoção presente no texto, sobrepondo a voz falada à voz cantada, traz o sentido de conexão com a narrativa. Ilessi é uma cantora que está dizendo o texto, está em relação com o texto, por isso traz um canto mais falado percebido na diversidade de timbres. Seu canto está relacionado à entonação da fala, o que é também uma característica de Elis Regina, cantora que apresentava um repertório baseado em texto, cujas escolhas eram definidas a partir da narrativa literária da canção.

Gostaria de ressaltar a percepção do grupo Voz me Livre quando afirmou que Ilessi parece ter assumido uma liberdade vocal maior em suas interpretações quando passou a se dedicar a cantar o repertório autoral de sua geração, de amigos próximos, além de suas próprias composições.

Diferentemente do processo de composição de Ilessi, Iara escreveu sua narrativa com controle racional de sua mensagem. A letrista possui formação em ciências sociais pela UFSC e participou ativamente de estudos de gênero e feminismo, tendo trabalhado com “itinerários terapêuticos,

15. Segundo Jeannie LoVetri, reconhecida pedagoga vocal dos EUA, *belt* é um gênero de canto comercial contemporâneo (CCM) do teatro musical norte-americano cuja emissão do registro de peito da voz é elevada até o seu limite por meio de forte pressão de ar, exigindo poder, estridência e clareza das letras. Em espetáculos antigos, a qualidade de *belting* raramente ultrapassava Dó4, diferentemente dos correspondentes contemporâneos que vão além, por vezes sendo substituídos por um *mix* (registro misto) forte (LoVetri 2018, 66).

subjetividade, modos de subjetivação contemporânea, mulheres com diagnóstico de depressão e com a forma como ressignificavam a experiência de depressão ao criarem itinerários terapêuticos com ervas, chás e rezas” (Iara Ferreira, em entrevista para a pesquisadora em novembro de 2017). Quando Iara elabora a letra, sabe exatamente que pautas demarcar na sua narrativa. Buscamos elucidar algumas a partir do trabalho de Silvia Federici (2017).

Em “Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva”, Federici (2017) analisa o processo de domesticação das mulheres e a redefinição da feminilidade no processo de transição para o capitalismo e traz como uma das ferramentas para o sucesso dessa campanha a “diferenciação sexual do espaço”. Federici (2017) contextualiza, ainda, como se deu a expulsão da mulher dos espaços públicos, incluindo ambientes de trabalho e rua, quando eram dissuadidas de transitarem ou até mesmo sofriam atos de terror, como ataques sexuais, caso estivessem desacompanhadas (Federici 2017, 200), o que lamentavelmente ainda faz parte da realidade do Brasil. A mulher do século XXI, principalmente a mulher negra dos países colonizados, subalternos, vive intensamente as mesmas imposições que começaram a aparecer nesse longo processo que se iniciou por volta do século XV. Desautorizada a transitar livremente pelos espaços públicos, a mulher que ousa ultrapassar essas barreiras arrisca seu bem-estar e sua vida.

Federici (2017) descreveu o processo vivido pelas mulheres na trajetória de sua degradação social por meio de algumas dimensões. O “processo de infantilização legal” ocorreu quando o patriarcado se esforçou em demonstrar a fraqueza mental da mulher ao descapacitá-la totalmente. A mulher não era um ser provido de raciocínio lógico, com poder de gerenciar sua vida com sucesso, de controlar seu próprio bem material e sua família sem a presença de um homem (Federici 2017, cap. 2).

Contextualizado o cenário de “Dama de espadas”, gostaria de tecer algumas considerações com relação à harmonia da música. “Dama de espadas” (em Eb) (Ilessi 2018) difere do *blues* clássico, o qual apresenta uma tonalidade estabelecida e cuja cadência permanece entre I-IV-V. Ilessi construiu um percurso harmônico mais próximo do *jazz*, resultando, como afirmou uma das intérpretes da canção, numa melodia nada convencional, assim como a sua narrativa textual. Por vezes, letra e melodia/harmonia sugerem uma expectativa que é deslocada, como, por exemplo, nos versos “mulheres assim | que vivem na noite | a cheirar sereno e a rondar botequim”. “Mulheres assim” parece induzir a um lugar comum de diminuição da mulher que é posteriormente desconstruído pela ironia. A harmonia do trecho [F7(9) E7(9) \ A7(9) \ Bb7(13) \ Eb7(9) \ E7(9)] reforça a letra e engana também o ouvinte, pois a princípio parece encaminhar-se para D7 (num

momento em que a harmonia do *blues* clássico se encaminharia para a função de subdominante, que seria ocupada por Ab), mas Ilessi a direciona para A7(9) não como dominante de D7, mas como subcinco da dominante de Eb, o acorde de Bb7. Tal procedimento colabora com o sentido da letra, que parecia, a princípio, ser mais uma canção que visa culpar a figura feminina, dentro de uma lógica plausível na cultura patriarcal, mas o que faz é desconcertar o ouvinte com uma justificativa fora do senso comum, assim como a harmonia. As “mulheres assim” não são interpretadas pelo ponto de vista do homem, mas dessa mulher liberta. A repetição da parte A traz a surpresa da configuração do território dessa dama por meio dos versos “A cheirar sereno / E a rondar botequim”. É como um ato proibido, uma atividade quase ilícita, e um terreno duplamente “proibido” para as mulheres: a rua e o botequim. Proibido é todo o cenário percorrido por essa dama, incluindo a noite, então presente em “sereno”. Tal verso parece configurar a ousadia de uma mulher que vive pelas madrugadas, o que remete a um ato subversivo no contexto da sociedade patriarcal, em que as mulheres correm o risco de ser abusadas sexualmente ao se permitirem transitar em territórios e horários proibidos tacitamente. Harmonia/melodia e letra desestabilizam a ordem vigente. A ironia aparece novamente na relação que a “dama de espadas” traça com seus pares, por meio do emprego de “macho”, que aparece similar ao uso da vestimenta, demonstrando efemeridade e superficialidade nessa relação amorosa. “Ter opinião sobre quase tudo” fere diretamente os preceitos patriarcais, quando se espera que a mulher seja um ser subserviente, oposto ao trazido por Iara Ferreira. Adichie (2015) aponta como muitos homens sentem diminuição de sua autoestima quando não conseguem exercer o modo “dominante” de comportamento social (Adichie 2015, 43-44), e essa é uma das dificuldades enfrentadas na aceitação de propostas sociais e políticas feministas, tanto por homens quanto por mulheres. Para uma mulher “ter opinião”, é preciso se afirmar e ser autônoma. Essa postura subverte altamente o *status quo*. Outra afirmativa que contradiz esse sistema é levantada em seguida, quando o ventre da mulher, tido como sagrado dentro da cultura judaico-cristã, é qualificado como “a mazela do mundo”.

Entre a parte A e o refrão existe uma parte de transição (que chamei de B) e que engloba o verso “ele foi um perfeito *lord*” até “matam o homem de sede”. Interessante observar que, enquanto na parte A Ilessi e Iara explicam quem é essa mulher, na transição existe um percurso harmônico que não se fixa em uma tonalidade, não se define. Inicia então o processo de mostrar o que de fato aconteceu. É um *blues* construído com maior complexidade harmônica e melódica, com frequente uso de subcinco, de “dominantes de dominantes”, ocasionando adiamentos nas resoluções das tensões que são sempre prolongadas na parte A e na transição para o refrão. O que afinal gerou a instabilidade (presente na letra, na harmonia e na melodia) na figura masculina? A resposta é: a

mulher sexualmente voraz. O “*lord*” fica “de bode”, pois não consegue lidar com a autonomia dessa mulher, gerando a discrepância dessas duas imagens antagônicas, *lord/bode*. É o momento de maior distanciamento da tonalidade e maior expectativa, com aumento de tensão e consequente expansão do desejo de conclusão (“Ele foi um perfeito *lord* | Mas ficou de bode com a sua *lady* | Na hora da cama essas damas de espadas | Matam o homem de sede”), em que observamos a progressão: \\ Esus \ E7(9) \ Fsus \ F7(9) \ F#sus \ F#7(9) \ C7(13) F7(9) \ Bb7(9)(13) \). Interessante observar, também, que a transição descreve o percurso do homem que foi vítima da dama de espadas. A fragilidade desse homem está presente na instabilidade harmônica que começa a se reaproximar da tonalidade apenas no penúltimo compasso desse trecho, retornando a dominante de Eb, o acorde de Bb7, preparando para o refrão, que é elaborado com a sequência harmônica do *blues* clássico e anunciado com o verso “matam o homem de sede”. O corpo da mulher perde, assim, a sua sacralidade e ela se mostra voraz sexualmente, trecho que é ressaltado pelo ápice da relação entre melodia e harmonia.

O refrão é, como expresso por Ilessi, um grito de liberdade, cantado com a maior potência vocal da compositora, narrando o amor fatal da dama de espadas, que, por fim, é enunciada como “mulheres assim, iguaizinhas a mim”, num volume mais baixo e com intenção pacificadora. Mulheres não mais morrem de amor por esperarem seus amantes ou o amor de suas vidas. Elas seguem seu percurso de forma autônoma e potente.

Em “Sam Jones Blues”, Davis (1998) observa o contraste musical utilizado por Bessie Smith na própria canção para traduzir um contraste real entre duas culturas, a branca hegemônica e a negra. As percepções de casamento da cultura branca demonstram diferença diante do lugar ocupado pela mulher negra em sua cultura. Em “Dama de espadas”, esse tema é apresentado também, por meio do uso dos tratamentos em inglês “*lord*” e “*lady*”, opondo, com ironia, a mulher selvagem que é a “dama de espadas” a certa civilidade branca, uma normatividade masculina. Não há romance, não há inferioridade da mulher. Dessa vez, quem é usado é o “macho”; quem morre por amor é a persona masculina; quem manda na cama é a mulher. “As figuras femininas evocadas nos *blues* femininos eram mulheres independentes, livres da ortodoxia doméstica de representações predominantes da feminilidade onde os assuntos femininos da era foram construídos”¹⁶ (Davis 1998, 13). A sexualidade é, como no *blues* clássico, a chave de transformação e libertação da “dama de espadas”, uma nova geração de mulheres no mundo.

16. “The female figures evoked in women’s blues are independent women free of the domestic orthodoxy of the prevailing representations of womanhood through which female subjects of the era were constructed.” (Davis 1998, 13)

Sobre isso, Davis afirma: “A música nova tinha raízes antigas, e a música antiga refletia um novo fundamento ideológico da religião negra. Ambos estavam profundamente enraizados em uma história e cultura compartilhadas”¹⁷ (Davis 1998, 6). A autora afirma que o que entendemos como “Deus” e “Diabo” coexistiam no mesmo universo semântico durante a escravidão, pois não eram interpretados como elementos opostos, mas como características complexas que representavam diferentes poderes integradores dos relacionamentos entre os seres humanos. Quando o *blues* surge, o conteúdo secular dos *spirituals* (o cotidiano e as relações humanas) passa a integrar esse novo gênero, restando aos *spirituals* a parcela sagrada que integra tanto as letras (louvores) quanto o material sonoro (harmonia, melodia e vocalidade). A partir de então, o *blues* recebe o reconhecimento popular de “música do Diabo”, sendo o gênero primordial de expressão da vida cotidiana da população negra norte-americana por meio das letras, porém ainda reproduzindo a sacralidade através do elemento sonoro, responsável por simbolizar a busca de conexão com o sagrado herdado pela religiosidade afrodescendente. Davis (1998, 8) afirmou:

Eles são seculares no mesmo sentido em que limitam sua atenção unicamente ao imediato e afirmam a expressão corporal da alma negra, incluindo suas manifestações sexuais. Eles são espirituais porque são impulsionados pela mesma busca da verdade da experiência negra.¹⁸

Davis entende que o *blues* foi condenado a ser a música do Diabo “porque eles elaboraram e incorporaram a consciência sagrada e, portanto, representavam uma séria ameaça para as atitudes das religiões”¹⁹ (Davis 1998, 8). As compositoras de *blues* viviam a conexão com o sagrado por meio de sua liberdade e autonomia sexual. Não havia separação entre essas duas formas de existência. Tal experiência aparece também atualizada em “Dama de espadas”, assim como em músicas similares, já que temos no cenário político brasileiro uma crescente bancada evangélica tomando o poder, assim como nas ruas, entre o povo. O *blues* passa a tratar a sexualidade como expressão tangível de liberdade.

Quando o refrão afirma, uma oitava acima em relação ao início da melodia “Eu sei que, afinal, ele não teve sequer qualquer culpa / Sangrou no punhal, bebeu a cicuta”, que simboliza o poder dessas “damas de

17. “The new music had old roots, and the old music reflected a new ideological grounding of Black religion. Both were deeply rooted in a shared history and culture.” (Davis 1998, 6)

18. “They are secular in the same sense that they confine their attention solely to the immediate and affirm the bodily expression of Black soul, including its sexual manifestations. They are spirituals because they are impelled by the same search for the truth of Black experience.” (Davis 1998, 8)

19. “[...] they drew upon and incorporated sacred consciousness and thereby posed a serious threat to religious attitudes.” (Davis 1998, 8)

espadas”, a música transpõe essa narrativa para uma relação sagrada presente na construção melódica/harmônica, que traduz um sentido de adoração como nos *spirituals*. É um grito final cujo sentimento é intensificado por meio do salto intervalar: a mulher, dona do seu corpo, afirma e busca a sua própria liberdade.

Tal constatação parece receber confirmação na fala de Ilessi, quando expõe sua relação com a música, com o ofício de intérprete:

[Pergunta: Quando escolhe uma música para interpretar, o que considera um ponto importante?] Eu escolho pela música, se tem uma melodia bonita, uma harmonia bonita, uma coisa que me move... Isso é muito importante, é o primeiro lugar pra mim. Eu sinto também como uma roupa que eu visto e me veste bem. Escolho muito nesse sentido. Às vezes eu adoro certas músicas, mas eu não canto. Eu julgo não vestir bem em mim. Assim como posso julgar uma música vestir bem em mim, e outra pessoa pode achar que não, mas assim... Dentro do meu julgamento. E as letras, eu... Gosto de me identificar nas letras, de alguma maneira, não que elas digam objetivamente sobre, mas às vezes até no sentido de coisas que talvez na vida, na vida real, eu não consiga ser ou não tenho espaço pra ser. Eu acho que o canto sempre foi um espaço muito... Não tem como não falar muito sobre isso, né? Mas eu acho que, pelo fato de eu ser negra, tem uma coisa muito central pra mim no cantar, porque tem uma coisa... Além de ser um descarrego, assim, uma coisa espiritual mesmo, de jogar tudo pra fora, todas... Sei lá... A discriminação que eu sofri, as barras que eu sofri e sofro... Tem uma coisa da vibração mesmo, da música que ajuda nisso, a descarregar isso, todas as coisas que eu atravesssei, mas eu acho que tem um lance do lugar em que a música me coloca e que a vida não me coloca. Eu sinto isso muito claramente cantando. Às vezes, eu me vejo cantando determinadas coisas e o som, a vibração e a melodia, a música e a letra, tudo junto, me colocam numa altivez, num lugar que, sabe... Tipo, podem ter me colocado muito pra baixo, mas ali, cantando, eu tô nesse lugar... Acho que antes eu tinha mais constrangimento de falar disso, mas hoje eu tenho essa coisa de realeza. (Ilessi, em entrevista para a pesquisadora em novembro de 2017)

Tal observação de Ilessi sobre como a música serve ao seu processo de reconhecimento e afirmação de sua personalidade, trazendo elementos de autonomia e altivez, se torna bastante perceptível na interpretação de “Dama de espadas” e se alinha ainda mais ao pensamento de Davis (1998), que observou o *blues* como “canais comunitários de alívio”²⁰ (Davis 1998, 9) e de afirmação para as pessoas negras, particularmente as mulheres negras. Davis afirma que “o *blues* feminino desafia à sua

20. “Blues was threatening because its spokesmen and its ritual too frequently provided the expressive communal channels of relief that had been largely the province of religious in the past.” (Davis 1998, 8-9)

maneira a imposição de inferioridade baseada em gênero”²¹ (Davis 1998, 36) e que “os retratos femininos criados pelas primeiras mulheres do *blues* serviram como lembranças da tradição de feminilidade das mulheres afro-americanas, tradição que desafiou diretamente as noções prevalentes sobre o feminino”²² (Davis 1998, 37), redefinindo o lugar da mulher naquela sociedade.

No *show*-manifesto “Primavera das mulheres”, formado por mais de 30 mulheres entre musicistas, atrizes, dançarinas, produtoras e artistas plásticas e muito visto ao vivo pelo público feminino, “Dama de espadas” faz parte do repertório e é tido como um dos pontos altos do espetáculo. Sobre esse reconhecimento e empatia pelas mulheres, Iara Ferreira relembrou o momento em que ouviu pela primeira vez a sua letra musicada:

Porra, que *blues* bom pra caralho! Eu nem atinei na hora em que eu ouvi... Aí fiquei ouvindo sem parar. E é uma melodia difícil, não é uma melodia fácil. [...] [canta o trecho “ele foi um perfeito *lord*, mas ficou de bode com a sua *lady*”] Sabe? Não é fácil! Assim, não é um caminho comum. E as pessoas se identificam e saem cantando! Isso eu acho mais incrível! Aí a Luisa Lacerda passou a cantar, a Luana também, a Luana Dias. A Julieta canta... Foi do “Primavera das mulheres”. [Falamos sobre a Elisa Addor, que começou a cantar no “Primavera das mulheres”, na ausência de Ilessi, e comentei como ela ficava empolgada ao cantar a música.] Botar essas palavras na boca não é fácil. Tem muita gente que não se identifica também. A [compositora X] disse: “Ah, eu não consigo cantar esse negócio, não! Acho ótimo, mas eu não canto essa música, não!” [Pesquisadora: “Não é um lugar fácil de se colocar”.] [...] Depende muito da sua experiência de vida e se aquilo bate pra você ou não... A Luisa falou que foi fazer um *show* em Belém, que cantou essa música e foi um estouro. Que a mulherada gritava! [risos] A mulherada de Belém tem outra onda, e lá é supermachista. (Iara Ferreira, em entrevista concedida para a pesquisadora em novembro de 2017)

Elisa Addor foi quem passou a interpretar esse *blues* na “Primavera das mulheres”, quando da ausência de Ilessi. Ao ser questionada sobre o motivo que a levou a querer interpretar a canção, explicou:

Eu conheci a canção “Dama de espadas” dentro do trabalho da “Primavera das mulheres”, nosso grupo feminista, e é uma música que me faz sentir muito livre, muito dona de mim quando eu canto. É uma música que fala com ironia e acidez de muitas situações que a gente vive como mulher, na relação com o mundo, relação com os parceiros e como eventualmente é vista. Acho que pra mim é como um grito de libertação. Eu fico muito feliz sempre que posso cantar ela,

21. “The blues woman challenges in her own way the imposition of gender-based inferiority.” (Davis 1998, 36)

22. “The female portraits created by the early women served as reminders of the African-American women’s tradition of womanhood, a tradition that directly challenged prevailing notions of femininity.” (Davis 1998, 37)

essa música genial da Ilessi e da Iara. (Elisa Addor, em entrevista concedida para a pesquisadora em dezembro de 2017)

Elisa novamente relatou a questão de afirmar a liberdade e o sentimento de alegria por poder cantá-la. O mesmo alívio parece ter sentido Woolf (2018) ao silenciar a voz mediadora que tanto a atormentava e que falsamente a conduzia a ser quem de fato não era (Woolf 2018, 14).

Outro comentário sobre o desafio de afirmar a personalidade apresentada na canção é de Luana Dias. Também cantautora, Luana comentou que Iara Ferreira e Ilessi mostraram a canção para ela logo depois de composta com o intuito de que cantasse no LUA (Livre União de Autoras), um coletivo de compositoras que as três integravam. Luana afirmou que possuía no *rock* e no *blues* forte influência e que por isso lhe teriam oferecido a música para cantar. Sobre sua relação com “Dama de espadas”, ainda afirmou:

É uma canção maravilhosa, acho de uma força enorme. Eu me identifico em vários pontos, em outros nem tanto [risos]... Tô vivendo meu feminino, minha capacidade feminina, não dessa forma tão plena como essa ou essas personagens da canção. Mas acho que existem coisas que estão ali, que hoje vejo na minha vida, que vejo na minha voz, nos meus passos dados mesmo, e acho que a gente está cada vez mais caminhando pra isso, pra viver a nossa liberdade. Pra nos sentirmos iguais. Eu acho que é o mais importante. (Luana Dias, em entrevista concedida para a pesquisadora em dezembro de 2017)

Em seu livro *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*, a escritora Virginia Woolf (2018) confessa que passou por duas aventuras na vida profissional. Uma delas teria sido “matar o Anjo do Lar”, que foi desconstruir a imagem idealizada da mulher. Ela conta uma situação em que essa personificação do “Anjo do Lar”, esse modelo social, se mostrou através de uma voz mental ao interceder na escrita de uma resenha e que “dizia”: “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. E principalmente seja pura” (Woolf 2018, 12). Woolf (2018) conta que lutava muito contra essa voz que se aproximava dela e que foram muitas lutas até que por fim esta se “calasse”. Esse episódio contado com certo grau de ironia e sarcasmo representa o mesmo desafio expresso para cantar “Dama de espadas” assumindo a posição de uma mulher decidida e autônoma, com identidade própria e contrária ao *status quo*. A imagem do “Anjo de Luz” estará sempre mediando o pensamento e a ação das mulheres, portanto faz-se um exercício de libertação, de atenção e de experimentação de uma outra forma de vestir a pele dessa outra imagem de mulher, de ser a mulher que não

tem a obrigação de agradar ninguém a não ser ela mesma primeiro (Adichie, 2017).

Observamos, através das vozes de quatro mulheres atuantes no cenário musical carioca (Iara Ferreira, Ilessi, Luana Dias e Elisa Addor), possíveis relações travadas a partir da escuta e fruição dessa canção. Comentamos o vídeo de Ilessi interpretando a canção na série produzida por Luiza Sales no projeto “Meninas do Brasil” (Ilessi e Sales 2017), o vídeo de uma apresentação de Luisa Lacerda e Luana Dias (Dias e Lacerda 2016), o vídeo da “Primavera das mulheres” (Ilessi 2017), que envolve ainda mais agentes nessa distribuição da música, e de Ilessi, mais recentemente, cantando na 6ª Mostra Cantautores de Belo Horizonte (Ilessi 2018). São vozes que fazem parte de uma mesma rede de cooperação no mundo da música.

CONCLUSÃO

Percebemos o poder da música, mais especificamente da canção, no processo de transformação da sociedade. Destacamos sua importância ao apresentar o conteúdo feminista, pois projeta abertamente para a sociedade temas que de outra forma não teriam visibilidade, tornando públicas diferentes formas de opressão à mulher, desbravando o não dito, escancarando as violências para transmutá-las através da busca por justiça e pela equidade entre os gêneros.

“Dama de espadas” parece marcar uma nova fase da música de mulheres no Brasil, talvez um novo período da música popular urbana, em que compositoras e instrumentistas estão cada vez mais engajadas em demarcar sua estética e seu território, por tantos anos desprezado ou mesmo proibido. A “Primavera das mulheres” trouxe também uma possível “primavera da música urbana brasileira”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adichie, Chimamanda Ngozi. 2015. *Sejamos todos feministas*. Tradução: Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. 2017. *Para educar crianças feministas*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Araújo, Samuel. 2018 [no prelo]. Reengaging Sound Praxis in the Real World: Politico-Epistemological Dimensions of Dialogue and Participation in Knowledge Production. In *Transforming Ethnomusicological Praxis through Activism and Community Engagement*, org. Salwa El-Shawan Castelo Branco e Beverly Diamond. Oxford: Oxford University Press.
- Becker, Howard S. 2010. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Christianis, Cristóvão e Maristela Zamoner. 2011. Reflexões sobre o bolero e sua história. *EFDeportes.com* (revista digital). Buenos Aires, ano 16, nº 159.
- Davis, Angela Y. 1998. I Used to Be Your Sweet Mama: Ideology, Sexuality, and Domesticity. In *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*, 3-41. New York: Pantheon Books.

- Davis, Angela Y. 2016. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo.
- Doubleday, Veronica. 2008. Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender. *Ethnomusicology Fórum*, vol. 17, nº 1, "Sounds of Power": Musical Instruments and Gender (Jun. 2008), 3-39.
- Federici, Silvia. 2017. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante.
- Hooks, Bell. 2018. *O feminismo é para todo mundo – Políticas arrebatadoras*. Tradução: Ana Luisa Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- Igayara-Souza, Susana Cecilia Almeida. 2011. Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958). Tese de doutorado em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Jones, Leroi. 1969. *Blues People: Música negra en la América blanca*. Traducción: Carlos Ribalta. Barcelona: Editorial Lumen.
- LoVetri, Jeannie. 2018. *Somatic Voicework: The LoVetri Method* (apostila de curso, nível 2). São Paulo: FMU.
- McClary, Susan. 2002. *Feminine Endings: Music, gender & sexuality*. Minnesota: University of Minnesota.
- Palheiros, Graça Boal. 2016. Funções e modos de ouvir música de crianças e adolescentes, em diferentes contextos. In: *Em busca da mente musical: Ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*, org. Beatriz Senoi Illari. Curitiba: Ed. da UFPR.
- Perrot, Michelle. 2017. *Minha história das mulheres*. Tradução: Angela M. S. Côrrea. 2ª edição. São Paulo: Contexto.
- Primavera feminista no Brasil. 2015. *El País*, 12/11/2015. https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/13/opinion/1447369533_406426.html (acessado em 3/12/2017).
- Rosa, Antonilde. 2017. Toca Que Nem Homem!. *Catarinas*, 4/12/2017. <https://catarinas.info/colunas/toca-que-nem-homem/>.
- Schuller, Gunther. 1968. *O velho jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. Tradução: Ruy Jungmann. São Paulo: Editora Cultrix.
- Sundberg, Johan. 2015. *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Tradução e revisão: Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Tinhorão, José Ramos. 2011. *Origens da canção urbana*. 1ª edição. São Paulo: Ed. 34.
- Woolf, Virginia. 2018. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM.

AUDIOVISUAL

- Dias, Luana e Luisa Lacerda. 2016. *Dama de espadas*. <https://www.youtube.com/watch?v=sWCavDRzCTI>.
- Ilessi. 2018. *Dama de espadas*. Coletivo Imaginário. Mostra Cantautores. Belo Horizonte. <https://www.youtube.com/watch?v=BCMs5noGdVM>.
- Ilessi. 2017. *Primavera das mulheres*. Cine Brasil. <https://www.facebook.com/Showprimaveradasmulheres/videos/526900661018707/>.

Ilessi e Luiza Sales. 2017. *Dama de espadas*. Meninas do Brasil. <https://www.youtube.com/watch?v=0Z-bcFSYzl4>.

ENTREVISTAS

Addor, Elisa. Entrevista realizada por telefone. Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 2017. 1 arquivo de áudio com 1’.

Dias, Luana. Entrevista realizada por telefone. Rio de Janeiro, 13 de dezembro de 2017. 2 arquivos de áudio totalizando 3’.

Ferreira, Iara. Entrevista realizada na residência da compositora em Copacabana. Rio de Janeiro, 3 de novembro de 2017. 1 arquivo de áudio com 32’.

Ilessi. Entrevista realizada no Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Rio de Janeiro, 8 de novembro de 2017. 5 arquivos de áudio totalizando 53’.

MARCELA VELON é mestre em Musicologia/Documentação Histórica pela UNIRIO, realizou a pesquisa “Elizeth Cardoso e o canto popular urbano brasileiro – Cinco décadas em cinco momentos”. Integra o coletivo Essa Mulher que busca promover, incentivar, documentar e visibilizar a produção de mulheres na música; o Sonora – Festival Internacional de Compositoras (coordenação de cidades e núcleo RJ); e a Primavera das Mulheres, coletivo que apresenta um show-manifesto feminista, entre outras ações. Email: marcelavelon@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em 04/09/2018

Reapresentado em 31/01/2019

Aprovado em 29/03/2019