

Entre o samba e o pensamento feminista negro: práticas de autodefinição em canções sobre o amor

Lucianna Furtado
Universidade Federal de Minas Gerais
Lucianna.furtado@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda as práticas de autodefinição em canções de samba compostas e cantadas por mulheres negras, a partir das obras de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão sobre relações afetivo-sexuais. Fundamentada pelo pensamento feminista negro e por epistemologias afrodiáspóricas, a análise realiza um espelhamento entre as formas de construção da sujeita eu lírica presentes nas letras das canções e um panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual, marcadas pelo entrecruzamento das opressões de raça, gênero e classe. Por meio da interação entre essas duas dimensões, sistematizo as contribuições das obras poético-musicais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão para o acervo do pensamento feminista negro brasileiro, evidenciando os pontos de convergência e particularidades de cada uma em suas práticas de autodefinição, de afirmação feminina negra e de restituição de humanidade para mulheres negras.

Palavras-chave: Pensamento feminista negro, Raça, Gênero, Epistemologias afrodiáspóricas

Between samba and Black feminist thought: self-definition practices in songs about love

Abstract: This article approaches the self-definition practices in samba songs composed and sung by Black women, focusing on Dona Ivone Lara's and Leci Brandão's works about love and sexual relationships. Grounded in Black feminist thought and afrodiasporic epistemologies, the analysis mirrors the lyrical subject's elaboration present in the songs' lyrics and a panorama of experiences shared by Black women in terms of love and sexual relationships, marked by the intersection of race, gender, and class oppressions. Through the interaction between those two dimensions, I sistematize the contributions provided by Dona Ivone Lara's and Leci Brandão's poetical-musical work for the collection of Brazilian Black feminist thought, showing the convergence points and particularities of each one in their practices of self-definition, affirmation, and restitution of humanity for Black women.

Keywords: Black feminist thought, Race, Gender, Afrodiasporic epistemologies

Introdução

Este artigo é parte de uma pesquisa mais ampla sobre canções de samba de mulheres negras sobre o amor e as relações afetivo-sexuais, que aborda a música negra como obra intelectual e como parte fundamental do acervo da intelectualidade negra brasileira (FURTADO, 2023). Esta perspectiva se ampara no pensamento feminista negro e em epistemologias afrodiáspóricas para teorizar sobre questões caras às comunidades negras a partir de suas produções artísticas, dando a ver questões coletivas permeadas pela interseccionalidade das relações de raça, gênero, sexualidade e classe a partir de perspectivas femininas negras populares. Apresento, neste artigo, uma análise sobre as formas de construção da eu lírica expressas nas canções de Dona Ivone Lara (Rio de Janeiro, 1992-2018) e de Leci Brandão (Rio de Janeiro, 1944-) sobre relações afetivo-sexuais, evidenciando as reflexões e formas de resistência constituídas pelas cantoras em suas obras.

Para isto, discuto as contribuições do pensamento feminista negro e de epistemologias afrodiáspóricas para pensar as ações de autodefinição das mulheres negras, as dimensões política e intelectual da música na diáspora africana, as particularidades epistêmicas do samba e o lugar das mulheres negras nesse contexto. Na seção seguinte, apresento o *corpus* de análise, composto por 97 canções, detalhando as escolhas que orientaram a pesquisa e a abordagem da análise transversal das letras. Em seguida, evidencio as formas de construção da eu lírica presentes nas canções, passando ao espelhamento entre estas e as experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual, a partir das contribuições do pensamento feminista negro sobre o tema. Discuto, por fim, as considerações finais, evidenciando as vantagens da abordagem das canções em interação com as experiências de mulheres negras para desvelar os entrelugares instituídos entre essas dimensões, lançando luz sobre as contribuições das cantoras-compositoras para o pensamento feminista negro brasileiro.

As mulheres negras e a intelectualidade poético-musical brasileira

A localização de mulheres negras na encruzilhada de vários eixos simultâneos de opressão impacta significativamente sua produção intelectual, apresentando visões marginalizadas pelos setores hegemônicos (masculinos, brancos, cisheteronormativos) do samba e pelo pensamento feminista hegemônico (branco, eurocêntrico, acadêmico). Paralelamente, estes lugares sociais também afetam suas vivências e, no contexto aqui tratado, suas experiências

no amor e no sexo, na medida em que essas relações de poder entrecruzadas demarcam as mulheres negras como feias, indesejáveis, destituídas de valor, ou como úteis para o sexo e inviáveis para o afeto, instituindo formas de desvalorização e desumanização em seus relacionamentos (PEREIRA, B., 2020).

Esse cenário de desumanização sobre nós, mulheres negras – no campo afetivo-sexual, na criação cultural, nos espaços acadêmicos de produção intelectual e em quaisquer outros em que ousemos transitar – justifica a escolha por privilegiar perspectivas negras e, especialmente, femininas negras, nesta pesquisa: tanto na escolha das cantoras-compositoras, autoras das obras discutidas, quanto na escolha das autoras e autores que orientam minha perspectiva. Discuto, nesta seção, alguns princípios da autodefinição das mulheres negras, o caráter da música como território de produção intelectual da comunidade negra, as particularidades do samba brasileiro e, por fim, o lugar das mulheres negras no contexto sociocultural e epistêmico do samba.

A autodefinição feminina negra

Partindo do papel da experiência como instância de reflexão crítica e produção de conhecimento, Laura Guimarães Corrêa (2020a) destaca as contribuições do pensamento feminista negro para os estudos da comunicação e da cultura, enfatizando a importância das experiências dos sujeitos no processo de produção intelectual. Em sua visão, a intelectualidade negra permite abordar as informações, impressões e sentimentos da experiência vivida como partes relevantes da construção de conhecimento sobre a vida social, destacando que a experiência dos sujeitos molda e transforma suas formas de ver, sentir, pensar e agir. Nesse contexto, Corrêa (2020a) delinea como diversos autores conectam suas experiências às suas produções intelectuais, elaborando um quadro epistêmico que centraliza o papel dos(as) sujeitos(as) e sua condição subalternizada – tanto os(as) sujeitos(as) pesquisados(as) como os(as) pesquisadores(as) – na construção de conhecimento sobre e por meio das produções culturais e midiáticas.

Para Grada Kilomba (2019), posicionar-se como narradora da própria realidade é um ato de resistência das mulheres negras contra o projeto colonial, constituindo-se como sujeita e não mero objeto da realidade descrita por outros, construindo-se como autora e autoridade da própria história. A produção intelectual de mulheres negras tem sido caracterizada pela demarcação de si mesmas como sujeitas na construção de seu pensamento – um movimento constituído não como um gesto ególatra, mas como um recurso para explicitar os modos como as experiências dos(as) sujeitos(as) moldam, impactam, transformam e dão sentido às suas formas de apreensão e reflexão sobre o mundo ao seu redor.

Como pontuado por Giovana Xavier (2019), a aproximação entre quem somos e aquilo que produzimos é um passo que se move para além do discurso da neutralidade científica, revelando disputas de narrativas sobre o que é reconhecido como “conhecimento” e quem está autorizado(a) a produzi-lo. Nesse sentido, a autora reivindica que devemos romper com a visão colonial acadêmica de tomar a ciência como algo neutro, distanciado da realidade de quem a produz (XAVIER, 2019, p. 102). A reflexão da autora se encontra em sintonia com o pensamento de Kilomba (2019), que destaca que as noções de conhecimento, erudição e ciência estão entremeadas ao poder e à autoridade racial. Nesse sentido, Kilomba descreve o contexto acadêmico não como um lugar neutro ou apenas ligado à sabedoria, mas também como um espaço de violência.

Essa noção de neutralidade científica diz respeito à concepção liberal do sujeito neutro, imparcial, objetivo, racional e universal – concepção esta que vem sendo contestada por movimentos sociais e intelectuais comprometidas(os) com a justiça social, por desconsiderar os modos como as categorias de poder impactam a construção do conhecimento e a legitimidade atribuída ao conhecimento produzido por determinados sujeitos. Na visão de Angela Davis (2018), os sujeitos supostamente universais apresentam atribuições clandestinas de gênero e raça, localizadas nos polos privilegiados das categorias de poder: “Ao longo de grande parte da história, a própria categoria de ‘ser humano’ não abarcou as pessoas negras e de minorias étnicas. Seu caráter abstrato era formado pela cor branca e pelo gênero masculino” (DAVIS, 2018, p. 85). Nesse sentido, a autora considera que qualquer tentativa de ação crítica contra a estrutura racista exige a devida compreensão histórica da tirania entremeadada a essa noção de *sujeito universal*.

Patricia Hill Collins (2019) delinea duas dimensões significativas dos projetos de resistência nas relações de conhecimento: a *política da identidade*, que valoriza as experiências de sujeitos(as) subordinados(as) como fonte de agência epistêmica, e a *epistemologia do ponto de vista*, que reivindica a autoridade da experiência e da ação social na constituição de ângulos de visão (ou seja, perspectivas) distintos sobre os sistemas de poder de acordo com os lugares sociais de privilégio ou opressão ocupados pelos(as) sujeitos(as). Para Collins, a experiência como forma de conhecimento não se limita ao status de mera opinião, mas se configura como um testemunho informado, que lança luz sobre a subordinação e silenciamento aos quais os(as) sujeitos(as) são submetidos(as).

Na perspectiva apresentada por Collins (2019), uma das principais contribuições da epistemologia do ponto de vista consiste em desvelar os impactos das relações de poder na própria construção do conhecimento. Nesse contexto, a autora destaca o papel da interseccionalidade como um espaço para a aproximação de diferentes projetos epistêmicos

de resistência, rompendo com a organização tradicional das relações de conhecimento ao se constituir como uma história narrada *por* pessoas subordinadas, e não apenas *sobre* estas.

Aproximando relatos de experiências cotidianas e de experiências com produtos midiáticos, Collins (2000) identifica atos de resistência no comportamento de mulheres negras frente às manifestações de opressão que lhes são impostas, destacando que essas mulheres não aceitam passivamente as violências operadas nas interações com outras pessoas ou com representações negativas. A autora localiza esses atos individuais de resistência como parte de uma consciência coletiva, autodefinida, característica das mulheres negras – uma consciência construída por meio da rejeição aos estereótipos racistas e sexistas, por meio da recusa aos significados externamente atribuídos a suas vidas. Segundo a autora, em resposta às definições limitadoras reproduzidas pelas mídias e instituições hegemônicas, as mulheres negras se amparam em suas redes familiares e nas instituições da comunidade negra para desenvolverem suas próprias definições.

Nesse contexto, Collins (2000) trata a criação de autodefinições independentes como necessárias à própria sobrevivência das mulheres negras, destacando as formas de posicionamento do *self* em relação aos parceiros, à comunidade e ao mundo ao redor como central para as análises das relações sociais. A autora identifica que a construção da individualidade nessa conjuntura não ocorre de forma desvinculada dos(as) outros(as) sujeitos(as) ou em oposição a eles(as), mas precisamente no contexto da família e da comunidade, por meio das conexões construídas com outros sujeitos. Nesse sentido, defendendo que a autodefinição é um processo marcadamente social, realizado em interação, que nos (re)constrói ao mesmo tempo em que (re)constrói nosso vínculo com os outros sujeitos e com o mundo que nos cerca.

A música negra como espaço de intelectualidade negra

Apesar da representatividade das mulheres negras no espaço acadêmico ainda ser pequena em comparação com nossa proporção na população brasileira, Giovana Xavier (2019) destaca que, com as políticas de expansão e democratização das universidades desenvolvidas nos anos 2000, os sentidos da academia estão em disputa. A autora aponta que a presença e atuação das mulheres negras operam transformações na produção científica, possibilitando emergir novas agendas de pesquisa:

Conhecimentos ligados à memória, oralidade, histórias, trajetórias familiares e demais narrativas das classes trabalhadoras, desqualificadas pela *mainstream*. Menos do que resposta ao racismo institucional, essa nova epistemologia insere-se no desafio de colocar em prática projetos acadêmicos autônomos aos referenciais da ciência hegemônica (XAVIER, 2019, p. 77-78).

Destaco, no contexto mencionado pela autora, a produção musical negra como uma fonte de conhecimento, registro histórico e reflexão crítica que emerge de forma central na construção das sociabilidades e intelectualidades negras em nosso país, bem como em outros pontos da diáspora negra. Segundo Collins (2000), em sua condição de grupo social historicamente oprimido, as mulheres negras elaboraram um pensamento social próprio para contestar este cenário, dando origem a uma vertente de intelectualidade que diverge do pensamento acadêmico tradicional não apenas na forma (podendo emergir na música, poesia e outros formatos textuais artísticos), mas também no propósito: escapar, sobreviver ou se opor à injustiça social. Na visão da autora, o desenvolvimento do pensamento feminista negro como teoria social crítica demanda a inclusão das ideias de mulheres que não costumam ser consideradas como intelectuais, por realizarem seu trabalho fora do espaço acadêmico tradicional. Nesse contexto, Collins (2000) destaca o fazer musical negro como um espaço onde as mulheres negras puderam desenvolver suas próprias vozes.

Nesse contexto, o pensamento de Collins (2000) dialoga com as contribuições de Angela Davis (2017) sobre o papel da música nas culturas africanas ocidentais: segundo Davis, embora sua função social e política seja central para a comunidade negra, esta dimensão da linguagem musical passou despercebida pelo poder branco, escapando à repressão cultural praticada contra os escravizados. Davis destaca que, assim, foi possível o desenvolvimento da música negra como uma comunidade estética de resistência, que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta pela liberdade. Para a autora, a arte progressista é uma forma de construção da consciência social, bem como de aprendizado sobre as desigualdades estruturais e o caráter marcadamente *social* da subjetividade de nossas vidas cotidianas.

Nesse sentido, Collins (2000) destaca que a atuação das mulheres negras na música articula suas individualidades à sua inserção coletiva de modo a comunicar sentimentos, conhecimento, e partilhar mensagens de força e resiliência. Em sua visão, o blues se constitui como algo maior do que apenas entretenimento, enfatizando seu papel no fortalecimento da comunidade negra e no debate sobre a vida das(os) trabalhadoras(es) negras(os) nos Estados Unidos. Nessa linha de pensamento, a autora ecoa a afirmação de Sherley Anne Williams (apud COLLINS, 2000, p. 105-106) de que o reconhecimento dessas(es) musicistas como intelectuais dialoga com a própria compreensão da comunidade negra sobre si mesma.

Desse modo, Collins (2000) reafirma a importância da atuação das mulheres negras na manutenção, transformação e recriação das tradições do blues, delineando o lugar de destaque da música para a expressão das autodefinições das mulheres negras. A autora descreve a arte musical das mulheres negras nesse contexto como uma atividade

emancipatória, precisamente por fundir elementos como pensamento, sentimento e ação, auxiliando outras mulheres negras e demais sujeitos(as) a ampliar suas visões de mundo e agir para transformar a sociedade.

Em sua pesquisa sobre o blues estadunidense, Angela Davis (1998) busca iluminar as tradições silenciadas da consciência feminista presentes nas comunidades negras de classe trabalhadora – destacando, no entanto, que as conexões entre o legado do blues e o feminismo negro são permeadas por contradições e descontinuidades. Não se trata, assim, de atribuir a essas obras o estatuto de “feministas” nos moldes contemporâneos: como explica a autora, essa aproximação é caracterizada por *pistas* ou *insinuações* de posturas feministas (*hints of feminist attitudes*, no original), que emergem das canções por entre as fissuras dos discursos patriarcais.

Davis (1998) contextualiza seu estudo como um esforço de retificação da tendência de pesquisas acadêmicas em investigar a construção histórica do pensamento feminista por meio de publicações de textos escritos, um meio inacessível para a maioria das mulheres negras de classe trabalhadora no século XIX. A autora aponta, por outro lado, que algumas dessas mulheres tiveram acesso à publicação de textos *orais*, por meio da gravação e exploração de suas canções pela indústria fonográfica. Nesse sentido, Davis reafirma que as tradições feministas não se limitam às que foram escritas, devendo contemplar, também, aquelas que foram construídas por meio da oralidade nas comunidades negras.

Na concepção de Davis (1998), conforme o blues assumiu centralidade na vida cotidiana das pessoas negras estadunidenses no início do século XX, esse gênero simultaneamente *refletia* e ajudava a *constituir* uma nova consciência negra. A autora destaca, nas letras, a predominância de temas ligados à liberdade, viagens, mudanças para outras cidades, insatisfação no trabalho e, especialmente, amor e sexualidade, construindo e veiculando valores contra-hegemônicos entre os públicos.

A autora enfatiza, assim, a importância das mulheres do blues na elaboração autônoma de um modelo de feminilidade negra de classe trabalhadora, explorando o caráter marcadamente *social* de suas experiências pessoais. Em sua visão, os atos de criação, performance, gravação e distribuição do blues construíram, junto à comunidade negra, um espaço não apenas para o reconhecimento daquelas ideias e experiências presentes em suas vidas, mas, também, para o engajamento estético com ideias e experiências distintas, inacessíveis em suas próprias realidades, então passíveis de conhecimento e experiência por meio das canções. Em diálogo afrodiaspórico com o pensamento de Davis (1998), é precisamente essa dimensão da música negra que me interessa centralizar nesta pesquisa: seu papel como constituidora de subjetividades, como espaço de construção de imaginários, como produção

intelectual tratando da política de nossas vidas cotidianas, nossas relações sociais e nosso lugar na sociedade.

Situando diferentes gêneros da música negra brasileira em seus respectivos contextos socioculturais, as contribuições de Maria Eduarda Guimarães (1998) fundamentam a compreensão do campo musical como espaço de conflitos raciais, disputas por visibilidade, dinâmicas de apropriação e branqueamento. Paralelamente, a autora entende a música negra como lugar de criação e expansão de redes de comunicação da cultura negra, onde emergem estratégias de resistência, denúncia e laços de solidariedade antirracistas. A autora destaca o potencial da cultura para contestar a naturalização das diferenças e seus impactos no campo da cidadania e dos direitos, enfatizando, especialmente, o papel da música negra como agente dessa mudança.

Segundo Anthony Bogues (2012, 2022), a tradição intelectual negra produz questões importantes acerca da vida humana, precisamente por emergir das experiências históricas de *desumanização* vividas pelos sujeitos africanos e da diáspora africana. Neste contexto, o autor defende não uma ideia de essencialismo racial, mas um pensamento amparado pela experiência histórica construída pelo racismo antinegro – que conduz à abordagem da vida social no contexto dos sistemas de dominação e exploração que fundamentaram a concepção moderna de sujeito. Nesse sentido, o autor argumenta que ser humano e se tornar humano são as grandes questões que constituem a tradição intelectual negra, enfatizando os processos de resistência e de ação criativa para deixar de ser um corpo objetificado, desumanizado, e constituir a própria humanidade.

Desse modo, Bogues centraliza a cultura negra e, especialmente, a música negra como espaços de criação de um mundo contra-simbólico de oposição e recusa aos sistemas coloniais de dominação e seus desdobramentos em uma série de traumas repetitivos na experiência dos sujeitos. Para o autor, a cultura diaspórica negra constitui arquivos históricos, registrando as lutas de resistência, as tentativas de restituição de humanidade e a criação de novos modelos de sociedade para afirmar novas práticas de liberdade. Nesse sentido, Bogues (2022) ressalta a importância do samba como um vasto arquivo histórico da vida afro-brasileira, dando a ver conflitos e ações de resistência da comunidade negra diante da desumanização racista que configura sua vida social.

O samba como elaboração de modos de vida e produção de conhecimento

Neste contexto de reconhecimento da música afrodiaspórica como instância de produção intelectual e valorização de sua dimensão social e política junto às comunidades negras, esta

pesquisa se dedica, especificamente, às obras de cantoras do samba, gênero musical de relevância central para a construção da ideia de brasilidade, bem como das relações sociais e conflitos brasileiros. A socióloga e ativista negra Luiza Bairros, ao rememorar as contribuições políticas, acadêmicas e militantes de Lélia Gonzalez, lembra que a autora tinha o hábito frequente de cantar sambas em suas manifestações políticas, ao invés de fazer discursos, “(...) por achar que os compositores negros melhor interpretam os sentimentos e as expectativas do *criouléu*, como ela costumava dizer” (BAIRROS, 2000, p. 8, grifo da autora).

Nei Lopes (2003) demarca a origem do samba nas tradições africanas e afro-brasileiras, identificando suas raízes culturais especialmente na linguagem, música e dança do povo bantu e de seus descendentes no Brasil. O autor retoma a história do samba de maneira a iluminar o papel do racismo na estruturação das relações sociais brasileiras, destacando a expressão artística e, particularmente, o papel fundamental da música como uma das vias de acesso e ascensão social para a população negra após a abolição formal da escravidão.

Nesse contexto, Lopes (2003) enfatiza que a descoberta do samba pela indústria fonográfica desencadeou relações de trabalho desiguais para músicos brancos e negros, em que estes, criadores originais de tal gênero musical, foram obrigados a se submeter a posições secundárias ou sair de cena em favor de homens das classes médias. O autor destaca, assim, alguns dos impactos do racismo nas dinâmicas profissionais e mercadológicas da música e na desvalorização da criação musical de pessoas negras e periféricas – constituindo o cenário da música popular brasileira por meio de práticas racistas de oferta de oportunidades, acesso a espaços privilegiados de circulação midiática, estigmatização, reconhecimento autoral e destituição de propriedade intelectual, dentre outras.

Os pesquisadores Marcos Cardoso, Elzelina Santos e Edinéia Ferreira (2009) situam a história do samba no contexto das culturas africanas reelaboradas na diáspora e das lutas antirracistas protagonizadas pela população negra no Brasil. Segundo os autores, o samba é uma das matrizes fundamentais da musicalidade e da cultura brasileira, de origem vinculada às tradições religiosas do candomblé e aos espaços de interação, sociabilidade, resistência e afirmação negras. Nesse contexto, a cantora e educadora Elzelina Dóris dos Santos (2020) reitera o samba, especificamente o samba de roda, como instância educadora sobre as relações étnico-raciais, negritando o potencial político dessa prática cultural em abordar, criticamente, as contradições da sociedade e construir modos de existência e resistência do povo negro.

Abordando os espaços de criação e canto do samba como um campo dinâmico de reconstrução dos elementos da tradição cultural africana, Muniz Sodré (1998) posiciona as

práticas do samba como um modo de inserção da população negra no espaço urbano: “O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 16). As contribuições do autor permitem atentar para o samba como espaço simbólico de expressão das relações sociais brasileiras, em que emergem as implicações do poder branco sobre a população negra, mas também as estratégias de negociação, afirmação e resistência negra, em movimentos de reelaboração, síntese e continuidade das tradições culturais e modos de vida negros.

Na concepção de Sodré (1998), uma das principais características do samba carioca é o caráter de suas letras como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional, como um modo de expressão das mudanças e transformações nos modos de vida urbanos, aceleradas a partir dos anos 1920. Nesse sentido, o autor aponta a recorrência do uso de provérbios e outros modos de conhecimento populares na elaboração das letras das canções, contextualizando esses recursos como parte da sabedoria ancestral e da sociabilidade do grupo: “Esse instrumento educativo se forja na experiência, provada na vida real. Seu objeto de conhecimento é a própria relação social – o relacionamento do homem com seus pares e com a natureza” (SODRÉ, 1998, p. 44). O autor destaca, porém, que essa construção não se restringe a pautar o provérbio em sua forma original, mas se orienta, de forma mais ampla, pelo *modo de significação* do provérbio: a centralização dos valores da comunidade e o gesto pedagógico aplicado a situações concretas da vida social.

Desse modo, Sodré (1998) descreve as letras do samba tradicional como um discurso transitivo, enfatizando que estas não se limitam a *falar sobre* a existência social: “Ao contrário, *fala* a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo – em seu plano de relações sociais” (SODRÉ, 1998, p. 44, grifo do autor). Sodré negrita que não se trata de uma equivalência direta entre o sentido do texto e as ações na vida social, mas de reconhecer que, no samba tradicional, as palavras assumem uma operacionalidade com relação ao mundo, “seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte” (SODRÉ, 1998, p. 45).

Desse modo, Sodré (1998) destaca a transitividade da canção negra por abordar sentimentos vividos, convicções, emoções e sofrimentos reais do povo negro, sem a pretensão de um “distanciamento intelectualista” (SODRÉ, 1998, p. 45). Entendo tal distanciamento referido pelo autor como aquela suposta objetividade ou neutralidade científica, que trata a produção de conhecimento como se esta fosse desvinculada dos(as) sujeitos(as) que a realizam – uma

concepção já desmistificada pelo pensamento feminista negro e pela epistemologia do ponto de vista, discutidos acima. Para o autor, as letras de samba e, mais amplamente, da canção popular fazem emergir a linguagem como ela é falada em nosso país, tratando da realidade brasileira a partir da perspectiva da própria classe sociocultural dos(as) compositores(as) e de seu público.

Dessa maneira, a produção de conhecimento é atravessada pelas relações de poder, constituindo dinâmicas epistêmicas de privilégio e subalternidade, visibilidade e apagamento, centralização e marginalização. Além do entrecruzamento de raça e classe que constituem esse cenário, cabe considerar o impacto do sexismo no apagamento e destituição do papel das mulheres negras no samba – por meio do privilégio masculino na construção de carreiras artísticas, da limitação da presença feminina em espaços de composição, das interdições ao registro das canções, dentre outras formas. Nesse sentido, oriento a pesquisa não apenas para a centralidade negra, mas para a centralidade feminina negra no samba, buscando ouvir as mulheres negras no centro da roda, como detalho a seguir.

O lugar das mulheres negras no samba

As sujeitas que abordo nesta pesquisa – Dona Ivone Lara e Leci Brandão – construíram trajetórias distintas em suas vidas, tendo em comum o fato de serem mulheres negras, cantoras e compositoras nascidas no Rio de Janeiro, pioneiras que conquistaram posições de destaque no espaço midiático e no imaginário popular sobre o samba, um lugar de produção cultural negra em que as dinâmicas epistêmicas de poder (em espaços como a mídia, fontes históricas, meio artístico, meio acadêmico, indústria fonográfica) privilegiam as vozes masculinas, cisheterossexuais, brancas e de classe média.

O aporte teórico discutido até este ponto me direciona para a importância de considerar os modos como as questões de poder atravessam e configuram as relações sociais, de maneira ligada aos agenciamentos, rupturas e transformações realizados pelos(as) sujeitos(as) em suas interações comunicativas. Essas possibilidades dizem respeito não apenas às práticas comunicativas sob análise, mas também às escolhas teórico-metodológicas e empíricas das(os) sujeitas(os) pesquisadoras(es): como afirma Collins (2016), diante dos silenciamentos e formas de objetificação operados pelas estruturas de gênero e raça contra mulheres negras, a resposta de pesquisadoras feministas negras tem sido centralizar essas vozes em suas análises, reafirmando a subjetividade e intencionalidade dessas sujeitas. Nesta pesquisa, parto das dinâmicas de invisibilidade que permeiam a história do samba no Brasil – apagando, excluindo e marginalizando as pessoas negras (ASSIS, 2015; GUIMARÃES, 1998) e, particularmente, as mulheres negras (WERNECK, 2007) – como princípio para centralizar as

reflexões e modos de vida que emergem nas canções compostas por mulheres negras nesse contexto. Assim, me detenho sobre canções de mulheres negras que, por meio de brechas e negociações, conseguiram romper com esse cenário de invisibilização e conquistar seu espaço na história do samba, ainda que esta inserção tenha acontecido em meio a conflitos e barreiras significativas.

Em sua tese sobre mulheres negras no samba, a pesquisadora e ativista Jurema Werneck (2007) aponta as dinâmicas de apagamento da presença negra nos registros históricos da música popular, de destituição do papel central e protagônico das mulheres negras no samba, e de sua invisibilização em todos os cenários da produção cultural e musical brasileira – destacando, também, as lacunas existentes na produção acadêmica em relação à participação das mulheres negras na sociedade e nos estudos da música. Partindo desse cenário, o objetivo da autora é lançar luz sobre a atuação criativa das mulheres negras, fortalecendo seu reconhecimento como sujeitas ativas no tecido social, em qualquer época ou contexto em que vivem/viveram.

A pesquisadora Núbia Moreira (2013) também destaca as assimetrias de gênero no meio profissional do samba e a tendência dos estudos sobre música popular brasileira a subestimar a produção das mulheres, em especial a das compositoras – destacando ser mais comum que as pesquisas abordem as mulheres no papel de intérpretes e apenas os homens como representativos da excelência estética da criação musical. Para a autora, a posição como compositora é o que possibilita a mobilização de renovações estéticas no samba, bem como o deslocamento de preconceitos e desafios profissionais, ampliando os caminhos para a atuação autoral feminina. Em consonância com este pensamento, Leonardo Bruno (2021) examina os modos como o sexismo impôs obstáculos às carreiras musicais das mulheres no samba, argumentando que a atuação feminina nesse mercado se iniciou, historicamente, na função de intérpretes, encontrando dificuldades para se consolidarem como compositoras, instrumentistas, arranjadoras e produtoras. Nesse contexto, o autor destaca o papel de compositora como dotado de grande impacto no imaginário coletivo, detendo a narrativa do que será contado, cantado e ecoado para as próximas gerações.

Embora sua pesquisa seja focada na trajetória da cantora Teresa Cristina e suas relações profissionais no campo do samba, Moreira (2013) destaca o pioneirismo de Dona Ivone Lara e a criação militante de Leci Brandão em sua compreensão do lugar das mulheres no mundo do samba. Segundo a autora, as duas compositoras são reconhecidas como gigantes e dotadas de elevado prestígio na comunidade do samba, tendo suas carreiras e obras reverenciadas pelas gerações seguintes. Há, ainda, outras pesquisas de orientação biográfica ou ancoradas na noção de trajetória, dedicadas à vida de Dona Ivone Lara (BURNS, 2006;

NOBILE, 2015) e à de Leci Brandão (SOUSA, 2016), à vida e obra de Dona Ivone Lara como expoente da cultura diaspórica negra brasileira (SANTOS, K., 2005), à atuação de Dona Ivone Lara e outras mulheres na história do samba (BRUNO, 2021) e à abordagem de questões de raça e gênero no repertório e trajetória de Leci Brandão (PEREIRA, C., 2010).

Encontro-me inserida, portanto, em um campo de disputas epistêmicas, marcado tanto pelo contexto histórico de negligência, apagamento e invisibilização do papel das mulheres negras na música popular e, particularmente, no samba, como pela renovação feminista, antirracista e feminista negra que têm pautado pesquisas recentes sobre este e outros temas no espaço acadêmico. Este movimento se caracteriza pela contestação e superação dos modelos de produção científica que se pretendem neutros, objetivos, universais, apolíticos, desvinculados dos(as) sujeitos(as) que produzem o conhecimento – não apenas reconhecendo os impactos das estruturas de poder na produção do saber, mas efetivamente tomando-os como parte relevante para a própria pesquisa, orientando politicamente as escolhas teóricas, metodológicas e bibliográficas.

Nesse sentido, por mais importantes que sejam as políticas feministas que orientam esta pesquisa, é crucial centralizar nossa perspectiva no feminismo negro, amparada pelo pensamento político antirracista e antipatriarcal de mulheres negras, bem como situar a produção intelectual do samba no seio da comunidade negra – o que direciona nosso olhar e nossa escuta ao pensamento como parte dessa comunidade, como mulheres que fazem parte de um povo negro em diáspora. Isto implica centralizar o racismo como dinâmica fundante das experiências e, conseqüentemente, das perspectivas construídas por essas mulheres sobre sua vida social e também das ações de resistência, reconstrução de laços e cuidado coletivo junto à comunidade negra.

A importância das relações sociais comunitárias aparece de diversas formas nas obras das cantoras discutidas nesta pesquisa: com Dona Ivone Lara, por exemplo, ouvimos o samba como construtor de cura, aprendizado sobre as relações afetivas e esperança no amor para esse corpo social coletivo, bem como as normas de conduta para os relacionamentos que impactam a reputação dos sujeitos perante a comunidade. Já na obra de Leci Brandão, ouvimos a defesa do amor e erotismo entre mulheres, da vida doméstica familiar e a luta contra a homofobia caminhando lado a lado com a afirmação negra nas esferas afetiva, estética e política.

Nesse contexto, minha escuta se direciona para abordar as canções de samba nos termos de uma obra intelectual, pensando a música negra como um dos pilares da intelectualidade negra no Brasil: um espaço a partir do qual circulam os valores, conhecimentos e modos de vida populares negros; por onde as pessoas negras construíram brechas para continuar

construindo coletivamente seu repertório de conhecimento na diáspora. Ao centralizar o samba como elaboração de modos de vida e produção de conhecimento, tomo o viver e o pensar, a experiência e a reflexão crítica, a ação e a teorização como atividades entrelaçadas, possibilitando capturar os entrecruzamentos das opressões de raça, gênero, sexualidade e classe da forma como estes emergem nas interações sociais cantadas no samba.

Procedimentos metodológicos

Nesta seção, explico os procedimentos metodológicos para construção do *corpus* da pesquisa. Com o objetivo de centralizar as concepções autorais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão, delimito o critério de trabalhar apenas com canções compostas e gravadas pelas autoras, enfatizando sua atuação pioneira e sua posição de destaque no cenário nacional. Optei por não incluir, no *corpus* de análise, as canções compostas pelas musicistas, mas gravadas apenas em álbuns de outras pessoas ou produções em outros contextos: acredito que o imaginário popular ligado à sua obra intelectual se manifesta, mais fortemente, na gravação de seus próprios álbuns. Embora reconheça a atuação das musicistas escolhidas como compositoras em escolas de samba e outros projetos, esta escolha se orienta pela interação entre a ação criativa das compositoras e os modos de circulação e reconhecimento de suas próprias vozes e produções musicais.

Desse modo, o *corpus* da pesquisa é composto pelo conjunto de canções autorais gravadas pelas cantoras, de modo a delinear uma linha do tempo: Dona Ivone Lara (canções gravadas entre 1978 e 2011, e Leci Brandão (canções gravadas entre 1975 e 2017). Suas obras, acessadas em seus LP's/CD's/álbuns, em versões físicas e digitais, foram filtradas segundo os critérios de serem de composição própria, e de abordarem os temas do amor e de suas relações afetivo-sexuais. As informações sobre o registro de composição das canções foram coletadas no site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)¹. Essas etapas de coleta e delimitação resultaram em um *corpus* de 97 canções – sendo 55 de Dona Ivone Lara e 42 de Leci Brandão, conforme detalhado no Quadro 1.

Esse conjunto inclui canções em coautoria com outras pessoas – isto é, engloba canções em que as letras são escritas pelas cantoras junto à música de outras(os) musicistas, e vice-versa. Embora este artigo se concentre nas letras, decidi manter no *corpus* mesmo aquelas canções cujas letras foram escritas por outras pessoas, considerando que a coparticipação como compositora constitui um gesto de coautoria que justifica a inclusão como parte de sua

¹ O Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) é uma organização sem fins lucrativos, dedicada à pesquisa, preservação e promoção da Música Popular Brasileira. As informações estão disponíveis para consulta, de forma gratuita, em seu acervo digital. Disponível em <https://immub.org/>. Acesso em 16 set. 2020.

obra autoral, ligado ao envolvimento no gesto criativo que trouxe aquela canção ao mundo e a fez circular sob seu nome². Esta escolha valoriza, ainda, a ação criativa não apenas em sua dimensão individual, mas também de forma colaborativa, em coautoria com outros membros de sua comunidade – inclusive sujeitos(as) em outros lugares sociais, indissociáveis de suas trajetórias e de seu fazer musical.

Quadro 1 - Lista das canções autorais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão sobre o amor e/ou relações afetivo-sexuais, que compõem o *corpus* desta pesquisa.

	DONA IVONE LARA	LECI BRANDÃO
Títulos das canções do <i>corpus</i>	Em Cada Canto Uma Esperança; Nas Sombras da Vida; Aprendi a Sofrer; Adeus à Solidão; O Meu Amor Tem Preço; Quisera; Sonho Meu; Liberdade; Acreditar; Confesso; De Braços com a Felicidade; Unhas; Me Deixa Ficar; Nunca Mais; Meu Fim de Carnaval Não Foi Ruim; Tendência; Samba de Roda Pra Salvador; Nasci Pra Sonhar e Cantar; Coração, Por Que Choras?; Doces Recordações; Não fique a se Torturar; Resignação; Mas Quem Disse Que Eu Te Esqueço; Enredo do meu samba; Alvorecer; Bodas de Ouro; Deus Está te Castigando; Nas Asas da Canção; Agora; Poeta Sonhador; Canção de Felicidade; Canto do Meu Viver; Essência de Um Grande Amor; Chorei Confesso; Na Própria Palma; A Cigana; Você Confessou; A Força do Criador; Coração Apaixonado; Vida Que a Gente Leva; Castelo de Ilusão; O Trovador; Receio o Amor; Vem Novamente; Nova Era; Sem Dizer Adeus; Nas Escritas da Vida; Dizer Não Pro Adeus; Divina Missão; Canção em Madrigais; Convicção Tardia; Noites de Magia; Destino; Escravo da Dor; Amor Sem Esperança	Antes Que eu Volte a Ser Nada; Pudim de Queijo; Ser Mulher (Amélia de Verdade); As Pessoas e Eles; E Tudo Bem; Madrugada Paulista; Ombro Amigo; O Chorinho e o Passarinho; Troca; Ferro Frio; Mesa Para Um Só; Essa Tal Criatura; Dobrando As Cobertas; Fim de Festa; Sem Vingança; Chantagem; Assumindo; Só Quero Te Namorar; Café com Pão; Altos e Baixos; Um Beijo no seu Coração; Jeito de Apaixonado; Pimentões Recheados; Ousadia do Olhar; Comprometida; Me Anarquiza, Mas Não Me Esquece; Outro Sabor; Quando a Gente Não Faz Esse Amor; Mal Resolvida; Dona De Casa; Deixa de Fazer Confusão; Toda Hora... Demorou; Inútil Espera; Cuidado com Esse Castigo; Amigo Calmante; Auto-Estima; Cd do Aragão; Difícil Acreditar; Ensopadinho; Dança Doce; Nasci Pra Te Amar; Com as Graças de Deus

Fonte: Elaboração da autora.

Nesse sentido, optei por tratar das letras das canções, em vez de abordar aspetos sonoros, da performance ou, como predominam nas pesquisas sobre estas cantoras, questões biográficas. A escolha pelo foco nas letras das canções se aproxima da pesquisa de Davis (1998) sobre as mulheres do blues, que discutiu como essas cantoras abordavam questões sociais importantes em suas canções, contribuindo para a elaboração de formas coletivas da

² Nesse sentido, a abordagem se aproxima da pesquisa de Katia Santos (2005), que defende que o fato de boa parte de suas canções terem sido compostas em parceria com outros compositores não invalida a leitura centrada apenas em Dona Ivone Lara, argumentando: “A cantora é responsável pela melodia – parte importantíssima do texto popular em questão, a música popular – sendo esta a sua especialidade. Ela é também a voz que apresenta tal texto; é ela também o corpo que assume várias identidades no momento de transmissão desse texto: uma senhora negra, brasileira, carioca, cantora e compositora de samba” (SANTOS, K., 2005, p. 92).

consciência negra. Este gesto também dialoga com a pesquisa de Katia Santos (2005), que combina a entrevista às letras das canções de Dona Ivone Lara; e da pesquisa de Fernanda Sousa (2016), que aliou as entrevistas com Leci Brandão à análise das letras das canções de seu show comemorativo de 40 anos de carreira. Desse modo, o foco no conteúdo das letras me pareceu a escolha mais adequada à proposta, dotada de maior potencial para evidenciar as interações comunicativas cantadas pelas cantoras, na medida em que nos permite ouvir os *entrelugares e relações* entre as canções que compõem o conjunto.

Para a construção da combinação metodológica de análise, tomei como referência e inspiração os procedimentos realizados pela pesquisadora Laura Guimarães Corrêa (2011, 2019, 2020b), realizando adaptações condizentes com as diferenças entre nossos materiais empíricos. Após a coleta e seleção do material, compus murais físicos e digitais com as letras impressas, ao lado de outras informações das cantoras, como entrevistas e matérias de jornais com temas pertinentes à análise das letras. Esse procedimento permitiu “obter uma visão integral da empiria” (CORRÊA, 2011, p. 121), auxiliando na construção de grupos e categorias para análise, explorando as relações, padrões e recorrências, abrindo brechas para que a pesquisadora possa identificar também os silêncios e ausências.

Assim, realizei novas escutas da obra de cada cantora, de forma aliada à visão panorâmica proporcionada pela distribuição espacial do material, em busca de “regularidades, peculiaridades e diferenças” (CORRÊA, 2019, p. 120) para fundamentar a elaboração de categorias para agrupar as canções. Em seguida, formulei quadros para organizar os versos que demonstram o pertencimento de cada canção em suas respectivas categorias, como forma de evidenciar os elementos da empiria que nortearam nossas associações.

Em seguida, interroguei as letras das canções sobre os modos de construção da sujeita eu lírica, atentando para as formas de subjetivação presentes nas letras, que abrangem os modos como a cantora-compositora narra, define, descreve e caracteriza a si mesma na canção, como se transforma e se deixa transformar diante do amor, desejo ou relacionamento.

Como resposta a essa indagação, decidi tomar as canções não individualmente, mas como conjunto, partindo das recorrências e padrões para reagrupar os versos conforme as formas de subjetivação presentes nas letras das canções. Dessa maneira, a escuta panorâmica viabilizou a “comparação transversal com outras peças (...) integrantes do *corpus*” (CORRÊA, 2011, p. 129), permitindo a comparação entre os elementos das canções para identificar os diálogos e contrapontos presentes no conjunto. Após reagrupar versos de canções distintas sob questões comuns, complementei os versos com as reflexões iniciais.

Na etapa seguinte, aproximei as formas de construção da sujeita eu lírica suscitadas nos versos de questões presentes no panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras, composto a partir da literatura feminista negra sobre o tema. A partir da interação entre essas duas dimensões, evidenciei como as eu líricas nas obras de Dona Ivone Lara e Leci Brandão se posicionam em relação a determinadas experiências coletivas de mulheres negras no campo afetivo-sexual, buscando iluminar os entrelugares entre suas obras poético-musicais e a escuta coletiva feminina negra.

A construção da sujeita eu lírica nas letras de canções de Dona Ivone Lara

Nesta seção, abordo o eixo da construção da sujeita eu lírica presentes nas letras das canções de Dona Ivone Lara. Ao interrogar este conjunto de canções que compõem o *corpus* da pesquisa, destacaram-se quatro tópicos principais ligados à construção de si, nomeados com versos das próprias canções: “No meu céu a estrela-guia se perdeu”, “Existe uma lesão que vive em mim”, “Eu não nasci pra sofrer” e “Nasci pra sonhar e cantar”.

“No meu céu a estrela-guia se perdeu”

“Me perdi, eu vaguei a errar / Só sei que vivi / Mas vivi a morrer (...) Querendo esquecer / Me perdi a lembrar / Se amei não sabia / Do amor a beleza emoção (...) Meu rio seguia / Sem jamais encontrar o seu mar / A certeza até me fugia”;

“Estou me acabando / Qual o fim de um dia / Que se entrega a noite de toda agonia (...) Destruí enfim minha ilusão / Eu que cantava amor / Em seus braços sentia alegria e prazer / Hoje só aprendi a sofrer”;

“Foi tanta ingratidão / Que esta chaga em meu peito / Quase me tira a razão”;

“No meu céu a estrela-guia se perdeu / A madrugada fria só me traz melancolia / Sonho meu”;

“Errei / Ignorando a verdade / Impulsos de crueldade / Levaram-me à prática de uma traição (...) Leigos como eu têm que aprender / Que neste mundo de ilusão / Eu vou ter de sofrer”;

“Senhor, por favor, me ajude / Me sinto sozinha, posso fracassar / Ponha no meu caminho / Um amor de verdade / A quem eu possa amar”;

“Me dá teus braços / Pra meu passo incerto / Não me derrubar / Dá-me a luz dos teus olhos / Paz / Um mais lindo clarão / Me guiar (...) Tanto, tanto me perdi / Cansei de me enganar”;

“Se eu lhe dei a mão foi por me enganar / Foi sem entender / Que amor não pode haver / Sem compreensão”;

“Não te deixes dominar pelo coração / Num mundo de fantasia / Tudo é ilusão”;

“Quanto sofri / Quando vi desmoronar / O meu castelo de ilusão / Foi castigo eu não merecia / Iludiram o meu coração”;

“Receio o amor / Quando eu começo a gostar de mais / Sei que de outras quedas / Serei incapaz de suportar assim”;

“Sinto que eu estou me atormentando / E aos poucos me acabando por te amar em vão (...) Agora já desisti de lutar porque tu não sabes amar (...) Sofri muito por querer ser feliz com teu amor / E alimentei uma ilusão”;

“Agora sei / Desfilei sob aplausos da ilusão”;

“Sei que a minha mente está cansada / Foram tantas madrugadas / Quantas ilusões perdidas”;

“Eu errei fui o culpado / Nosso amor era verdade / E eu não soube dar o valor”;

“Eu me perdi no canto do meu viver / Sem saber a razão de tanto sofrer (...) Hoje falando a sós com meu coração / Sinto que até cheguei perto da razão”;

“A decepção que me libertou / Da triste ilusão, do falso amor”.

Nesses versos, fica evidente o sentimento de desorientação, o ato de sentir-se perdida, insuficiente, impotente – quis viver e morreu, quis esquecer e lembrou, desistiu de lutar, viu tudo desmoronar, foi um rio que seguia e jamais chegava ao mar. Os versos expressam a dúvida, a necessidade de apoio, a saudade, a ausência da pessoa amada que deixa a eu lírica perdida, sem rumo, com receio de amar novamente. Outro aspecto que se destaca é a ideia de um desconhecimento da lida do amor e do relacionamento, que leva aos erros e decisões equivocadas no relacionamento, bem como à ilusão, ao engano, à decepção, isto é, à construção errônea sobre a pessoa amada e sobre o próprio relacionamento.

“Existe uma lesão que vive em mim”

“Eu fiquei tão só / Fiquei amargurado, curtindo a minha dor (...) Ah meu Deus que triste sina eu ter gostado de você (...) Eu calo e espero, pois o seu dia vai chegar / O meu amor tem preço, vou cobrar”;

“E agora esta desilusão / Existe uma lesão que vive em mim / Tudo que é feliz não tem direito à eternidade”;

“Tenham de mim compaixão / Meu coração magoado / Só sabe pedir perdão / Errei / Ignorando a verdade / Impulsos de crueldade / Levaram-me à prática de uma traição / Choro / Choro de arrependimento / Sofro / Peço a todo momento/ Perdão (...) Leigos como eu têm que aprender / Que neste mundo de ilusão / Eu vou ter de sofrer”;

“Para findar a desventura / Só desejo teu perdão / Me deixa ficar”;

“Pela segunda vez cometeste este erro (...) Nunca mais, nunca mais / Nunca mais o carinho meu terás / Não adianta lamentares / Não me convences, para mim não serves mais”;

“A própria dor há de valer / O mundo é bom professor / Pra te ensinar que o remorso é qual espinho / Que vai ferindo nas dosagens de carinho”;

“E nem que venhas chorando / Tu não terás mais o meu perdão (...) Sofri muito por querer ser feliz com teu amor / E alimentei uma ilusão / Dentro do meu coração e hoje vivo tristonho com resignação”;

“Gastei a subvenção / Do amor que você me entregou / Passei pro segundo grupo e com razão”;

“Doeu demais aquele amor / Eu errei fui o culpado / Nosso amor era verdade / E eu não soube dar o valor”;

“Eu me perdi no canto do meu viver / Sem saber a razão de tanto sofrer (...) Hoje falando a sós com meu coração / Sinto que até cheguei perto da razão / É o amor, a pedra mais valiosa / Que pra se lapidar / Necessita carinho / Constante pra ela brilhar”;

“Foi castigo eu não merecia / Iludiram o meu coração / Dos amores que eu tanto queria / Só me restou a saudade / E decepção”;

“Não vou me exceder e não vou debater / Só preciso dizer a você / Nas escritas da vida / Eu não nasci pra sofrer (...) Se a paixão acabou / É melhor terminar”;

“Tristeza pra mim, nunca mais / Ficaram todas no caminho / Refiz amizade com a paz / Mudei da água pro vinho (...) Toda mágoa desfaz-se em meu Pinho / Me transporta à canção, meu prazer é cantar (...) E na avenida eu vou passar cantando / E desse amor eu vou me embriagar”.

Nesse grupo, ouvimos emergir a dor, o sofrimento e os erros no amor como questões que deixam marcas profundas e operam transformações na construção de si. Todo esse penar é tomado como catalisador para a mudança, como ponto de partida para a reflexão e autoaprimoramento. Este aprendizado pode se manifestar na resignação com o término e superação de um relacionamento infeliz (na consciência de que aquele amor, assim como os demais, não tem direito à eternidade); ou na mudança do próprio comportamento em relação ao parceiro atual ou a parceiros futuros. Neste último caso, a trajetória passa pela compreensão de si como uma pessoa falha, pelo reconhecimento dos próprios erros, pelo processo de arrependimento, confissão e pedido de perdão. A admissão de culpa dispara gestos de reflexão e transformação de si e dos modos de se relacionar, comprometendo-se a mudar junto ao parceiro e se tornarem melhores um para o outro.

“Eu não nasci pra sofrer”

“Só tenho agora meu samba / Que é livre e me cobre de tranquilidade / Me diz que o mundo dá volta / E que o meu padecer há de se acabar / Hei de lhe ver implorando / Aquilo que um dia eu quis lhe ofertar”;

“Encontrei quem me quis / E se fez merecer / Ah, esse bem que me guia / Nesse mundo desigual / Vou me dar com euforia / Pra ser feliz, afinal”;

“Ah meu Deus que triste sina eu ter gostado de você / Porque me esnobou, zombando até de mim / Dizendo pra todos, que eu era peça ruim (...) Eu calo e espero, pois o seu dia vai chegar / O meu amor tem preço, vou cobrar / Mais tarde ou mais cedo você vai pagar”;

“É um direito que me assiste / Vou recorrer à justiça divina / Pra aliviar meu sofrer / Tenham de mim compaixão / Meu coração magoado / Só sabe pedir perdão”;

“Senhor, tem dó / Que eu já não aguento viver só / Desistir da vida é covardia / Mas viver nesta agonia / É muito pior (...) Ponha no meu caminho / Um amor de verdade / A quem eu possa amar”;

“Não adianta lamentares / Não me convences, para mim não serves mais (...) É tarde demais para querer voltar / Me enganaste, não adianta chorar / Pela segunda vez cometeste este erro / És um fracasso quanto à traição”;

“Agora já desisti de lutar porque tu não sabes amar / Pois não tens coração / E nem que venhas chorando / Tu não terás mais o meu perdão”;

“Quero solução sim, pois quero cantar / Desfrutar dessa alegria / Que só me faz despertar do meu penar”;

“O teu arrependimento / Não interessa saber / Usaste de falsidade / Mesmo sem eu merecer”;

“Um dia minha dor vai passar / Não terei mais tristeza / A alegria vai voltar / Com meu canto de poeta / Pretendo encontrar / Outro amor tão verdadeiro / E a felicidade reconquistar”;

“Vou esquecer o passado, cantar pra não chorar / Deixar as mágoas de lado pro vento um dia levar / Senti que a felicidade / Quis se retratar / Me abracei com alegria / Vi o amor desabrochar”;

“Só preciso dizer a você / Nas escritas da vida / Eu não nasci pra sofrer (...) Eu juro, não me acostumei / A tanta covardia no amor / É justo conjugar / E a primeira pessoa amar”.

Neste tópico, são recorrentes os lamentos e protestos contra o desrespeito, desvalorização e maus-tratos nas relações afetivo-sexuais. Por meio da indignação diante do tratamento inadequado do parceiro, reafirma o direito de amar e ser amada, operando a construção de si como sujeita digna de amor, felicidade, alegria, prazer, companheirismo, e também de

compreensão e perdão quando comete erros. A autoestima e o amor-próprio atuam, assim, para se construir como sujeita digna e merecedora não simplesmente de qualquer amor, mas de um amor que seja bom e lhe faça bem, afirmando o direito ao respeito e valorização nos relacionamentos.

Abordando o papel de raça, gênero e outros marcadores de poder nas relações afetivo-sexuais, junto à necessidade de construir e legitimar novas masculinidades, Giovana Xavier (2019) destaca: “Enquanto mulheres, historicamente silenciadas, desautorizadas a expor ideias e manifestar posicionamentos, precisamos ser firmes no autocuidado como um ato revolucionário” (2019, p. 33). A autora considera que as mulheres, especialmente as mulheres negras, devem definir critérios para a escolha de parceiros(as) que façam bem a si mesmas, seja para amizade, sexo casual ou relacionamentos sérios: “Não se adeque à chave ‘os homens são assim mesmo’. Isso é uma violência contra você. (...) Contentar-se com pouco é silenciar seus verdadeiros desejos” (2019, p. 34).

“Nasci pra sonhar e cantar”

“Vai, vai meu samba triste / Vai mostrar que ainda existe / O poder do amor (...) O meu samba principia / Quando amo de verdade”;

“E é minha vez de poder cantar / E desabafar, tudo que senti”;

“Eu que cantava amor / Em seus braços sentia alegria e prazer (...) Só tenho agora meu samba / Que é livre e me cobre de tranquilidade / Me diz que o mundo dá volta / E que o meu padecer há de se acabar”;

“Pra cicatrizar / O remédio é cantar / Benditos sons que não deixam / Que as mágoas e queixas / Me venham matar”;

“Traz a pureza de um samba / Sentido, marcado de mágoas de amor / Um samba que mexe o corpo da gente”;

“E eu cantava, sentia tudo que sonhei”;

“O que trago dentro de mim preciso revelar / Eu solto um mundo de tristeza que a vida me dá / Me exponho a tanta emoção / Nasci pra sonhar e cantar / Na busca incessante do amor, que desejo encontrar”;

“Em troca ouvirás / Uns versos de paixões / Vindo de um coração / Que apenas quis te amar”;

“O samba pra mim me caiu do céu / A ele jurei sempre ser fiel / E tudo que aprendi o samba me ensinou”;

“Quero reunir / As mais lindas notas musicais / Pra fazer feliz meu coração / Que já sofreu demais (...) Quero versos com muito lirismo / Para tirar do abismo, teu pobre coração / Lindas melodias, emoldurando as fantasias / Da minha imaginação”;

“Vou lhe ter só na lembrança / Este samba é um triste canto / De um poeta sonhador (...) Com meu canto de poeta / Pretendo encontrar / Outro amor tão verdadeiro / E a felicidade reconquistar”;

“Só quis cantar o amor / Viver o amor que ataza minha alma”;

“Não, é ruim pra quem não vê / Que cantando se desperta novo amanhecer (...) Despetalando uma flor, comecei logo a compor / Como musa inspiradora, essência de um grande amor”;

“Vida que a gente leva / Forçando sempre um sorriso / Fingindo que sabe levar / Cantando com falsa alegria / Por que não sabe chorar (...) Eu vivo jogando nas voltas que e esse mundo dá / Sem parar / Sempre a cantar / E lá vou eu / Levando o meu destino / Nesse meu tempo / Nesse meu lugar / Plantando flores pra colher alegria / Não guardar em meu peito ódio e nem rancor / Porque eu nasci com a sina de espalhar amor”

“Me deixa cantar para não me afogar nessa agonia / O que me aperta o coração / Pode virar / Um canto que vai espalhar alegria / Emoção sem par / Eu sou trovador / Eu sou a canção que vem das ruas (...) Abençoada pela luz da poesia / Eu vou cantando para espantar a dor (...) A lembrar de quem só me fez feliz / Vou cantando a minha canção de amor”;

“Não acreditavas em mim, tenho convicção / Nem na palavra inspirada do meu coração (...) Do desamor nasceu canção / Que, hoje, embala o pranto / De quem clama o meu perdão”;

“Fiz do Samba meu lar, meu destino / Um caminho que eu vivo a trilhar / Toda mágoa desfaz-se em meu Pinho / Me transporta à canção, meu prazer é cantar”;

“Não existe mais a alegria / De fazer poesia / De cantar por aí”.

Os versos reunidos neste tópico abordam a subjetivação como cantora e compositora, em que a eu lírica traz as ações de criação, canto e escuta do samba como meios de expressão do próprio amor, do que sente, pensa e deseja. Mais ainda, são gestos de compreender, refletir, se posicionar como cognoscente, dar sentido à realidade vivida, em um processo de apropriação das experiências de sofrimento no amor como caminhos para a reflexão e construção de conhecimento sobre o que constitui um bom amor. Este é um conhecimento do cuidado de si, mas também do autocuidado coletivo, compartilhado em comunidade para levar acalanto, aprendizado e esperança a outras pessoas. Esse tópico dialoga, assim, com a potência da escuta em conhecer questões sobre as relações afetivas por meio das narrativas populares do samba, ouvir seus conselhos e sua sabedoria para refletir sobre suas próprias interações no campo afetivo.

A construção da sujeita eu lírica nas letras de canções de Leci Brandão

Nesta subseção, abordo a construção da sujeita eu lírica nas canções de Leci Brandão. Ao interrogar este conjunto, destacaram-se quatro tópicos principais ligados à construção de si, nomeados com versos das próprias canções: “E a partir de então fui gente”, “Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer”, “Uma verdade que elas proíbem” e “Só quero ser feliz porque mereço ser”.

“E a partir de então fui gente”

“Deixa eu me aprumar / Me entregar a tanta coisa / Pra ser nada / Deixa eu curtir esta alegria / Antes que retorne o dia em que eu volte a ser nada”;

“Você me conheceu, me utilizou / Depois falou que não valia mais a pena / Eu sem saber, quase entrei no seu esquema / E quase acabei ninguém”;

“Vamos trocar as nossas energias / Nós precisamos nós desabrochar / Saber viver demais os nossos dias / Traz harmonia para o meu cantar”;

“Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente”;

“Meu canto está soando mais feliz / Meus lábios têm batom de outro matiz / Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher (...) Esse doce afagar me fez mais linda e nua / E agora já me acho outra pessoa / Parecendo adolescente de primeiro namorado”;

“Taí meu coração que com certeza não deixa mentir / Quando existe a paixão (...) Taí meu coração que não me deixa mentir / Quando existe essa grande emoção”;

“Os teus braços me ensinaram um novo jeito / De lutar sem agredir, só proteger / E assim me transformei, de repente, delirei / Neste sonho de verdade me entreguei / Os teus lábios descobriram um caminho / Que tomou a direção de outro sabor / E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor (...) Quando uma criatura se apaixona / Deixa de ser dona do seu coração (...) Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”;

“Eu só quero te namorar / Deixa eu te abraçar / Deixa eu te beijar / Não sei o que você vai pensar / Mas só quero te namorar (...) Não pense que isso é loucura / Mas minha ternura pra te conquistar (...) Não pense que isso é antigo / Mas um jeito amigo da gente se amar”;

“Me diga o que tem seu dengo / O que tem seu quê / Que eu quero me entregar / Que me dá prazer / Andam dizendo que é amor / Andam dizendo que é amor / Andam dizendo que é jeito de apaixonado”;

“Não olha assim pra mim, não queira me arrasar / Você sabe que eu sou frágil, desse jeito vou quebrar / Resistência tem limite pode chegar a fraqueza / É verdade, não palpita, nada sei de fortaleza (...)”;

“Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz / Você quer saber, vou contar / Meu destino que assim quis / Foi de repente, eu me apaixonei / Naturalmente logo me entreguei”.

Esses versos formulam um modo de subjetivação como apaixonada, como sujeita que ama, deseja e se deixa transformar pela força de seu amor e intensidade de seu desejo. Em oposição ao amor malfadado nos dois primeiros trechos desse grupo, que leva a eu lírica a ser nada ou ninguém, predomina o amor bem realizado. Por meio da prática do amor, a eu lírica desabrocha, sabe viver junto à(o) parceira (o), se descobre em seu corpo; se torna mais mulher, mais linda e nua, um novo ser; não resiste, se entrega com alegria, se rende à verdade de sua paixão; se declara, enche a pessoa desejada de carinho, afeto e tesão – delineando, assim, os contornos de si e caracterizando seu jeito próprio de amar.

“Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer”

“Muitos versos são feitos / E a razão não é à toa / É saudade desesperada / De uma intimidade / Que não há nessa madrugada”;

“Ah, se eu pudesse lhe buscava agora mesmo / Para ouvir meu choro (...) Ah, se eu pudesse reunia a passarada / E lhe fazia um coro / Coro de amor, cheia de coisas puras lindas / Que jamais ouvi / Você me falta tanto / De que adianta o canto / Você não está para me ouvir / Mas eu insisto na esperança de poder / Ter seu amor um dia / Pois o chorinho e o passarinho / A cada passo vai me acompanhar”;

“Você me dá o seu amor tão forte / Que eu lhe mando minha poesia (...) Tão protegida pelo seu encanto / Daquele verso você vai gostar / E desse norte eu já gosto do canto / Sei que esse samba vai lhe agradar”;

“Do palco vejo o seu olhar / Acompanhando o meu cantar / Quanto carinho e atenção / É meu momento de prazer / Juro que só sei dizer / Um beijo no seu coração”;

“Meu canto está soando mais feliz / Meus lábios têm batom de outro matiz / Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher”;

“Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”;

“Não peço à toa, pois só você me fascina / E manda na minha rima quando começo a compor / Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha verdade, você é o meu grande amor”;

“Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz / Você quer saber, vou contar / Meu destino que assim quis”;

“Esperei e você não chegou, você não entendeu / Que meu canto de paz era seu, então me castigou”

Nesse grupo, ouvimos a subjetivação como compositora e cantora, em que define a si mesma como artista e expressa sua atuação musical como parte de seu posicionamento como sujeita em seus relacionamentos. Tocada e transformada pelo amor, a eu lírica é tomada por uma energia que a impele a se expressar artisticamente, remetendo a um ponto particular da trajetória de Brandão em que ela compõe sua primeira canção: uma bossa nova chamada “Tema do amor de você”. Dedicada a um namorado que terminou o relacionamento para se casar com outra mulher, esta canção nasceu de seu coração partido, narrando a saudade e o desejo de recuperar o amado. Como destacado por Sousa (2016), este sofrimento não paralisou ou estagnou a vida da compositora: ao contrário, gerou uma pulsão produtiva, iniciando a criação artística que, mais tarde, consolidou sua carreira.

Desse modo, o amor pauta o marco inaugural da criação poético-musical de Brandão e também, como ouvimos nesta pesquisa, muitas outras de suas canções – canções em que, de forma autorreferente, ela narra seus próprios gestos de composição e canto, definindo e qualificando seu processo criativo. Nesse contexto, o amor emerge como uma força inspiradora, criativa, que a impulsiona a compor e cantar, que manda na sua rima, que a preenche de coisas puras, lindas, que afina o tom do seu canto para refletir sua felicidade, que a motiva como artista musical. Profundamente afetada pela intensidade do amor e do desejo que sente, a eu lírica se transforma, abre as portas para o amor reverberar em sua criação, convocando a pessoa ouvinte para escutá-la e participar de seu fazer musical.

Nesse contexto, as figuras da eu lírica e da própria compositora, já naturalmente entrelaçadas, enfatizam sua inseparabilidade. Tomando a palavra cantada, elas direcionam seus sentimentos, desejos, dores e reflexões para fundamentar sua constituição como artista e sua criação poético-musical – que será, então, mobilizada para dar forma e sentido às relações afetivo-sexuais, ressignificando-as e oferecendo-as novas condições de existência nas canções. Estas canções, assim, se tornarão um meio de veicular publicamente suas paixões, suas visões de mundo, servindo, ainda, como linguagem para a declaração de novos amores e a conquista de novos relacionamentos.

“Uma verdade que elas proíbem”

“As pessoas olham pra eles / Com ar de reprovação / As pessoas não percebem que eles / Também têm o porquê e a razão / As pessoas não entendem / Porque eles se assumiram / Simplesmente porque eles descobriram / Uma verdade que elas proíbem”;

“Você vive se escondendo / Sempre respondendo / Com certo temor / Eu sei que as pessoas lhe agridem / E até mesmo proíbem / Sua forma de amor (...) Num dia sem tal covardia / Você poderá com seu amor sair”;

“Feito poça d’água dentro do deserto / Foi tua presença no meio de tudo / Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente / Feito um homem nu andando na avenida / Foi a nossa vida assim tão criticada / Mas o nosso amor é como ferro frio / Não vai quebrar com qualquer pancada”;

“Suja essa cara / Sinta o meu gosto / Morda uma fruta madura, lamba esse dedo melado / Transa na mais linda loucura, deixa a vergonha de lado (...) Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito / Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito (...) Morda essa cara / Linda, tão nua... / Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade”;

“Pensar que vou me incomodar / Só por dizer que vai contar / Ou resolver que vai me entregar / Eu sei de mim e sei demais / Saiba que as coisas anormais / Estão presentes no seu modo de pensar / Satisfação só quero dar / Às criaturas que eu achar / Que me merecem do meu jeito”;

“Vocês estão incomodando uma meia dúzia / Vocês estão atrapalhando esse meio campo (...) Mas no meio-dia do sol ou sob a meia lua / Vocês já andam de mãos dadas no meio da rua”;

“Os teus lábios descobriram um caminho / Que tomou a direção de outro sabor / E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor / O teu corpo despertou tanta loucura / Que me orgulho de sentir essa emoção / Quando uma criatura se apaixona / Deixa de ser dona do seu coração”;

“Essa sua cabeça sempre mal resolvida / Já passou da medida da minha paciência / Não me aceita do jeito que fui feita pra vida / Deixa de preconceito, isso é coisa falida / Só quero ser feliz porque mereço ser / Não queira ser juiz, julgar o meu prazer”;

“Quem se incomoda é um povo tão mal-amado / E que não teve o cuidado de conservar o seu bem / Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisquei com todo o carinho e não devo nada a ninguém”.

Neste conjunto de versos, podemos ouvir a subjetivação como defensora de lutas populares no espaço público por meio de suas canções – atuação que, mais adiante em sua carreira, tomará os contornos da representação política institucional, no mandato como deputada estadual pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB) em São Paulo. Devido ao foco da nossa pesquisa nas relações afetivo-sexuais, este caráter ativista emerge no corpus de maneira ligada às reivindicações LGBT sobre sexualidade, mas, na obra mais ampla de Brandão, estende-se para os campos da afirmação negra, da defesa dos trabalhadores, da importância das escolas de samba e outras manifestações da cultura popular, dentre outras causas.

Essa atuação remete, assim, ao trabalho como artesã do simbólico, atribuído por Gonçalves (2016) a artistas musicais que abordam pautas sociais em suas canções e declarações públicas, empenhando-se na resignificação e aceitação de pessoas LGBT na sociedade. Na visão do autor, as ações de resistência e transgressão dos artistas musicais têm o potencial de realizar mudanças culturais importantes, veiculando representações e valores de respeito e inclusão.

As canções abordam o preconceito e a violência homofóbica, mas também oferecem brechas para pensar as identidades LGBT a partir de outra perspectiva, associando a experiência de ser lésbica (ou gay, bissexual) a ações, sensações e valores positivos, como, por exemplo: tesão e prazer (“E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor”); afeto, cumplicidade e carinho (“Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisquei com

todo o carinho e não devo nada a ninguém”); orgulho (“O teu corpo despertou tanta loucura / Que me orgulho de sentir essa emoção”); autoconhecimento e humanização (“Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente); autovalorização (“Só quero ser feliz porque mereço ser / Não queira ser juiz, julgar o meu prazer”), autoridade (“Satisfação só quero dar / Às criaturas que eu achar / Que me merecem do meu jeito”), autenticidade (“Simplesmente porque eles descobriram / Uma verdade que elas proíbem”; “Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito”); subversão (“Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade”); força e resistência contra o preconceito (“Mas o nosso amor é como ferro frio / Não vai quebrar com qualquer pancada”; “Mas no meio-dia do sol ou sob a meia lua / Vocês já andam de mãos dadas no meio da rua”).

Esse processo tampouco se limita a uma dimensão individual, na medida em que é realizado coletivamente, em comunidade, em conjunto com outros(as) sujeitos(as) que compartilham dessa identidade e das experiências relacionadas. Além de tal caráter coletivo, a eu lírica ocupa, em diferentes canções, pontos de vista distintos para cantar o sujeito LGBT, alternando entre a primeira pessoa (“**Eu** me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente (...) Foi a **nossa** vida assim tão criticada / Mas o **nosso** amor é como ferro frio / Não vai quebrar com qualquer pancada”), a segunda pessoa (“Num dia sem tal covardia / **Você** poderá com seu amor sair”) e a terceira pessoa (As pessoas não entendem / Porque **eles** se assumiram”). Se, por um lado, isto pode sugerir a mudança de identificação e posicionamento da própria eu lírica em relação à comunidade em momentos distintos de sua trajetória (entre platônica e participante), na experiência de escuta, essa transitoriedade acaba por sugerir a possibilidade de engajamento e solidariedade a partir de diferentes posições em relação a esta luta. Em quaisquer dessas perspectivas cantadas pelas eu líricas, elas compartilham da prática de afirmação coletiva de sujeitos LGBT poderem ser, desejar e amar, serem felizes, serem aceitas(os) como foram feitas(os) para a vida.

“Só quero ser feliz porque mereço ser”

“A gente não vive só pra dar / Vive também pra receber / Você vai me entregar / Toda vou me oferecer (...) Vamos trocar as nossas energias / Nós precisamos nos desabrochar / Saber viver demais os nossos dias / Traz harmonia para o meu cantar”;

“Vou ao encontro de alguma esperança / Pra triste lembrança poder apagar / Essa espera, esse tempo, esse descontento / Pra desencantar / Vou me atirar noutra colo mais forte / Que quente e suporte meu modo de dar”;

“Satisfação só quero dar / Às criaturas que eu achar / Que me merecem do meu jeito / E se você é de chantagem / Saia depressa dessa aragem / Já não lhe devo mais respeito”;

“Preciso que esse coração / Seja cuidado e amado / Sei o perigo de uma aflição”;

“Meu canto está soando mais feliz / Meus lábios têm batom de outro matiz / Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher”;

“O teu corpo despertou tanta loucura / Que me orgulho de sentir essa emoção / Quando uma criatura se apaixona / Deixa de ser dona do seu coração / Agradeço a Deus por este

sentimento / Peço a Ele sempre pra nos proteger / Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”;

“Não me aceita do jeito que fui feita pra vida / Deixa de preconceito, isso é coisa falida / Só quero ser feliz porque mereço ser / Não queira ser juiz, julgar o meu prazer”;

“Quem se incomoda é um povo tão mal-amado / E que não teve o cuidado de conservar o seu bem / Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisquei com todo o carinho e não devo nada a ninguém (...) Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha verdade, você é o meu grande amor”;

“Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz / Você quer saber, vou contar / Meu destino que assim quis / Foi de repente, eu me apaixonei / Naturalmente logo me entreguei / A quem só me deu valor / Finalmente um grande amor”;

“Nova luz me conduz / De um jeito natural / E me faz ter a paz interior / Sou feliz, Deus quem quis / Brilhou o meu astral / E a razão é você, amor”.

Nestes versos, a eu lírica se constrói como uma sujeita digna de alegria e felicidade, de afeto, amor e respeito; uma sujeita que tem o direito de amar, ser amada e ser valorizada; merecedora não somente de qualquer amor, mas da felicidade plena que se origina a partir do verdadeiro amor. Por meio desse modo de construção de si, a eu lírica afirma seu próprio valor e humanidade, demonstrando não se rebaixar ao preconceito de quem julga e condena sua forma de amar. Nesse quadro de afirmação da felicidade e da vida, a eu lírica se recusa, ainda, a se resignar à solidão, abandono e insuficiência dos amores passados, em um gesto que a impele à busca por um novo amor que saiba entregar o amor e a felicidade que ela merece. Desse modo, a eu lírica se anuncia como merecedora de uma felicidade plena no amor, por meio de um mérito que é validado e chancelado pelo próprio destino ou pela divindade a quem agradece.

Ouvindo os entrelugares na construção da sujeita eu lírica

Nesta seção, explicito a relação instituída entre a construção da sujeita eu lírica e o contexto afetivo-sexual mais amplo de outras mulheres negras, a partir das experiências comuns discutidas no pensamento feminista negro. Entendo que toda autoria de si realizada por pessoas negras no Brasil e em outros pontos da diáspora está, necessariamente, ancorada em um contexto de desumanização racista – afinal, ainda que a negritude, a branquitude e o racismo não estejam nomeados explicitamente, tratam-se fenômenos constitutivos (e, portanto, inseparáveis) de nossas vidas sociais. O levantamento bibliográfico que compõe o panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras evidenciou a importância do lugar social no entrecruzamento dos eixos de raça, gênero e classe para contextualizar suas interações no campo afetivo-sexual, configurando as formas de violência e de resistência.

Nesse sentido, tal panorama exerceu uma função dupla na pesquisa: delineou um pano de fundo para compreender o contexto individual das vidas sociais das compositoras e, mais

amplamente, ergueu os moldes de uma experiência de escuta coletiva, compartilhada a partir das experiências de vida comuns a nós no campo afetivo-sexual. Por meio do espelhamento entre essas experiências e as identificadas nas obras de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão junto a seus(as) coautores(as), o objetivo é conectar e evidenciar como se dá o diálogo entre essas duas dimensões – comparando, ainda, como determinados temas emergem nas canções de cada uma das cantoras-compositoras e discutindo os pontos de convergência e de dissonância.

Os gestos de construção de si como cantoras e compositoras emergiram nas obras das duas autoras, verbalizados de forma explícita, mobilizando um recurso metalinguístico por meio do qual compõem e cantam sobre suas próprias ações de compor e cantar, materializando em seu fazer musical o princípio feminista negro da autodefinição. Tomando a autodefinição como uma prática de resistência das mulheres negras contra os impactos do racismo e sexismo em suas vidas, Collins (2000) reitera que essas sujeitas constituem sua voz não simplesmente como vítimas, mas como sobreviventes. Segundo a autora, a partir de modelos e referenciais de sua própria comunidade, as mulheres negras se autodefinem e reelaboram suas imagens, distanciando-as da objetificação como Outro presente na cultura dominante.

Essa prática autorreferente dialoga com a noção de hooks (2001) sobre o autoconhecimento e a construção de si como centrais para a escolha consciente pelo amor, bem como com a abordagem de Kilomba (2019) sobre a escrita de si como caminho de descolonização de si e da própria realidade. É por meio dessas ações de composição e canto de si como compositoras e cantoras que Dona Ivone Lara e Leci Brandão anunciam seus próprios caminhos, dizendo quem são e o que almejam com seu trabalho como artistas musicais. Cada uma a seu modo, ambas tomam a prática do amor como ponto de partida para se tornarem sujeitas, para compor e cantar, operando o amor como uma fagulha que acende sua intelectualidade no trabalho poético-musical.

Nesse contexto, Dona Ivone Lara canta sobre as ações de criação, canto e escuta do samba como meios de expressão do próprio amor, em que a eu lírica se apropria das experiências de sofrimento no amor como lugares de reflexão e construção de conhecimento sobre como é, e como deve ser, um bom amor. Trata-se de um conhecimento de autocuidado individual, mas também coletivo, em que o próprio canto leva conforto e acalanto para outros(as) sujeitos(as). Suas canções, portanto, direcionam seus esforços para a cura coletiva, engajando-se no cuidado de seu povo e fortalecendo a esperança de refazer os laços afetivos, amorosos e familiares que sustentam a vida em comunidade.

Já nas canções de Leci Brandão, o amor emerge como uma força criativa que a impulsiona a compor e cantar, mas, acima de tudo, como uma força de transformação, capaz de

transformar a si mesma, à pessoa amada e à sociedade que as cerca. O amor que toca, motiva e mobiliza a eu lírica ecoa em suas canções como um agente de mediação, um recurso estratégico para aprimorar a si mesma e aos demais. Isto se aproxima da função da música como mediadora das relações sociais: nas entrevistas com Brandão, Sousa (2016) identificou o papel da música como uma ponte e um recurso facilitador nas relações entre a cantora e outros sujeitos de contextos distintos do seu; enquanto nossa análise demonstrou que esse aspecto ecoa também nas interações afetivo-sexuais cantadas em sua obra e, mais amplamente, nas negociações da legitimidade dos sujeitos(as) LGBTQ+ e suas sexualidades junto à sociedade. Por meio do registro da (e reflexão sobre) sua realidade cotidiana, suas canções buscam negociar mudanças dentro e fora de sua comunidade, articulando a visibilidade e cidadania de grupos historicamente violentados.

Nesse sentido, as práticas de autodefinição como compositoras realizadas em suas próprias canções estão estreitamente relacionadas com suas profissões para além da carreira artística: no caso de Dona Ivone Lara, a atuação como enfermeira e assistente social no cuidado humanizado da saúde mental, no uso terapêutico da música para a restituição da qualidade de vida e dos laços sociais de seus pacientes; no caso de Leci Brandão, na atuação como deputada estadual em defesa de causas sociais, reivindicando melhores condições de vida para suas comunidades negras, do samba, LGBTQ+.

Desse modo, suas lógicas de trabalho e sua realização profissional desempenham, portanto, um papel primordial nos modos de construção de si como intelectuais, e vice-versa, compondo uma dinâmica que impacta sua compreensão de si como sujeitas também no contexto das relações afetivo-sexuais. Por meio das ações de subjetivação realizadas pelas eu líricas em suas canções a partir da ética do amor, Dona Ivone Lara e Leci Brandão se constituem, respectivamente, como agente de cura e agente de transformação de suas comunidades e da sociedade em que se inserem. Cada uma a seu modo, ambas realizam, em seu trabalho artístico, ações coerentes e complementares às outras profissões que exerceram: a enfermeira e assistente social promovendo a cura coletiva de sua comunidade e a deputada estadual promovendo transformações políticas para a igualdade dos(as) sujeitos(as).

Ainda no contexto da autodefinição, Collins (2000) centraliza a importância da autovalorização no pensamento feminista negro, defendendo a plena realização das mulheres negras em suas vidas cotidianas. A autora aponta a demanda por respeito, especialmente de seus(as) parceiros(as) afetivo-sexuais, como um tema recorrente em produções literárias e musicais das sujeitas nesse lugar social. No contexto do blues, Collins argumenta que, mesmo quando não foram compostas por suas intérpretes, as canções sobre este tema adquirem novos contornos e significados ao serem cantadas por suas vozes femininas negras. Destacando o

fortalecimento da autoestima e amor-próprio, a autora reitera a noção do respeito por si e pelas(os) outras(os) como uma questão de suma importância para as pensadoras negras.

As razões para a centralidade da autovalorização e respeito se tornam evidentes nas contribuições do pensamento feminista negro sobre as experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual. Como destacado por Carneiro (2003), o sexismo e racismo constituem uma violência silenciosa contra a subjetividade das mulheres negras, que agride sua autoestima, compromete sua sexualidade e limita seus encontros afetivos. A partir das contribuições de Souza (2008), compreendo a solidão feminina negra como uma experiência não só individual, mas também comunitária e coletiva, em um cenário de rejeição e objetificação que confina as mulheres negras a lugares de submissão e servidão nas relações afetivo-sexuais. Paralelamente, Bruna Pereira (2020) reitera a subjetividade feminina negra como marcada pelas experiências de racismo em suas vidas, destacando que os danos à sua autoimagem e autoestima não se limitam às dinâmicas de deseabilidade sexual, mas impactam também a constituição do valor e da dignidade pessoal.

Diante desse quadro, Dona Ivone Lara e Leci Brandão mobilizam abordagens distintas em suas obras poético-musicais, mas com uma mesma finalidade: contestar as práticas de desumanização contra si e reivindicar seu valor próprio, afirmando sua condição como sujeita merecedora de respeito. Nas canções de Dona Ivone Lara, a eu lírica lamenta e protesta contra a desvalorização e os maus-tratos nos relacionamentos, recusando-se a aceitar o sofrimento que lhe acomete e se indignando diante do tratamento inadequado por parte do(a) parceiro(a). Nesse sentido, rejeita a permanência em relacionamentos tristes, dolorosos, em que o desrespeito se faz presente, mas recusa-se também à solidão: ao contrário, a eu lírica afirma seu direito de amar e ser amada, expressando uma esperança intransponível de viver novos amores e projetando em seu caminho futuros repletos de prazer, alegria e felicidade no amor.

Similarmente, nas canções de Leci Brandão, a eu lírica se afirma como uma sujeita digna de alegria, afeto e respeito, igualmente dotada do direito de amar e ser amada. No entanto, suas demandas por respeito não se dirigem apenas às(aos) parceiras(os): ao contrário, se referem, principalmente, a formas de desumanização e violência de origem externa ao casal, motivadas pela lesbofobia da sociedade que as cerca. A eu lírica reivindica não apenas a legitimidade de sua sexualidade, vinculada à noção do verdadeiro amor, mas afirma, também, seu próprio valor, sua humanidade e seu direito de viver a felicidade plena deste amor. Além de rejeitar a solidão, a eu lírica recusa a insuficiência de amores incompletos, empenhando-se na busca de um amor à altura de seu próprio valor e de sua capacidade de amar.

Desse modo, é possível ouvir, nas canções de ambas, o posicionamento das eu líricas como sujeitas em suas relações afetivo-sexuais, um lugar de agência em que afirmam sua própria humanidade diante do quadro contextual de violência e opressão que marca suas vidas sociais. Lado a lado com o panorama de experiências compartilhadas, as canções que expressam a subjetivação como pessoas dotadas de valor próprio, como dignas de respeito e felicidade, produzem efeitos de afirmação e de restituição de humanidade para mulheres negras – não apenas individualmente, para si mesmas, mas coletivamente, em virtude dos processos de identificação ancorados em suas experiências compartilhadas. Não acredito que isto baste para romper com os impactos do racismo e sexismo sobre suas vidas, mas enfatizo que o conjunto de canções aqui analisadas abrem caminhos melhores para se posicionar diante desse cenário, oferecendo brechas para romper com o aprisionamento nos lugares condicionados pela opressão. Assim, as obras de Dona Ivone Lara e Leci Brandão ampliam e fortalecem as referências culturais populares negras que valorizam a humanidade feminina negra.

Considerações finais

Este artigo discutiu as formas de construção da eu lírica expressas nas obras poético-musicais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão em interação com as experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual. As contribuições teóricas do pensamento feminista negro e de epistemologias afrodiáspóricas abriram os caminhos para a abordagem da produção poético-musical como obra intelectual, que não apenas reflete ou ecoa, mas *constitui* as dimensões sociais, políticas e intelectuais da música negra brasileira. A partir desta perspectiva, foi possível aprofundar a escuta das obras das cantoras-compositoras em seu caráter crítico-reflexivo, como parte constitutiva da intelectualidade negra nacional.

Identifiquei modos de construção da sujeita eu lírica de maneira ligada à desorientação e impotência devido ao desconhecimento do amor; à dor e sofrimento pelos amores malfadados como ímpetos de transformação; ao protesto contra o desrespeito e desvalorização nas relações, afirmando-se como merecedora de um amor que lhe faça bem; e à elaboração de si como cantora e compositora por meio do autocuidado coletivo. Verifiquei modos de construção da sujeita eu lírica associadas à transformação de si por meio do amor e desejo; à constituição como cantora e compositora motivada a se expressar artisticamente pela intensidade e beleza do seu amor; à atuação política no combate à violência homofóbica e na resignificação das identidades LGBT; e à afirmação de si como sujeita digna de felicidade, respeito e valorização no amor.

A escuta e análise das canções das duas compositoras de maneira conjunta permitiu diferenciar os modos como cada uma toma a prática do amor como ponto de partida para se constituírem como sujeitas por meio de sua criação intelectual e poético-musical, em que as ações de autodefinição tomam formas distintas de acordo com as particularidades de suas trajetórias. Enquanto Dona Ivone Lara se posiciona como agente de cura coletiva de sua comunidade, Leci Brandão se coloca como agente de transformação da sociedade em que se insere, de modo que ambas concretizam em seu trabalho artístico-político ações coerentes com suas outras profissões, paralelas à carreira musical – respectivamente, como enfermeira e assistente social e como deputada estadual. Por meio de estratégias e termos distintos, ambas se engajam na autovalorização feminina negra por meio de suas canções, em que as eu líricas se afirmam como sujeitas merecedoras de respeito, dignas do direito de amar e ser amada. Nesse sentido, ambas fortalecem e ampliam os repertórios populares negros que valorizam a humanidade feminina negra.

Ao contrário das pesquisas científicas e outras fontes bibliográficas citadas sobre as relações afetivo-sexuais centralizadas em mulheres negras, as canções sobre este tema nem sempre nomeiam abertamente a violência de raça, gênero e origem social. No entanto, ao produzir efeitos de afirmação feminina negra por meio da autodefinição e autovalorização, as canções analisadas neste artigo acabam por se posicionar contra os impactos de desumanização operados pelo racismo e sexismo nas vidas das mulheres negras, delineando pontos de convergência entre as canções e o pensamento feminista negro. Ainda que não nomeiem a dimensão de poder, esta se faz presente nas interações, nos posicionamentos das eu líricas no universo cancional e, principalmente, no diálogo realizado entre a escuta das canções e o panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual.

A decisão de aproximar as interações nas canções das experiências de outras mulheres negras em suas relações afetivo-sexuais nos permitiu ouvir os entrelugares silenciosos que conectam essas duas dimensões, ouvindo indícios que, ainda que não declarem em voz alta sua filiação ao pensamento feminista negro, ressoam em consonância com esta vertente intelectual. Isto se dá precisamente por serem produzidas em condições comuns às mulheres negras em diáspora, em que, com a ressalva das devidas especificidades culturais de cada contexto, todas as mulheres negras têm suas vidas marcadas pela luta contra a desumanização racista e sexista.

Entre as canções de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão e o panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras existem conexões que só são audíveis mediante o conhecimento dos impactos do racismo e sexismo nas vidas sociais dessas sujeitas. Do contrário, esse vínculo se dissipa no ar, não sendo perceptível para sujeitos(as) cuja escuta

é apenas parcial, impassível diante dos eixos de poder, insensível perante as lutas das mulheres negras em nossa sociedade. Desse modo, a experiência de escuta dessas canções será intensamente distinta para mulheres negras, especialmente, na medida em que as eu líricas se valorizam como sujeitas dignas de serem amadas e valorizadas, defendem o fim de relacionamentos assimétricos e desrespeitosos, reconstroem valores e referências sobre o amor de maneira condicionada à reciprocidade, ao prazer, ao afeto e cuidado mútuos.

Como ouvimos nas experiências comuns de mulheres negras no campo afetivo-sexual, muitas vezes, os modos de desvalorização, desrespeito e assimetria aqui referidos acontecem de maneira fundamentada e justificada pela desumanização racista e sexista. Desse modo, as respostas, posicionamentos e rotas de fuga a essa desumanização emergem nas canções, ainda que suas causas estejam silentes – na medida em que se ocupam da afirmação de si, dos critérios para avaliar criticamente seus relacionamentos, do fortalecimento de repertórios culturais e quadros de referências orientados para a reciprocidade, felicidade e bem-querer. Cantadas e postas em circulação por meio de suas figuras femininas negras, essas ações fortalecem as tentativas de restituição da humanidade feminina negra, sendo, portanto, questões que fazem sentido em sua inserção dentro de uma comunidade política e intelectual. Ainda que as canções e suas versões sejam as mesmas, a experiência de escuta não será a mesma, pois as(os) ouvintes não são as(os) mesmas(os).

Evidencie, assim, a um modo particular de abordar os eixos de poder nas letras de canções, vinculado não apenas à sua inserção em um contexto social mais amplo, mas também aos lugares sociais das cantoras-compositoras e de suas ouvintes que compartilham de posições semelhantes. Ainda que silenciosas, as vias de poder estão presentes: nas condições de vida que fundamentam a escrita e o canto das canções, isto é, nas experiências da desumanização racista e sexista que demandam o posicionamento de autodefinição e autovalorização como formas de resistência – fortalecendo, assim, repertórios culturais populares de afirmação da vida. Essas estruturas estão presentes, mas só se tornam audíveis na interação com as experiências afetivo-sexuais compartilhadas por mulheres negras, alicerçando as relações de identificação das ouvintes com a eu lírica e com as cantoras-compositoras e, por fim, abrindo brechas para os efeitos de afirmação feminina negra operados na escuta das canções.

Referências

- ASSIS, Jeã de. Samba, origem, espoliação e embranquecimento: um estudo da história do samba entre o final do séc. XIX até 1930. *Jovens Pensadorxs*, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3xpJZqP>. Acesso em: 5 ago. 2021.
- BAIRROS, Luiza. Lembrando Lélia Gonzalez 1935-1994. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 23, 2000.

- BOGUES, Anthony. And What About the Human?: Freedom, Human Emancipation, and the Radical Imagination. *Boundary 2*, v. 39, n. 3, p. 29-46, Fall 2012. DOI: 10.1215/01903659-1730608.
- BOGUES, Anthony. Music, Memory and the Black Diaspora. *Samba em Revista*, ano 14, n. 13, p. 11-14, dez. 2022. Edição especial - 1º Encontro Internacional Samba, Patrimônios Negros e Diáspora.
- BRUNO, Leonardo. *Canto de Rainhas*: O poder das mulheres que escreveram a história do samba. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2021. Livro eletrônico. 7.532 posições.
- BURNS, Mila. *Nasci para sonhar e cantar*: Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- CARDOSO, Marcos Antônio; SANTOS, Elzelina Dóris; FERREIRA, Edinéia Lopes. *Contando a história do samba*. 3. ed. rev. e amp. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 117-132, 2003.
- COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought*: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. New York, London: Routledge, 2000.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016.
- COLLINS, Patricia Hill. *Intersectionality as Critical Social Theory*. Durham, London: Duke University Press, 2019.
- CORRÊA, Laura Guimarães. *Mães cuidam, pais brincam*. Normas, valores e papéis na publicidade de homenagem. 2011. 254 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- CORRÊA, Laura Guimarães. Intervenções sobre as superfícies urbanas: dissenso, consenso e ambivalências em Londres. *Galáxia*, São Paulo, n. 41, p. 114-127, maio/ago. 2019.
- CORRÊA, Laura Guimarães. Intersectionality: A challenge for cultural studies in the 2020s. *International Journal of Cultural Studies*, v. 23, n. 6, p. 823-832, nov. 2020a. <https://doi.org/10.1177/1367877920944181>.
- CORRÊA, Laura Guimarães. A iconologia dos recortes de Paulo Bernardo. In: MARQUES, Ângela; LEAL, Bruno Souza; ANTUNES, Elton (org.). *Paulo B*: um perfil em mosaico, um glossário em aberto. Belo Horizonte: Selo PPGCOM-UFMG, 2020b. p. 109-120.
- DAVIS, Angela. *Blues Legacies and Black Feminism*: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday. New York: Pantheon Books, 1998.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.
- DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Editora Boitempo, 2018.
- FURTADO, Lucianna. *Cantando e escutando amores*: as obras intelectuais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão sobre relações afetivo-sexuais. Orientadora: Laura Guimarães Corrêa. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/54430>.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. *Do Samba ao Rap*: a música negra no Brasil. 1998. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.
- HOOKS, bell. *All about love*: new visions. New York: Harper Perennial, 2001.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LOPES, Nei. *Sambeabá*: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da palavra, Folha seca, 2003.

- MOREIRA, Núbia Regina. *A presença das compositoras no samba carioca*: um estudo da trajetória de Teresa Cristina. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- NOBILE, Lucas. *Dona Ivone Lara*: A Primeira-Dama do Samba. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2015.
- PEREIRA, Bruna Cristina Jaquetto. *Dengos e zangas das mulheres-moringa*: Vivências afetivo-sexuais de mulheres negras. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons, 2020. DOI: <https://doi.org/10.25154/book6>.
- PEREIRA, Cristiane dos Santos. *Coisas do meu pessoal*: Samba e enredos de raça e gênero na trajetória de Leci Brandão. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
- SANTOS, Elzelina Dóris dos. *Samba que educa*: o potencial do Samba de Roda do Recôncavo Baiano para a educação das relações étnico-raciais. 2020. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação e Docência) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- SANTOS, Katia Regina da Costa. *Dona Ivone Lara*: voz e corpo da síncopa do samba. 2005. 195 f. Tese (Doutorado em Línguas Românicas/Português) – University of Georgia, Athens, Estados Unidos, 2005.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUSA, Fernanda K. M. “*A filha da Dona Lecy*”: Estudo da trajetória de Leci Brandão. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SOUZA, Claudete Alves da Silva. *A solidão da mulher negra*: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as ialodês*: Mulheres negras e a cultura midiática. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- XAVIER, Giovana. *Você pode substituir Mulheres Negras como objeto de estudo por Mulheres Negras contando sua própria história*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.