

Nós Somos Mulheres: uma análise da chama-e-resposta no samba

RESUMO

Jéssica Cristina Alvaro Oliveira
E-mail: jeholiveira332@gmail.com
Universidade Estadual do Norte
Fluminense - Darcy Ribeiro,
Campos dos Goytacazes, Rio de
Janeiro, Brasil

Fernanda Pacheco Huguenin
E-mail:
fernanda_huguenin@gmail.com
Universidade de Brasília, Brasília,
Distrito Federal, Brasil

Giovane do Nascimento
E-mail:
giovanedonascimento@gmail.com
Universidade Estadual do Norte
Fluminense, Campos dos
Goytacazes, Rio de Janeiro, Brasil

Este trabalho tem por objetivo analisar o diálogo estabelecido entre duas letras de samba: “Nós Somos Mulheres” de Doralyce Ferreira e Silvia Duffrayer e “Mulheres” de Toninho Geraes. Essa interlocução pode ser compreendida a partir de um modelo de chamada-e-resposta muito comum nas rodas de samba, aquele em que dois solistas dialogam. Sob a ótica da africanidade apresentamos o samba enquanto uma expressão cultural de origem negra, cuja subversão foi central para sua existência. A pesquisa orientou-se por uma revisão bibliográfica do assunto. As músicas são analisadas como dados sociais, visto que estão correlacionadas a uma época e conseqüentemente refletem o mundo social. Verificamos que a teoria crítica feminista negra fornece insumos teóricos, como a interseccionalidade, para compreendermos as reivindicações e denúncias apresentadas pelas compositoras na letra da música. Podemos perceber que esse diálogo, diz respeito, ao exercício do lugar de fala e do ponto de vista, tão reivindicados por feministas negras.

PALAVRAS-CHAVE: Samba. Interseccionalidade. Africanidade. Chamada-e-resposta. Lugar de fala.

INTRODUÇÃO

As análises das letras de samba não são recentes, Claudia Matos (1982), já discutia as composições de Wilson Batista e Geraldo Pereira, e a consequente transformação do malandro anti-herói, descrito nas letras no período da Era Vargas, para o malandro regenerado das décadas seguinte. A autora afirma haver uma categoria de composições lírico-amorosa que se constrói a partir da retratação de figuras femininas de modos variados, levando em consideração o contexto da criação dos sambas. Matos (1982), percebeu que independente do período, as mulheres são retratadas como elemento de construção/desconstrução amorosa atuando num mundo centrado em valores masculinos que devem guiar suas condutas sob o risco de censura e até de agressões.

Objetivando compreender como o compositor Ataulfo Alves retrata as figuras femininas em suas obras, Larissa Alvaro de Oliveira (2014, p. 19), conclui que há

Por um lado, uma figura feminina construtora responsável pela estabilidade emocional masculina, capaz de ajudá-lo a se consertar como indivíduo, à medida que esta mostra-se inserida ao lar e adequada a uma concepção tradicional do feminino; por outro, a figura masculina fragilizada e o modo como esta encena um discurso romântico sentimental que fortalece a figura feminina como alicerce de sobrevivência do mundo do homem.

Neste trabalho também objetivamos compreender como a figura feminina é retratada na letra de samba “Mulheres” de Toninho Geraes, interpretada por Martinho da Vila, desde a década de 1990. Entretanto, o que nos motivou foi a composição “Nós somos mulheres”, em que as compositoras Doralyce Ferreira e Silvia Duffrayer nitidamente respondem à obra anterior se posicionando frente essa mulher idealizada por Toninho Geraes. Assim, este trabalho tenta responder a seguinte questão: é possível compreender esse diálogo a partir da chamada-e-resposta?

Dessa maneira, este trabalho tem por objetivo analisar o debate de raça e gênero, de modo interseccional, na letra de samba “Nós Somos Mulheres”, com isso, analisar o diálogo estabelecido entre essa composição e a letra “Mulheres” a partir da chamada-e-resposta.

Entendendo que as letras de músicas são dados e que segundo Martin W. Bauer e George Gaskell (2003, p. 365) “os dados formais reconstróem as maneiras pelas quais a realidade social é representada por um grupo social”, optamos, neste trabalho, por proceder com análise comparativa das letras “Nós somos mulheres” e “Mulheres”, pois letras de música são documentos que espelham o mundo social, atual ou passado, que a produz e a consome. E podemos observar como as questões de gênero são tratadas no samba em distintos períodos, já que os sons são condicionados pelo contexto social.

O samba urbano é originário das grandes festas produzidas pelas denominadas “Tias Baianas”. Autores como Nei Lopes (2008) afirmam que essas mulheres eram adeptas às religiões de matrizes africanas. Yalorixás como Tia Carmem do Ximbuca, filha de Oxum, assim como Tia Ciata foram por exemplo fundamentais para a manutenção do samba, bem como para as atividades das

comunidades tradicionais de terreiro. Assim, existe uma grande relação do samba com o Candomblé, que se constituíram concomitantemente no Centro do Rio de Janeiro, no final do século XIX e ambos constituintes dos modos de vida dos sujeitos negros, perseguidos e reprimidos de diferentes maneiras.

No código penal de 1890, no artigo XIII, por exemplo, traz a criminalização dos “Vadios e dos Capoeiras”, a prerrogativa para a perseguição e prisão de sambistas, vistos como vadios pela polícia do Rio de Janeiro. Nesse código penal há também a criminalização do curandeirismo no artigo III, dos “Crimes a saúde pública” em que essas tias Yalorixás eram facilmente enquadradas pela relação do Candomblé com as ervas medicinais.

O samba, enquanto expressão cultural de origem negra, assume um caráter transgressor, tendo em vista, a organização de sujeitos negros no pós-abolição. Num período marcado pela criminalização do sambista, bem como da religião de matriz africana “O Candomblé”, o papel protagonista das mulheres negras merece destaque, visto que as mulheres sequer eram compreendidas enquanto sujeitas de direito na sociedade brasileira.

Mesmo com o passado marcado pelo protagonismo feminino, nas últimas décadas, o samba tem sido apontado como um espaço machista. A assimetria entre referências femininas e masculinas e as letras que depreciavam as mulheres, são as principais reclamações de grupos de mulheres sambistas, ou não. Um exemplo desse machismo está na trajetória da compositora e intérprete Dona Ivone Lara que era impedida de assinar suas composições, pois a função de compositor era atribuída às figuras masculinas.

SOB A ÓTICA DA AFRICANIDADE: SAMBA E SUBVERSÃO

Muniz Sodré (1998), chama atenção para o fato de que uma das principais características do samba carioca, por exemplo, são as letras como crônicas do Rio de Janeiro e da vida nacional. Essas crônicas realizadas sob o ponto de vista de sujeitos marginalizados, em sua maioria, chamam atenção para o potencial de subversão de uma ordem social que ainda não conferia humanidade as pessoas negras. Essas normas que criminalizam o modo de vida das pessoas negras e as relações sociais assimétricas são decorrentes do processo de escravização, que perdurou por quase quatro séculos no Brasil.

Nesse sentido, pensar o samba enquanto subversivo, faz parte do intento de pensá-lo repleto de africanidade, ou seja, parte da elaboração “[...] de um projeto de construção política, já não de um estado-nação, mas de uma etnicidade” (MAKL, 2011, p. 59). Para isso, faz-se necessário compreender, por exemplo, que a corporeidade é indissociável da expressão cultural, pois “tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte à preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que falta – no apelo da síncopa” (SODRÉ, 1998, p. 11). Assim, pensar esse corpo, que é negro, demandado pela síncopa, diferentemente da música europeia, nos ajuda a enxergar África.

Vale sinalizar que o sotaque de samba apresentado aqui, é o samba urbano, criado na Pequena África pela comunidade baiana. Oliveira (2019, p. 2) sinaliza que

O espaço territorial conhecido como “reduto dos negros”, e posteriormente como “A Pequena África”, termo criado por Heitor dos Prazeres, compreendia a região que se estendia da Praça Onze, passando pela estação ferroviária de Dom Pedro II e chegando até a Prainha, atual Praça Mauá (LOPES, 2008). Esse espaço profícuo para o fomento das mais distintas expressões culturais tinha sua organização a partir da lógica das práticas religiosas de matriz africana, o “Candomblé”. As hierarquias existentes na religião concediam às Yalorixás da casa de João Alabá de Omolu o papel de protagonistas, sendo elas mães espirituais e carnavais de sambistas, jongueiros, capoeiristas, dentre outros. Tal espaço é resultado da migração e fixação de pessoas negras na capital do Brasil, que neste momento é o Rio de Janeiro.

Ainda refletindo acerca da africanidade, agora a partir da sincopa, Luis Ferreira Makl (2011, p. 59) diz que:

[...] considero que um sentido de africanidade foi desenvolvido nas “Políticas da sincopa”: táticas históricas que os afrodescendentes desenvolveram, conseguindo suspender e desafiar a rejeição deslegitimante e culturalmente racista dos setores dominantes. A política da sincopa compreende a sedução do simbólico exercida com a performance de música e dança com a qual os afrodescendentes conseguiram atrair segmentos dos setores dominantes, em um primeiro momento pela exotificação, depois pela folclorização. Compreende também as práticas em espaços alternativos em que os afrodescendentes tanto criaram novas relações sociais diferentes às de dominação quanto resistiram à dominação simbólica. Para tanto, geraram jogos de ambivalências e táticas de dupla voz em que uma mensagem pode ter mais de um sentido, segundo o código utilizado.

Com isso, concordamos com Nelson da Nobrega Fernandes (2001), Makl (2011) e Sodré (1998), sobre o samba conter em si, táticas negras para sua preservação, pois diferente de outras leituras, acreditamos que o processo de des-etnização do Samba, não ocorreu sem o conhecimento e agência dos sujeitos negros, que em um determinado momento, optam pela continuidade das suas expressões culturais. Esse processo está no bojo das estratégias para a manutenção dos modos de vida de sujeitos negros.

Atentando-nos ao fato de que o improvisado está nas bases do Samba, pois “ocorre no círculo e no cíclico do sistema de chamada-e-resposta” (MAKL, 2011, p. 62). O autor ainda enfatiza duas questões acerca da chamada-e-resposta:

Sobre a cantora negra nos EUA e no Caribe, Samuel Floyd (1991) destaca quanto, por meio da chamada-e-resposta, se desenvolveu a atividade da “significação”, tomando esse conceito da tese de Henry L. Gates Jr. sobre a literatura negra. A atividade de significar se refere à capacidade de interpretar as tradições musicais próprias, de dialogar com a própria história das músicas e gêneros negros e com outras tradições como a euro-ocidental: o gospel a respeito dos hinos evangélicos, o spiritual e o blues [...] (MAKL, 2011, p. 64, grifos do autor).

Ainda sobre a chamada-e-resposta e a improvisação é importante destacar dois aspectos: o primeiro é o sentido espiralar que inclui a improvisação ao sistema

de chamada-e-resposta, juntos promovem à intensificação, a partir da repetição e da sobreposição de chamados e respostas, que resulta num clímax. O segundo, diz respeito às especificidades dos modos de organização e auto-regulação das performances negras. Pois, canto e dança na performance a corporalidade, além de improvisação e o sistema de chamada-e-resposta juntos promovem efervescência coletiva, catarse e desenvolvem fortes sentimentos e paixão.

Uma roda de samba marcada por chamadas e respostas tanto entre solistas, quanto entre instrumentos e passistas é marcada por clímaxes. Os participantes cantando em coro, dançando livremente, acabam por acessar o campo espiritual de diferentes maneiras, pois, concordamos com Makl (2011, p. 65-66), há uma dimensão da ritualística das músicas negras em que simbolicamente, nesses momentos de efervescência, há uma elevação espiritual e não um estado caótico, tratando-se de múltiplas energias desenvolvidas convergentemente, em que diferentes vibrações são alinhadas e auto-organizadas policentricamente.

Após essa definição é possível perceber, não só no Samba Urbano, a existência do improviso no Brasil, mas expressões como Jongo e Capoeira, por exemplo, bem como outros sotaques de Samba, utilizam o improviso como ferramenta na elaboração de novos passos, arranjos ou letras, que são compostas, em sua maioria, na roda de Samba de maneira conjunta. Denise Barata (2012, p. 33), denomina como partido-alto, um estilo de Samba, que possui uma estrutura mantenedora das

[...] características herdadas dos cantos tradicionais africanos que foram ouvidos no Brasil desde o século XVI, “cantos de improviso em resposta aos estribilhos fixos” (TINHORÃO, p. 54, 1998). Esse canto alternado entre dois ou mais cantores é chamado de desafio e se constitui numa disputa estilizada, em princípio improvisada, mas estreitamente regulada, com o propósito de valorizar a virtuosidade dos poetas.

Dessa forma, o improviso também se configura como um desses elementos do samba que remontam à África, pois mesmo que seja comprovada sua existência em diversas partes do mundo, o improviso, enquanto tradição, nos é apresentado a partir do modo de vida de sujeitos escravizados no Brasil, cujas expressões culturais e seus elementos auxiliam na manutenção da contribuição africana, na memória dos/das sujeitos/as (BARATA, 2012).

Os elementos aqui apresentados, nos auxiliarão, mais adiante, a pensar como esse samba que, passa a sofrer mais intensamente com a nacionalização e a des-etnização, a partir da década de 1940, nos dias de hoje, contém disputas de narrativas, na qual um lado reivindica o retorno a esse passado cuja subversão é uma das mais fortes características da expressão. Podemos observar essa afirmativa nos questionamentos acerca dos ‘papéis das mulheres negras na sociedade brasileira’, nos últimos sambas-enredo das escolas de samba do Rio de Janeiro, apresentando críticas sociais, ou ainda, a inserção da crítica ao comportamento machista retratado nas letras de samba, em formato de resposta. Este último formato de disputa de narrativa é que iremos explorar, neste trabalho.

O AMOR EXPRESSO NAS LETRAS DE MÚSICA

Como dito anteriormente, o improviso está na base dos sambas, a chamada-resposta, ou, o desafio, foram essenciais na composição de letras lendárias, como a letra de “Pelo Telefone”, reconhecida por muitos como o primeiro samba gravado, no ano de 1917. Sabemos que por vias oficiais a autoria da canção é de Donga e Mario Reis, entretanto, autores como Rodrigo Gomes (2015), por exemplo, afirmam que a música foi composta na casa de tia Ciata e apropriada por Donga. Tal apropriação oculta um modo de criação coletiva, um modelo de samba ainda distante da figura do narrador ou do compositor. Nesse caso, um formato de produção que passa pelas casas das tias, pelas festas, como por exemplo, a festa da Penha e bailes cujas letras eram constantemente alteradas num processo que Sodré (1998) vai chamar de “amadurecimento”.

A figura do compositor inaugurada, a partir de então, está relacionada à comercialização do Samba que se inicia na década de 1920, possibilitada pela intensificação do debate nacionalista por setores mais abastados da sociedade, que iniciam um processo de expropriação do Samba, desde sua passagem até sua forma produzida pela indústria fonográfica, por exemplo, as gravadoras. A comercialização em massa imprime consequências no que tange à composição, ao formato dessa composição e até a relação corpórea, cujo “samba no pé”, por exemplo, é gradativamente substituída pela coreografia do teatro rebolado, como nos lembra Sodré (1998).

A figura do compositor de Samba é entendida pela indústria, como aquele indivíduo que narra suas experiências cotidianas, no que concerne às questões sociais, o preconceito, a violência, o olhar que a sociedade possui sobre ele, além das questões amorosas. A mulher amada é apresentada de diversas maneiras, desde amores inatingíveis, às parceiras, mas em muitos casos o olhar do compositor sobre essas mulheres em diferentes períodos é carregado de assimetria de gênero. Compreendendo que estes olhares, bem como as letras, representam uma visão de mundo indissociável de um determinado tempo, é impossível negar que recorrentemente o olhar do compositor é carregado de violências múltiplas para com as mulheres. Nesse sentido, o amor expresso nas letras de Samba é marcado por ambiguidades onde figura feminina, idealizada pelo autor, só é considerada pessoa merecedora de afeto ao assumir posturas e comportamentos “próprios de mulher”, a exemplo da “Amélia que era mulher de verdade” de Ataulfo Alves, ou “Aquilo que era mulher” do Zeca Pagodinho.

Foi a partir de tais constatações e da pouca referência feminina no samba, que mulheres atualmente passaram a disputar suas narrativas no mundo do samba. É o que diz, por exemplo, Teresa Cristina uma das sambistas mais famosas do Rio de Janeiro, que relata em entrevista para o site “El Pais” que algumas músicas já não fazem mais parte de seu repertório por possuir conteúdos machistas. E na mesma situação, Doralyce Ferreira, cantora afrofuturista, quando convidada para cantar “Mulheres”, numa roda de Samba, expressa o seu descontentamento, ao afirmar que a letra é machista.

O AMOR EXPRESSO “MULHERES” NA DÉCADA DE 1990

Já tive mulheres de todas as cores/ De várias idades, de muitos amores/ Com umas até certo tempo fiquei/ Pra outras apenas um pouco me dei/Já tive mulheres do tipo atrevida/ Do tipo acanhada, do tipo vivida/ Casada carente, solteira feliz/Já tive donzela e até meretriz/ Mulheres cabeça e desequilibradas/ Mulheres confusas, de guerra e de paz/ Mas nenhuma delas me fez tão feliz/ Como você me faz/ Procurei em todas as mulheres a felicidade/ Mas eu não encontrei e fiquei na saudade/ Foi começando bem, mas tudo teve um fim/ Você é o sol da minha vida, a minha vontade/ Você não é mentira, você é verdade/ É tudo o que um dia eu sonhei pra mim.

A letra escrita por Toninho Geraes, foi interpretada por Martinho da Vila em seu CD intitulado “Tá delícia, tá gostoso”. Esse single é responsável pelo sucesso do CD que atingiu a marca de mais de um milhão e meio de cópias. A partir desta afirmativa é possível compreender que esta música, contestada nos dias de hoje, retrata as ideias sobre as mulheres, para os/as apreciadores/as de samba, da década em que ela foi escrita. Pois, como sinalizam Bauer e Gaskell (2003, p. 22) os “dados formais reconstróem as maneiras pelas quais a realidade social é representada por um grupo social”. Vale a pena refletir, então, sobre contexto a qual a letra é escrita.

Virgínea Paes Coelho (2001), evidencia que a década de 1990 é marcada pela intensificação do acesso das mulheres ao mercado de trabalho, se nas décadas anteriores o perfil das mulheres trabalhadoras era de mulheres solteiras e sem filhos, neste período, mulheres mais velhas e com filho passam a ser contratadas. A autora relata também que há um ganho na questão salarial das trabalhadoras, ampliando inclusive, a ocupação de cargos na administração pública. Cristine Cabral (2007) recorda que os anos 1980 e 1990 trouxeram uma nova mulher, dona de sua carreira, realizadora de grandes projetos pessoais e sociais marcando sua independência do homem emocional e financeiramente. Sobre as mídias, Simone Freitas (2004, p. 120) comenta que:

A partir da década de 90 em diante, segundo Carvalho (1998, p. 25), não se deixam mais seduzir pela domesticidade e exigem ser retratadas na publicidade pela sua audácia e independência. Contudo, de acordo com Lysardo-dias (2007, p. 30) as publicidades actuais destinadas ao público feminino insistem em explorar basicamente dois estereótipos, que se inter-relacionam: o primeiro é relativo ao padrão de beleza: a mulher bonita é a mulher magra. O segundo estereótipo refere-se a juventude: é preciso ser/parecer jovem para ser feliz.

A década de 1990 é marcada por algumas conquistas cruciais para as mulheres brasileiras: a questão do mercado de trabalho refletida na mídia; o maior acesso aos níveis superiores, pois em 2003 mulheres já eram maioria no ensino superior (DOTTA; TOMAZI, 2015); o aumento do debate feminista realizado por mulheres de classe média (FREITAS, 2001); e, a assinatura de “importantes acordos internacionais, como na Conferência de Cairo (1994), na Convenção de Belém do Pará (1994), e na Conferência de Beijing (1995), ratificaram a posição do Brasil em relação à violência sexual, entendendo-a como violação aos direitos humanos e como questão de saúde pública” (PINTO; OLIVEIRA, et al, p. 2017).

Contudo, as conquistas resultantes de lutas de décadas anteriores, aqui enfatizadas, não se confirmam simetricamente para mulheres racializadas e brancas. A feminista negra Lélia Gonzalez, já na década de 1980, chamava atenção para a distância socioeconômica entre mulheres negras e brancas, além de denunciar o próprio feminismo que se prevalecia da opressão feminina negra. Com isso, a “liberdade das mulheres estava assentada na exploração de classe e de raça de outras mulheres que não dispunham dos mesmos privilégios sociais” (RATTS; RIOS, 2010, p. 104).

As novelas enquanto dados formais, refletem as inquietações de Lélia Gonzalez. Os novos papéis assumidos por mulheres na mídia, associados à independência, a partir de carreiras bem-sucedidas, são em sua totalidade ocupados por mulheres brancas. Os poucos papéis, ocupados por mulheres negras nas novelas de sucesso da década de 1990, são os de empregada doméstica, o que, de certa forma, reflete a divisão sexual do trabalho com ênfase nas relações raciais. Em sua análise sobre a novela “Terra Nostra” de 1999, Sueli Carneiro (2019) chama atenção para a falta de relevância dos personagens negros, nesta que é uma novela de época, que retrata tais personagens a partir da subserviência e do infantilismo. A imagem das pessoas negras, veiculadas desta maneira, reluz um projeto de nação que visa à hegemonia branca e exclusão ou admissão minoritária e subordinada de negros, indígenas e não negros no geral.

É nesse contexto de relativo avanço nas questões de gênero, mas de opressão racial realizada também por mulheres feministas, como retratado por Lélia Gonzalez, que a música é lançada. O sucesso do samba “Mulheres”, cantada por Martinho da Vila, um homem negro, distante dos padrões de beleza vigentes na década de 1990, pode ser analisado por mais de uma perspectiva, pois o homem negro foi e é associado à brutalidade, dessa maneira, há uma aparente reivindicação desse lugar de quem ama e de quem encontra a felicidade. Entretanto, os adjetivos utilizados para caracterizar as mulheres são, atualmente, criticados pelos feminismos e por autoras que analisam letras de samba, como por exemplo, Claudia Matos (1982) e Larissa A. de Oliveira (2014).

INVESTIGANDO A COMPOSIÇÃO “NÓS SOMOS MULHERES”

A partir das críticas realizadas a essa e a outras músicas, além da crítica aos comportamentos dos sujeitos sociais, que novos sambas estão sendo compostos. Com ênfase no “lugar de fala” proposto pelo feminismo negro (RIBEIRO, 2017) a música “Nós somos mulheres” de Doralyce e Silvia foi lançada, no ano de 2018.

Apesar da origem imprecisa do “lugar de fala”, Djamila Ribeiro (2017) acredita, que este surge com a tradição do feminist stand point ou do ponto de vista feminista. Vale frisar, que o conceito é utilizado por movimentos sociais, como ferramenta política, objetivando contrapor a autorização discursiva dada a/e por grupos hegemônicos. Nesse sentido, o “lugar de fala” se trata da reivindicação de grupos subalternizados ao direito de falar por si e mais, do questionamento: “quem pode falar?”

Nós somos mulheres de todas as cores/ De várias idades, de muitos amores/ Lembro de Dandara, mulher foda que eu sei/ De Elza Soares, mulher fora da lei/ Lembro de Mariele, valente e guerreira/ De Chica Da Silva, Toda Mulher Brasileira/ Crescendo oprimida pelo

*patriarcado/ Meu corpo minhas regras agora mudou o quadro/
Mulheres cabeças e muito equilibradas/ Ninguém está confusa não te
perguntei nada/ São elas por elas/ Escute este samba que eu vou te
cantar/ Eu não sei, porque eu tenho que ser a sua felicidade/ Não sou
a sua projeção, você é que se baste/ Meu bem, amor assim eu quero
é longe de mim /Sou Mulher, sou dona do meu corpo /E da minha
vontade /Fui eu que descobri poder e liberdade /Sou tudo o que um
dia eu sonhei pra mim.*

A iniciativa das compositoras representa um modelo de disputa de narrativa que diferentes movimentos sociais têm assumido em diversos espaços de produção de informação e/ou conhecimento, como por exemplo, as colunas jornalísticas, canais televisivos, bem como nas diferentes expressões culturais. A música apresenta diversas respostas às afirmações de Martinho da Vila, que já podemos observar nas primeiras estrofes.

Martinho começa sua narrativa contando que “já teve muitas mulheres de todas as cores, de várias idades e de muitos amores”, ou seja, ele informa no início da música que falará das mulheres com quem se relacionou, como se fossem suas propriedades, ou seja, há objetificação das mulheres na medida em que eles às possuiu. Já Doralyce e Sílvia de início se situam na música “Nós somos mulheres, de todas as cores”. Ao se situarem, elas explicitam que são mulheres, falando por elas mesmas. Sobre esse processo reivindicatório Patricia Hill Collins (2019, p. 83) alerta “[...] as intelectuais negras de todas as esferas da vida devem enfatizar veementemente a questão da autodefinição, porque falar por si mesma e elaborar uma agenda própria é essencial para o empoderamento”.

A partir desse lugar de agência, nas próximas inquietações, há um aparente esforço de apresentar essas mulheres, que na narrativa de Martinho não possuem nome, ou história. As compositoras em suas respostas fazem questão de identificar alguns nomes de importância para a história brasileira: “Lembro de Dandara, mulher foda que eu sei/ De Elza Soares, mulher fora da lei/ Lembro de Marielle, valente e guerreira/ De Chica Da Silva”. Todas citadas em questão, mulheres negras, cujo movimento negro e de mulheres tem realizado grande esforço para a manutenção de suas imagens enquanto guerreiras, insatisfeitas com as opressões sistêmicas de seus tempos.

Logo nas próximas estrofes da música, as compositoras expõem:

*“Crescendo oprimida pelo patriarcado/ Meu corpo minhas regras
agora mudou o quadro/ Mulheres cabeças e muito equilibradas/
Ninguém está confusa não te perguntei nada”. Uma aparente
resposta as estrofes cantadas por Martinho: “Já tive mulheres do tipo
atrevida/ Do tipo acanhada, do tipo vivida/ Casada carente, solteira
feliz/Já tive donzela e até meretriz/ Mulheres cabeça e
desequilibradas/ Mulheres confusas, de guerra e de paz”.*

Nesse ponto há uma franca denúncia ao sistema de dominação masculina, que a partir de um mundo sob o binarismo homem-mulher produz violências múltiplas. Sobre dominação masculina Daniel Welzer-Lang (2001, p. 83), diz:

[...] sobretudo não percebem que o conjunto do social está dividido segundo o mesmo simbólico que atribui aos homens e ao masculino as funções nobres e às mulheres e ao feminino as tarefas e funções afetadas de pouco valor. Esta divisão do mundo, esta cosmogonia

baseada sobre o gênero, mantém-se e é regulada por violências: violências múltiplas e variadas as quais – das violências masculinas domésticas aos estupros de guerra, passando pelas violências no trabalho – tendem a preservar os poderes que se atribuem coletivamente e individualmente os homens à custa das mulheres. Tudo isso é conhecido, e mesmo que pendurem os debates – sobre a natureza das violências,¹ as relações entre a divisão por sexo e por gênero,¹¹ o lugar dos homens, a análise das transformações atuais,¹² etc. – surge um consenso para designar a divisão entre dois grupos (ou classes) de sexo, em gêneros, como fundadora da dominação masculina.

As violências por elas denunciadas perpassam, por exemplo, os arquétipos construídos sobre as mulheres. O desequilíbrio, negado na versão das compositoras, está associado à rejeição de um discurso cristalizado em formato de ataque às mulheres que lutam contra as opressões de gênero, ou por aquelas mulheres que simplesmente não se resignam aos comportamentos masculinos que as oprimem.

Na sequência, Martinho continua:

*Procurei em todas as mulheres a felicidade/ Mas eu não encontrei e
fiquei na saudade/ Foi começando bem, mas tudo teve um fim/ Você
é o sol da minha vida, a minha vontade/ Você não é mentira, você é
verdade/ É tudo o que um dia eu sonhei pra mim.*

Como resposta, temos as seguintes estrofes:

*Eu não sei, porque eu tenho que ser a sua felicidade/ Não sou a sua
projeção, você é que se baste/ Meu bem, amor assim eu quero é longe
de mim /Sou Mulher, sou dona do meu corpo /E da minha vontade
/Fui eu que descobri poder e liberdade /Sou tudo o que um dia eu
sonhei pra mim.*

Nestas últimas estrofes, duas expressões são centrais. A primeira, “Não sou sua projeção, você é que se baste”, tem a ver com acusações feministas acerca da construção social da mulher a partir da projeção masculina, como se elas não fossem pensadas em si mesmas, mas como a outra do homem e a partir do olhar dele, sob uma perspectiva de submissão e dominação (RIBEIRO, 2017). Como se trata de duas compositoras negras podemos pensar, ainda, sobre a acusação do feminismo negro, pois para elas, mulheres negras são pensadas a partir da outridade, ou seja, que mulheres negras se tornam “a representação mental daquilo com que o sujeito branco não quer se parecer” (KILOMBA, 2019, p. 38). A segunda, “Fui eu que descobri poder e liberdade /Sou tudo o que um dia eu sonhei pra mim”, diz respeito ao empoderamento que Joice Berth (2019) se esforça para conceituar em sua obra. A autora concorda com Collins, Angela Davis e Srilatha Batliwala, para elas, empoderamento faz parte de um processo prático de autoconscientização que resulta na transformação das próprias sujeitas.

Nesse sentido, essas mulheres evidenciam na música, a importância de construir narrativas próprias, assim como, o feminismo negro de Berth (2019) que acredita na autodefinição como ferramenta que nega a construção do que é ser mulher negra sob a perspectiva do colonizador. Depois dessa análise, podemos observar que a composição de Doralyce Ferreira e Silvia Duffrayer foi de fato construída com o objetivo de responder à composição “Mulheres”, principalmente

por não concordarem com o modelo de mulher e de relação, ali apresentado, evidenciando o tipo de mulheres que são a partir do que acreditam.

CHAMADA-E-RESPOSTA UM CAMINHO POSSÍVEL

A partir dessa análise, retomemos o conceito de chamada-e-resposta de Makl (2011). Para o autor, “é uma das principais características da música negra encontradas nas culturas da diáspora africana” (MAKL, 2011, p. 62). Nesse sentido, o autor apresenta três modalidades para categorizá-la. A primeira consiste num solista individual que pode ser um vocalista ou instrumento, cuja resposta é dada por um coletivo, coro ou instrumental, a segunda é realizada a partir de um diálogo entre dois solistas, vocalistas ou instrumentos, e o terceiro realizado entre instrumentista e dançarino ou dançarina (MAKL, 2011).

É evidente que Makl (2011) está pensando a chamada-e-resposta a partir da ação do improviso na roda de samba, na roda de jongo ou na de capoeira, por exemplo. No entanto, “Nós somos mulheres” é uma resposta apresentada vinte e três anos depois da chamada, “Mulheres”. Sabemos que as duas músicas não se configuram como uma produção de chama-e-resposta, literal, o que estamos fazendo neste trabalho é um esforço de relacionar as duas músicas à segunda característica da chamada-e-resposta, a saber, um diálogo entre dois solistas, que nesse caso é vocal. Esse esforço torna-se viável a partir da compreensão de que “[...] os modos de organização e autorregulação das performances negras constituem, historicamente, uma modernidade própria, orgânica, paralela à dominante” (MAKL, 2011, p. 65).

Dentro do contexto das músicas negras é possível analisar as duas composições porque essas músicas possuem características próprias, como a temporalidade, por exemplo, ela nos dá a possibilidade de extrapolar a linearidade da cronologia ocidental. As compositoras se esforçam para dar respostas, como se a música tivesse sido lançada num contexto de improviso, em uma roda de samba, sendo possível realizar tal aproximação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A africanidade enquanto projeto político que enxerga o Samba a partir de sua relação com a África e, por isso subversivo, nos dá ferramentas para aproximar fatos, pois a partir desse projeto político é que conseguimos enxergar as composições analogicamente às chamadas-e-respostas. É dessa forma, que ao compreender as performances negras a partir de uma modernidade própria, que se torna possível refletir, em “por que essa resposta não se deu já em 1995?” Sabendo-se que o espaço da mulher negra na mídia, principalmente ao que diz respeito a Samba, na década de 1990, era quase que restrita ao papel de Globeza “a mulata do samba”.

A ruptura com o silêncio, por parte das mulheres, tem sido crucial para novas narrativas num espaço como o Samba, um espaço cuja transgressão, ainda que presente, não foi suficiente para romper com as opressões de gênero nem nas composições, nem no acesso igualitário entre homens e mulheres. Essas questões são ainda mais urgentes se pensarmos o acesso e as composições interseccionando raça e gênero, pois o retrato das mulheres negras nas letras de Samba é cruel, já

que representam essas mulheres, em algumas vezes, destituídas de suas humanidades, como por exemplo a canção de Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz intitulada “Nega no Morro”, em que os compositores atribuem fenótipos de animais à nega. A questão do acesso está associada à escassez de nomes femininos negros representativos no Samba, que é uma expressão cultural de origem negra.

Por fim, esse novo momento, no qual, composições que evidenciam um debate de gênero, ganham alguma notoriedade dentro do Samba, como por exemplo a “Resposta da Rita”, elaborada por Ana Carolina, ou ainda “Pra Matar Preconceito”, composição de Manu da Cuíca e Raul DiCaprio demonstra para nós, que o Samba continua ocupando esse lugar de subversão que agora abre espaço para outras narrativas, ou seja, para que mulheres falem a partir de suas vivências, ainda que tenhamos total compreensão de que esse momento não é de longe o fim do machismo dentro do Samba, um espaço ainda predominantemente masculino.

Nós Somos Mulheres: an analysis of chamada-e-resposta in samba

ABSTRACT

In the light of the call-and-response this work aims to analyze the dialogue established between two samba lyrics: “Nós Somos Mulheres” by Doralyce Ferreira and Silvia Duffrayer and “Mulheres” by Toninho Geraes. This interlocution can be understood from a model of call-and-response very common in samba circles, one in which two soloists dialogue. From the perspective of Africanity, we present samba as a cultural expression of black origin, whose subversion was central to its existence. The research was guided by a bibliographic review of the subject and the songs are analyzed as social data, since they are correlated to a time and consequently reflect the social world. We verified that the critical black feminist theory provides theoretical inputs, such as intersectionality, to understand the demands and denunciations presented by the composers in the lyrics of the song, and, as far as we can perceive this dialogue, it concerns the exercise of the place of speech and the point of view, so claimed by black feminists.

KEYWORDS: Samba. Intersectionality. Africanity. Call-and-answer. Standpoint.

“Nós Somos Mulheres”: un análisis de la chamada-e-resposta en la samba

Este trabajo tiene como objetivo analizar el diálogo que se establece entre dos letras de samba: “Somos Somos Mulheres” de Doralyce Ferreira y Silvia Duffrayer y “Mulheres” de Toninho Geraes. Esta interlocución puede entenderse a partir de un modelo de llamada y respuesta muy común en los círculos de samba, en el que dialogan dos solistas. Desde la perspectiva de la africanidad, presentamos lo samba como una expresión cultural de origen negro, cuya subversión fue central para su existencia. La investigación estuvo guiada por una revisión bibliográfica del tema. Las canciones se analizan como datos sociales, ya que están correlacionadas con una época y en consecuencia reflejan el mundo social. Encontramos que la teoría crítica feminista negra brinda insumos teóricos, como la interseccionalidad, para comprender las demandas y denuncias presentadas por las compositoras en la letra de la canción. Podemos ver que este diálogo concierne al ejercicio del lugar de la palabra y el punto de vista, tan demandado por las feministas negras.

PALABRAS CLAVE: Samba. Interseccionalidad. Africanidad. Llamada y respuesta. Lugar de la palabra.

NOTAS

¹ As tias baianas foram africanas e afrodescendentes migrantes da Bahia para o Rio de Janeiro, no pós- abolição da escravidão no Brasil, reconhecidas por trazer e fomentar o samba e as religiões de matriz africana para o Centro da então capital do país.

² Entendemos como des-etnização o processo de hibridismo com outras estruturas musicais, como por exemplo, a música europeia que resultou na transformação das características originárias.

³ Alguns exemplos de samba que abordam a questão da mulher na sociedade brasileira são: “Lugar de Mulher é onde ela quiser!”, da G.R.E.S Império Serrano de 2020; História pra ninar gente grande, da G.R.E.S Mangueira de 2019, Viradouro de alma lavada, da G.R.E.S Viradouro de 2020.

⁴ Samba no pé é uma expressão utilizada para definir um modelo de dançar samba ligado à ancestralidade, onde o contato dos pés com o chão e o toque do tambor conectam ancestrais e os vivos.

⁵ Teresa Cristina Macedo Gomes, nasceu no dia 28/fev./1968, no subúrbio do Rio de Janeiro, é cantora de samba e pareceu inicialmente no quintal da Tia Surica, uma das tias mais famosas da G.R.E.S Portela. Para saber mais acesse: <http://dicionariompb.com.br/teresa-cristina/biografia>.

⁶ Afrofuturista foi cunhado por Mark Dery em 1994 e está relacionado à noção de um futuro elaborado e agenciado por pessoas negras.

⁷ Brah (2006) apresenta como patriarcado à dominação masculina não ambígua e invariável, não diferenciada por classe ou racismo.

⁸ Globeleza é o nome atribuído às mulheres negras que sambavam na vinheta de carnaval da Rede Globo, seminuas, ou nuas, com o objetivo de anunciar a chegada da época do ano. Cabe salientar que essa figura, foi alvo de várias críticas de feministas negras que redigiram um manifesto exigindo sua extinção.

REFERÊNCIAS

BAUER; Gaskell. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um material prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BRASIL. Código Penal (1890). **Código Penal dos Estados Unidos do Brazil**. Disponível em: www.planalto.gov.br Acesso em: 02. 12. 2019.

BARATA, Denise. **Samba e Partido alto: curimbas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. 1º Ed. – São Paulo: Pólen, 2019.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Polén, 2019.

COELHO, Virginia Paes. **Visitando a história a partir de memórias femininas: Mudanças e Permanências da Socialização da mulher -1960-1990**. Tese

(Doutorado em Serviço Social) Universidade Católica de São Paulo; São Paulo, 2001.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. 1º Ed. - São Paulo: Boitempo, 2019.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. **Escola de Samba**: sujeitos celebrantes e objetos celebrados: rio de janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Coleção Memória Carioca, 2001. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204430/4101441/samba.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2020.

FREITAS, Simone. **A mulher e seus estereótipos**: comparando 50 anos de publicidade televisiva no Brasil e Portugal. Portugal. 2014. Disponível em: < <http://www.ec.ubi.pt/ec/16/pdf/EC16-2014Jun-06.pdf> > Acesso em: 02 de dezembro de 2019.

GOMES, Rodrigo. **Samba no Feminino**: Transformações nas relações de gênero no Samba Carioca nas três primeiras décadas do século XX. UDESC, 2015.

MAKL, Luis Ferreira. **Artes musicais na Diáspora Africana**. Improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. Em Outra Travessa no. 11, PPGL – UFSC, 2011.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. 1º. Ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

PINTO, Lucielma Salmito Soares; OLIVEIRA, Ingrid Mayara Pereira de; PINTO, Eduardo Salmito Soares; LEITE, Camila Botelho Campelo; MELO, Auricélia do Nascimento; DEUS, Maria Catelo Branco Rocha de. Políticas públicas de proteção à mulher: avaliação do atendimento em saúde de vítimas de violência sexual. **Ciência & Saúde Coletiva**, v.22, n.5, p. 1501-1508, 2017.

RATTS, Alex; RIOS; Flavia. **Lélia Gonzalez**. – São Paulo: Selo Negro, 2010.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** 1º Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2º Ed. Mauad: Rio de Janeiro, 2018.

WELZER-LANG Daniel. Construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Revista Estudos Feministas**, a. 9, n. 2: 460-482, 2001.

Recebido: 30/01/2020.

Aprovado: 28/10/2020.

DOI: 10.3895/cgt.v14n44.11577.

Como citar: OLIVEIRA, Jéssica Cristina Alvaro; HUGUENIN, Fernanda Pacheco; NASCIMENTO, Giovane do. Nós Somos Mulheres: uma análise da chama-e-resposta no Samba. **Cad. Gên. Technol.**, Curitiba, v. 14, n. 44, p. 197-212, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/cgt>. Acesso em: XXX.

Correspondência:

Jéssica Cristina Alvaro Oliveira

Rua Amaro Silveira, nº 22, apt 202, Parque Califórnia, Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro, Brasil.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

