

ARTIGO ORIGINAL – DOSSIÉ “MÚSICA E MULHERES”

# Compositoras e cantoras negras – experiência estética e representatividade na música

Gisele Massola 

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul | Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Michele Doris Castro 

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul | Veranópolis, Rio Grande do Sul, Brasil

**Resumo:** Neste artigo, trazemos parte das discussões de uma pesquisa de doutoramento em que buscamos compreender como artistas negras (Dona Ivone Lara, Elza Soares, Leci Brandão e Bia Ferreira) produzem e expressam experiências estéticas de mulheres negras na música. Para tanto, valemo-nos das teorizações de bell hooks (2021), Oliveira (2012) e Prandi & Pierucci (1996), partindo da premissa de que o artístico pode ser considerado como possibilidade de realização de experiência estética. Tendo o amor, a ancestralidade e a religiosidade como eixos principais, as compositoras e cantoras constroem novas bases de ressignificação para o feminino negro em suas canções, tematizando especialmente o cuidado, a coragem e o direito aos afetos.

**Palavras-chave:** Experiência estética, artistas negras, música.

**Abstract:** In this article, we present part of the discussions of a doctoral study in which we attempt to understand how black artists (Dona Ivone Lara, Elza Soares, Leci Brandão and Bia Ferreira) produce and express aesthetical experiences of black women in music. To this end, we have relied on the theories of bell hooks (2021), Oliveira (2012) and Prandi & Pierucci (1996), based on the premise that artistic expression can be regarded as a possibility for having aesthetical experience. By taking love, ancestry and religiosity as main axes, the composers and singers have built new bases of resignification for the black feminine in their songs, with special emphasis on care, courage and the right to affection.

**Keywords:** Aesthetic experience, black artists, music.

**A**abolicionista, republicana e negra Francisca Edviges Neves Gonzaga (1847-1935), torna-se a primeira musicista e compositora consagrada na República, institucionalizada em 15 de novembro de 1889. Combinando ritmos africanos, como o lundu, o jongo e o maxixe, com as tradicionais polcas e valsas europeias, Chiquinha trazia para os salões a mescla de ritmos e instrumentos populares, que passavam à apreciação das elites urbanas do Rio de Janeiro (Albin, 2003).

Contudo, a consagração como mulher negra na música, além de rara, não rompia com as raízes de uma sociedade eminentemente racista e patriarcal, que seguia diminuindo a importância das mulheres nas artes e na formação do pensamento intelectual. Os desmembramentos dessa mentalidade ainda podem ser sentidos nos dias atuais, a exemplo da objetificação das mulheres artistas negras, ao serem comumente apresentadas pelo mercado fonográfico como corpos exóticos e fetichizados. Na realidade, as mulheres, sobretudo as negras, seguem sendo atravessadas por complexas engrenagens que giram a favor do silenciamento e apagamento dos seus saberes na contemporaneidade (Akotirene, 2022).

Neste trabalho, analisamos como quatro artistas negras – Dona Ivone Lara, Elza Soares, Leci Brandão e Bia Ferreira –, por meio de suas canções, produzem experiências estéticas que acionam rupturas na representação do feminino negro, não apenas contestando versões oficiais sobre as mulheres, como também se ancorando em outras bases epistemológicas, como a oralidade, a ancestralidade e o sensível. Para tanto, analisamos 10 canções, cujas semelhanças temáticas nos permitem tratá-las como coleções, embora em suas versões reapareçam em distintos álbuns das artistas.

## **1. A música e as mulheres negras**

A ideia de ausência das mulheres negras no contexto urbano e cultural do Rio de Janeiro é desmystificada em trabalhos como os de Abreu (2018), Lima (2023), Murgel (2018), Napolitano (2016) e Pires & Rego (2017), que nos mostram a importância dessas mulheres não apenas no âmbito econômico, pois eram elas, em grande medida, as responsáveis pela produção das riquezas, mas também na organização da cena musical carioca desde o final do século XVIII. Ainda que não

reconhecidas na história oficial, eram elas que, mesmo antes do final da escravidão, organizavam as manifestações culturais e artísticas no entorno da região portuária, principal ponto de encontro das culturas no Rio. É a partir dessas e de outras pesquisas que as explicações usuais passam a ser subvertidas.

As mulheres negras sempre estiveram envolvidas com a criação e produção de canções. Durante o período escravocrata, graças às mulheres, ritmos e modos de afeto são incorporados ao vocabulário e à mentalidade nacional. Lélia Gonzales já apontava que são as mulheres negras que, por meio de sua inserção na Casa Grande, movimentam hábitos e linguajares que se combinam e dão forma a uma língua e mentalidade específicas. Daí emerge o pretuguês, o idioma oficial do Brasil, que se mantém vivo na melodia, nas palavras e na memória coletiva, fazendo circular, em todo o território nacional, sonoridades e hábitos trazidos ao Brasil pelas nações africanas (Gonzales, 2020).

Especialmente na música, a importância das mulheres negras faz-se presente no alinhamento das canções com a sobrevivência, organização e transmissão das informações e conhecimentos entre a população negra. No caso do Rio de Janeiro, sobretudo após 1835<sup>1</sup>, quando a capital passa a ser também o principal destino das populações negras vindas da Bahia, agregam-se culturas africanas na composição do caldeirão cultural carioca, o qual dará origem a inúmeros gêneros musicais e ao modo de vida urbano (Soares, 2002).

Pelas áreas urbanas da cidade maravilhosa, circulam negros alforriados, escravizados ou fugidos das fazendas; trabalhadores livres, vindos de outras regiões do país; e imigrantes recém-chegados, que se instalam nas áreas próximas do cais e da Praça Onze. Tanto que o perímetro acabou recebendo o nome de “Pequena África” posteriormente. Nesse contexto, são as mulheres negras que criam os abrigos para a população que busca auxílio. Elas também ficam responsáveis pela organização dos saraus em que são produzidas as canções e as discussões intelectuais da população negra.

Contudo, oficialmente, são raros os registros que fazem menção ao papel das mulheres na criação das canções até a década de 1960, como mostram as pesquisas de Hollanda (2022) e Murgel

<sup>1</sup> Em 1835, na cidade de Salvador, ocorreu a Revolta dos Malês. O movimento foi organizado por negros muçulmanos escravizados urbanos, principalmente nagôs e haussás, que exigiam liberdade religiosa e o fim da escravidão. Ao final da revolta, os malês foram duramente punidos pelas tropas imperiais, sendo condenados à morte, prisão, deportação ou açoite.

<sup>2</sup> Nome dado por Heitor dos Prazeres (1898-1966) à região que abrangia as proximidades da Praça Onze e os bairros Saúde, Gamboa e Santo Cristo.

(2018; 2016). As autoras evidenciam a elaboração de estratégias das mulheres negras como anonimato, adoção de pseudônimos ou repasse autoral como formas de sobrevivência no meio artístico. As artistas (ainda que de maneira indireta) põem em circulação discursos que contrastam com o real, denunciando as desigualdades raciais e de gênero, e criando espaços de ensaio e reflexão de novas formas de representação de feminino.

Muito embora tivéssemos compositoras negras desde sempre, muitas foram apagadas historicamente, tornando-se anônimas. Este é o exemplo de Dona Ivone Lara, que, no início da carreira, assinava como Fuleiro, apelido de seu primo (Burns, 2021).

Especificamente na música negra, a despreocupação com a autoria também pode revelar-se como característica própria das antigas culturas africanas, em que a criação coletiva e as rodas constituem formas do social, concebendo-se as experiências sensoriais coletivas e de afeto como meios de criação das canções e estruturas melódicas. Espaços geridos pelos costumes negros, com exercícios corporais teatralizados e jogos de perguntas e respostas, faziam parte da cultura local de criação. Podemos verificar semelhança até hoje nos partidos altos e nas improvisações utilizadas pelos sambistas. Estas são heranças das formas tradicionais de criação coletiva (Sodré, 1998).

Na elaboração das músicas, utilizavam-se variadas ferramentas da vida cotidiana, como talheres, latas, caixas de fósforo, pratos e pentes, entre outras. Não era necessária a formação musical bacharelesca, uma vez que sons, assobios e os ritmos da vida eram musicalizados, dando continuidade ao entrelaçamento entre as culturas locais e a música como constructo coletivo da comunidade.

As rodas também tinham a função de transmitir oralmente os conhecimentos ancestrais acumulados e os saberes das comunidades, sendo as mulheres mais velhas, tanto nas rodas quanto nos terreiros, em grande medida, reconhecidas como sábias *griôts* do tempo. O conhecimento das histórias era necessário para a renovação dos laços sociais e a organização do sentido das práticas ritualísticas, não só nas danças e cantos, mas também no âmbito religioso e moral.

A despreocupação da autoria também pode ser exemplificada no caso da sambista Dalva Damiana (1927), líder do grupo baiano de Samba de Roda Suerdieck e integrante da Irmandade da Boa Morte em Salvador. Dalva afirmou que, “só começou a registrar as suas músicas quando viu músicos se apropriando das canções como sendo deles” (Murgel, 2016, p. 65). A preocupação com a autoria tomou fôlego no Brasil em meio à profissionalização da carreira dos compositores, fazendo

surgir a profissão de compositor associada ao masculino, o que retira o reconhecimento das mulheres e separa o compositor da comunidade, ao inserir lógicas misóginas e racistas, voltadas a lucros incessantes e a um mercado massificado. A indústria fonográfica acaba cumprindo a função de organizar esse processo, tolhendo e desenvolvendo gostos e condutas.

O compositor profissional passa a sobreviver da venda autoral de suas canções, e isso abala os laços dos autores com a produção na comunidade. Forma-se, então, um dispositivo de individualização para o cultural, que deixa de fazer parte da existência coletiva. O “compositor se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado” (Sodré, 1998, p.40). Assim, a indústria cultural passa a alimentar um mercado cada vez mais massificado e estandardizado, vindo das elites, e investidores buscam retorno para as altas quantias investidas (Adorno; Horkheimer, 2002). Desse modo, levam-se para as sombras as antigas relações de criação, o que afeta sobremodo a população nos morros e bairros negros.

O controle do conteúdo das canções também passa sob a lente do político, que concebe a música como instrumento de propaganda política eficaz. Essa alteração torna-se mais visível já na estreia das transmissões dos programas de rádio em 1922<sup>3</sup>, que começam a transmitir também discursos de eminentes figuras da política. A utilização da rádio eleva-se no primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1934). Vargas vê os programas de rádio como plataformas de propaganda para as massas, elegendo o samba, que até então era coisa de “gente ociosa” (os negros), como ícone cultural e sinônimo da brasiliade.

A maior vigilância por parte do Estado sobre o conteúdo e formato dos programas recai também nas letras das músicas, que fazem parte da divulgação do governo. A música espetacularizada atrela-se ao mito da democracia racial e do Brasil idílico, e a definição dos papéis de gênero obedece aos ditames das ciências médicas do século XIX, o que repercute fortemente na importação do eugenismo e da hierarquia racial. Enquanto, na superfície, sambistas e políticos cumprimentam-se,

---

<sup>3</sup> Em 7 de setembro de 1922, marcando o “Dia da Independência do Brasil”, o então presidente da República, Epitácio Pessoa (1865-1942), faz seu primeiro discurso por rádio no Brasil, dando origem ao uso político da rádio por partidos e personagens atrelados às instituições políticas.

nos morros, seguem as perseguições e violências policiais, como mostram as canções de Bezerra da Silva (1927-2005)<sup>4</sup>.

Outro fator que pode ter contribuído para a ausência das mulheres nos registros oficiais da produção musical é o próprio idioma português. Diferentemente do termo inglês *subject* (sujeito), em que não haveria reducionismo de gênero, o português seguiria favorecendo o masculino (Kilomba, 2019). Isso, além de apagar as diferenças, coloca as mulheres como erros gramaticais, levando ao apagamento de seus papéis.

Abrindo um parêntese para pensarmos sobre isso, observamos que o próprio suporte<sup>5</sup> por onde esta escrita é realizada sublinha as palavras *cantora* e *compositora*, bem como seus plurais, como erros, alterando-os para o masculino. Na impossibilidade de aceitação de *a sujeita*<sup>6</sup> ou do plural *as sujeitas*, Kilomba (2019) percebe que, por meio dos idiomas coloniais, são renovadas e fixadas no presente as antigas relações de dominação e apagamento das mulheres. A identificação de apenas um homem anula a presença de várias mulheres, colocando-as como erros gramaticais.

No caso das artistas da música, o encontro de um cantor ou compositor e sua pluralização como *cantores* ou *compositores* confirmaria o não encontro do feminino, o que pode ser entendido como um dos fatores adicionais que contribuíram para a invisibilidade da mulher na música. Assim, como ocorreu em outras áreas do saber, ao não serem citadas, as mulheres pareciam não estar presentes, quando na verdade sempre estiveram, sobretudo as mulheres negras. Esse seria o caso de Hilária Batista de Almeida, ou Tia Ciata (1854-1924), que, juntamente com Germano, Hilário e João da Mata (Moura, 1995), teria sido a provável coautora<sup>7</sup> do primeiro samba gravado no Brasil, *Pelo Telefone*, em 1917, por Donga (1889-1974).

Com origens na migração negra de Salvador e Recife a partir de 1835, Tia Ciata coloca-se como

---

<sup>4</sup> Em canções como *Vítimas da Sociedade* (1985), *As 40 DPs* (1989), *Operação Dor de Cabeça* e *Ele cagueira com o dedão do pé* (1998) são exemplos de obras que retratam o tema da violência policial e das perseguições e ações truculentas do Estado nos morros cariocas.

<sup>5</sup> Em relação a suporte, nos referimos aqui ao Word, um processador de texto para escrita em suportes digitais.

<sup>6</sup> Aqui cabe um destaque, as considerações apontadas estão pautadas seguem as reflexões de Grada Kilomba sobre a permanência das relações de poder em determinados idiomas.

<sup>7</sup> Em 4 de fevereiro de 1917, em publicação no Jornal do Brasil, Tia Ciata (1854-1924), Hilária Batista de Almeida, Germano, Hilário e João da Mata contestam a autoria da canção *Pelo Telefone*, gravada por Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos).

uma das mulheres responsáveis pela formação da música negra no Rio de Janeiro que dará base para o surgimento do samba. Os famosos saraus que organizava em sua casa atraíam importantes figuras da intelectualidade negra urbana. Tia Ciata teria também sido a provável autora de inúmeros sambas, embora sem o devido registro, conforme contavam antigos sambistas que rememoravam as façanhas de Ciata (Werneck, 2020).

Por fim, o encerramento das mulheres negras em papéis pontuais também obedecia aos estigmas de gênero, segundo os quais mulheres negras estariam aptas somente a cantar sambas, mas não a compor e a vender discos (Bruno, 2021). Esse foi o caso de Elza Soares, que também não ficou conhecida pelas suas composições e só teve liberdade de cantar o que queria perto dos 80 anos de idade.

## **2. Significados para o estético e a música como movimento e experiência estética**

Para Bondía (2002), a experiência estética pode ser compreendida como uma travessia onde algo nos acontece, nos toca e, por fim, nos transforma, estando sempre a experiência estética relacionada a uma experiência com o sujeito em seu processo de transformação. Para o autor, a experiência estética tem sua lógica na paixão, em uma relação de morte e renovação da própria existência e de responsabilidade para com o ser apaixonado. Conforme explica, muitas coisas acontecem em nossas vidas, mas poucas teriam a capacidade de “nos tocar”, nos alterar, e é nesse sentido que considera a experiência algo raro, sobretudo, em um mundo onde cada vez mais teríamos *informações* e pressa:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Bondía, 2002, p. 24).

Não sendo contabilizável como mercadoria de troca ou acúmulo, a experiência exigiria interromper o momento vivido para uma abertura ao novo. Assim, o saber da experiência seria único em cada pessoa, não sendo replicável ou acumulável, levando ao movimento estético, o qual exigiria a exposição do sujeito a situações de incerteza. Deixar-se ser atravessado e ser alterado pela experiência é, em nosso entender, também um *ato de coragem*, uma vez que coloca os sujeitos em um lugar de incertezas, necessário à transformação de si.

A experiência estética também não seria possível sem a adoção prévia da atitude estética, que, segundo Pereira (2012), se daria pela postura aberta e desinteressada daquele que contempla os efeitos produzidos durante a experiência. Existe uma variedade de meios onde pode ocorrer:

Podemos ter experiências estéticas com relação a qualquer objeto ou acontecimento, independentemente de ser arte ou não, de ser belo ou não, de existir concretamente ou não. Qualquer coisa pode ser um objeto estético se estabelece ante ele uma atitude estética. Podemos ter experiências estéticas ao entrar em jogo com uma música erudita, uma música popular, um som da natureza, um ruído urbano ou, mesmo, com o silêncio. Podemos ter experiências estéticas com uma pintura clássica, uma imagem sagrada, um desenho na parede de uma caverna, uma fotografia, um filme, um desenho na areia do chão, uma paisagem, uma cena urbana ou, mesmo, com uma imagem apenas imaginada ou sonhada (Pereira, 2012, p. 187).

Esses autores concluem que a arte, aqui tematizada pelas canções das mulheres negras, seria uma das maneiras de deixar-se aberto para a experiência estética. Ela teria a capacidade de produzir diversas mudanças naquele que se abre, transformando não apenas o artista, mas seu público, como em um jogo de interferências múltiplas, por onde novas ordens epistemológicas e éticas são construídas e emergem além das possibilidades fundadas pelos saberes científicos ou informacionais.

A arte, assim, teria a capacidade de alterar e (suspender) nossas verdades ao produzir novas percepções e juízos, movidos pela experiência sensível. Ao tocar-nos profundamente pelo sensível, quebra a rigidez conceitual vinda da racionalidade moderna (ocidental branca), a qual teria limitado nossa capacidade de sentir e conhecer.

Para a compreensão pelo estético, faz-se importante salientar, no entanto, que o entendimento do que seja estética tem adquirido diferentes sentidos ao longo do tempo. Para os gregos antigos, a palavra *aisthesis* significava sensação ou sensível, a estética compreendida como apreensão do conhecimento através dos sentidos e sensações humanas. Na Modernidade, a designação de estética

dá-se como disciplina filosófica, trazendo a preocupação com a definição e o estabelecimento de critérios para a beleza e o belo como campo da filosofia.

Foi com o platonismo<sup>8</sup> que a estética passou a sugerir o entendimento de um conhecimento menor. Platão divide e hierarquiza a realidade em universos distintos, o inteligível e o sensível. Atribui maior importância ao primeiro, ao acreditar que o conhecimento (verdadeiro) teria seu lugar na superioridade das ideias perfeitas acionadas pela razão dos mais capazes. Somente os filósofos teriam meios para acessar o conhecimento verdadeiro. Já o segundo, o conhecimento sensível ao qual se filiam as artes, somente corresponderia a simulacros de uma verdade maior, as “cópias das cópias” da realidade.

Por esse motivo, o filósofo acreditava que o artístico nos afastaria de uma profunda compreensão do real. Tornando-se impossível o conhecimento pelo sensível, ele teria inaugurado uma tradição de separação e hierarquização rígida entre razão e sentidos que atravessaria os séculos seguintes e só começaria a ser questionada ao final do século XVIII (Hermann, 2005).

Esse momento segue uma intensa crise nos valores da sociedade europeia, dando impulso ao questionamento da capacidade da razão de explicar os fenômenos sociais. O período acompanha as frequentes contestações ao poder aristocrático e a ascensão da nova classe burguesa como elite econômica e política. A transição desses grupos não ocorre de forma tranquila, mas como resultado de disputas por poder e significação. A condenação religiosa do lucro e o direito de sangue seguem sendo alguns dos corolários que impedem a burguesia endinheirada de assumir o poder político na Europa do século XVIII. Portanto, torna-se necessária a alteração da moral e dos costumes para que possa afirmar-se também como elite cultural dirigente. O investimento na moda, os costumes e a introdução das danças populares, como a polca, a valsa e a quadrilha, são algumas das formas pelas quais a burguesia busca sua afirmação no campo simbólico (Elias, 1990).

No plano intelectual, filósofos e romancistas, como Schiller (1759-1805), Rousseau (1712-1778), Schelling (1775-1854) e Hölderlin (1770-1843), elaboram críticas ao racionalismo como categoria explicativa para a realidade em transformação. Para eles, as artes e a estética seriam alternativas mais plausíveis para a apreensão do mundo em transformação. A estética corresponderia

---

<sup>8</sup> Platonismo: pode ser entendido como doutrina inaugurada pelo filósofo grego Platão (428 a.C.-348 a.C.), caracterizada pela concepção de que as ideias eternas e transcendentais originam todos os objetos da realidade material.

a um “modo de sensibilidade” mais amplo do que o oferecido pela metafísica (Hermann, 2005).

Seguindo as mudanças, Nietzsche (1844-1900) inicia a discussão sobre a capacidade do artístico na compreensão do real. Ao romper com a moral cristã, considerando-a aprisionadora e limitadora, o filósofo a destitui de importância, encontrando espaço e possibilidade de encontro de uma aprendizagem artística da vida (Nietzsche, 2019). Ao tornar-se “homem de razão”, o ser humano teria deixado de sentir, passando ao estado de passividade na produção de sua própria vida e ao eterno estado de defesa. Passando a defender um “consolo” pela arte, o que leva a uma percepção mais leve da existência ao proporcionar o “rir de si mesmo”.

Sem descuidar das lutas pelo poder em torno do artístico, Foucault (1995) chama a atenção para a importância da arte na constituição e transformação da existência:

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feita por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser objeto da arte, e não a nossa vida? (Foucault, 1995, p. 261).

No entendimento do filósofo, a existência é tomada como contínuo que não renuncia a *si* por medo da morte ou castigo divino, mas pelo desejo de uma existência bela. E é nesse sentido que concebe o artístico como produção da existência, a partir de parâmetros não necessariamente correspondentes aos existentes na vida cotidiana.

Também para Deleuze e Guattari (1992), a arte teria a possibilidade de romper com o presente e o passado, criado a partir do acontecimento, de um devir que se coloca em estado de mudança.

O acontecimento não é o estado de coisas, ele se atualiza num estado de coisas, num corpo, num vivido, mas para ele tem uma parte sombria e secreta que não para de se subtrair ou de se acrescentar à sua atualização: contrariamente ao estado de coisas, ele não começa nem acaba, mas ganhou ou guardou o movimento infinito, ao qual dá consistência (Deleuze; Guattari, 1992, p. 202).

Rompendo com a linearidade da racionalidade moderna, a arte abrir-se-ia ao acontecimento, de modo a permitir a atualização pelo movimento, posicionando-se como superfície por onde grupos menorizados atualizam a realidade. Sem anular as contradições emergentes, as artes colocam-se como

meios de comunicação de desejos e desnaturalização de realidades, por vezes assombrosas, do histórico, em que a persistência do desejo e da luta pela vida mostra a própria resistência.

Contudo, será a partir das epistemologias afrocentradas e não brancas, como as produzidas por Akotirene (2022), Collins (2021), Gonzalez (2020), Hall (2020, 2016), hooks (2021), Mbembe (2018), Ribeiro (2020) e Oliveira (2012), entre outros, que observamos o alargamento das possibilidades de um fazer científico mais plural, que contemple “um modo de pensamento e ação no qual a centralidade dos interesses, valores e perspectivas africanos predominam” (Asante, 2014, p.3). Assim, entendemos que essa forma de fazer científico exige contemplar modos e fazeres próprios dos sujeitos e povos negros, em uma pluriversalização do conhecimento, o que se contrapõe a uma contradição inerente à proposição do *universal*, que, ao se tornar único ou *unius*, perde a dimensão dos plurais existentes na humanidade (Noguera, 2012).

Com vistas não só a aprofundar os referenciais e métodos de pesquisa, tomando o artístico como forma de produção de conhecimentos mais alinhados com os povos africanos ou de ascendência africana e constituídos no processo da diáspora negra, consideramos as canções das mulheres negras como representações próprias de modos de vida negros e de suas comunidades (Hall, 2016). Apesar de todas as dificuldades decorrentes do racismo e das violências de gênero, há resistência e recriação de modos de vida por meio das canções, fazendo emergir epistemes que contestam os padrões do moral e do cultural. Colocam-se em trânsito elaborações e rupturas conceituais que dão visibilidade a representações e conceitos alternativos, os quais colocam em xeque certos estereótipos e limitações de vida dos grupos periféricos.

Seguindo essa intenção e compreendendo o cultural como produtor de sentidos e representações, selecionamos três categorias de análise para o entendimento do social: o amor, a ancestralidade e a religiosidade.

### **3. A experiência estética das mulheres negras na música**

Hall (2016) lembra que, por meio da cultura, são produzidas formas de representação e significação do presente, bem como são movidas resistências dos grupos menorizados, que passam a construir novas questões de conhecimento e conceitualização para o mundo. Assim, a cultura não só

acompanha as disputas, mas também se estabelece como um meio de produção de sentidos e terminologias para os sujeitos. Para o autor, “a representação pela linguagem é essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos” (Hall, 2016, p. 18).

Em outra obra, o autor aprofunda o entendimento de que a cultura carrega seu valor produtivo da realidade, o qual sempre se coloca em mutação e negociação com os grupos. No caso dos negros, estes encontrariam especialmente na música um dos principais espaços para construção de si, “em oposição a tudo isso, encontrando a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música” (Hall, 2020, p.380), em que o próprio corpo é utilizado como uma *tela de representação*, na ausência de outros lugares possíveis. Reportando-nos às análises que fazemos aqui, as canções das artistas negras teriam o papel de (re)formular outras experiências e repertórios para a vida que não os relacionados ao desprezo, à dor, à violência, ao racismo e às desigualdades de gênero.

Nesse sentido, a música possibilitaria também o exercício contínuo da oralidade, qualidade que na cultura ocidental teria sido gradativamente banida ao perder importância em comparação com outras formas de registros históricos (Cruikshank, 2006). Nas culturas africanas, no entanto, teria sido mantida e valorizada no tempo, sendo entendida como forma de comunicação e transmissão dos conhecimentos importantes (Costa, 2024). Os conhecimentos são vividos e afirmados não somente pela oralidade, mas também pelos movimentos corporais e por experiências sensoriais diversas.

No caso africano, seguiu-se a prevalência da oralidade, para essas culturas, a oralidade faz parte da estruturação social, religiosa e até mesmo cultural da vida cotidiana, organizando tanto o espiritual quanto o material de forma una e constituinte de uma só realidade espaço-temporal, que se produz na experiência sensorial. Pela matriz oral, as diversas culturas africanas conectam-se entre si, formando uma só matriz de identificação, apesar das diferenças entre os grupos que a constituem.

Assim, a tradição oral é, para os povos de origem africana, o que o escritor malinês Hampâté Bâ define como conhecimento, religião, ciência, arte e história fundada na iniciação e na experiência:

É ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor nos permite remontar à Unidade Primordial. Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana (Hampâté Bâ, p. 169, 2010 *apud* Unesco, História Geral da África I, 2010).

Nessa tradição, mitos, charadas, provérbios e canções organizam conhecimentos, agindo como arquivos de transmissão e coletivização das informações necessárias para a manutenção e formação de vínculos e sobrevivência. A partir da transmissão das histórias e do conhecimento, não apenas pelos mais velhos, mas também por aqueles que os antecederam no tempo, o acúmulo dos conhecimentos vindos das gerações anteriores forma a ancestralidade comum.

Por meio das canções, são acessadas, construídas e reconstruídas histórias aparentemente perdidas ou fragmentadas, que se ligam em um processo de retorno ao passado e de conexão com o presente das mulheres negras. A voz, o corpo, a dança e os objetos constroem pontes de conexão, transmissão e produção da vida.

Neste artigo, as canções analisadas constituem uma coleção, dada a sua semelhança temática. Toni (2008), ao pensar sobre a coleção como recurso de pesquisa, aponta que:

(...) as coleções acabam prometendo para os seus colecionadores a ideia de poder controlar o caos circundante, na medida em que se desenvolva um critério qualquer para análise e classificação das variadas características dos objetos em questão. No entanto, é importante frisar que o que se coleciona, retirado que foi do seu local de origem, ganha uma nova vida, ganha um novo significado (Toni, 2008, p. 57).

As coleções formam um panorama para o entendimento de uma realidade a partir dos temas da pesquisa. Muito embora, por vezes, as categorias de análise se adicionem em uma mesma canção, optamos por manter a coleção como recurso que possibilita o emprego dos eixos de análise anteriormente citados: amor, ancestralidade e religiosidade.

Para bell hooks (2021), o amor foi apresentado pelo ocidente como irracional, ingênuo e misterioso, quando, na verdade, deveria ser compreendido como uma ferramenta revolucionária de produção e transformação da vida. Ela destaca que principalmente as pessoas negras teriam sido excluídas da possibilidade de vivenciar o amor e o afeto, a partir da colonização e valorização da branquitude. A autora recomenda uma nova forma de compreensão do amor como tecnologia de transformação da vida e de caráter revolucionário, entendendo-o como valorização da reciprocidade, coletividade e confiança, em que a intenção de uma vida integral é racional e intencional, processo que nega qualquer ilusão amorosa.

Com relação à ancestralidade como categoria analítica que perpassa as canções, a escolha

justifica-se pela compreensão da multiplicidade das experiências de vida das populações negras e seus conhecimentos acumulados no tempo. Considera-se que “a ancestralidade é uma categoria analítica que se alimenta das experiências dos africanos e afrodescendentes para compreender essa experiência múltipla sob um conceito que lhe dá unidade compreensiva, sem reduzir a multiplicidade da experiência a uma verdade, mas, pelo contrário, abre para uma polivalência de sentidos” (Oliveira, 2012, p. 3). Na visão de Ribeiro (2020), isso permitiria confrontar cosmovisões únicas ao ancorar a existência das pessoas negras na noção do antecedente.

Quanto à religiosidade, Prandi & Pierucci (1996) explicam que o conceito pode ser pensado levando em conta os atravessamentos e coexistências de realidades e culturas diversas, entre o universo africanizado, o indígena e o branco a partir da colonização no Brasil. Observa-se aí uma realidade em que a aparente conversão às religiões dominantes tem o mero propósito de promover a ascensão social, ou seja, parecer cristão passa a ser um convite à ascensão social. Os autores sublinham que o sincretismo formado nesse encontro dará especificidade à relação religiosa no Brasil, que, sobre as bases das religiões dominantes, segue promovendo religiosidades como as dos povos negros e indígenas.

#### **4. Enlaces entre amor, ancestralidade e religiosidade nas canções das artistas negras**

O amor, como categoria revolucionária e mudança, atravessa a obra das cantoras estudadas. Na canção *Mulher do fim do mundo* (2015), composta por Douglas Germano e apresentada ao público na voz de Elza Soares, o amor é representado como metamorfose e exemplificado na canção com a saga de uma mulher negra que se desconstrói e se materializa novamente em um território mítico, o carnaval. No enredo, é morta a agonia da vida, e o movimento de morte e transcendência eterna a coloca em mutabilidade, sendo o samba e a companhia de um anjo e de um peixe amarelo os condutores de uma experiência estética que levam a um lugar mítico onde se faz possível a reconstrução de si e dos afetos de uma mulher diante das dificuldades terrenas. Rompe-se, assim, com o ciclo de tristezas incessantes, e as lágrimas são deixadas para trás, no eterno compasso de recomeços de um tempo não linear, mostrando o quanto o amor apresenta-se como ferramenta revolucionária de produção e transformação da vida do ser amado e daquele que ama.

O amor também é tema frequente das canções de Leci Brandão e Bia Ferreira como espaço de liberdade para afetos não normativos, temática desenvolvida por Leci, corajosamente ainda na década de 70, em pleno período de ditadura civil-militar (1964-1985), quando o Estado endossa a perseguição aos homossexuais. Na canção *Assumindo* (1974), a compositora retrata uma relação amorosa entre dois homens, que perdem o medo e passam a expor publicamente essa condição, encontrando forças nesse afeto, mesmo sob os olhares julgadores: “*Mas no meio-dia do Sol ou sob a meia Lua/Vocês já ousam andar de mãos dadas no meio da rua/Mas no meio-dia do Sol ou sob a meia Lua/Vocês assumem de mãos dadas*”.

Anos depois, Bia Ferreira também lança a canção *Aquela moça* (2018), que apresenta o amor entre duas mulheres negras lésbicas que, ao viverem seu amor, encontram caminhos para mudarem suas vidas. Os versos “*Aquela moça/Que mexe comigo/De uma forma/Que eu nem acredito/Quando eu a vejo/Ela emana uma luz*” enfatizam um amor inteiro que, na troca recíproca, leva ao crescimento das amantes.

Outro tema importante que percorre as carreiras das artistas é o da necessidade de conexão com a ancestralidade negra, condição fundamental para a sobrevivência dos povos negros na diáspora. Essa mesma acepção é encontrada nas músicas das cantoras e compositoras Dona Ivone Lara, Leci Brandão, Elza Soares e Bia Ferreira, que, ao falarem de suas ancestralidades, rememoram no tempo presente uma ascendência comum, fundada no afeto e na sabedoria dos mais velhos e daqueles que, de alguma forma se fazem presentes nos caminhos a serem trilhados. Através das canções, além das figuras ancestrais, emergem animais, objetos, fatos e afetos que se colocam como acontecimentos de ruptura e resistência ao mostrarem formas de driblar as dificuldades da vida além da realidade palpável.

No caso dos objetos que aparecem nas canções, estes remetem ao parentesco e à terra mãe, o continente africano como “mãe pátria”. São as experiências sensoriais nas canções que tornam possível a conexão com os ancestrais falecidos, que organizam e dirigem os caminhos a serem percorridos. A música *Candeeiro da Vovó* (1996), escrita por Dona Ivone Lara com seu parceiro de composição Délcio Carvalho, traz à memória a presença e a tristeza da avó angolana Sabina, que fora escravizada. Ao tomar conhecimento da perda de seu candeeiro trazido da África, a avó teria entristecido ao não ter mais orientação para escolha de seus caminhos. O objeto teria como função

iluminar a vida da avó, tornando-se novamente existente a partir da canção, a qual proporcionaria também o encontro com a avó de Lara. As melodias da canção apresentam paradas simbólicas cíclicas que se expandem em um tempo distante e não revelado, com seus “ará-rá-rô-rô, ará-rá-rá (iô), ará-ih-ôba-ih, rá-rá, ará-iá-iô”.

O compartilhamento com outras formas de vida também é tematizado na canção *Tié*, composta por Ivone Lara em 1934, mas gravada somente em 1979. A obra apresenta o pássaro *Tié*, que partilhou com Ivone o seu tempo de reclusão no orfanato. Nessa canção, o pássaro retorna pelo canto, levando a artista ao encontro com os momentos de infância com a família, perdidos durante o internato até o momento da provável fuga do bichinho. A relação com a religião de matriz africana (candomblé) aparece em *Axé de Ianga* (1996). Na canção, a compositora retoma o momento de chegada em Angola, quando finalmente a artista estaria em casa, encontrando provavelmente tanto a ancestralidade quanto o candeeiro perdido, o qual teria levado as mulheres de volta ao seu lugar de origem.

A conexão com a ancestralidade permanece em toda a carreira de Elza Soares, inclusive em seu álbum póstumo *No tempo da intolerância* (2023), disco elaborado a partir das canções encontradas em seu livro de receitas. Na canção homônima, a cantora e compositora aciona Martin Luther King (1929-1968) para receber conselhos sobre posturas necessárias para o presente. Ela simula uma conversa estabelecida com o líder, que lhe disponibiliza um repertório de referências necessárias para o entendimento da polarização da sociedade brasileira contemporânea. Martin Luther King apontaria para um arcabouço de conhecimentos já validados para o entendimento da existência humana. O líder recomenda comedimento na conduta e expressão das opiniões como forma de amenizar os conflitos.

Ao longo da vida de Elza, a conexão com o sensorial fez-se sentir de diferentes maneiras; ainda na infância, entes falecidos apareciam em seus sonhos e em momentos de dificuldades extremas. Na juventude, houve o aparecimento do negro Ciça, que lhe contava “histórias fantasiosas”, noticiando um futuro de sucesso nas artes muito antes da estreia de Elza como cantora.

Em *O que se cala*, de 2018, a artista reitera a presença das mulheres que a antecedem e que agora são parte da ancestralidade feminina. Como aconselhadora nos tempos difíceis, menciona sua falecida mãe: “Levo minha mãe comigo/Embora já se tenha ido/Levo minha mãe comigo/Talvez por sermos tão

*parecidas/Levo minha mãe comigo”.*

Por fim, a religiosidade como categoria de entendimento da vida das pessoas negras no Brasil pode ser vista como universo mítico-religioso que atravessa a vida pessoal e artística, como no caso de Elza Soares e de sua busca por curas em encontros místicos e com uso de ervas receitadas pelos antigos pretos velhos. Também a mediunidade, presente em sua vida, sussurra caminhos a serem percorridos para compreender a condição de permanência eterna de si ao longo da vida, fazendo-lhe atravessar inúmeras vezes o “fim do mundo”, sempre emergindo novamente como Fênix Negra. A lógica da eterna alternância entre a vida e morte, necessária para sua existência artística, culmina em sua transformação pessoal e nas temáticas que desenvolve, como faz no álbum *Planeta Fome* (2019), ao optar pela inversão de sentidos do estribilho da canção *A carne*, afirmando “que a carne mais barata do mercado não é mais a carne negra”, invertendo o sentido original da canção composta por Marcelo Yuka, Seu Jorge e Uliisses Cappelletti.

Sem deixar a espiritualidade de lado, na vida pessoal, a artista era devota de Santa Rita de Cássia por influência materna e, ao mesmo tempo, obediente a seu orixá Obá<sup>9</sup> no candomblé, estabelecendo com este a permissividade de seguir com sua mediunidade e fé católica, sem a abandonar. A proximidade com o candomblé faz como que se assuma também filha de Iansá<sup>10</sup> e que estabeleça elos de amizade com Mãe Stella de Oxóssi (1925-2018)<sup>11</sup>, intelectual e ialorixá baiana estudada por intelectuais, como Pierre Verger (1902-1996), que frequentavam seu terreiro.

Também em Leci Brandão, chamamos atenção para a relação da artista com a religiosidade, que se confunde com sua vida pessoal, como entendido na temporalidade e cosmologia africanas, em que a experiência faz parte da realidade. Após tentar “fugir” de sua espiritualidade, ela a “reencontra” por intermédio de sua mãe em 1984, no terreiro de São Gonçalo, onde o caboclo<sup>12</sup> Rei das Ervas a

---

<sup>9</sup> Obá representa as águas revoltas dos rios. As pororocas, as águas fortes e o lugar das quedas são considerados domínios de Obá. Ela também controla o barro, a água parada, a lama, o lodo e as enchentes.

<sup>10</sup> Segundo Prandi (2002, p. 22), “Iansá dirige o vento, as tempestades e a sensualidade feminina. É a senhora do raio e soberana dos espíritos mortos, que encaminha para o outro mundo”.

<sup>11</sup> Mãe Stella é herdeira da tradição estabelecida, O terreiro renomado Ilê Axé Opô Afonjá, ou Centro Cruz Santa do Axé do Opô Afonjá, é um terreiro de candomblé fundado por Eugênia Ana dos Santos e Tio Joaquim, Obá Sanhá, em 1910, no bairro do Cabula, em Salvador.

<sup>12</sup> Segundo Capone (2018), no candomblé, o caboclo pode ser compreendido como uma entidade surgida pela aproximação entre as religiões de matriz africana e indígenas na composição do panteão das entidades existentes nas religiões de matriz africana, as quais estabelecem a possibilidade de conexão do visível com o invisível.

esperava, por meio de Mãe Eunice, que a recebe e realiza sua iniciação no candomblé. A entidade incorporada em Mãe Eunice aconselha-a a cuidar de seu Anjo da Guarda, dizendo ser necessário ir à África para que pudesse voltar a compor. Ao pisar em Luanda, terra de sua ancestralidade, Leci “bate cabeça”<sup>13</sup>, pedindo perdão. Arrependida, entrega sua vida ao caboclo, reconhecendo não ter acreditado fielmente em seus conselhos.

Ao retornar ao Brasil, dirige-se ao terreiro para conversar com o Rei das Ervas, quando recebe a incumbência de reservar a última faixa de seus discos aos orixás, a começar por Iansã, ou Santa Bárbara (tradição católica), sua condutora na inspiração musical, seguindo com Ogum, ou São Jorge (tradição católica), vindo de Aruana<sup>14</sup>, que traz sua força para auxiliar a cantora em seus desafios e protegê-la diante das batalhas da vida. Desde então, Leci inicia a série de composições com temáticas ligadas às deidades presentes nas religiões de matriz africana, como as canções *Bate Tambor*, *Revolta Olodum* e *Saudação a Xangô*.

Na canção *Olodum Força Divina*, a ancestralidade e a religiosidade se atravessam. Nela, Leci narra a história da rainha africana Ranavalona I (1778-1861) e dos povos malgaxes, do antigo Reino de Imerina, atual Madagascar, que, comandados pela rainha, lutaram contra o domínio europeu na ilha. Também é narrada a história do Reino Ketu, formado pelos povos nagôs nos atuais países Nigéria e Benim, e de seu protagonismo na construção da religião afro-brasileira candomblé. Na música, tanto a ancestralidade quanto a religiosidade são invocadas como formas de promoção, cuidado e proteção da vida dos negros no Brasil ao longo do tempo, mostrando que os ancestrais não abandonam a trajetória desses povos e existem por meio das religiosidades negras.

No caso de Bia Ferreira, criada em pleno seio do evangelismo neopentecostal, a constatação de não pertencimento ou não lugar em uma espiritualidade que a expulsa, tornando-a *outsider* em seu próprio universo, faz com que retorne à ancestralidade original africana, para reencontrar seu lugar e modos de afetos que não excluem sua homoafetividade. A aproximação com o espiritual aparece na busca por seus orixás de proteção, tematizados em *Reencontro*, *Nós* e *Antes de ir*, lançadas no álbum *Faminta*, em 2022. Bia declara encontrar na arte uma tecnologia de resistência ao racismo praticado

<sup>13</sup> “Bater cabeça” pode ser entendido como uma referência à entidade, a partir do reconhecimento e agradecimento pelos serviços e orientações prestadas.

<sup>14</sup> Aruana pode ser concebido como um reino do extraordinário, o lar mítico dos orixás e dos espíritos superiores, presente na cosmologia afro-brasileira.

contra a população negra.

Eu acho que a gente precisa falar sobre bem viver, falar sobre tecnologias de sobrevivência. Como é que a gente se mantém vivo? Porque a gente tá se mantendo vivo até agora. A nossa história é centrada na oralidade. Então, a partir dessa oralidade vamos criar tecnologias de informação para que a gente se mantenha vivo, e eu acho que este é o foco do meu trabalho (Ferreira, *Jornada da Agroecologia*, 26 de novembro de 2023).

Concebendo a arte como forma de sobrevivência, tecnologia de vida e ensaio para outra existência, a artista busca, nas mulheres negras que a antecederam, compreensões alternativas para a vida e os afetos. Através do artístico, entende uma possibilidade de mobilização da coragem e dos afetos como formulação para modos de vida alternativos, por meio dos quais quebraria o que é refutado pela religiosidade padrão, que exclui as mulheres lésbicas negras, negando modelos de afeto que as representem.

Na reconexão com as religiões e entidades africanas, busca-se a possibilidade de formulação de outras bases para o religioso e o espiritual, conectadas às relações de afeto das populações negras, em uma espiritualidade em que prevaleçam espaços para o amor, o cuidado e o direito às múltiplas formas de afeto, tendo como base novas formas religiosas que abarquem a diversidade das relações afetivas, em harmonia com outras formas de conceber as relações. É o que se costuma registrar por meio de *adinkras*<sup>15</sup>, encontrando neles formas de escrita não excludentes, diferentes das impostas pelas estruturas modernas de dominação dos povos e culturas negras.

#### **4. Considerações finais**

Aproximando-nos do fim, reafirmamos a importância das mulheres negras no processo criativo e na elaboração das canções. Graças a elas, foram preservados, mesmo diante de todos os massacres e violências a que foram submetidas as populações negras, conhecimentos que provavelmente teriam sido apagados em outras formas de registro ditas mais “confiáveis”, como os

---

<sup>15</sup> *Adinkra* é uma tradição africana que comprehende um conjunto de ideogramas que são símbolos gráficos utilizados para representar uma palavra ou conceito abstrato, encontrados nas estampas dos tecidos e também na cerâmica, na arquitetura, em objetos de bronze e peças de madeira.

documentos escritos. Por meio da oralidade, o amor, a ancestralidade e a religiosidade presentes nas canções permitiram o prosseguimento do trânsito desses conhecimentos e modos de vida no tempo presente, bem como dos processos de resistência verificados também nos assobios, ruídos, palmas, gestos, etc. das mulheres negras, que acionaram, a partir dos centros das cidades, formas de vida paralelas ao imaginado pelo poder público.

Não por acaso, a oralidade e o corpo foram transformados em importantes instrumentos de resistência à cultura dominante. Agregados aos sons vindos dos tambores, danças e cânticos, permitiram a comunicação com a ancestralidade e os afetos superiores, não prescindindo também dos elementos vindos das culturas indígenas. As religiões de matriz africana permitiram a resistência cultural negra mediante ritos dos povos que se agregaram no Novo Mundo, formando no Brasil a macumba e o candomblé e, em Cuba, a santería<sup>16</sup> (Limonta, 2009).

Contudo, o amálgama seguiu a forma da transmissão oral, priorizando a formação de redes de sociabilidade e proteção. A comunicação com o invisível garantiu não apenas a proteção, mas o direcionamento na vida terrena e o encontro de respostas aos problemas não solucionáveis no plano ordinário, como também a cura para doenças do corpo e da alma.

Assim, a construção das canções não deixou de seguir a tradição da experiência sensível na manifestação da intelectualidade e formação de novos conceitos, sendo os discursos produzidos por mulheres negras, plataformas para a constituição de novos conhecimentos que cruzavam as avenidas identitárias, interseccionando-se com vidas outras que as antecederam. Como na religião, em que as saudações a orixás, pretos velhos e caboclos constituem a religiosidade e a comunicação com o invisível, na música, o visível e o invisível conectam-se como tempos multidimensionais, integrando e protegendo o passado, o presente e o futuro como uma só existência.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos à *Revista Vórtex* pela abertura do dossiê temático “Música e Mulheres” e pelo

<sup>16</sup> À semelhança do caso brasileiro, a *Santería* ou *Regla de Ocha* desenvolve-se em Cuba e em outras partes do Caribe, pela mescla de elementos vindos das religiões de matriz africana, trazidos por povos Yorubá, como os orixás, ao catolicismo e as religiões dos povos originários das Américas.

convite a diferentes áreas que desenvolvam pesquisas evidenciando a relevância das mulheres como produtoras de canções e discursos mais simbólicos para a existência. Lembramos também o Instituto Federal do Rio Grande do Sul, pelo incentivo à produção deste texto.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. In: **A Indústria cultural e sociedade**. 5<sup>a</sup> ed São Paulo: Paz e Terra, 2002. 169-214p.

ALBIN, Ricardo C. **O livro da MPB:** a história de nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Lívia; BRASIL, Eric (Orgs.). **Cultura negra vol. 1 – Festas, carnavais e patrimônios negros.** Rio de Janeiro: EUFF, FAPERJ, 2018a.

ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Lívia; BRASIL, Eric (Orgs.). **Cultura negra vol. 2 – Trajetórias e lutas de intelectuais negros.** Rio de Janeiro: EUFF, FAPERJ, 2018b.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade.** 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Jandaíra, 2022.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. n.19, p.20-28, 2002. Disponível em:  
<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 out. 2024.

BURNS, Mila. **Dona Ivone Lara:** sorriso negro. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2021.

BRUNO, Leonardo. **Canto das rainhas:** o poder das mulheres que escreveram a história do samba. Rio de Janeiro: Agir, 2021.

CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé:** tradição e poder no Brasil. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

COLLINS, Patrícia Hill. **Interseccionalidade.** São Paulo: Boitempo, 2021.

COSTA, Júlia Raquel Farias da; ALBUQUERQUE, Daniela Eugênia Moura de. O papel informativo do Griô nos equipamentos informacionais do Nordeste do Brasil. In: **P2P & Inovação**, Rio de Janeiro, RJ, v. 10, n. 2, p. 1-22, 2024. Disponível em:  
<https://revista.ibict.br/p2p/article/view/6971>. Acesso em: 23 de abr. 2025

CRUIKSHANK, Julie. Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. In: FERREIRA,

Marieta de M.; AMADO, Janaína (org.). **Uso e abusos da história oral.** 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. 149-164p.

DIEDERICHSEN, Maria. C. Pesquisar com a Arte: ética e estética da existência. In: **Educação & Realidade**, v.44, n.4, 2019. 1-24p.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte.** 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ENTREVISTA. Bia Ferreira e o Amor como tecnologia de sobrevivência. In: **A Voz da Cama**. Disponível em: 23 de maio de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=jCd3a-2DBLE&t=1s>. Acesso em: 02 de set. 2024.

FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. 231-291 p.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios e intervenções**. 5<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, 139-150p.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Apicuri 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. 2<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: UFMG, 2020.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: **História geral da África I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249/PDF/190249por.pdf.multi>. Acesso em: 6 jul. 2024.

HERMANN, Nadja. **O insondável corpo na ética**. Ijuí: Unijuí, 2023.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética:** a relação quase esquecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

HOLLANDA, Heloísa B. **Feminista, Eu?** Literatura, cinema novo e MPB. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor:** novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias de Implantação:** episódios de racismo cotidiano. 5<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. De Ismael Silva ao presente: por uma história antirracista da música popular. In: BESSA, Virgínia de A.; PÉREZ Juliana G. (ed.). **História das Músicas do Brasil: Sudeste**. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. 308-

339p.

LIMONTA, Ileana de Las Mercedes Hodge. **Cultura de Resistência e resistência de uma identidade cultura:** a santería cubana e o candomblé brasileiro (1950-2000). Tese de Doutorado: Salvador, Faculdade de Filosofia de Ciências Humanas, UFBA. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/11253>>. Acesso em: set. 2024.

LOPONTE, Luciana. Gênero, arte e educação: resistências e novas paisagens do possível. In: **Cartema**, n8,v.8, p.81–96, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.52583/cartema.v8i8.248458>>. Acesso em: abr. 2024.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. n-1 edições São Paulo: 2018.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 1995, 178p.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 181-192, dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/152702>. Acesso em: 22 out. 2024.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. In: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. Sesc São Paulo, nº3<sup>a</sup>, nov. 2016. p.57-72. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/mulheres-compositoras-no-brasil-dos-seculos-xix-e-xx-ana-carolina-arruda-de-toledo-murgel/>. Acesso em: 22 out. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia ciência**. 10<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ed. Schwarz, 2023.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a genealogia da moral**: um escrito polêmico. Porto Alegre: L&PM, 2019.

NOGUERA, Renato. **Denegrindo a educação**: um ensaio filosófico para uma pedagogia da Pluridiversidade. Revista Sul-Americana de Filosofia E Educação (RESAFE), (18), 2012. 62-73.

ROSA Pires Antonilde; RÊGO Souza, Ana. Cantoras Afro-brasileiras de ópera: uma reflexão sobre a ausência de cantoras líricas negras nos livros de História da Música Brasileira do Século XIX. In: **Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros**. As (ABPN), 9(21), 2017, 20–36. Disponível em: <<https://abpnrevista.org.br/site/article/view/224>>. Acesso em 22 de abr. 2025.

PEREIRA, Marcos Villela. O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação. In: **Pro-posições**, Campinas, v.23, n.1(67), p.183-195, jan./abr., 2012. Disponível

em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-73072012000100012>>. Acesso em: abr. 2024.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. 37<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PIERUCCI, Antônio Flávio e PRANDI, Reginaldo. **A realidade social das religiões no Brasil**. São Paulo, Hucitec, 1996.

RIBEIRO, Katiúscia (2020). O futuro é ancestral. In: **Le Monde Diplomatique**. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/o-futuro-e-ancestral/>>. Acesso em: 25 abr. 2025.

OLIVEIRA, Eduardo (2012). **Epistemologia da Ancestralidade**. Disponível em: <[https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo\\_oliveira\\_-epistemologia\\_da\\_ancestralidade.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-epistemologia_da_ancestralidade.pdf)>. Acesso em: 25 abr. 2025.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Comércio, nação e gênero: As Negras Minas Quitandeiras no Rio de Janeiro 1835-1900. In: **Revista do Mestrado em História**. Vassouras, v.4, n1, p.55-78, 2002. Disponível em: <[https://rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204431/4154788/mercado\\_minas.pdf](https://rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204431/4154788/mercado_minas.pdf)>. Acesso em: 04 set.2024.

SODRÉ, Muniz. **Samba o dono do corpo**. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TONI, Flávia. Acervos musicais, os pioneiros e a situação atual: o musicólogo e colecionador Mário de Andrade. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (org.) In: **Música em debate**. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2008, p. 57.

WERNECK, Jurema. **O samba segundo as Ialodês**: mulheres negras e cultura midiática. São Paulo: Educitec, 2020.

---

## SOBRE OS AUTORES

Gisele Massola é professora visitante do Mestrado Profissional Informática na Educação (IFRS/Campus Porto Alegre). Doutora em Educação (UFRGS/2015); Mestra em Educação (ULBRA/2009), Licenciada em História (ULBRA/2003); Graduanda em Psicologia (FACEFI). É pesquisadora vinculada ao campo dos Estudos Culturais em Educação com interesses nas temáticas de Identidades e Diferenças, Estudo das Relações Étnico Raciais e Diversidade. Atualmente está vinculada ao projeto de pesquisa “Educação comparada Brasil e Portugal: autorreflexão sobre utilização de Tecnologias de Informação e Comunicação” no qual consiste em desenvolver estudos comparados entre o Brasil e Portugal acerca da inserção, do uso e formas de abordagem das tecnologias na educação básica. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9110-1381>. E-mail: [gisele.massola@poa.ifrs.edu.br](mailto:gisele.massola@poa.ifrs.edu.br)

Michele Doris Castro é doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E investiga a música como possibilidade de Experiência Estética e formação de subjetividade para mulheres negras. É também mestra em Educação (UFRGS, 2014) e graduada em Licenciatura em Ciências Sociais (UFRGS, 2010). Professora de Sociologia do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS). Com especialização em Psicopedagogia (2019) e História e Cultura Afro-brasileira (2019). ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-2281-6120>. E-mail: [michele.castro@veranopolis.ifrs.edu.br](mailto:michele.castro@veranopolis.ifrs.edu.br)

## CREDIT TAXONOMY

<b>Gisele Massola</b>			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<b>Michele Doris Castro</b>			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

## DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.