



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

A PRESENÇA DAS COMpositoras NO SAMBA CARIOCA: UM ESTUDO DA
TRAJETÓRIA DE TERESA CRISTINA

Autora: Núbia Regina Moreira

Brasília, 2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

A PRESENÇA DAS COMpositoras NO SAMBA CARIOCA: UM ESTUDO DA
TRAJETÓRIA DE TERESA CRISTINA

Autora: Núbia Regina Moreira

Tese apresentada ao Departamento de
Sociologia da Universidade de Brasília/UnB
como parte dos requisitos para obtenção do
título de Doutor.

Brasília, junho de 2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

TESE DE DOUTORADO

A PRESENÇA DAS COMpositoras NO SAMBA CARIOCA: UM ESTUDO DA
TRAJETÓRIA DE TERESA CRISTINA

Autora: Núbia Regina Moreira

Orientador: Profº Dr. Edson Silva de Farias (UnB)

Banca: Prof. Doutor Edson Silva de Farias (UnB)
Prof. Doutor. Clovis Carvalho Britto
(UEG)
Prof. Doutora Christiane Machado
Coelho(UnB)
Profa. Dra. Tânia Mara Campos Almeida
(UnB)
Prof. Dr. Wanderson Flor Nascimento
(/UnB)
Prof. Dra. Haydée Caruso (SUPLENTE)

Para minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Sou infinitamente grata às forças do universo que me ajudaram a produzir esse texto durante um percurso de adversidades que ora se encerra.

Aos professores do doutorado em sociologia com quais tive contato: Lourdes Bandeira, Carlos Benedito Martins, José Arthur, Analia Soria. Aos funcionários da secretaria da pós-graduação, obrigada pela presteza.

Gratidão expressa ao professor Edson Silva de Farias, que soube ser amigo, sem, contudo, deixar a amizade sobrepôr o seu papel de orientador. Sou devedora dos seus ensinamentos, conversas, análises e as horas de risadas passadas em Brasília, Rio de Janeiro e Vitória da Conquista.

A compositora/cantora Teresa Cristina pela entrevista concedida.

A minha família, qualquer agradecimento é pequeno diante do compartilhamento das horas de choro, tristeza, cansaço, doenças e desânimo, sentimentos que foram enfraquecidos com a presença de vocês. Por isso, Marcio, meu marido, Nathan, meu enteado, Luanda, minha menina e Lucas, meu caçula, vamos colher outros frutos. Aos meus irmãos: Daniel, Rômulo e Telma, gratidão.

A Gilsely Santana, gratidão pela acolhida em 2008 e amizade. Ao meu pai e a Dona Marta pela acolhida durante minha vida no Distrito Federal. A ela, especialmente, uma segunda mãe que ganhei durante nossa vivência. À Catia, Tia Zezé, Pedro, Suzane e família.

Aos amigos-irmãos feitos no doutorado, Clovis Carvalho de Britto, generosidade. A Thaís Marinho, coragem. A Josi Paz, a alegria.

A minha amiga-irmã Claudinha, muita gratidão.

Gratidão a Eleuza Diana, pela paciência e ajuda imprescindível no momento de desespero.

Aos companheiros do grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD), obrigada pelos momentos de aprendizagem.

Aos meus amigos e companheiros de trabalho da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Nilma Margarida, Ana Claudia Pacheco, Benedito, Marcos Lopes, obrigada pelas rezas, orações e sintonizações positivas para que a feitura da tese se

encerrasse. Obrigada, sobretudo por acreditar e renovar minha capacidade acadêmica. Estou aí para continuar nossa labuta.

A Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia pela concessão da licença-afastamento e ajuda de custo por dois anos.

Aos meus colegas da Área de Ciências Sociais pela confiança e presteza em momentos de precisão.

RESUMO

O objetivo da nossa pesquisa foi investigar o processo que conformou a formação de uma geração de sambistas cariocas nos anos de 1990, tomando como objeto o estudo das trajetórias de profissionalização de compositoras no campo do samba, espaço majoritariamente masculino. Analisamos quais as posições que elas têm ocupado e ocupam neste espaço, elucidando quais foram as disposições fundamentais para sua inserção no campo. Nossa pesquisa focou as relações profissionais e pessoais do universo do samba através da trajetória de Teresa Cristina, priorizando destacar os critérios estabelecidos pelas relações inerentes à geração a que ela pertence, e pelo *habitus* trazido de sua origem, isto é, os recursos e capital político, social, musical que, no interior do samba, serviram como baliza para definir escolhas e áreas de atuação. A noção de campo de orientação bourdieusiana nos ajudou a elucidar que as trajetórias são construídas através de um processo de negociação e manobras onde se manifestam energias, dilemas, tensões e pulsões, devido aos posicionamentos assimétricos de seus membros ao longo do processo de desenvolvimento do samba como campo musical.

ABSTRACT

The aim of our research was to investigate the process which shaped the formation of a generation of samba singers in Rio in the 1990s, by taking up as its object the study of the trajectories of professionalization of composers in the field of samba, a mostly-male space. We analyzed which positions they have occupied and occupy within this space, by elucidating which were the basic dispositions for their inclusion in the field. Our research focused on the professional and personal relationships of the samba universe through the trajectory of Teresa Cristina, by firstly highlighting the criteria established by the relationships inherent in the generation which she belongs to, and the *habitus* brought from her origins, that is, the resources and the political, social and musical capital which, inside the samba, served as a yardstick to define choices and areas of expertise. The notion of orientation field by Bourdieu helped us to clarify that the trajectories are constructed through a process of negotiation and maneuvers where energies, dilemmas, tensions and pulsions manifest themselves due to asymmetric positioning of their members throughout the process of development of samba as a musical field.

RÉSUMÉ

Le but de notre recherche a été d'étudier le processus qui a façonné la formation d'une génération de sambistes à Rio dans les années 1990, en prenant pour objet l'étude des trajectoires de professionnalisation du domaine des compositeuses de samba, un espace surtout masculin. On a analysé quelles positions elles ont occupé et occupent dans cet espace, en élucidant quelles étaient les dispositions fondamentales pour leur inclusion dans le champ. Notre recherche a mis l'accent sur les relations professionnelles et les personnes de l'univers de la samba à travers la trajectoire de Teresa Cristina, en donnant la priorité à mettre en évidence les critères établis par les relations inhérentes à la génération à laquelle elle appartient, et par l'*habitus* apporté de ses origines, c'est à dire, les ressources et le capital politique, social, musical qui, au sein de la samba, ont servi comme un critère pour définir les choix et les domaines d'expertise. La notion de domaine d'orientation bourdieusienne nous a permis de préciser que les trajectoires sont construites à travers un processus de négociation et des manœuvres où se manifestent des énergies, des dilemmes, des tensions et des pulsions grâce aux positionnements asymétriques de leurs membres tout au long du processus de développement de la samba en tant que domaine musical.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – O SAMBA COMO CAMPO PROFISSIONAL	17
1.1 Campo como possibilidade de compreensão do samba carioca	18
1.2 As vicissitudes do samba carioca	21
1.3 Geração, profissão e samba	47
CAPÍTULO 2 - A MULHER NO MUNDO DO SAMBA	59
2.1 As compositoras na música popular brasileira	60
2.2 De tias, pastoras, intérpretes às compositoras no samba	67
2.3 O samba no feminino.....	76
2.4 O pioneirismo de D. Ivone Lara	77
2.5 O samba militante de Leci Brandão	88
CAPÍTULO 3 – ANOS 90: O ENCONTRO DE TERESA CRISTINA COM O SAMBA.....	93
3.1 A conjuntura dos anos 1990	94
3.2 A noção de trajetória como possibilidade de pesquisa	104
3.3 Teresa Cristina: a devota do samba	110
3.4 Teresa Cristina antes e depois de Candeia	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS	125

INTRODUÇÃO¹

A construção da trajetória da compositora Teresa Cristina (1968) apresentada nesse trabalho visa uma reflexão sobre a profissionalização das mulheres no campo da música popular, particularmente no samba urbano carioca. Trata-se de compreender o samba como campo, isto é, um espaço hierárquico de jogo, espaço de relações objetivas entre indivíduos e instituições que competem pelo mesmo objeto ou mesma propriedade, produzidos naquele jogo. (BOURDIEU, 1989, 1992, 1996). Nesse sentido, a mobilização desse conceito nos permitiu compreender o processo de desenvolvimento do samba como estilo musical numa dimensão mais ampla assim como nos foi possível reconstruir no seu interior as relações de gênero como parte das assimetrias das posições masculinas e femininas no universo da música popular. Prosseguindo por esse caminho confirmamos uma das nossas hipóteses de que as mulheres no mundo do samba ocupavam posições secundárias, embora durante a investigação descobrimos a existência das mulheres compositoras. Nossa segunda hipótese de que os estudos sobre música popular brasileira subestimavam a produção musical das mulheres foi confirmada por meio das poucas fontes de pesquisas com foco na composição realizadas por mulheres.

Portanto, se de um lado as poucas informações e pesquisas sobre a produção musical das mulheres no campo do samba se restringe a revelar o papel das interpretas, por outro, os estudos sobre samba apresentam o papel do protagonismo na figura dos compositores, de suas obras musicais registradas e gravadas, em detrimento das compositoras. Segundo Gomes (2011) essa lógica presente na história do samba vem seguindo um processo semelhante aos cânones adotados na música europeia, que se consolidaram a partir do ponto de vista da masculinidade e das suas produções cuja estrutura está edificada nos padrões estéticos estabelecidos pela alta cultura através da categoria arte.

Nesta narrativa, assume segundo plano a produção dos intérpretes-cantores (quando incorpora o mesmo imaginário heroico-romântico do compositor), terceiro ou nenhum plano a produção dos arranjadores, regentes, instrumentistas, a audiência, a música de tradição oral, a música fora dos padrões consagrados e dos centros urbanos, a produção das mulheres. Na narrativa dos compositores e de suas obras primas, as mulheres só começam a ganhar algum destaque no samba a partir da década de 70. (GOMES, 2011, p. 9).

¹ Por volta das 22h21min, estava eu sentada, no dia 14 de maio de 2013, encerrando essa tese quando, num momento de descanso, liguei a televisão na emissora TV Brasil e qual foi minha surpresa: as convidadas da noite eram Leci Brandão e Mariana Aydar cantando *Zé Caróço*. Essa pausa confirmou a pertinência temática da minha tese.

No universo da música ocidental os nomes de Mozart, Beethoven, Bach, Schuman, dentre outros estão associados a um determinado conceito de obra de arte, de estética, cuja ênfase está na dimensão racional, na objetividade, na seriedade, propriedades frequentemente relacionadas ao gênero masculino.

As variações históricas e culturais que relegaram uma série de compositoras à condição de desprestígio e de não reconhecimento segundo Escal (1999, apud CARVALHO, 2010), pode ser explicada pela aplicação das teorias naturalistas sobre a diferença entre os sexos ou sobre a inferioridade das mulheres, aplicadas ao domínio da criação musical, produzindo dessa forma, diversas concepções segundo as quais as “mulheres são desprovidas de gênio, no sentido de uma aptidão inata e de uma disposição natural, [...] a inaptidão para composição estaria associada a particular incapacidade geral das mulheres para as coisas do espírito” (ESCAL, 1999 apud CARVALHO, 2010, p. 2).

No entanto, a categoria gênero foi mobilizada na nossa pesquisa como componente mediador das diferenças no processo da produção musical masculina e feminina, logo, a noção de gênero comportou as “relações construídas a partir das identificações ou atribuições de masculinidade e feminilidade a todos os seres humanos, isto é, entre ‘mulheres’, entre ‘homens’ e entre ‘mulheres’ e ‘homens’” (CORRÊA, 2003, p. 28). Relacionamos as assimetrias de gênero para pensar um sistema de relações diferenciadas, às noções de *habitus*, definido como “um cabedal e também um haver que pode em certos casos, funcionar como um capital” (BOURDIEU, 1996, p. 205) e de geração, entendida aqui como um conjunto de “experiências compartilhadas coletivamente num mesmo tempo e lugar” (DUARTE, 2000, p. 46), pois a partir da análise das gerações, é possível compreender o processo de transformação do exercício de certas atividades musicais em carreiras predominantemente femininas ou masculinas (CARVALHO, 2010). O delineamento das conexões de gênero está imbricado nos aspectos centrais tais como, ambiente familiar, formação musical, construção da carreira, que estiveram no caminho para consolidação da profissão.

Ao elegermos a trajetória da referida sambista como referencial analítico da pesquisa, buscamos reconstituir o processo de negociação e manobra em que as questões relativas às relações de gênero encontravam-se circunscritas à sua relação com outras mulheres, bem como os homens englobando as posições e disposições no mundo do samba.

Toda trajetória social deve ser compreendida como maneira singular de percorrer o espaço social onde se exprimem as disposições do *habitus*; cada deslocamento para uma nova posição implica a exclusão de um conjunto mais ou menos vasto de posições substituíveis e, com isso um fechamento irreversível do leque dos possíveis inicialmente compatíveis, marca uma etapa de *envelhecimento social* que se poderia medir pelo número dessas alternativas decisivas, bifurcações da árvore com incontáveis galhos mortos que representa a história de uma vida. Assim, pode-se substituir a poeira das histórias individuais por *famílias de trajetórias intrageracionais* no seio do campo da produção cultural (BOURDIEU, 1996, p. 292-293).

Por isso, a trajetória tornou-se o fio condutor de nossa pesquisa contribuindo para a percepção do modo como as disposições foram internalizadas e resignificadas pela sambista em questão. Os estudos sobre trajetórias de mulheres nos campos da produção cultural, musical e artístico, constituem casos exemplares de como disposições e estratégias individuais são capazes de, aos poucos, transformarem amplas conjunturas (SIMIONI, 2008). Portanto, o gênio criador existe a partir das possibilidades de objetivação de sua obra no interior de um determinado campo. As movimentações históricas, econômicas e simbólicas em direção a adesão de novos agentes imprimem o aparecimento da singularidade, tendo em vista as disposições previstas e as posições requeridas para a constituição do gênio criador.

A escolha da personagem em questão nesta pesquisa se inscreve numa busca por um problema de pesquisa que privilegia entender a profissionalização das mulheres no campo do samba² carioca a partir dos anos 1990. A presença de mulheres compositoras no universo do samba nos causou certo estranhamento, pois até aquele momento não tínhamos conhecimento desse fenômeno. Ao mesmo tempo, em visitas noturnas à região da Lapa, no Rio de Janeiro, fui tomando contato da existência de grupos de novos sambistas que estavam animando as noites daquela parte lendária da cidade, por meio da realização de rodas de samba. Tive acesso a essas apresentações entre os anos de 2006 e 2007 e, com certa desconfiança, não entendia quais eram os motivos que orientava o gosto dos jovens de classe média em produzir e consumir samba. Essa desconfiança desencadeou em mim o desejo de entender a relação entre as classes médias e o samba, isto é, as motivações e o processo que ensejou a prática de fazer e recuperar compositores de tempos idos. No repertório desses grupos compareciam Nelson Cavaquinho, Candeia, Geraldo Pereira

² Nesse trabalho consideramos o gênero musical samba e suas modalidades, como samba-enredo, samba-de-partido-alto; samba de terreiro; samba-feito-nas rodas. Essa observação se deve ao fato de que nossas pesquisadas se inscrevem em algumas dessas modalidades.

(nome desconhecidos para uma parte do público jovem que frequentava a Lapa), Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro; realizavam assim, uma espécie de pedagogia do público ao conhecimento de sambas produzidos no período entre os anos 1930 e 1970. No processo de levantamento de informações para inserir no projeto de qualificação de doutorado³, tive acesso através de matéria jornalística⁴ ao nome da cantora Teresa Cristina. Fiquei um pouco impressionada com a sua apresentação como compositora. Nesse momento comecei a me perguntar: existem mulheres compositoras no mundo do samba? Quem eram essas mulheres? Quantas eram? Quais eram os seus sambas? Até aquele momento o único nome que veio na minha cabeça, além da recém-descoberta da Teresa Cristina, era o de D. Ivone Lara, muito presente na minha casa durante a infância no Rio de Janeiro.

Com o aprofundamento da pesquisa descobrimos que as posições assumidas pelas mulheres no mundo do samba eram a de intérpretes, pastoras⁵ e tias. A composição era um exercício praticado majoritariamente pelos homens. Passamos, então, a procurar fontes que pudessem sustentar nosso problema inicial de pesquisa: como foi possível a construção da composição de autoria feminina no mundo do samba? Que mecanismos e disposições tornaram possível a profissionalização dessas mulheres no Rio de Janeiro? Para responder a essas perguntas, tomamos o samba como campo de forças e lutas desenvolvidas entre seus membros, que estão aí desigualmente situados devido aos desníveis promovidos e resultantes da incorporação do *habitus* de sambista; membros que são historicamente determinados num contexto de desenvolvimento desse gênero musical na sociedade brasileira.

Das primeiras fontes iniciais que se resumiam numa reportagem tentamos inventariar os nomes de compositoras de samba, que figuraram ao longo do percurso de desenvolvimento do samba urbano carioca. No atendimento a tal prerrogativa Durante esse percurso, encontramos a tese de doutorado intitulada *O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*, de Jurema Werneck (2007). O trabalho objetivou compreender os diferentes aspectos da participação de mulheres negras no campo da

³ De uma maneira bem aligeirada, o projeto inicial de doutorado tinha como foco compreender a inserção das classes médias nas manifestações de caráter popular: samba carioca, maracatu de Recife e do Bumba-meu-boi maranhense.

⁴ Referência citada no terceiro capítulo.

⁵ No mundo do samba, as pastoras eram um coro feminino responsável por manter a melodia no samba de quadra e no desfile dos ranchos carnavalescos. Essa designação se remete as manifestações pastoris natalinos ou aos grupos das pastorinhas, que era um auto natalino, uma peça teatral cantada que relatava a anunciação do nascimento do menino Jesus (GOMES, 2011; SILVA, 2011).

cultura midiática, particularmente no samba. Também nos deparamos com a dissertação de mestrado de Mila Burns (2006), intitulada *Nasci para sonhar e cantar: gênero, mediação e projeto na trajetória de Dona Ivone Lara*. O pano de fundo desta pesquisa foi compreender o debate sobre gênero e mediação no mundo do samba através da trajetória de Dona Ivone Lara, primeira mulher a integrar a ala dos compositores de uma escola de samba no Rio de Janeiro, no caso, o GRES Império Serrano.

Durante minha qualificação me foi apresentada por um dos arguidores mais dois trabalhos resultantes de pesquisa de mestrado: *Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX*, de Rodrigo Gomes (2011), e *Coisas do meu pessoal: samba e enredos de raça e gênero na trajetória de Leci Brandão*, de Cristiane Pereira (2010). Esses trabalhos foram de fundamental importância para a escolha do campo empírico. Por meio deles descobri que havia uma lacuna a ser pesquisada: a presença das compositoras de samba no mercado musical nos anos 1990. Portanto, os meus sujeitos, ou melhor, as personagens da minha pesquisa seriam as compositoras que se lançaram ao mercado a partir dos anos noventa. Esse foi o primeiro passo. A etapa seguinte foi levantar quem eram essas compositoras? Como identificá-las como sambistas? Essa, sim, foi uma etapa difícil, pois a partir do final dos anos noventa no Brasil nomes como Diogo Nogueira, Aline Calixto, Moyseis Marques, Fabiana Cozza, Mariene de Castro, Teresa Cristina, Nilze Carvalho, Mart'nália, Telma Tavares, Ana Costa e o grupo Casuarina surgiam sobre a designação de ilustres representantes da nova geração de sambistas. Como minha lente estava apontada para mulheres sambistas no Rio de Janeiro, sobraram Teresa Cristina, Nilze Carvalho, Ana Costa e Mart'nália. Nilze Carvalho, instrumentista, embora transite no universo do samba, é mais identificada como chorista; Ana Costa iniciou a carreira junto ao grupo formado pelos filhos de Martinho de Vila, em 1994. Ao lado de Bianca Calcagni, Roberta Nistra, Geórgia Câmara, e Carol D'Ávila formam o grupo Roda de Saia, nome mais tarde reduzido para O Roda. Reconhecida como violonista, com participação na banda de Mart'nália, sua carreira de compositora tem se firmado ao lado das parcerias realizadas com Zelia Duncan. Mart'nália dispensa apresentação. Filha de Martinho da Vila inicia sua carreira como *backing vocal* em shows e discos do pai. Como percussionista integra o grupo Batacotô no ano de 1994, mas em 1987, ao lançar o cd Mart'nália, inclui de sua autoria a canção "Na mão de Deus". Gozando de um amplo capital familiar e social,

Mart'nália está sempre associada à figura do seu pai, que tem registrado na sua discografia mais de uma dúzia de trabalhos, alguns produzidos por ele mesmo ou por outros músicos gozando de franco reconhecimento no espaço social da música popular no Brasil.

A exemplaridade de Teresa Cristina está em considerar que a despeito da ausência de capital familiar e social que lhe proporcionasse um assento no meio de samba, ela ascende ao segmentado mercado como uma sambista ligada à tradição, sendo entronizada em rodas de samba na Lapa, pelos membros da Velha Guarda da Portela⁶. Aclamada por ser de dentro do samba (FROÉS, 2007), é comparada aos grandes compositores situados no altar da tradição, a exemplo de Cartola, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, Batatinha, Zé Ketti e Paulinho da Viola. Segundo esses comentadores, seu estilo musical de fazer samba é essencialmente o de cadência lenta, de pouca ginga, de poesia elevada.

Tímida, de gestos pequenos, tem a voz limpa, seca. Enuncia cada verso com dicção perfeita, como que recitando, chamando a atenção ao que diz cada canção. Teresa nunca exalta seu canto, quando muito aumenta o volume nos raros partidos-altos do disco, mantendo a interpretação contida, quase fria. Frieza que, em vez de causar desinteresse, nos aproxima de seu canto. [...] Levou o samba de volta a um dos seus mais importantes redutos, recuperando o outrora degradado bairro da Lapa. (FROÉS, 2007, p. 2).

A sambista é aclamada no mundo do samba por ser portadora da responsabilidade de carregar o legado do samba. A produção de um legado de natureza memorial está submetida a condições diversas. Em primeiro lugar, adverte Heymann (2007) dependerá da ação dos sujeitos que expressem a “necessidade” de recuperação desse legado para a construção de uma memória coletiva e/ou grupal. A produção de um legado depende, no entanto, de sua constante atualização no presente. Teresa Cristina é a representante contemporânea desse legado, lugar que já fora ocupado por Paulinho da Viola nos anos 1970.

Desta forma, para responder as indagações iniciais de pesquisa tomamos como referencia a trajetória de profissionalização de Teresa Cristina, inscrevendo-a no percurso de desenvolvimento do campo samba carioca. Ao apresentar a trajetória de profissionalização da compositora, a princípio, lócus masculino, analisamos nesse processo

⁶ Termo designativo de um grupo de homens e mulheres geralmente idosos, surgidos na década de 1970 na Portela, por iniciativa do compositor Paulinho da Viola. A intenção foi demarcar uma reação aos rumos que a agremiação Portela vinha adotando em relação aos seus desfiles, adotando valores mercadológicos e critérios do carnaval espetáculo (FARIAS, 2006). Portanto, a Velha Guarda se configura como guardiã da tradição e da raiz e da fidelidade ao samba (JUNIOR RODRIGUES, 2008).

também quais foram os mecanismos e disposições fundamentais para sua inserção no campo, pois, parece se constituir em uma das leis desse espaço social: é por via da composição que o samba renasce e se afirma como gênero musical. Focalizamos as relações profissionais e pessoais forjadas em torno da referida sambista, priorizando destacar os critérios estabelecidos pelas e nas relações inerentes à geração a qual ela pertence, e pelo *habitus* trazido de sua origem, isto é, os recursos e capitais políticos, sociais e musicais que no interior do samba, serviram como baliza para definir suas escolhas e área de atuação. As noções campo e *habitus* de orientação bourdieusiana nos ajudaram a elucidar que as trajetórias são construídas através de procedimento de negociação e manobras, nos quais se manifestam energias, dilemas, tensões e pulsões impulsionadas pelos posicionamentos assimétricos de seus agentes.

O tema da composição de autoria feminina ainda é um campo restrito de pesquisa. Logo, foram as poucas fontes disponíveis. Além das dissertações e teses já acima mencionadas, mobilizei o sitio *on line* oficial de Teresa Cristina; também o sitio do *Dicionário Cravo Alvim da Música Popular Brasileira*; ainda, matérias jornalísticas. E, por fim, uma entrevista com a sambista que foi realizada por intermédio de uma amiga, que por meio do seu conhecimento com o compositor Nei Lopes, me fez chegar até nossa personagem.

Diante do exposto organizamos nosso trabalho da seguinte forma: no primeiro capítulo analisamos a relação que se estabelece entre a formação de um campo musical samba, inserido num campo maior definido como músicapopular urbana e o processo de profissionalização dos sambistas. No segundo capítulo, intitulado “A mulher no mundo do samba”, nossa preocupação foi compreender de que modo às relações assimétricas entre homens e mulheres estruturadas na sociedade brasileira reverberam no campo da música popular e, especificamente, no gênero samba. No terceiro capítulo apresento a trajetória da sambista Teresa Cristina, articulando sua carreira profissional às transformações conjunturais de cunho político-econômico e cultural que impactaram o mercado musical e, conseqüentemente, a profissionalização dos seus agentes; profissionalização sob a égide das dinâmicas impostas pela industrialização do simbólico, a qual erigiu sua carreira.

CAPÍTULO 1 – O SAMBA COMO CAMPO PROFISSIONAL

No presente capítulo realizaremos um percurso histórico da constituição do samba carioca como campo profissional. Campo profissional é aqui considerado como espaço de atuação e formação dos profissionais ligados à música popular, sejam os compositores, produtores, intérpretes. Entendemos que a constituição do samba urbano carioca está intrinsecamente articulado ao processo de modernização do Rio de Janeiro e à formação de um mercado de produtores e consumidores de bens culturais na sociedade brasileira. É a partir da expansão do mercado fonográfico e do rádio que se inicia a legalização dos músicos populares e, também, a segmentação das atividades e funções erigidas pela exigência do mercado.

Nesse sentido, campo na perspectiva bourdieusiana conduz nossas análises sobre as possíveis hierarquizações que aí se inscrevem e se impõem sobre os membros que compõem o mundo do samba. Nessas hierarquizações, a posição do sambista compositor é a que se projeta como a mais proeminente e referência para um setor significativo da população carioca. É em torno do bem simbólico reconhecido aqui como a composição, que se estabelecem as lutas internas e os conflitos fomentados pelos seus membros, que estão desigualmente posicionados nesse universo. Cabe ressaltar que as injunções de ordens conjuntural, geracional e de gênero ampliam nossa compreensão a respeito dos novos arranjos e posições do campo.

A existência no mundo do samba, de novas gerações, é determinada pela aprendizagem e proximidade dos valores e costumes repassados pelas gerações constituídas, essas relações estabelecidas intra e intergeracionalmente definem um compartilhamento coletivo de determinadas experiências culturais, articuladas ao modo de se relacionar com o samba, contribuindo desta feita para a produção do “fazer” e “viver” do samba.

Por esse viés a construção da profanização dos sambistas é ditada pelas mediações construídas nas diversas teias de sociabilidades, delimitadas pelas relações entre segmentos de origens diferentes e pela prática do apadrinhamento. Em contrapartida, pontuamos ao final do capítulo que os critérios exigidos pelo mercado das profissões não podem ser tomados como absolutos no terreno da profissionalização do sambista.

1.1 Campo como possibilidade de compreensão do samba carioca

A ideia norteadora desse capítulo é a relação que se estabelece entre a formação de um campo musical do samba, inserido num campo maior definido como música popular urbana, e o processo de profissionalização das sambistas compositoras. Algumas considerações serão necessárias decorrentes da polissemia quando se emprega a categoria música popular brasileira num primeiro momento, e também, quando se restringe para uma subcategoria samba. Considera-se prioritariamente o samba na sua feição urbano-carioca, seus espaços de expressão, as classificações, as regras de manutenção do campo e as injunções externas que abalaram o funcionamento interno desse mundo, a ponto de possibilitar o espaço para que novos membros, como por exemplo, as mulheres, pudessem ocupar a posição de compositoras, distanciando-se das tradicionais posições de intérpretes, passistas, pastoras, por elas preenchidas.

Ao evocar o termo música popular estamos nos referindo a uma prática cultural que resulta de cruzamentos de diferentes experiências individuais, culturais, sociais e musicais ocorridos no cenário múltiplo das cidades modernas (TROTТА, 2006). Decorrente dessa definição, classificamos samba urbano por ser uma composição que partindo das quadras improvisadas aleatoriamente após estribilhos fixos, cantadas em coro por todo o grupo (tal como no samba corrido dos baianos), acabaria ainda – por influência dos compositores do Estácio⁷ ganhando forma fixa, com a primeira e segunda parte obedecendo a tema único. Esse tipo de samba afasta-se definitivamente do partido-alto dos baianos também ao introduzir o som do tambor encarregado de fazer prevalecer o tempo forte 2/4. (TINHORÃO, 1998). Passa a ser considerado a partir dos anos 1930 o sinônimo de samba autêntico, de “raiz”, ganha espaço no mundo do rádio e dos discos, inserindo-se numa incipiente indústria cultural estruturada no Rio de Janeiro, a partir dos anos de 1940 (NAPOLITANO, 2005).

Entendemos que essa divisão didática favorece o encaminhamento e o tratamento heurístico delimitado para esse momento. Nesse terreno movediço onde se insere essa pesquisa, cabe esclarecer que a constituição do samba se inscreve na discussão sobre a

⁷ O samba urbano apresenta um novo formato a partir das criações dos sambistas do bairro Estácio de Sá quem com o bloco carnavalesco “Deixa Falar” introduziram objetos de percussão como tambores graves (surdos), tambores agudos (tamborins) e tambores de fricção (cuícas). (SANDRONI, 2001).

formação do que se convencionou definir música popular no Brasil.⁸ A associação entre o popular e nacional tem sido referendado por uma vasta literatura na esfera de estudos do pensamento social da nação brasileira. Em concordância com síntese realizada por Ortiz (1994), as duas tradições que se preocupavam com a temática do nacional popular podem ser assim apresentadas: a primeira e mais antiga, ligada aos estudos folclóricos, representada por Silvio Romero e Celso Magalhães. Para essa vertente, o popular significa tradicional, e se identifica com as manifestações culturais das classes populares, que em princípio preservariam uma cultural ‘milena’, romanticamente idealizada pelos folcloristas. De acordo ainda com Ortiz, a formação dessa concepção de cultura popular esteve diretamente articulada à lógica do processo de modernização do país, tomado como referência a vertente romântica europeia ocidental, remodelada na nossa singularidade tropical.

A segunda orientação estava assentada em três vertentes diferentes: reformismo presente na intelectualidade do Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB); a marxista nos Centros Populares de Cultura (CPC) da UNE e, por fim, católica de esquerda que guiará o movimento de alfabetização, com o método de Paulo Freire e valorização da cultura popular nordestina. Como uma tônica mais político-prática essas vertentes visavam alternativas ao projeto nacional vigente.

Há entre os intérpretes certo consenso quanto ao fato de a modernidade brasileira se caracterizar por comportar ambivalências entre a universalidade própria do estilo moderno com as idiossincrasias locais, expressas nas oposições atraso *versus* desenvolvimento; tradição *versus* modernidade. Para esses mesmos autores, o projeto de transformar o país numa nação moderna guiada pelos seus princípios e valores civilizacionais tais como: Estado racional-legal, economia capitalista, família nuclear, individualismo, racionalização de meios e fins, diferenciação das esferas de valor (WEBER, 2004, FARIAS, 2001; SOUZA, 2003 apud TROTTA, 2006) se acomodariam aos valores locais enraizados no patrimonialismo e no personalismo (FAORO, 2001).

Inserido nessa lógica, o samba urbano carioca percorrerá o caminho do revestimento da civilização brasileira e das tramas e redes que se formam a partir das estruturas relacionadas à economia capitalista e pelas práticas cotidianas dos diversos

⁸ Para Napolitano (2005, p. 72), o samba foi incorporado ao que se estabeleceu convencionar MPB, contudo manteve sua independência estilística e afirmava uma certa tradição mais ligada ao gosto popular associado às escolas de samba, aos “sambas de morro” e mesmo ao “samba-canção”, mais tradicional.

grupos representados via expressões artísticas. Dito isso, pretendemos elucidar por meio dessas tramas a formação do campo do samba escudados em Pierre Bourdieu (1996). Para ele, ao analisar que a existência do campo é reafirmada na luta pela imposição das categorias de percepção e apreciação legítimas; existência temporalizada no envelhecimento das obras, dos autores, engendradas no “combate entre aqueles que têm interesse em deter o tempo, em eternizar o estado presente; entre os dominantes que pactuam com a continuidade, a identidade, a reprodução e os dominados, os recém-chegados, que tem interesse na descontinuidade, na ruptura, na diferença na revolução” (BOURDIEU, 1996, p. 181). Portanto, ao recorrer ao modelo bourdieusiano, nossa expectativa é de que a história do campo possibilitará compreender as formas de organização formal de profissionalização dos sujeitos ligados à música popular; considerando que, para isso, a consolidação de mercado de produtores e consumidores de bens culturais na sociedade brasileira corrobora para sedimentação e divisões de funções das carreiras profissionais no mundo do samba.

O campo como um produtor de normatizações, manutenção e permanência dos seus membros, estabelece hierarquizações sobre as produções que aí se inscrevem. A posição que a autoria tem ocupado no mundo do samba está imbricada à continuidade do gênero, apesar das modificações que se impõem como parte do processo de sua permanência no cenário nacional brasileiro. O sambista compositor é o que se projeta, tem visibilidade e é símbolo deste mundo e referência cultural de significativo setor da população carioca (LIMA, 2010). A composição como capital simbólico de alto valor no campo samba é o bem em torno do qual as disputas sobre o legítimo representante da enunciação do campo se faz relevante, expõe seus membros através das lutas internas que num movimento histórico eterniza o campo.⁹ As variações do gênero naquilo que concerne à teoria musical não serão pontuadas nesse trabalho devido à nossa incompetência no assunto; interessa-nos apreender as continuidades e descontinuidades que incidiram no campo possibilitando a inserção de novos especialistas na arte de compor como, preferencialmente, as mulheres. Ao compreendermos o campo como uma processualidade histórica, notamos que a sua atual situação é marcada pelas modificações de ordem conjuntural e que, articuladas às novas tramas dos agentes, montou o cenário para novos arranjos na condição do sambista no que tange a sua posição geracional, de gênero e da incorporação do saber e fazer samba.

⁹ Segundo a sambista Teresa Cristina, a composição tem lugar de destaque porque é ela que faz o samba renascer e se firmar como gênero musical que é. Entrevista concedida a autora no dia 01/12/2012.

1.2 As vicissitudes do samba carioca

Segundo Lucia Lippi (2000), a cultura política do Rio de Janeiro desde Império e República até os anos de 1960 é caracterizada pelo processo de miscigenação cultural operando a fusão de gêneros, ritmos e culturas, possibilitando, assim, a criação do modelo de brasilidade difundida para o resto do país. Para autora, é no Rio de Janeiro que o modo de vida industrial moderno conhece sua origem. As relações comerciais e industriais se entrelaçam e articulam novas formas de conceber tempo e espaço, que rapidamente influenciaram reformas urbanas e as relações de trabalho.

Prossegue a autora observando que a cidade se traduz em locus da liberdade do indivíduo, mas também da fragmentação; ao mesmo tempo, o espaço urbano ostenta uma dupla face heterogênea e disciplinadora dos corpos do indivíduo moderno, pois que este seria anônimo ao estar inserido na metrópole. Na vida metropolitana moderna, os sentimentos de atração e repulsão são partes de uma sociabilidade que encanta, inebria com suas luzes civilizatórias e que apavora com “noções de ameaça, de centro de perdição e barbárie constituidoras desse cenário da cidade.” (LIPPI, 2000, p. 140).

Cabe recordar que a expansão da economia capitalista, a partir do século XIX, promoveu um ritmo de mudanças aceleradas tanto nos países desenvolvidos da Europa e nos Estados Unidos como nos países de base econômica agrícola. Assim, a dualidade de sentimentos vicejadas na vida metropolitana, como a do Rio de Janeiro, pode ser articulada à característica do capitalismo na sua feição monopolista de impor, aos países de economia agrária, a adesão ao modelo industrial prevalecendo o incentivo aos setores da metalurgia, siderurgia, têxtil. O investimento no alargamento do setor industrial requereu a presença de mão-de-obra qualificada para o trabalho e, conseqüentemente, a emergência de um mercado consumidor interno. Tais transformações de cunho econômico decorrem dos desdobramentos da revolução industrial científico-tecnológico, momento em que indústria e tecnologia se integram em prol da aplicabilidade das inovações científicas nos processos produtivos. Essa junção entre a ciência e a economia representou o “desenvolvimento de novos potenciais energéticos como a eletricidade e os derivados de petróleo, a farmacologia, estímulo a abertura de novos campos de exploração industrial, como os altos-fornos, as indústrias químicas e novos ramos metalúrgicos” (SEVCENKO, 1983, p. 9). Para as sociedades com economia de base agroexportadora, as exigências à

incorporação ao mercado industrial se direcionavam em direção ao desenvolvimento de novas práticas de consumo. No caso brasileiro, o engate para esse processo foi gestado por intermédio das alianças entre intelectuais, militares, produtores de café e políticos, grupos que lideraram o movimento republicano e adotaram medidas econômicas de endividamento nacional, mediante a captação de capitais estrangeiros, ingleses e norte-americanos, para os bancos privados possibilitando, assim, a emissão de moeda com a finalidade de movimentar as ações financeiras (SEVCENKO, 1998).

O cenário de uma modernidade urbano-industrial no país, porém, vem nos rastros da difícil conversão da estrutura social agrário patriarcal-escravocrata naquela urbano-industrial profissional verticalizada. Segundo Prado Júnior (1993), a evolução econômica do Brasil se pauta a partir do estabelecimento da indústria moderna. A seu ver, as deficiências energéticas, ausência da siderurgia aliada ao reduzido mercado consumidor, o nível demográfico, o ínfimo padrão de vida da população e a estrutura diferenciada entre as regiões foram óbices, num primeiro momento, para a industrialização no país. No entanto, esclarece, a condição interna e a própria dinâmica financeira vigente são elementos que impulsionaram esse processo. A dificuldade do país para pagar as manufaturas necessárias ao desenvolvimento do consumo, aliada à dívida externa desencadeada desde a independência, incidirá sobre a elevação das taxas alfandegárias onerando os gêneros da produção.

Desde a última década do Império a economia brasileira se apoiava na indústria têxtil de pequena produção, limitada a mercados de curto raio (PRADO JÚNIOR, 1993). O algodão como matéria prima condiciona o aparecimento da indústria têxtil, empregando uma mão de obra barata e desqualificada, formadas em sua maioria por homens livres pobres. As indústrias têxteis e de alimentação no Brasil, na primeira década do século XX, ainda se constituíam como base, mas a sua dispersão, principalmente no caso dos alimentos, foram agravadas pelo número insignificantes de operários. Significa que embora essas indústrias de pequeno porte apontassem para modificação na economia brasileira, a estrutura do país e seu acanhado desempenho no mercado mundial financeiro retardariam a efetivação precoce da industrialização na sociedade brasileira.

A Primeira Guerra Mundial, segundo Prado Junior (1993), funcionou como estímulo à industrialização no Brasil devido ao declínio das importações provenientes dos países em guerra. A dispensa das importações e a valorização da matéria prima nacional

impulsionaram a produção interna e artigos manufaturados. Essa conjuntura evidenciou, entre segmentos sociais distintos, que indústria seria inexorável ao desenvolvimento da economia nacional, com estímulo do capital estrangeiro empregado na “construção de estradas de ferro, portos modernos, serviços urbanos, grande empresas industriais” (PRADO JUNIOR, 1993, p. 252).

Por outro lado, a exigência de uma nova economia baseada na consolidação e desenvolvimento de um mercado consumidor interno foi reforçada, dentre alguns fatores, pela abolição da escravidão, ao transformar milhões de indivíduos em potenciais consumidores; o aumento da população e, a conseqüente elevação do padrão de vida; a imigração de trabalhadores altera o cenário de algumas regiões em detrimento de outras que não receberam imigrantes; soma-se a essas determinações e completam a lista dos elementos estimuladores para criação e desenvolvimento do mercado consumidor interno o progresso tecnológico dos transportes e a expansão do parque industrial.

Conclui-se que a incorporação da economia brasileira aos moldes do capitalismo financeiro demonstra a impossibilidade de país em manter uma base econômica agroexportadora. As modificações provocadas decorrentes da inserção ao modelo técnico industrial soaram como efeito dominó ao desencadear um processo alteração na produção, no Estado, e nos valores comportamentais.

O Rio de Janeiro será o lócus onde essas mudanças bruscas rapidamente se apresentaram. Já no final do século XIX, as remodelações do centro do Rio de Janeiro já faziam notar as injunções relativas à alteração na estrutura social do Brasil. As transformações foram impulsionadas por uma corrida pela inserção do país à ordem capitalista, a qual requeria um ordenamento espacial da capital federal, que “simbolizasse a integração efetiva do País na divisão internacional do trabalho” (ABREU, 2003, p. 220). O processo de remodelação estava presente no discurso das classes dominantes e do Estado sob a forma de combate aos cortiços, que funcionavam como moradias de trabalhadores livres ou escravos de ganho. A condução do processo de desaparecimento dos cortiços e controle da zona central da cidade era feita através das denúncias da Inspetoria Geral de Higiene e de outros órgãos, que tinham como objetivos, além de controlar essa parte do espaço urbano, também diminuir o “foco potencial de agitações populares” presente nos cortiços (ABREU, 2003, p. 212).

Segundo Moura (1995), na virada do século XIX para o XX, o Rio de Janeiro contava com um milhão de habitantes, e já era o principal centro industrial, comercial e bancário nacional. Como principal centro produtor e consumidor de cultura, “a cidade era a melhor expressão e a vanguarda do momento de transição por que passava a sociedade brasileira.” (MOURA, 1995, p. 45).

A nomeação do prefeito Pereira Passos pelo então presidente Rodrigues Alves (1902-1906) impôs àquele a responsabilidade de intervenção sobre o espaço urbano, promovendo assim um agudo processo de reurbanização da cidade carioca, cujo foco se colocava para além do controle da habitação popular. Vejamos a explicação de Abreu (2003, p. 225) para a política de remodelação do prefeito em questão:

Separando usos e classes sociais que estavam anteriormente próximos, ou que se interpenetravam perigosamente, gerando faíscas, definiu precisamente os espaços de produção e os espaços de consumo da cidade, separando definitivamente os locais de trabalho dos locais de residência, agora ligados por modernos, eficientes e controláveis espaços de circulação.

Com a instalação do governo de Campos Sales, que tem como um dos principais feitos à renegociação da dívida externa, aumentando a dependência brasileira ao capital financeiro internacional; no plano interno, o grau de insatisfação que do presidente Campos Sales gozava da parte das classes populares reflete como o processo de modernização da cidade foi absorvido por essa parcela da população. Dentre alguns fatores que criaram um sentimento de repúdio, podemos citar a excessiva taxação dos preços que interferia no baixo poder de consumo das principais vítimas – a população pobre – da política econômica em curso.

De acordo com o receituário interno ao projeto de reformas urbanas, o modo de vida e a mentalidade carioca deveriam atender aos padrões da civilização tornando-se um processo irreversível, o que demandava, segundo Sevckenko (1983, p. 31) seguir quatro princípios fundamentais:

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.

A modernização da parte central da cidade trazia o projeto de divisão do espaço social, a construção de dois mundos, um das elites e outro dos grupos populares. No entanto, apesar dos esforços empreendidos pelas elites locais, não foi possível evitar a interação desses dois mundos.

Os equipamentos culturais tais como: a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, as faculdade Direitos instalados no Rio de Janeiro desde Império favoreceram as elites, o desenvolvimento de suas atividades, ao mesmo tempo em que atraía outros segmentos da sociedade, a “massa de libertos do regime escravista” (LIPPI, 2000, p. 140). Festas religiosas como a da Penha, com forte presença portuguesa, passa a ter presença negra com suas barracas de comida, danças, jogos, música. São promovidos concursos de música popular com a presença de Donga, Catulo da Paixão Cearense, Pixinguinha, entre outros¹⁰.

A modelação dos grupos sociais a essa nova sociabilidade permite pensar no alargamento das antigas interações de caráter “comunitário”, ao mesmo tempo em que se percebem as permanências e mudanças provenientes dos choques e conflitos das interações entre segmentos sociais orientando suas pulsões aos ditames civilizatórios. Alguns fenômenos como a composição étnica da população carioca no início do século XX, a baixa escolaridade que inibia uma rápida absorção da disciplina do trabalho fabril por parte da população pobre, a ruralidade como modo de vida orientador de condutas e comportamentos conjugados com processo de consolidação da burguesia nacional, serão elencados como limites para a urgente conformação de uma nação técnico-industrial.

A autonomia política do Rio de Janeiro foi um processo constituidor dos movimentos republicanos ao longo dos anos 1930, já que a cidade possuía o *status* histórico-cultural de ser porta de entrada e saída do país. Essa caracterização era definida pela peculiaridade da cidade carioca como tradicional produtora e divulgadora de padrões de gosto, de hábitos e costumes da moda, além de possuir uma sólida estrutura de bens culturais representada por teatros, cinemas, museus e bibliotecas. (MOTTA, 2000, p. 86).

O fato do Rio de Janeiro ocupar uma posição de capital cultural no cenário nacional pode ser derivado das injunções e iniciativas governamentais de intervenções no espaço urbano, como aquelas ocorridas no início do século XX durante a vigência do prefeito

¹⁰ Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga (1890-1974); Catulo da Paixão Cearense (1863-1946); Alfredo da Rocha Vianna (1897-1973), o Pixinguinha. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em: 01 dez. 2012.

Pereira Passos e, mais tarde, estendidas com o modelo de planejamento urbano adotado durante a gestão de Carlos Lacerda durante os anos 1960. A remoção das favelas da zona sul, a construção de conjuntos habitacionais nos subúrbios da zona oeste para abrigar segmentos e a transferências de indústrias para a periferia da cidade são apontadas como uma das estratégias da reforma urbana adotada pelo governo lacerdista.

Parte desse encaminhamento podemos constatar com a leitura realizada por Garcia (2009). Ao estudar as desigualdades raciais e segregação urbana no Rio de Janeiro e Salvador, constata que no processo de evolução urbana carioca desde o século XIX, a proximidade entre os segmentos sociais era facilitada pela geografia apertada da cidade, mas a partir da chegada da família real portuguesa as modificações econômicas, o desenvolvimento dos transportes e o crescimento dos subúrbios e, mais tarde, já no início século XX, as reformas sanitárias incidirão no distanciamento, pelo menos espacial, entre os segmentos populacionais, isto é, população escrava, trabalhadores livres, elite política e econômica.

Assim, é possível concluir, a apropriação do espaço da cidade tem obedecido à segmentação dos distintos grupos sociais ocupantes de determinada região. Nesse sentido, a inexistência da harmonia social comprova que a ocupação do espaço urbano sugere uma luta em torno do equilíbrio das balanças de poder representadas pelo poder público estatal, antigas oligarquias, população pobre, segmentos negro-mestiços todos interdependentemente envolvidos com a restauração modernizadora do Rio de Janeiro. No cenário nacional a modernização dessa cidade fez parte de um processo de adesão do país ao modo de vida capitalista industrial. Concomitante ao processo de industrialização econômica e adesão à cultura técnica racional, o Rio de Janeiro desde o final do século XIX, como capital do Império brasileiro, divulga para as outras regiões da federação o estilo de vida “moderno civilizado”. O entrelaçamento das condutas no interior da rede societária manifesta o modo como cada grupo social foi se acomodando à estrutura urbano-industrial e aos valores da civilização moderna, ao mesmo tempo em que as relações são afetadas pelo processo de modernização. A classificação dos grupos sociais indesejáveis, como os negros, pobres, classe populares é alterada na medida em que o modo de vida moderno se instaura como padrão.

Na mesma esteira, o projeto de construção da nação e da identidade nacional passa a ser uma questão crucial a partir do fim do sistema escravista, quando emergem os ex-

escravizados negros como categoria social; era preciso que essa pluralidade racial, composta por negros, brancos e indígenas, fosse arrolada numa identidade coletiva. Intelectuais como Silvio Romero, Nina Rodrigues, Manuel Bonfim, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, dentre outros, se empenharam na busca de “formulações de uma teoria do tipo étnico brasileiro, ou seja, na questão da definição do brasileiro enquanto povo e do Brasil como nação” (MUNANGA, 1999, p. 52). Para evitar confusão e a generalização desses autores, é preciso ressaltar que Gilberto Freyre tem, na ideia de cultura, o fundamento para construir uma teoria de identidade nacional, e não as teorias raciológicas que orientavam as construções de um tipo étnico nacional presentes nos demais autores (ORTIZ, 1994). Para ele, não cabia na discussão sobre a formação da nação reiterar as teorias raciológicas, pois a emergência de uma sociedade urbano-industrial e capitalista requeria outro paradigma para definir o elemento nacional. A adesão de Gilberto Freyre ao culturalismo possibilita positivar o mestiço, resultado do mito das três raças, ao tempo que mestiçagem se tornaria a melhor definição do nacional.

Do ponto de vista social a consolidação do operariado paralelo à formação de um corpo de empresário industriais, impelidas por mudanças educacionais como a expansão de cursos de formação superior e de instituições de atividades culturais, delimitam como critério a formação superior para atuar em determinados campos profissionais; a especialização de funcionários qualificados para atuar na máquina administrativa do setor privado e público formam o emaranhado histórico-social da modelação das relações de trabalho em transformação ao longo do decênio 1930-1940 no Rio de Janeiro e, na sua vizinha, São Paulo. (BRAGA, 2002). É a partir do final do século XIX que a palavra “samba” começa a ser registrada na cidade do Rio de Janeiro. Assim fazendo, ela começa a diluir as fronteiras que se mostravam tão nítidas até então; e assim, pouco a pouco, “o samba já não será mais só da Bahia, nem só da roça, nem só de negros” (SANDRONI, 2001, p. 90). Inicialmente considerado como dança, festa, o samba do Rio de Janeiro tem sua origem, segundo Sandroni, na casa da Tia Ciata¹¹. Essa famosa baiana realizava em sua casa festas que reuniam sambistas, tendo inclusive sido o local onde fora concebido “Pelo Telefone” (1916, gravado em 1917), considerado a primeira composição do gênero. Nesse

¹¹ Nascida em Salvador, em 1854, presumivelmente de escravos forros, isto é, libertos após conquista ou compra de alforria, Tia Ciata chegou ao Rio de Janeiro em 1876. Lá se casou com João Batista da Silva, também negro e baiano que, em Salvador, chegara para cursar dois anos de Faculdade de Medicina e, mais tarde, conseguiu emprego no gabinete do chefe de polícia da capital federal (MOURA, 1995).

período, eram os migrantes oriundos da Bahia que gostavam de se reunir em torno da dança, da bebida e dos cantos acompanhados de instrumentos como pandeiro, chocalho, mas contavam com a presença de Pixinguinha, Donga e Sinhô, assíduos frequentadores dessas festas.

É a partir da publicação do samba “Pelo Telefone” que se começa a divulgar a ideia do samba como uma síntese de vários ritmos do folguedo popular e de expressões como maxixe e tango. Parte desse processo obedece à lógica do desenvolvimento estético-expressivo do chamado samba, aliado ao encaminhamento da profissionalização do artista. Concomitante à organização técnica industrial que modelava o espaço urbano nas dimensões arquitetônica e sanitária e a campanha pela escolarização em massa de caráter laica, além da efetivação das normas jurídicas convergindo em direção à orientação de corpos e condutas, estava a sistematização das expressões de lazer, que interdependentemente conformam uma nova roupagem ao samba. Já não cabia nos anos 1930, no fluxo das interações entre os grupos, a permanência de regras pautadas na comunidade rural, tradicional.

Porém, o chamado samba urbano apresenta novo formato a partir das criações dos sambistas do bairro do Estácio de Sá que, com o bloco carnavalesco “Deixa Falar”, introduziram objetos de percussão como tambores graves (surdos), tambores agudos (tamborins) e tambores de fricção (cuícas) (SANDRONI, 2001).

A Deixa Falar era uma das inúmeras agremiações carnavalescas que surgiam a cada ano nos bairros localizados na zona portuária da cidade. “A Praça Onze, nos anos 1920, funcionava como uma espécie de convergência de todo o mundo do samba durante o carnaval. Ranchos, blocos, cordões que perambulavam pela cidade, e em algum momento passavam na Praça Onze” (FENERICK, 2002, p. 108). Lembrando que, essa última era região considerada subúrbio embora estivesse sua localização próxima à região central da capital federal. A separação entre as zonas suburbana e central do Rio de Janeiro obedecia às transformações espaciais provenientes da política de modernização que formataria uma sociedade civilizada aos moldes capitalistas. Entenda-se que, naquele momento, o significado da lógica capitalista-industrial era aderir ao mundo do trabalho assalariado, instaurando novas modas e comportamentos e intensificando a circulação da produção (ABREU, 2003; FENERICK, 2002).

Nesse contexto, o samba já contava com aproximação entre os grupos negro-mestiços e frações da população intelectualizada. As mediações eram, então, estabelecidas num processo de aproximação e trânsito entre diferentes segmentos e domínios sociais, resultando em interações de múltiplos estilos de vida.

A respeito do processo de legitimação do samba como ícone nacional, Letícia Vidor Reis (2003) questiona as mediações estabelecidas entre os diferentes segmentos da população como potencializadoras do processo de transformação do samba em música nacional. Para a autora, o reconhecimento do samba como símbolo da brasilidade é impulsionado por um movimento que ocorre de fora para dentro do país; há uma busca, por parte desse movimento exterior, das raízes negras nas manifestações populares, o que impõe aos artistas locais uma aproximação àquelas raízes até então desconhecidas. A prática de fazer samba se constituía como uma atividade restrita ao mundo privado, que acontecia tanto nas casas das tias baianas como na mansão dos Guinle, espaços de integração de diferentes classes sociais¹².

Ainda segundo a autora, a convivência entre esses dois mundos no espaço público não é “revelada, uma vez que significaria reconhecer o negro como ator político” (REIS, 2003, p. 272); isso também afirmaria que a matéria-prima do samba e de outras manifestações populares é negra. Como se vê, a associação entre música popular e identidade étnica faz parte de uma operação complexa, muitas vezes orquestrada por camadas intelectualizadas da população, que confere a esse gênero um valor de autenticidade devido à sua ligação às classes inferiores, negros, mestiços e pobres¹³. Seguindo as observações de Reis, não podemos esquecer que o samba esteve associado à prática cultivada majoritariamente por negros que migravam de outros estados para o Rio de Janeiro, no início do século XX. A apropriação do samba pelos segmentos negros e camadas baixas da população são práticas de afirmação e integração destas à sociedade brasileira, momento de uma incipiente industrialização e de reordenamento do espaço urbano, substituição do trabalho escravo pelo trabalho assalariado e o desenvolvimento ainda que tímido de um mercado musical.

¹² A família Guinle financiou nos anos 1920 a viagem a Paris do grupo Os Batutas, formado por Donga, Pixinguinha e Cia, e patrocinou a turnê do grupo no Brasil. Ver Cabral (1997); Fernandes (2010).

¹³ Fernandes (2010) demonstrou, em sua tese, o percurso de entendimento do registro de intelectuais inventores de “autenticidade” do samba e do choro. O autor faz um estudo de longa duração através das gerações de intelectuais classificados como a “inteligência da música popular”, ressaltando como eles contribuíram para a atual feição do samba.

Numa sociedade ainda profundamente dividida entre negros e brancos, com as várias gradações “mulatas” colaborando para diminuir sem eliminar essa segregação, a estreita identificação de determinadas práticas culturais (ranchos, jongo, candomblé, batuque) com uma parcela étnica e social da população funcionava no plano simbólico como um elemento de contraste e de afirmação de diferenças (TROTTA, 2006, p. 58).

A querela sobre as origens do samba apresenta a ideia de que determinados segmentos sociais seriam os guardiões por excelência das matrizes e tradição do samba. Aos negros, e às vezes, aos mestiços têm ocupado essa posição em delimitados estudos (MARIA EDUARDA; WERNECK), mas na mesma esteira e com acentuado volume, outras pesquisas acadêmicas tem demonstrado que a pertencimento da expressão musical samba ao grupo negro e socialmente pobre tem se mostrado inconsistente. (VIANNA, 2004; NAPOLITANO, 2005, FERNANDES, 2010). No entanto, não podemos desconsiderar a contextualização histórica do samba ao longo do processo de modernização da sociedade carioca. A modernização do Rio de Janeiro implicou às expressões artísticas e aos seus fazedores modelações e autocontenções requeridas pelo grau de exigências estruturantes da sociedade em um determinado tempo e período.

A adoção de danças de salão por parte da elite carioca, como a polca, tango, o xote e mazurca manifestações modeladas no perfil europeu, passou a vigorar com meio de diversão, tanto para esses setores como para a maioria da população. A esses ritmos misturaram-se os ritmos rurais, as músicas presentes nos festejos profanos e religiosos. Resulta daí a fusão das manifestações europeias existentes na sociedade brasileira como, por exemplo, lundu, modinha, fado entre outras com as expressões musicais sincopadas provenientes dos grupos negros. A alteração era sentida nos dois lados, nas manifestações de cunho europeizado e também nas expressões rurais e negras. Esse fato conformaria um estilo musical “autenticamente” brasileiro, porque misturado e híbrido não caberia na classificação de música “alta” e “baixa” cunhada no século XIX (FERNANDES, 2010).

Não era consensual a aceitação do samba como “coisa nossa”, pauta de discussão entre os intelectuais defensores, que reforçava a sua “incivilidade” e os que revelavam o receio do samba trazer à tona nosso exotismo e mau gosto, distanciando-nos da civilização. Essa contenda pautava as discussões de grupos como os políticos, burocratas do governo, literatos, folcloristas, radialistas não especializados nos gêneros musicais e, também, daqueles que se inseriam na posição de produtores das manifestações da música popular.

A possibilidade de profissionalização da atividade musical na cidade carioca iria se firmar ao longo do século XX concomitantemente ao movimento de modernização do país, no entanto, a cultura musical clássica representada pela cultura do piano se faria presente desde meados de 1850 facultando a “aparição de casas de edição, comercialização de partituras e instrumentos musicais”, modinhas, polcas, valsas, e com sua posterior reprodução no mesmo período acima citado, implementando entre nós um primeiro mercado musical (FERNANDES, 2010, p. 20; NAPOLITANO, 2005).

O mercado de trabalho direcionado para os profissionais das artes no final do século XIX se resumiam aos teatros, revistas, saraus e cafés; com o cinema esses espaços se alargariam principalmente para os musicistas populares que estavam em ascensão. Na década de 1930, os rádios seriam a porta de entrada e de divulgação da música popular.

Espaço no qual os produtos são comprados e vendidos, o mercado pode ser tanto um local físico destinado à compra e venda de coisas materiais, quanto um ambiente virtual abstrato de negociação e troca de objetos concretos ou virtuais (TROTТА, 2006). No caso da música foi difícil atribuir a sua existência material por se tratar de um bem imaterial e abstrato, logo não era classificado como um produto, mercadoria. Devido a essa qualidade, os músicos sobreviveram com sua força de trabalho realizando apresentações em lugares públicos recebendo remuneração por atividade. “A música só passa a ser considerada objeto mercantil a partir da invenção e posterior popularização do fonógrafo” (TROTТА, 2006, p. 12).

Na fase inicial da industrialização do produto música, as gravadoras eram donas dos estúdios, equipamentos de gravação e fábrica de discos, além de serem responsáveis pela contratação de pessoal (músicos, técnicos e cantores) e, ao mesmo tempo, atuavam como distribuidoras e mais importantes divulgadoras de seus produtos. Em pouco tempo a atividade mercantil se tornou um negócio altamente lucrativo e monopólio de empresas de grande porte como fomentando a “indústria fonográfica internacional” (TROTТА, 2006, p. 13).

A cadeia produtiva da música inclui uma parte denominada pré-produção, que envolve toda a fabricação de equipamentos, matérias-primas e setores ligados à educação, a qual se segue uma parte da produção onde os discos são efetivamente gravados e fabricados, para em seguida passarem à etapa de distribuição, que inclui *marketing*,

armazenamento e transporte de produto, para então serem divulgados no rádio, televisão, bares, teatros, shows e nos ambiente doméstico. (TROTТА, 2006, p. 14).

A gravação de um disco é resultado do acordo firmado entre o diretor da gravadora e o artista. O produtor é o personagem principal no processo de registro da música. A disputa entre as gravadoras e as emissoras de rádio demonstra o espaço de profissionalização dos artistas, ao tempo em que estar no topo das execuções radiofônicas representa uma grande projeção do artista.

As expressões populares passaram a contar, nos anos 1930, com os parcos incentivos institucionais em disputa com as artes clássicas. Essas contavam com o fomento proveniente do mecenas elitizados bem situados socialmente, favorecidos pela influência política decorrente dos cargos que ocupavam. Como consequência, a distribuição das verbas estatais para as artes atendia privilegiadamente o universo erudito em prejuízo ao universo das artes populares. Em algumas ocasiões, o financiamento fomentado pelos mecenas da alta arte, se direcionava para as manifestações populares, “sobretudo no início da década de 1920, quando as instituições como o rádio ainda apresentavam uma atividade incipiente” (FERNANDES, 2010, p. 28).

A aproximação entre elementos expressivos eruditos e o universo popular se desenrola desde o século XIX como atividade de criação dos mediadores. Peter Burke (1989) atribui aos mediadores da Europa moderna, a exemplo dos escritores, advogados e frades o contato com a cultura popular decorrente das atividades que exerciam, da mesma maneira, os livretos populares e a literatura de folhetos faziam circular informação para uma parte população letrada de determinadas regiões. Para o autor esses mediadores orientaram uma coexistência entre grande e a pequena tradição¹⁴, fato fundamental da vida cultural e para compreensão da relação entre as influencias exteriores à comunidade. Fernandes (2010) e Reis (2003) argumentam que a orientação dos artistas e intelectuais em direção ao um estreitamento, seleção e elevação das formas e dos agentes populares com coisas nossas seria uma influência externa ao contexto brasileiro. É possível pensar um campo de profissionais formados por compositores, cantores e musicistas populares já na década de 1930; esses, bem poucos, sobreviviam com a renda da sua arte, contudo, pessoas

¹⁴A grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e universidades. Era uma tradição fechada, no sentido em que as pessoas que não frequentavam essas instituições, que não eram abertas a todos, estavam excluídas. A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. Estava aberta a todos, como a Igreja, a taverna e a praça do mercado, onde ocorriam tantas apresentações (BURKE, 1989, p. 54-55).

como Donga, Cartola, Jacob do Bandolim retiravam a renda das suas sobrevivências de atividades externas ao mundo musical.

A posição de Francisco Guimarães, o Vagalume, é justificada pelo poder de enunciação conferida a alguns dos seus membros, a respeito da qualidade do puro ou desvirtuado samba no momento em que esse gênero é afetado pela conjuntura externa a ao campo. No movimento de resguardar elementos de pertencimento originário do samba ligado aos grupos de negro-mestiços e pobres, Vagalume ventila nos jornais nos quais trabalhou a ideia que o samba executado nas rádios havia perdido sua aura de “autenticidade”. (ALVES, 2006).

As classificações do samba “bom” *versus* samba “mau” presente nas lutas enunciativas no campo discursivo, o samba é arrebanhado no processo de consolidação da indústria fonográfica em torno dos estilos que perfilavam esse gênero musical. Fernandes (2010) traz a ideia sobre a divisão existente entre os compositores brancos de classe média e os compositores negros pobres. Da primeira lista, está o notável Noel Rosa e na segunda, Wilson Batista, Cartola, Ismael Silva e Bide. Os compositores de classe média conseguiam posição econômica na industrial cultural com a comercialização dos seus sambas, produzidos segundo regras formais da língua portuguesa apresentadas nos seus versos, fruto da sólida formação educacional e cultural desses agentes. A conjugação entre a origem subalternizada dos compositores negros e a baixa escolaridade num momento de intensa divisão de trabalho no campo musical, delimitava um espaço secundário e por vezes marginal a esses compositores. A consciência da posição secundária desses agentes representada na impossibilidade de sobreviver da sua arte cria um sentimento de rejeição aos padrões normais vigentes. A adoção do estilo de vida moldado na malandragem só poderia existir nos versos e nas prosas, pois esse mesmo estilo era tido como reprovável como modelo de conduta para o sambista, ou seja, era inaceitável diante dos princípios e regras vigentes entre os membros internos ao campo do samba. Portanto, a querela sobre o estilo de vida do sambista exposta pelos dois grupos de forma diferenciada, embora houvesse concordância em alguns pontos, como por exemplo, a frequência aos ambientes boêmios, vem confirmar “a possibilidade da existência de um samba civilizado”. Isto, porque deixa ver como foram definidas as margens à existência de bem intrínseco à mediação das instituições comerciais. Sem abrir mão, porém, de uma aura de “pureza” (FERNANDES, 2010, p. 83), essas legislações sobre autoridade do estilo do sambista são

apresentadas como formas de classificação dispostas na contrapartida do poder de anunciação interno ao próprio campo e são reiteradas com a posição ocupada pelos agentes no mercado musical.

O samba nesse período concorria com outros gêneros como a polca, maxixe, entretanto, esses últimos perderam a sua expressividade ao longo do processo de expansão, sedimentação e autonomização da indústria fonográfica. O choro era tido como gênero erudito, apreciado e produzido pelos segmentos que possuíam uma educação musical formal, ainda que entre seus compositores, a exemplo de Alfredo Rocha Vianna, Pixinguinha (1897-1973) e Ernesto Nazareth (1863-1934), não pertencerem às camadas bem situadas na sociedade. Ainda assim, o gênero musical ganhou projeção nacional pelas investidas de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) nos anos 1930.

O samba, apesar de sua desconfortável origem, galgaria espaço de prestígio, pelo menos em relação ao choro, nas estruturas comerciais da música, sintetizado junto ao projeto de Estado nacional. A consolidação de uma sociedade urbano-industrial, a partir da década de 1940, coincide com a constituição de uma cultura de massa. “A expansão da indústria, o processo crescente da urbanização, o alargamento da classe operária, aliados ao advento da burocracia que gerou novas formas de controle gerencial, o desenvolvimento do setor terciário” (ORTIZ, 2001, p. 39) impeliram a expansão dos meios de comunicação como o rádio. Este, agora, contava como nova tecnologia permitindo melhor irradiação das ondas sonoras para maior número de cidades.

A recepção das ideias sobre cultura de massa no Brasil é datada nos anos sessenta e teve como principal referência as concepções da chamada Escola de Frankfurt¹⁵. No que diz respeito à problemática da cultura de massa, os frankfurtianos inserem esse assunto na formulação da indústria cultural. O emprego desse termo foi utilizado para caracterizar a cultura produzida para o consumo de massa, por meio de um processo de mercantilização, tornando valor de troca os ideais de felicidade, humanidade e justiça. Nesse sentido, o produto cultural integrado à lógica do mercado e das relações de troca deixa de ser “cultura” para tornar-se valor de troca (FREITAG, 2004). A condução do tema cultura de

¹⁵ O termo Escola de Frankfurt designa o conjunto de intelectuais que fizeram parte do Instituto de Pesquisa Social, fundado em 1923 em Frankfurt, e que tem em comum a proposta e o desenvolvimento de uma teoria crítica das modernas sociedades capitalistas, que se desdobra em três eixos temáticos principais: 1) a dialética da razão iluminista e a crítica da ciência; 2) a dupla face da cultura e a discussão da indústria cultural; 3) a questão do Estado e suas formas de legitimação. Dentre seus representantes podemos destacar: Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Eric Fromm, entre outros.

massa nas sociedades latino-americanas obedeceram critérios diferenciados do seu solo originário, ao mesclar elementos das culturas afro-ameríndias e europeias que conformaram uma modernidade atravessada por contribuições herdadas do “patrimonialismo em suas formas de caciquismo, gamonalismo e coronelismo, nos quais o espaço da sociedade civil confunde-se com o privado donos do poder, na quais as mais avançadas conquistas do pensamento moderno mesclam-se com tradicionalismos, quando a televisão e a internet são absorvidas por estruturas patrimoniais de mando e desmando.” (IANNI, 2005, p. 47). No caso brasileiro, a indústria cultural se consolida no momento em que as forças da modernidade já se encontram alicerçadas, e a questão do popular acomodada aos projetos “das elites artístico-culturais de sintonizar o país com o “relógio” da modernidade” (FARIAS, 2000, p. 20).

A década de 1940 é marcada para Ortiz (1994) como o período de expansão dos centros produtores de bens culturais através do rádio, cinema, jornais e revistas. O aumento do número de leitores proporcionado por políticas de alfabetização em massa, tendo como objetivo a redução do exorbitante número de analfabetos e encaminhar esse contingente populacional ao mercado de trabalho e ao consumo, como estratégia de fortalecimento do mercado interno, formam os fatores preponderantes para a expansão da cultura de massa. A chegada da televisão nos anos de 1950 alavanca os empreendimentos culturais de cunho empresarial para o mercado. Não desconsideramos a ineficiente profundidade da modernização para um mercado de cultura na sociedade brasileira nesse momento, pois somente alguns setores foram diretamente atingidos com esses valores. “O reflexo dessa debilidade aparece no campo da profissionalização das atividades culturais que sofria com ausência de regulamentação agravada com a fraca penetração de sua produção na população (ORTIZ, 1994, p. 45)”.

Os anos 1950 podem ser considerados como o momento de estruturação do nacionalismo que vinha sendo geminado desde as décadas anteriores. No que diz respeito ao campo da música popular urbana, a invenção de personagens guardiães da tradição do samba comparece nas preocupações de intelectuais e artistas que encontram no rádio e nos jornais os veículos divulgadores de suas ideias e classificações da autêntica música popular. O espaço das rádios era disputado por gêneros regionais como o baião, embolada, coco, moda-de-violão, juntamente com boleros, músicas carnavalescas e, ainda, o “samba-de-morro”, através dos trabalhos de Wilson Batista, Geraldo Pereira, e as “criações de

maneiras mais refinadas do ponto de vista harmônico-melódico, de Ary Barroso e Dorival Caymmi” (NAPOLITANO, 2005, p. 57).

Decerto, os folcloristas dos anos 1950 como Lucio Nascimento Rangel (1914-1979), bacharel em Direito por formação e jornalista por ofício, tiveram contato com nosso folclorista maior, Mario de Andrade. Porém, o tom que esse debate tomou, na conjuntura do desenvolvimentismo, se orientava pela defesa da não comercialização das expressões musicais populares ou pelo distanciamento dos meios comerciais, garantia de que aquelas expressões mantivessem a essência simbólica do popular. A Revista da Música Popular, lançada em 1954, tendo como editor chefe, Lucio Rangel, se diferenciava dos seus congêneres Radiolândia, Cinelândia e Revista do Radio (FERNANDES, 2010, p. 140) por ter sua pauta de notícias o debate da preservação da “boa” tradição da música popular, das influências estrangeiras do momento como o samba-canção e o bolero que afetavam a “boa” música. A Revista da Música Popular teria fim em 1956 deixando como herança a formação de um espaço de crítica musical, debate que se estende até os anos 1969 com Jose Carlos Tinhorão, reacendendo o debate sobre a autenticidade do samba e do choro como expressões originárias dos redutos negros e mestiços subalternizados na pirâmide social.

A postura de Tinhorão (1928), compartilhada com outros críticos como Sergio Cabral, em preservar o samba e seu irmão, o choro, como gêneros “autênticos”, foi impulsionada pela disputa no cenário musical com o aparecimento da estética da Bossa Nova e da Jovem Guarda. Com características diferenciadas entre si, pois que a primeira se posicionava como um popular intelectualizado e a segunda como brega, essas tendências estéticas gozavam de amplo espaço de comercialização e seus artistas exerciam seu ofício segundo as regras legais do trabalho profissional.

O estilo de vida do sambista, apregoadado pelas gerações ao longo do debate em torno do que se convencionou classificar como “samba autêntico”, é reavivado por uma parcela de musicistas ligados a esse universo. A reunião dos seguintes fatores “emprego das formas musicais cristalizadas em composições; trajes e trejeitos; a recusa parcial em se portar como artistas; a instrumentação posta em prática em apresentações e gravações; a reverência incondicional ao passado e a todos os ‘grandes’ do panteão do samba, a ojeriza pelos símbolos de sucesso mundano, o cultivo da espontaneidade e da simplicidade em todos os âmbitos da vida, o engajamento combativo em prol dos que entendiam expressar a

‘verdadeira cultura brasileira, a realização de pesquisas sobre a história do gênero’ são elencadas como presentes em maior ou menor grau aos membros pertencentes ao samba autêntico (FERNANDES, 2010, p. 337).

No que tange nossos propósitos de pesquisa, esse período apresenta espaço de exercício profissional para os segmentos da música. O espaço do rádio, ainda que meramente pequeno, garantia a sobrevivência de parcela dos músicos através de sua arte. A formação de um mercado de trabalho para esses artistas, a despeito das lutas internas em prol das classificações das posições ocupadas pelos seus membros, era respaldada na lógica da economia brasileira sustentada na política nacional-desenvolvimentista, que objetivava a ampliação da qualidade de vida e de trabalho da população rural e urbana. Esse cenário age na conformação de profissionais ligados aos setores de cultura, pois o investimento nas especialidades profissionais é simultâneo ao advento dos meios de comunicação como já apontado acima, mas foi no rádio que as exigências da regulamentação dos profissionais da cultura foram apresentadas a partir da divisão de função e salários de acordo com os níveis das carreiras em questão. A existência de um mercado consumidor interno das produções culturais provenientes das camadas escolarizadas fortalece o momento de efervescência e criatividade cultural na música, no cinema e na literatura. O amadurecimento desse processo nos anos 1960 e 1970 com a vigência do Estado autoritário paralelo ao crescimento do parque industrial consolida o mercado de bens culturais, reflexos sentidos no universo da música popular que passa a se reorganizar e mobilizar regras em vistas a regulamentação de um campo profissional. (ORTIZ, 1994).

Segundo Oliveira (1972, apud FARIAS, 2003) o contexto da Guerra Fria ao lado dos ecos da Revolução Chinesa e dos enfrentamentos culminados com a Guerra da Coreia, incitou agenda de crescimento econômico das instituições multilaterais, em especial do Fundo Monetário Internacional e Banco Mundial, criadas à luz da concepção unimundista, sob a égide da hegemonia norte-americana caracterizado pela adoção da atitude de correlação entre a economia de escala incentivo de acesso generalizado ao mercado com a ampliação dos mecanismos de crédito articulado ao planejamento estatal como estratégia seja da expansão capitalista seja com a finalidade de impedir o incremento do socialismo real nas áreas pós-coloniais e na América Latina. As alianças envolvendo os nacos de poder e dominação governamentais, empresariais e de burocracias internacionais

ocorreram em nome desse consenso desenvolvimentista. O íterim, portanto, é o mesmo quando a quebra do modelo primário exportador, em meio a declínio da receita externa na composição da balança de pagamentos, é encadeada a intensificação de projetos industrializantes como alternativa de desenvolvimento econômico (OLIVEIRA, 2003).

Nas condições periféricas do Brasil, dos anos pós-guerra, a aspiração à postura modernista, que estivera na contrapartida da ausência de industrialização, fazia-se aderir ao redesenho da estrutura produtiva do país com a envergadura assumida pela indústria pesada. Nesse processo, discorre Farias (2003), o ajuste entre interesse materiais e ideais pressionou na direção de sedimentar um quadro de valores institucionalizados em que a adesão mútua entre consumo, modernidade e nacionalismo irá decidir os caminhos, subordinando o processo cultural do país aos humores da sociedade de consumo instalada entre os anos 1940 e 1960. Nesse sentido, em sintonia com o que ocorria no contexto global mais abrangente, também no país a lógica expansionista do capital, ao longo do final do século XX, articulou-se para além da esfera da produção, indo na direção de planos outros da existência humana, notadamente o simbólico e, com isto, encetando-se nas áreas da identidade, da intimidade e no eixo prático-normativo com importância elementar na coordenação das condutas.

Em outra dimensão, o caráter das sociabilidades sofre impressionantes ajustes principalmente com a redefinição dos comportamentos ideais estribados nos valores hedonistas das novas parcelas da classe média urbana consumidora, personagem imprescindível nessa trama urbana industrial. O estímulo ao consumo dar-se-ia por meio da ampliação dos serviços de crédito ao consumidor e do sistema comercial de comunicação assentada no mercado publicitário, permitindo que o *ethos* do consumo irrompa no campo das subjetividades, os quais estavam sintonizados com o acelerar da mercantilização dos modos de experiência individual e coletivo. (FARIAS, 2003, p. 4).

À luz desse delineamento sócio-histórico podemos entender quando Vianna (2004, p. 151) afirma que a consolidação ou o processo de transformação do samba em gênero musical nacional foi fruto de relações entre grupos heterogêneos, em que “muitos grupos e indivíduos participaram com maior ou menor tenacidade, de sua ‘fixação’ como gênero musical e de sua nacionalização”. Porém, ao reforçar a contribuição de heterogêneos grupos na conformação do samba como música nacional, não dispensamos a perspectiva das lutas e disputas neste processo, fato exemplificado nas tensões, nos anos de 1930, entre

Donga e Ismael, Wilson Batista e Noel e, nos anos de 1950, entre os defensores do samba tradicional e aqueles ligados à bossa nova (WERNECK, 2007).

Esse “novo samba” atraiu artistas de grande repercussão no meio do rádio e do disco, como o cantor Francisco Alves, e, rapidamente, fixou-se com o verdadeiro samba carioca. Assim, as transformações do samba giravam, no início do século passado, em torno das escolas de samba e do mundo do disco. De um lado, estavam os representantes das camadas mais populares, como Cartola e Paulo Portela; do outro, os donos de gravadoras (GÓES, 2007, p. 38).

Foi também no decorrer da década de 1930-1940 que o samba ganhou legitimidade na mesma proporção em que seus artistas iniciavam o ritmo de profissionalização, redundando numa estrutura comercial, embora ainda permanecesse a discussão em torno à adjetivação do samba ruim – feito por negros, mestiços e pobres – e samba bom – que era tocado nos salões. Essa divisão reverberava na consagração precoce do samba como símbolo nacional (FERNANDES, 2010).

Na final dos anos 1958-1959 a Bossa Nova inaugura uma nova estética difundida por músicos provenientes das classes médias brancas com elevado capital cultural e da expressão urbana. Ocupando posições de destaque na sociedade, produziam um samba que não fazia usos de instrumentos percussivos, logo, se posicionavam contrariamente ao dito samba “tradicional”, discurso que ainda se mantinha na pauta dos intelectuais dos anos 1960, como por exemplo, Edison Carneiro. Instituíam-se novamente, nesse período, a discussão do tradicional ou autêntico no samba, sendo que a relação entre “os setores intelectualizados da classe média e o samba promove no mercado da música uma ampliação no alcance dos sambistas, seja através de shows como Rosa de Ouro e Opinião ou de rodas de samba profissionalizadas em diversos pontos da cidade” (TROTTA, 2006, p. 76).

Na categoria samba, principalmente a partir da década de 1960, além de critérios estéticos de sofisticação estilística, individualização do autor (ambos representando uma proximidade com a música erudita), coeficiente de popularidade, público consumidor e participação corporal coletiva, a qualidade é atestada também pelo grau de referências ao passado do gênero e a seu imaginário, isto é, pela elaboração das suas “raízes”. Na estratégia de valorização da prática do samba, a afirmação do gênero como prática cultural “autêntica” da população (sub-)urbana industrializada do país é altamente recorrente e legitimada (TROTTA, 2006, p. 89).

Marcado por profundas mudanças no campo político e cultural do país com o golpe militar de 1964 e com a consolidação definitiva da televisão, na dimensão da produção artístico-musical, ao “abalo” produzido pela Bossa Nova no sentido de uma ruptura estética e de caráter mais cosmopolita, se agregam tradições “folclorizadas” do morro e do sertão, em torno da definição da Música Popular Brasileira.

A MPB incorporou nomes oriundos da Bossa Nova (Vinicius e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros) se apropriando e se confundindo com a própria memória musical “nacional-popular”. A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna (NAPOLITANO, 2005, p. 64).

No contexto mundial verifica-se, nessa época, a formação de uma geração que cresce ao sabor de uma experiência musical comum, acrescentadas às suas respectivas culturas musicais locais. Esses jovens iriam compor um público mundialmente disperso e identificado pela idade, pela música, pelos ídolos do cinema e do esporte. No Brasil, os tropicalistas reivindicavam antes de tudo, integrar essa memória mundial e valorizar uma zona transnacional de influências recíprocas. (TROTТА, 2006).

Segundo Renato Ortiz (1994), até a década de 1970 o mercado brasileiro de bens culturais era ainda incipiente, mas havia espaço para uma diversidade estética muito maior do que nas décadas seguintes. Por isso, foi possível nesta época o lançamento nacional de determinados grupos de “talentosos” com grande destaque nos meios de comunicação. “O mercado brasileiro sob a égide da expansão ao progressivo aumento do consumo de disco que passa de 25 milhões em 1972 para 64 milhões em 1979, o que fortalecia as filiais das multinacionais aqui instaladas, lhes dava mais autonomia e colaborava para a diversificação dos lançamentos” (ORTIZ, 1994, p. 128).

De fato, foi também nesta época que diversos sambistas conquistaram espaços privilegiados no mercado de música. A procedência era variada; os festivais com no caso de sambistas como Beth Carvalho, Paulinho da Viola e Martinho da Vila se tornaram artistas nacionais gozando de ótimo prestígio junto aos meios de comunicação e com excelentes vendas de discos; outros com os lendários fundadores das escolas de samba

que já atuavam em rodas e casas noturnas, tais como Cartola, Zé Ketti, Nelson Cavaquinho, a Velha Guarda de Portela, Dona Ivone Lara, Wilson Moreira, Nei Lopes, entre muitos outros com Clara Nunes e Alcione que conseguem posição junto a esse time representando o samba na indústria fonográfica. (NAPOLITANO, 2005; TROTTA, 2006).

O mercado musical brasileiro, nos anos 1980, passa a ser dominado pela música *pop* internacional¹⁶; o rock ganha espaço junto à população jovem como força de expressão e rebeldia juvenil. A exclusão temporária do samba no grande mercado da música, nos anos de 1980, levou alguns sambistas a ressuscitarem as rodas de samba, procurando conciliar tradição e mercado. A estratégia foi bem sucedida e, aos poucos, os espaços se expandiram nos subúrbios cariocas, atraindo a simpatia do grande público.

Em 1983, antes da transformação em modismo pela mídia – que tomou a prática por gênero, apesar de reinar o partido-alto nos fundos de quintal – a Zona Norte carioca fervilhava de pagodes. Piedade, Oswaldo Cruz, Cascadura, Vila Isabel, Marechal Hermes, Vila Valqueire, Rocha Miranda, Vila da Penha e até o pioneiro da Zona Sul, do Cantinho da Fofoca em Botafogo. Destaques ainda para o Terreirão da Doca, da Velha Guarda da Portela, e o de Neide do Império Serrano com D. Guaracy, mãe de Arlindinho Cruz – que mais tarde também abriria o seu. Na época, bastava um terreno vazio, um paraquedas usado como teto, algumas cadeiras e uma mesa (duas tábuas de obra suspensas sobre dois cavaletes). Era só formar uma roda – lubrificada por cerveja gelada e tira-gostos (SOUZA, 2003, p. 274 apud TROTTA, 2006, p. 99-100).

O endereço situado na Rua Uranos, 1326, no bairro de Ramos, sede do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, abrigava uma roda de samba que resultaria no grupo musical Fundo de Quintal. Seus integrantes inserem, nas suas reuniões, sambas de partido alto e sambas de roda, que deixaram de ser tocados nas escolas de samba. Para Moura (2004), os caciqueanos mantêm, em certa medida, as formas tradicionais de fazer e executar samba, ao mesmo tempo em que disseminam e selam um espaço de articulação entre o mercado e os pagodeiros.

Pereira (1995 apud GOES, 2007, p. 94), considera que o mercado do samba se ampliou com o movimento do pagode, ganhando espaço em outras cidades do país, a exemplo de São Paulo, ao associar “a tradicional batucada e roda de samba misturando elementos das duas expressões e fortalecendo a tradição musical do samba com os elementos da modernidade: mercado, mídia e grande público consumidor” (PEREIRA, 1995 apud GOES, 2007, p. 94).

¹⁶ Pop internacional écon

A proliferação das rodas de samba no Rio de Janeiro adentra os anos 1990, sedimentando-se como um gosto musical entre a camada jovem na sua variação de samba de “raiz”. A literatura adverte que o samba e o choro vão se revitalizar com o auxílio de pequenas gravadoras, formando um nicho de mercado. O mercado fonográfico, ao longo dos anos 1990, sofre alterações técnicas, econômicas e estéticas paralelamente ao surgimento de novas formas de comercialização de música por meio digital (GÓES, 2007). A alteração econômica, fruto da instabilidade da política econômica do Plano Cruzado, no final dos anos 1980 e início dos 90, atinge a indústria de bens duráveis com implicações negativas no setor de lazer e entretenimento, levando inclusive à redução de consumo de disco. Aliada a essa instabilidade econômica por que passara o país naquele momento, a ascensão de outros gêneros musicais, a partir dos anos 1980, como o pagode, na sua variação romântica, o sertanejo e o *axé music* abalaram o espaço do samba no mercado.

O pagode romântico no seu tom paulista, segundo TROTTA (2006, p. 167), viria a operacionalizar uma síntese entre duas tendências estéticas: a sertaneja e o *axé music*, “suprindo tanto as demandas românticas e introspectivas das canções de amor sertanejas quanto a animação entusiástica da música de carnaval da Bahia”. O mercado fonográfico se beneficiou com a grande vendagem de CDs dos meados dos anos 1990 em diante, possibilitado por uma nova conjuntura econômica¹⁷ e política, que favorecia o retorno de um consumo mais ativo por parte da população, que tinha diante de si um mercado musical esteticamente diversificado.

A popularização de acesso e consumo, ao lado da adesão à cultura por parte de “uma elite jovem, dinâmica, globalizada”, como também o sucesso de vendagem das grandes gravadoras, é contemporânea ao processo de digitalização que promoveu um “barateamento dos custos de produção e fabricação de discos” (TROTTA, 2006, p. 168). Ao mesmo tempo, gravadoras de pequeno e médio porte apareceram no mercado, utilizando a aproximação mais direta com músicos e artistas que já estavam esquecidos.

Esteticamente, os relançamentos fomentam uma re-circulação de músicas que estavam fora de catálogo. As facilidades de acesso popularizam – ainda que em doses relativamente moderadas – a obra de compositores que estavam

¹⁷ Estamos nos referindo ao processo que se vive no Brasil desde a abertura política até a eleição do de Fernando Henrique Cardoso como presidente da república. A política econômica do governo FHC, que tinha sido ministro da fazenda de Itamar Franco, sucessor de Fernando Collor, que foi destituído do cargo de presidente sob o processo de impeachment. Durante o governo de Itamar Franco, com a implantação do Plano Real, houve um reavivamento do consumo, tendo implicações positivas sobre a indústria fonográfica.

esquecidos e, com isso, geram novos elementos de intercâmbio entre elementos musicais do passado e do presente. Um bom exemplo deste fenômeno no âmbito da categoria samba é o ressurgimento de diversas canções de Noel Rosa, que, através de uma intensa presença midiática em livros, discos e homenagens diversas, tornou-se novamente um compositor de muita popularidade (TROTТА, 2006, p. 168).

Reacendem-se assim as classificações, as lutas simbólicas e as realocações em torno do samba, explicitadas na dicotomia estética entre o samba de “raiz” – denominação defendida pela mídia, intelectuais, jornalistas, artistas, e por uma parte dos sambistas – e o pagode romântico, exemplificado pelo grupo paulista Raça Negra. Segundo Trotta (2006), o pagode romântico é caracterizado por uma estética em que o amor é abordado nas letras, melodias, refrões e na elaboração rítmica e harmônica. O autor esclarece que essa tendência de cantar o amor pode ser associada a uma influência do cancionário romântico brasileiro, a exemplo das modinhas seresteiras, boleros, sambas-canções, que tiveram seu auge nos anos 50. O sentimentalismo romântico presente nesse estilo foi combatido por uma parcela intelectualizada da classe média que, investida de uma sensibilidade moderna, difundia a tradição e a modernidade como duas vertentes de consagração da música popular brasileira.

A aderência à temática romântica por alguns estilos musicais, como os já citados acima, é também observada na vertente sertaneja dos anos 1980, período em que o mercado musical divulga o trabalho de jovens artistas do mundo sertanejo, a exemplo de Chitãozinho e Xororó. O alcance de suas músicas, nesse momento, extrapola “os eventos do mundo rural, das feiras e do circuito mercadológico do interior; no aspecto simbólico, a dupla inaugura no mercado musical um novo imaginário do mundo rural, não mais identificado com o caipira atrasado, mas com fazendeiro moderno e civilizado” (TROTТА, 2006, p. 114). Mas a obediência aos ditames do mercado no sentido de produzir um produto de massa, aliada à incorporação de elementos da cultura *pop*, como eletrificação de teclados e guitarras, por exemplo, não garantiram aos artistas uma posição de prestígio no campo da música popular brasileira.

Na verdade, a consagração pela quantidade e a adoção de uma estética musical baseada na incorporação de elementos da cultura internacional-popular se tornaram eixos de uma separação muito acentuada entre “consumo” e “prestígio”. Ao se situarem nos espaços mais elevados da consagração pela quantidade, os artistas da nova música sertaneja se afastavam do prestígio da crítica com poder para atestar sua qualidade. O rebaixamento hierárquico das duplas na crítica musical sofria ainda com a associação de suas respectivas obras

com a temática do amor, que ainda despertava (e desperta) sérias desconfianças quanto à qualidade estética (TROTТА, 2006, p. 116).

O grupo paulista Raça Negra¹⁸ é apontado como o precursor de um estilo pagode romântico e não faz nenhuma menção ao samba considerado “tradicional” e nem ao seu congêneres carioca Fundo de Quintal. O grupo Raça Negra, portanto, demarca uma diferença em relação aos outros grupos de pagode que surgem na capital paulista nesse momento, que possuem na tradição do samba carioca uma referência (TROTТА, 2006; FERNANDES, 2010).

A música do Raça Negra tinha uma comunicação fácil e direta, cuja a ideia era ficar “na mente” do público e conquistar grandes contingentes de corações. Longe de ser unicamente reflexo de limitações artísticas ou manifestação de uma musicalidade sincera ou ingênua, a estratégia é absolutamente intencional e feita de acordo com uma estética conscientemente simples que prosperou e criou escola (TROTТА, 2006, p. 131).

Embora bastante diferenciado do pagode romântico, o samba também não ficou imune à incorporação do tema amor em suas letras e à influência da cultura pop. Nas décadas de 1930 e 1940, o amor já se fazia presente nas letras de sambas, relatando o sentimento como uma carga de sofrimento afetivo envolvendo casais, marcando negativamente o amor idealizado e impossível de ser concretizado. A incorporação dessa temática nas letras dos sambas produzidos nos anos 1980, como os dos compositores pertencentes ao grupo Fundo de Quintal, era vista com desconfiança, pois eles antes preferiam “tratar em sua obra, do próprio samba, de crônicas urbanas, inventar personagens e descrever situações embaraçosas ou engraçadas”. As narrativas daí decorrentes tinham como cenários as rodas de samba, as festas, espaços em que a temática do amor remetia aos elos de uma vivência coletiva, diferente da narrativa do amor feliz concretizado por um casal, com um conteúdo verbal “aproximando-se dos ditames comerciais do individualismo do mercado” (TROTТА, 2006, p. 122).

Os anos de 2000 assistiriam ao desaparecimento desses grupos de pagode do cenário nacional; tal fato, segundo Fernandes (2010, p. 321), decorreu dos seguintes fatores: o desinteresse da indústria fonográfica para este tipo de produção; a proliferação

¹⁸ O grupo Raça Negra surgiu em 1983, no bairro da Vila Nhocuné, zona leste de São Paulo, formado por Luiz Carlos (compositor e cantor); Fininho (bateria); Fena (surdo); Fernando (tantã); Gabú (pandeiro); Edson Café (tumbadora) e Paulinho (baixo). Outros grupos seguirão o mesmo padrão estético do Raça Negra, a exemplo do Negritude Júnior, em São Paulo, Só Pra Contrariar, em Uberlândia. (TROTТА, 2006).

das pequenas e médias gravadoras que não seguiam o padrão de alto investimento devido à sua limitação financeira; “a não filiação destes pagodeiros às escolas de samba e blocos carnavalescos reconhecidos no circuito da “tradição”, eventuais passaportes à premente reconversão de rumo”.

A variedade do mercado fonográfico dos anos 1990 sugere a presença de um movimento de valorização do samba como possibilidade de arregimentar um público jovem. Particularmente no Rio de Janeiro, no fim dessa década, o samba e suas variações, como o pagode, vão se deparar com o *funk*. Abrimos aqui uma observação: em parágrafos anteriores, já citamos a presença dos gêneros musicais, como o sertanejo e o axé music, que também vão disputar mercado com o samba; trazemos para a roda, neste momento, o *funk*, por ser um movimento agregador de jovens dos segmentos subalternizados, que utilizam a música como meio de questionar a unidade nacional.

Segundo Yúdice (2004), a cultura *funk* brasileira dos anos 1970 era influenciada pelo *soul* norte americano e reunia galeras de jovens nos bailes em fins de semana. Esse movimento trouxe para o interior dos bailes *funk* a cultura negra, divulgada através de artistas e figuras ligadas ao esporte. A apropriação do lema *Black is beautiful* como símbolo do orgulho negro não se “popularizou” no meio *funk*, ao contrário do que aconteceu nos blocos afros baianos, cuja conversão à negritude fazia parte da pedagogia da tomada de consciência das formas tradicionais afros de expressão. No entanto, a preferência dos funkeiros pela música negra norte-americana se coloca, nos anos 1980, como elemento “diferenciador do rock, a música mais popular do Brasil entre os jovens da classe média (que assumem a “brancura” em sua versão brasileira)” (YÚDICE, 2004, p. 177). Os jovens funkeiros não reiteram o discurso da cultura nacional muito menos os projetos do movimento negro, porém reivindicam um espaço onde possam expressar o seu prazer, não mais como representativo da comunidade carioca, que fora manifestada através de práticas como samba e o carnaval.

Nessa querela, o samba de “raiz” é visto como símbolo de valor estético, união entre passado e futuro que “satisfaz uma demanda de parte dos consumidores de música na virada do milênio, ansiosa por reatar vínculos identitários fundados em práticas musicais amadoras, valorizando as relações sociais, a coletividade e a festa” (TROTТА, 2006, p. 236, apud GOES, 2007, p. 113). Essa demanda se dá no movimento em que ocorre a constituição e a formatação de uma geração influenciada pelo movimento das rodas de

samba descompromissadas, que aconteciam na Lapa, com a presença de um grande público, ao tempo em que o bairro passava por um processo de “revitalização” espacial e cultural, com o objetivo de trazer de volta a sua característica de *espaço da boemia*. (REQUIÃO, 2008). Na literatura corrente sobre o samba, encontramos informações que explicitam a retomada do gênero por parte de jovens artistas em outros lugares, como, por exemplo, São Paulo; porém, nessa mesma literatura, os autores apontam o Rio de Janeiro como modelo e referência no processo de retomada do samba, desde os anos 1980 (TROTТА, 2006).

Entre os sambistas cariocas pertencentes a essa geração constituída a partir do final dos anos 1990, encontramos Teresa Cristina, Nilze Carvalho, Martínália, Telma Tavares, O Roda (antigo Roda de Saia, grupo composto por mulheres)¹⁹, que possuem a prática de compor samba. No caso do último grupo, destacam-se a compositora Ana Costa, que possui carreira solo, bem como Teresa Cristina e Nilze Carvalho, pertencentes respectivamente aos grupos Semente e Sururu na Roda. Encontramos aí também os grupos Galocantô e Casuarina.

A proliferação desses grupos de artistas é caracterizada pela divulgação do samba entre os jovens durante o processo de revitalização da Lapa, nos anos 1990, uma iniciativa do governo do estado através do projeto “Quadra da Cultura” e, posteriormente, o “Distrito Cultural da Lapa”. A transferência de imóveis comerciais para abrigar instituições culturais, recuperação do patrimônio imobiliário público, treinamento de mão de obra em cursos artísticos e profissionalizantes, implantação de serviços essenciais à comunidade, destinação de espaços para atividades artísticas e culturais, investimentos no turismo foram ações promovidas para o desenvolvimento socioeconômico do bairro. Aliado às ações do estado, “empresários e proprietários de bares e restaurantes antiquários da região já começaram a criar, de forma ainda incipiente, um público atraído também pelas rodas de samba e choro que se formavam no local” (REQUIÃO, 2008, p. 07).

As discussões sobre a classificação do samba como “autêntico”, “de raiz”, “tradicional”, “puro”, “impuro” ainda encontram terreno nos tempos atuais. Sustentamos, porém, que a permanência dessa querela atende muito mais a uma lógica de mercado do que a um sentimento de pertencimento ou de preservação. As lutas em torno da modernização e tradição do samba ainda se mantém com outra roupagem e injunções

¹⁹ Fazem parte do grupo O Roda: Bianca Calcagni (Voz e percussão), Roberta Nistra (voz e cavaquinho); Carol D’avila (flauta); Geórgia Câmara (percussão) e Ana Costa (voz, violão).

sendo que, o mercado como lócus do consumo mereça destaque na arena discursiva contemporânea e subclassificações e matizes que conformam o gênero samba. (ALVES, 2006; TROTTA, 2006; GOES, 2007), demarcado por hábitos de consumo, cujos códigos e convenções são reconhecidos pela coletividade funcionando como uma espécie de porta de entrada para construção de sentidos, identidades musicais e carreiras profissionais.

1.3 Geração, profissão e samba

A relação estabelecida entre as gerações consagradas e os neófitos expõe o grau de disposições exigidas como pré-requisitos para a participação das lutas que se estabelecem no campo como possibilidade de alterações da hierarquia de poder aí existente.

Às diferenças segundo o grau de consagração separam de fato gerações artísticas, definidas pelo intervalo, com frequência muito curta, por vezes apenas alguns anos, entre estilos e estilos de vida que se opõem com o “novo” e o “antigo”, o original e o “ultrapassado”, dicotomias decisórias, muitas vezes quase vazias, mas suficientes para classificar e fazer existir, pelo menor custo, grupos designados – mais do que definidos – por etiquetas destinadas a produzir as diferenças que pretendem enunciar (BOURDIEU, 1996, p. 143).

No campo do samba, as dicotomias entre tradicional e não tradicional expressam as posições e propriedades incorporadas pelas gerações que integram a classificação de sambistas. O que estamos dizendo é que, nesse campo, a existência e a posição das novas gerações são determinadas pela aprendizagem e proximidade dos valores denominados “tradicionais” pelas gerações constituídas. Quanto mais próxima e mais reverência à geração dos guardiões da tradição os ascendentes devotarem, mais rapidamente serão levados à posição de dominação simbólica.

A análise das relações intra e intergeracionais no samba nos auxiliam, na compreensão de que, ao compartilhar coletivamente determinadas experiências culturais, articuladas a certa maneira de se relacionar com o samba, os membros de determinada geração interagem na produção de um *habitus* e de saberes específicos, contribuindo para a produção de uma competência do fazer e do viver do samba.

A referência clássica sobre a teorização sociológica da categoria geração está ancorada na obra do Karl Mannheim (1952), *Sociologia do conhecimento*, em especial no capítulo “O Problema sociológico das gerações.” De acordo com esse autor, o fundamento

da existência das gerações é transmitir as experiências herdadas pelos grupos nos quais os indivíduos se inserem. Esse processo requer muito mais um compartilhamento de experiências comuns do que uma coincidência etária.

A construção do conceito geração na sociologia mannheimiana é orientada pela vertente historicista (FEIXA; LECCARDI, 2010; WELLER, 2010; TAVARES, 2009), especificamente no ponto em que ressalta que, além do tempo mensurável, cronológico e quantitativo, como previsto na abordagem positivista, existe o tempo “em que as experiências históricas delimitam o pertencimento a uma geração” (FEIXA, LECCARDI, 2010, p. 188). Anterior a Mannheim, Augusto Comte desenvolveu uma concepção mecânica e exteriorizada das gerações, em consonância com uma das premissas do positivismo, em relação à medição do tempo (FEIXA; LECCARDI, 2010). Para Comte (apud FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 187), a sucessão das gerações poderia ser calculada “pela medição do tempo médio necessário para que uma geração seja substituída – na vida pública – por uma nova”. Justamente devido há esse tempo médio, para ele, a inovação e o progresso se encontrariam presentes nas novas gerações, que estariam distantes de enfrentar conflitos geracionais. A exposição ao desgaste do organismo social é semelhante ao que é imposto ao organismo humano; logo, o ritmo da história obedece a uma lei geral e objetiva.

Diferente de Comte, a abordagem historicista estabelece uma conexão entre os ritmos da história e os ritmos das gerações. “Nesta perspectiva, o que mais importa é a qualidade dos vínculos que os indivíduos das gerações mantêm em conjunto”. A experiência compartilhada incide numa temporalização qualitativa concreta entre os indivíduos de uma geração, que possuem a capacidade de individualizar, moldar as suas experiências dentro de um todo homogêneo e coerente (FEIXA; LECCARDI, 2010, p.188).

A análise de Mannheim sobre gerações se correlaciona aos estudos das dinâmicas sociais no sentido de que, através delas, são apresentadas as mudanças de estilos de pensamento de uma época ou de ação, sendo elas mesmas, resultado de “descontinuidades e, portanto, de mudanças” (FEIXA; LECCARDI, 2010, p.189). As gerações não seriam categorias analíticas estanques, biológicas como previstas no esquema comteano, e nem obedeceriam a algum contorno demarcatório de nascimento ou de faixa etária.

Na leitura realizada por Weller (2010) a respeito da formulação de Mannheim sobre o problema da geração, chama-se à atenção para a necessidade de compreender de que maneira a subdivisão do conceito mannheimiano em unidade geracional, conexão geracional e posição geracional precisa ser entendida interligadamente para expressar a crítica aos modelos estatísticos nas pesquisas sociológicas sobre o fenômeno das gerações. No caso da unidade geracional, esse conceito não residiria obrigatoriamente na existência de um grupo concreto preocupado em “constituir uma coesão social, ainda que, ocasionalmente, algumas unidades geracionais possam vir a constituir grupos concretos, tais como os movimentos juvenis, entre os quais poderíamos citar o movimento estudantil de 1968” (WELLER, 2010, p. 210). A formação de grupos concretos é decorrente de alianças meramente de caráter específico, diferente da conexão geracional onde a constituição de vínculos concretos entre membros pertencentes à mesma posição geracional determina “o destino coletivo comum assim como a partilha de conteúdos que estão relacionados de alguma forma” (WELLER, 2010, p. 214). A posição geracional se caracterizaria pela

Possibilidade de presenciar os mesmos acontecimentos, de vivenciar experiências semelhantes, mas, sobretudo, de processar esses acontecimentos e experiências de forma semelhante. Já a conexão geracional apresenta características mais determinantes do que a posição geracional. Ela pressupõe um vínculo concreto, algo que vai além da simples presença circunscrita a uma determinada unidade temporal e histórico-social (WELLER, 2010, p. 214).

A perspectiva mannheimiana apresentada para o conceito geração articula as dimensões subjetivistas e objetivistas, o que representa o afastamento desse autor tanto da abordagem positivista quanto da histórico-romântica. Para ele, geração é uma categoria capaz de aglutinar outros marcadores sociais, ao mesmo tempo em que possibilita relacionar trajetórias sociais biográficas.

Abrams (1982 apud FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 190) relaciona a noção de geração à de identidade, definindo-a como uma “consciência entre o tempo individual e o tempo social, enfatizando sua filiação com registros históricos”. O tempo de realização da geração é o tempo que a identidade leva para ser construída a partir dos recursos e significados que estão historicamente disponíveis.

Feixa e Leccardi (2010) percebem convergências entre a perspectiva mannheimiana e a de Abrams, pois ambos não concebem o ritmo de sucessão entre gerações como uma

temporalidade biológica, ao contrário, o ritmo das gerações é marcado pelas descontinuidades.

Nesta perspectiva, gerações é o lugar em que dois tempos diferentes – o do curso da vida, e o da experiência histórica – são sincronizados. O tempo biográfico e o tempo histórico fundam-se e transformam-se criando desse modo uma geração social (FEIXA, LECCARDI, 2010, p. 191).

Com o esforço de buscar uma teorização sobre gerações na modernidade, o sociólogo José Maurício Domingues refaz a trajetória do conceito a partir das contribuições de Mannheim. A proposta de Domingues envereda na perspectiva de conceituar geração a partir da construção teórica de uma subjetividade coletiva, de forma que “contemple a heterogeneidade, o descentramento e a interatividade das gerações sociais” (DOMINGUES, 2004, p. 112).

Subjetividade coletiva é uma proposta de síntese entre ação e estrutura. Nela, os aspectos da estruturação interna das subjetividades articuladas às relações sociais e às redes interativas em que seus membros estão inseridos (DOMINGUES, 2004) devem ser considerados assim como as dimensões material e hermenêutica, isto é, as relações de poder, a normatividade e expressividade respectivamente.

É importante frisar que isso permite conceituar as diversas gerações, mas também relacioná-las com outras subjetividades coletivas, com as quais se entrecruzam, como gêneros, raças, empresas, as diversas divisões do estado moderno, a família etc., elas mesmas também constituídas, em sua multidimensionalidade, relacionalmente. Evidentemente, as gerações têm se subdividido em classes, gêneros, e raças desde sempre. Contudo, a pluralização dos estilos de vida, a multiplicação de “tribos” e grupos com distintas sensibilidades e preferências estéticas, mas por vezes igualmente com comportamentos diferenciados, agudiza a heterogeneidade dessas subjetividades coletivas (DOMINGUES, 2004, p. 113).

Alda Britto da Motta (2010) chama a atenção para referenciar a categoria geração a outros marcadores sociais, já que, enquanto categoria, ela não existe isoladamente. As gerações se inscrevem num conjunto de relações, oposição ou contraposição umas com as outras, o que, para a autora, é definido como um jogo de lutas proposto nas relações com as outras.

Esse movimento ocorre segundo as condições sociais vigentes em cada momento ou tempo social e o modo possível de apreensão e resposta dos atores sociais. É preciso lembrar sempre que, no interior de cada grupo geracional ou de idade,

constroem-se representações, identidades e situações sociais que se confrontam com as de outros grupos ou categorias sociais. Ao mesmo tempo, essas relações realizam-se em articulação com condições identitárias definidas a partir de outras dimensões relacionais, principalmente a de gênero e a de classe social (MOTTA, 1999 apud MOTTA, 2010, p. 233).

No estudo sobre a cultura *hip-hop*, Tavares (2009) utiliza a noção de estilo de vida com a intenção de analisar a formação de uma geração e suas manifestações em movimentos sociais juvenis, que se diferencia de tantos outros estilos de vida num determinado espaço social. A noção de estilo de vida pelo autor da pesquisa é definida a partir do conceito de *habitus*, “estrutura estruturada que organiza as práticas ao tempo que funciona como estrutura estruturante; princípio de divisão de classes lógicas que organiza a percepção do mundo social, isto é, por sua vez, o produto da incorporação da divisão em classes sociais” (BOURDIEU, 1996). A orientação bourdieusiana em termos de sua pesquisa ajuda a ver

A juventude enquanto um construto social, que deverá ser posto diante de outro, como os velhos, para que desta forma se obtenha um contraste em termos de sistemas de identificações. Todavia, cabe chamar atenção para os riscos do exagero sociológico da aplicabilidade da teoria dos campos de batalha social entre os grupos sociais que vivem em diferentes ritmos de tempo social (TAVARES, 2009, p. 21).

A sociabilidade como processo intergeracional é fruto de trocas, aprendizagens e conflitos decorrentes das diferentes posições ocupadas em termos de tempo cronológico e social pelas diferentes gerações que, inter-relacionadas, promovem modificações e/ou acomodações de práticas sociais.

Tomamos geração aqui como um grupo mais ou menos homogêneo no sentido etário, da sua origem social, escolarização, gênero, formação musical, determinado e delimitado por uma visão de mundo a respeito do fazer e viver do samba referente a um estilo de vida inscrito numa sociabilidade que permita aos membros de uma geração desfrutar do convívio, criar espaço para escrita e canto, situando-os cultural, político e socialmente no seu tempo. No caso do samba os encontros em torno da roda de samba como princípio, são celebrados historicamente como momentos de transmissão de saberes, e de desenvolvimento das parcerias profissionais (MOURA, 2004).²⁰

²⁰ Parte desse nosso argumento se apoia em nosso levantamento de informações de pesquisa de CDs, DVDs, reportagens impressas ou online, observação em rodas de samba durante o ano de 2012. Dentre todo esse material faço menção aqui do DVD “SAMBA SOCIAL CLUBE”, produzido e idealizado por Adriano De

No que diz respeito ao desenvolvimento da carreira profissional no mundo do samba, nos distanciamos do campo da sociologia das profissões porque essa abordagem aponta está situada nos valores do moderno sistema capitalista industrial e às suas regras e medidas objetivamente calculadas; já a ocupação musical possui outros valores, segundo Coli (2008), são valores artesanais que perderam a sua validade na sociedade atual. No mundo do samba embora persista valores comunitários, como a roda, podemos também encontrar valores simbólicos pertencentes à individualização do sambista, logo, a construção da carreira do artista nesse universo é diversificada, constitui-se um campo de disputas e conflitos internos, sendo possível vislumbrar a heterogeneidade da formação e a trajetória peculiar de cada agente, o que lhes conferem conseqüentemente distintas posições.

O processo de profissionalização é um traço marcante das modernas sociedades ocidentais e caracteriza o processo de separação entre a esfera privada e profissional ocorrido durante os séculos XIX e XX. Norbert Elias (2001) apresenta a transformação do trabalho como condução racional e econômica dos assuntos particulares no século XIX, em decorrência das mutações ocorridas na sociedade de corte em direção ao desenvolvimento da sociedade burguesa:

Os burgueses do século XIX dependiam, antes de tudo, de um ofício que requeria um trabalho mais ou menos regular e uma sujeição a uma rotina das emoções. Era, portanto, a profissão que determinava um primeiro lugar o comportamento dos indivíduos e sua relação mútua e era nela que residia o centro das coerções exercidas pelas interdependências sociais sobre os homens singulares. [...] *Na sociedade burguesa, a esfera profissional é a área em que as coerções sociais e a modelagem social do homens se exercem com mais força.* Entretanto, a vida particular é sempre afetada pro sua dependência da condição profissional. Suas atitudes singulares e suas formas de comportamento não são modeladas com a mesma intensidade da sociedade aristocrática de corte, em que as pessoas não tinham “profissão” alguma e nem conheciam a separação entre a esfera particular e esfera profissional no sentido atual. (ELIAS, 2001, pp. 129-131; grifos do autor).

As pesquisas realizadas sob a perspectiva parsoniana privilegiam a dimensão cognitiva na definição do profissionalismo, ressaltando de maneira especial a autonomia do

Martini e Ricardo Moreira, da EMI Musical. A parte extra desse DVD inclui uma Roda de Samba em homenagem ao compositor Paulo Cesar Pinheiro. Muito menos que a reverência ao homenageado, nos interessa apresentar os inspirados e promotores da homenagem; faziam parte dessa roda: Casuarina, Diogo Nogueira, Teresa Cristina, Moacyr Luz, Fabio Luna, Marcelinho Moreira, Ovidio Brito, Samba de Fato e Sururu na Roda. Os grupos Casuarina e Sururu na Roda, as compositoras Teresa Cristina e Nilze Carvalho comparem em outras fontes como pertencentes a nova geração do samba carioca, fazendo referência aos artistas que despontam para o mercado nos anos 1990 a partir da revitalização da Lapa.

trabalho profissional. Segundo Oliveira (1998), Elliot Freidson (1994) acrescenta a essa perspectiva aquilo que ele considera como principal traço do profissionalismo, isto é, o controle sobre o próprio trabalho. A crítica à autonomia profissional presente nessa abordagem é corrigida pela concepção de que a esfera profissional cria relações como todas as outras esferas sociais, exercem controle sobre a sua jurisdição e inventa uma percepção modelar do mundo (STARR, 1982, apud OLIVEIRA, 1998).

As pesquisas contemporâneas sobre o profissionalismo centram seu foco na caracterização do profissionalismo como projeto coletivo de mobilidade social. Aos marcadores de origem social é acrescida a importância da escolarização principalmente no nível superior, como fundamento de posição social e o papel das que as profissões têm na definição dos problemas enfrentados pelos leigos. Para Larson (apud OLIVEIRA, 1998) o novo critério de estratificação inaugurado pelas profissões depende, portanto, da emergência de um sistema educacional orientado para a moderna divisão do trabalho (LARSON, 1970, p. 70 apud BARBOSA, 1998, p. 132).

No contexto brasileiro o processo de profissionalização se inicia com a formação dos bacharéis de direito, porém as credenciais da sua ocupação passavam menos pela qualificação técnica e conhecimento dos meandros jurídicos, e sim pelo patrimônio familiar de relações sociais e políticas (ADORNO, 1988). Os sanitaristas gozaram de um saber científico e direcionado para a racionalização da cidade via aplicação de medidas médicas sobre as práticas populares, afetadas também com as ações dos engenheiros e arquitetos nas construções de moradias mais arejadas, alargamento das vias públicas e de novas formas de iluminação.

Os engenheiros serão profissionais que terão destaque nos anos 1950/1960 em especial no estado de Minas Gerais. Esses profissionais serão os responsáveis pela redefinição das formas de atuação do Estado e pela criação de critérios meritocráticos para alocação de trabalhos em certos setores do Estado. Segundo Barbosa (1998, p. 134), os engenheiros formados na

Escola de Minas gestaram o primeiro empreendimento estatal para intervenção na economia, seguindo passos de planejamento iniciado por um diagnóstico da situação econômica do Estado para depois construir estratégia de atuação que incluíam desde a criação de instrumento de gestão do Estado até a criação de uma cidade industrial.

Os economistas também tiveram prestígio nos anos acima citados, a sua atuação circunscrevia deste o controle do planejamento estatal até a definição do padrão organizacional para as empresas privadas.

Algumas evidências apontadas por Barbosa (1998) como aumento do contingente populacional portadora de diploma de nível superior; a intensificação da busca do controle do trabalho pelos próprios trabalhadores e, em terceiro lugar a reorganização do Estado no Brasil, o tipo de qualificação exigida pelo mercado e o aumento da população economicamente ativa de classe média, são elementos que caracterizam o quadro da profissionalização atual na sociedade brasileira. Dentre essas evidências, a última, no que se refere ao crescimento da população economicamente ativa de classe média e o aumento da escolarização da população feminina foi alta para os estratos superiores; esse dado incide na presença das mulheres em profissões tradicionalmente masculinas como medicina e odontologia. A expansão das mulheres no mercado das profissões nos segmentos de classe média ainda se restringe as tarefas administrativas subordinadas; posição que impõe às mulheres reivindicações de afirmação profissional tais como delimitação de critérios de tarefas e definição de carreiras.

Na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), disponível no site do Ministério do Trabalho²¹ e do Emprego, os músicos estão definidos como as pessoas que tocam um ou vários instrumentos musicais, sejam eles de sopro, cordas ou percussão, imprimindo uma interpretação pessoal à obra ou de acordo com as instruções de um regente. A instituição que regula o exercício da profissão e defesa da classe e a fiscalização de seu exercício é a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), criada por meio da Lei n. 3857 de 22 de dezembro de 1960. A OMB exige registro profissional, que, por sua vez, requer ao profissional submeter-se ao exame específico. A OMB, com forma federativa, é constituída do Conselho Federal dos Músicos e de Conselhos Regionais, dotados de personalidade jurídica de direito público e autonomia administrativa e patrimonial.

De acordo com a lei acima citada, no seu capítulo II denominado Das condições para o exercício profissional, está livre o exercício da profissão para os músicos que cumpram os seguintes requisitos: aos diplomados pela Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil ou por estabelecimentos equiparados ou reconhecidos; aos diplomados pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico; aos diplomados por

²¹ Ver endereço: www.mtecbo.gov.br

conservatórios, escolas ou institutos estrangeiros de ensino superior de música, cujos diplomas são reconhecidos no país não forma da lei; aos professores catedráticos e aos maestros de renome internacional que dirijam ou tenham dirigido orquestras ou coros oficiais; aos alunos dos dois últimos anos dos cursos de composição, regência ou de qualquer instrumento da Escola Nacional de Música ou estabelecimento equiparados ou reconhecidos; aos músicos de qualquer gênero ou especialidade que estejam em atividade profissional devidamente comprovada, aos músicos que foram aprovados em exame prestado perante banca examinadora, constituída de três especialistas, no mínimo, indicados pela Ordem e pelos sindicatos de músicos do local e nomeados pela autoridade competente do Ministério do Trabalho, Indústria e Comercio.

Classificam-se, nesse mesmo capítulo, no art. 29, os músicos profissionais, como os compositores de música erudita e popular; os regentes de orquestras sinfônicas, óperas, bailados, operetas, orquestras mistas, de salão, ciganas, jazz, jazz-sinfônico, conjuntos corais e bandas de música; os diretores de orquestras ou conjuntos populares; instrumentais de todos os gêneros e especialidades; os professores particulares de música; os diretores de cena lírica; os arranjadores e os orquestradores e, por fim, os copistas de música.

No estudo realizado por Coli (2008), sobre o processo de profissionalização do cantor lírico no Brasil e na Itália, nos chama atenção as observações feitas pela autora acerca da especificidade do profissional da música e do não enquadramento dessa categoria profissional no *corpus* de teórico-analítico de uma sociologia das profissões. Advoga a autora que o fulcro ideológico da frase “o musico trabalha enquanto se diverte” encarna a ideia de a arte está atrelada a esfera da diversão no mais respondendo como elemento formativo humano. As atividades artísticas estão inscritas na lógica perversa da mercantilização e coisificação das relações sociais alicerçadas pela dimensão da práxis da arte como diversão efêmera, tópica e gratuita que, atualmente veiculada de forma muito veloz através das novas tecnologias informacionais, vem se tornando pratica social dominante.

O espaço artístico, posto e reposto, em nosso cotidiano, como a expressão da subjetividade do artista, de um lado, e como diversão descompromissada ou bálsamo prosaico para densos espíritos aflitos, de outro, elimina da arte o seu conteúdo formador/humanizador, para dar ênfase apenas ao seu aspecto lúdico (COLI, 2008, p. 92).

O universo pesquisado pela autora acima citado, mesmo prevendo a formação musical acadêmica, apresenta um desajuste entre o conhecimento acadêmico e as demandas do mercado para o cantor lírico. Essas limitações são agravadas ainda pela escassez de investimento em cultura no país e por uma total ausência de organização musical escolar. A construção da carreira é conseguida por poucos, muitos acabam por exercer outras profissões, a exemplo de professor, para garantir a sua sobrevivência. A competência profissional do músico é adquirida em um longo período de formação se distinguindo, assim, de outras atividades de trabalho, pois a contrapartida imediata de recompensa para a continuação de seu posterior aperfeiçoamento raramente é imediata. E o trabalho artístico exige continuidade das habilidades; elemento que segundo a autora restringe a análise da atividade musical sob a perspectiva da sociologia das profissões. O critério de reconhecimento no campo das artes se pauta na criatividade, e não somente pelo crivo da produtividade.

No mundo samba, a profissionalização dos seus artistas não segue alguns critérios impostos pela sociologia das profissões e nem aos ditames presentes na clássica formação musical. Tratando-se de música popular, no universo do samba o processo de profissionalização dos seus artistas é ditado pelas mediações construídas nas diversas redes de sociabilidade entendidas aqui, como as relações entre segmentos sociais de origens diferentes, e pela prática do apadrinhamento. A prática de apadrinhamento é usual no samba contemporâneo (TROTТА; HERSHMANN, 2007). O padrinho, além de colaborar com a ascensão de atores que fazem parte de seu círculo de relações sociais, (re)legitima a sua condição de formador de opinião, como importante mediador neste universo musical. Se, por um lado, para o apadrinhado o aval é uma forma de conseguir mais rapidamente um espaço no mundo da música, por outro lado, “para o padrinho é uma estratégia a fim de reafirmar sua condição de liderança para a comunidade que produz e consome samba” (TROTТА; HERSHMANN, 2007, p. 2).

Longe de representar herança da cultura política brasileira em que a prática do compadrio se revela como um poder pensado e realizado sob a forma da tutela e do favor, no campo do samba a relação de apadrinhamento sugere uma mediação entre a comunidade de sentido e o mercado. Por isso, os critérios exigidos pelo mercado das profissões pautados na escolarização formal e técnica não podem ser tomados como marcadores absolutos no terreno da profissionalização do sambista. Características sociais

como faixa etária, geração, origem social denotam que as posições no interior do campo contribuem para as hierarquizações no momento de inserção ao mercado. Entendemos que o apadrinhamento também se inscreve nessa lógica classificatória, embora muitas vezes os resultados esperados não sejam os previstos. Na consulta do estudo sobre a consagração de Beth Carvalho como “madrinha” do samba, observamos que a sambista carrega em seu histórico uma legião de afilhados²², a sua relação com os diretores de gravadoras possibilitou lançar Zeca Pagodinho, que obteve maior destaque entre todos de sua geração, superando inclusive sua madrinha em vendagem de discos e destaque na mídia (MARTINS, 2011).

O samba se consolidou como comunidade de sentido onde o ofício é realizado entre amigos, experiência desenvolvida na “roda”, sendo esta um ponto de convergência e encontro onde o sentido de pertencer e de sociabilidade são criados e perpetuados através de gerações, já que os saberes que constituem o samba são transmitidos nesse momento de forma oral. Para Moura (2004), a roda não é vendável e nem passível de ser transformada em produto, mercadorias, ela seria a matriz física do samba urbano tal qual o conhecemos. A roda como tradição e a tradição da roda no fazer samba, se expressa como meio onde regras e normas arbitrariamente são produzidas e reproduzidas, numa dinâmica de invenção e reinvenção criativas de valores perpetuadores desta prática coletiva. A permanência da *performance* coletiva apresentada pela roda como compartilhamento simbólico-afetivo está umbilicalmente relacionado com a valorização do protagonismo individual no quesito autoria previsto na lógica do mercado.

Em outras palavras, o ambiente profissional do mercado se caracteriza por uma forte tendência à valorização da individualidade, representada pela separação relativamente rígida entre artista e público. Se a composição, execução, criação e performance nas rodas podiam ser compartilhados por quase todos os participantes, numa forte tendência à socialização, no ambiente do mercado a designação de funções (e a aparente divisão do trabalho) favorecer à configuração de uma individualização (HERSCHMANN, 2007, p. 03).

Considerada a composição de samba como uma atividade desenvolvida privilegiadamente por homens, a autoria feminina comparece de maneira descontínua no samba carioca, ao longo do seu processo de constituição como gênero musical. Podemos compreender as possibilidades do exercício da composição realizada por mulheres no

²² Cartola, Nelson Cavaquinho, Zeca Pagodinho, Luiz Carlos da Vila, Jorge Aragão, Arlindo Cruz, Fundo de Quintal, Cacique de Ramos e outros são os apadrinhados por Beth Carvalho. Ver Martins (2011).

mundo do samba carioca a partir de uma confluência de fatores que vão desde presença do machismo na sociedade e, conseqüentemente no samba, à exigência do mercado no que se refere aos critérios estéticos, dentre outros, que atrapalharam e ainda atrapalham o surgimento de artistas virtuosas e respeitadas pela crítica musical.

CAPÍTULO 2 - A MULHER NO MUNDO DO SAMBA²³

As representações dos papéis atribuíveis ao feminino na dimensão mais ampla da sociedade estão em consonância com as posições das mulheres no universo da música popular brasileira. O desenho deste capítulo traça o cenário de apresentação e existência das mulheres compositoras no campo musical, confirmando a hipótese apontada na pesquisa de que a inserção das mulheres no campo musical é orientada para o exercício da interpretação. No entanto, a presença de mulheres que tem seus nomes registrados como autoras de música, ainda que poucas, podem ser situadas historicamente, desde a lendária Chiquinha Gonzaga no início do século XX, nos anos 1940, como foi o caso de Marília Batista e Dolores Duran, e nos anos 1950, Maysa e Carmem Miranda. Inscritas no campo da produção musical regido por pressões externas e por regras de funcionamento, que se entrelaçam na configuração de um *habitus* musical, percebemos que ao longo do desenvolvimento da música popular brasileira como meio de produção e consumo, ainda persistia o “silêncio” em torno da produção musical feminina. A tardia escolarização, aliada a orientação educacional para atividades restritas ao mundo doméstico, foram levantadas como um dos vetores explicativos para a tímida e lenta profissionalização das mulheres no universo musical.

No reduto sambístico a situação era ainda mais perversa, pois se foi tardia a escolarização das mulheres brancas e das classes médias, no caso das mulheres negras ainda persistia a marca do analfabetismo funcional e do analfabetismo completo. A associação entre mulheres negras-mestiças e samba se justifica no comparecimento por meio das fontes de pesquisas dos nomes de D. Ivone Lara, Leci Brandão e Jovelina Pérola Negra, todas elas mulheres negras portadoras de formação escolar, de capital familiar e social que lhes capacitaram construir suas carreiras no meio musical. Destacamos que embora a associação mulher negra e samba tenha se apresentado como fonte de informação durante a realização da pesquisa, é preciso se resguardar das limitações essencialistas que podem determinar ou engessar o lugar da mulher negra em um gênero musical específico. Essa pontuação seria tema para outra pesquisa, logo não focalizamos esse aspecto, apenas aventamos essa ponderação.

²³ Tomo de empréstimo a conceituação de Moura (2004, p. 37) mundo do samba: “paisagem sonora, que não separa música e vida, lazer e produção”.

Pastoras, tias, intérpretes são as posições designadas às mulheres no samba; posições derivadas do imaginário de que as mulheres, negras ou não negras, são mais habilitadas a desenvolver atividades ligadas ao cuidado e ao doméstico, quando no mundo público, no campo da produção musical o protagonismo masculino se evidencia em detrimento das posições assumidas pelas mulheres acima referidas. Mesmo sob os efeitos da dominação masculina que estrutura a exclusão feminina ao agir como uma força de autoexclusão sobre elas, podemos perceber que as mulheres se impuseram como compositoras ao romper com os padrões estéticos até então estabelecidos pelo protagonismo masculino, elas se configuram como referência para futuras gerações que intencionam se profissionalizar no campo da composição musical.

2.1 As compositoras na música popular brasileira

O nome feminino mais referenciado e reverenciado quando se trata de compositora na música brasileira, sem dúvida, é o de Chiquinha Gonzaga. Colocado como suspeição e espaço de vadiagem, pertencer ao mundo da música popular era sinônimo de desocupação para os homens e “vida fácil” para as mulheres, sua presença era impensável. No entanto, elas lá estavam não só como intérpretes, mas também como compositoras. Se na literatura e na poesia as mulheres levaram anos para obterem algum reconhecimento (TELES, 1997), na canção popular elas são totalmente desconhecidas, com exceção da já citada musicista Chiquinha Gonzaga. Não podemos desconsiderar que existia uma escrita feminina que somente

Entre o final do XIX e início do XX as mulheres conquistaram um maior espaço em função de oportunidades profissionais e expressivas que lhe apresentavam, embora em meio a intempéries de uma vida pautada em diversas formas de sujeição e dependência (BRITTO, 2011, p. 10).

Os escritos presentes nos cadernos de anotações, nos jornais, revistas se constituem como fontes da escritura feminina assim como os romances exemplificados pelo histórico “Úrsula” de 1859 da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, dentre outros (TELLES, 1997). Entretanto, a partir da República, quando um contingente maior de mulheres começou a ir às escolas, ler revistas e jornais de folhetins, romances, a aspiração ao fazer literário se tornou uma possibilidade de autonomia e identidade ao ensaiarem

narrativas interpretativas distante do foco masculino (BRITTO, 2011). A prática da escrita feminina e a busca do reconhecimento da autoria feminina têm sido historicamente situadas no campo literário; há poucas pesquisas em outros campos da produção cultural em todas as suas dimensões: música, teatro, cinema, artes plásticas e crítica.

A presença das mulheres como cantoras aparece a partir dos anos 1920 com reduzida expressividade.

[...] se os cantores eram escassos, inexistente era o naipe das cantoras. A rigor, não há no Brasil uma só cantora popular de sucesso antes da década de 1920. Deve-ser o fato, simplesmente, a não existência desse tipo de atividade profissional em nossa sociedade machista de então. O que havia eram atrizes de teatro musicado que às vezes gravavam. As exceções seriam as duas moças que, no suplemento inicial de discos da Casa Edison, aparecem cerimoniosamente tratadas como Srta. Odete e Srta. Consuelo. Sobre essas moças, as primeiras brasileiras a gravarem, tem-se apenas uma informação biográfica: eram senhoritas (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 18 apud MURGEL, 2011, p. 1).

A participação das mulheres nos teatros de revista tem sido apontada como espaço de revisão dos papéis sociais e de gênero, indicando que as transformações percebidas no teatro de revista ao longo da virada do século XX se devem à expressiva participação feminina em papéis fundamentais. Bom que se diga que as críticas e acusações que essas mulheres sofreram por parte da sociedade, reforça também a concepção do teatro como lócus masculinizado.²⁴

Heloisa Pontes (1998; 2008) em sua pesquisa sobre a constituição do perfil social da experiência cultural do Grupo Clima expõe as relações de gênero assimétricas nas quais a posição secundária ocupada pelas mulheres, que aí se integraram, reflete uma exclusão ou uma autoexclusão, fruto da internalização psicológica de uma exclusão social dos espaços mais amplos da produção intelectual e cultural marcadamente masculino.

No entanto, pesquisas têm demonstrado que o exercício da composição, feita por mulheres, é registrado no campo da música erudita no Brasil a partir do final do século XIX e nas primeiras décadas do XX. A pesquisa realizada por Carvalho (2010) sobre as trajetórias de inserção de Helza Cameu (1903-1995), pianista e compositora e Joanídia Sodré (1903-1975), pianista e regente no cenário musical brasileiro, são compreendidas

²⁴ O teatro de revista foi o carro chefe que influenciou o teatro musicado em suas diversas vertentes: a mágica, a zarzuela, a comédia, a farsa, a opereta durante as primeiras décadas do século XX. A revista tinha como principal característica a narração crítica dos acontecimentos do ano comentados com humor. A música como elemento fundamental e grande ponto de sustentação desse tipo de espetáculo, é sempre alegre, graciosa e espirituosa. (GOMES, 2011).

por meio da reconstrução das relações objetivas que vinculam estas musicistas ao conjunto dos outros membros envolvidos no mesmo espaço social. Dessa maneira o seu interesse é “elucidar os mecanismos presentes na aprendizagem do ofício musical entre homens e mulheres, bem como compreender como a carreira musical se tornou uma opção para as mulheres no século XIX” (CARVALHO, 2010, p. 5).

O registro em pesquisa sobre autoria feminina no campo do cancionário popular tal como Chiquinha Gonzaga (1847-1935), e as musicistas acima citadas como referência de mulheres que conseguiram sobreviver exclusivamente da música, são acrescidos de outros registros que apontam que, nas décadas de 1930-1940, a presença da figura da compositora, cantora e instrumentista Marília Batista (1918-1990), nutridora do desejo de ser concertista devido a sua proximidade com o piano, mas como não consegue mobilizar dispositivos para tal intento, envereda para música popular e estabeleceu uma parceria com Noel Rosa.²⁵ Teve suas composições ensombradas pela figura de Noel Rosa, ficando mais conhecida como cantora-intérprete (GOMES, 2011).

Preocupado com a ausência e esquecimento das mulheres letristas na música popular brasileira nos anos 1930-1940, Jorge Marques (2002) empreende pesquisa arqueológica com objetivo de levantar a existência de nomes desconhecidos do grande público. Segundo o autor, Bidu Reis (Edila Luiza), Dora Lopes e Carmen Miranda ousaram compor num período em que o universo da música popular era marcado por expressões masculinas como Pixinguinha, Wilson Batista, Noel Rosa dentre outros. Bidu Reis iniciou sua carreira no rádio, formando com Emilinha Borba a dupla *As Moreninhas*. Como compositora produziu baiões, sambas e boleros, tais como “Bar da Noite”, “Caminhos Diversos”, “Incompreendida”, “Interesseira”. Dora Lopes teve mais de 300 composições registradas, algumas delas marcadas nos álbuns como Enciclopédia da Gíria, “Esta é minha filosofia”, manteve-se atuante até os anos 1970. Na análise de Marques (2002), essas duas compositoras podem ser caracterizadas pelo conservadorismo de suas propostas artísticas:

Beberam da fonte dos ritmos ditados pela moda da época; tematicamente, investiram em uma imensa galeria de amores infelizes; esteticamente, elaboraram imagens que podiam variar radicalmente entre a grandiloquência de Orestes Barbosa e a singeleza equilibrada de Noel Rosa (MARQUES, 2002, p. 44).

²⁵ Pesquisa realizada no site: www.dicionariompb.com.br.

No caso de Carmen Miranda, a faceta de compositora foi ofuscada pelos papéis de cantora e atriz. Com reduzida produção autoral devido a sua inserção no time de estrelas hollywoodiano, a parceria com Pixinguinha demarcava em suas letras uma diferença em relação às obras de Bidu Reis e Dora Lopes, pois está presente uma crítica da situação da mulher brasileira referente aos padrões comportamentais impostos a elas²⁶.

O esquecimento das compositoras entre o período de Chiquinha Gonzaga no final do século XIX e os anos 1950 é registrado por Murgel (2011), a partir da análise do crítico musical escrita por Pedro Alexandre Sanches, publicada em 1996 no caderno Mais da Folha de São Paulo. Reproduzimos o texto:

Com raras exceções – Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran, Maysa –, a composição no Brasil foi um ofício levado a cabo pelos homens até que a guerrilheira Rita Lee viesse cravar novos rumos. Foi ela quem abriu alas para que passassem Baby Consuelo – a mais completa simbiose de rock e samba que este país produziu – nos 70, Ângela RoRo, Marina Lima e Paula Toller nos 80, Fernanda Abreu e Zélia Duncan nos 90. E o mercado não faz restrições contra a aventura feminina de compor. Registros à Meia Voz, de Marina chega as 70 mil cópias em menos de um mês; ‘Intimidade’ de Zélia, a 90 mil, em igual período”. (SANCHES, 1996 apud MURGEL, 2011, p. 2).

Em outra reportagem no mesmo jornal, agora na seção Ilustrada, em 2001, o referido crítico comenta uma enquete feita por esse jornal sobre as músicas mais apreciadas no Brasil. As respostas, segundo ele, colocam Rita Lee na 11ª posição juntamente com Cartola. Aparecem quase no final da lista os nomes de Chiquinha Gonzaga e Dolores Duran²⁷ com apenas 04 votos, sendo que Maysa²⁸ nem sequer foi citada. Para

²⁶ Tomo de empréstimo a letra da música “Os Hôme” de Carmen Miranda e Pixinguinha de 1930, citada em Marques (2002, p. 44): “Meu Deus, eu já não posso mais/Viver assim/Como esses home implicando/Por causa de mim/Eles gosta da gente/Eu já sei porque é/Viver sem mulé/Meu Deus, eu já não posso mais..../Eu não gosto dos home/Porque me são ruim/Quarquê falta eu faço/Eles falam de mim/Meu Deus, eu já não posso mais/Eles pensa que eu sou dessas/Garota de arengação/Mas estão muito enganados/Comigo não, violão!”

²⁷ Dolores cantava desde criança para ajudar no orçamento da família. Perdeu o pai muito cedo, casou-se aos 25 anos com o compositor Macedo Neto, separando-se três anos depois. Apesar de ter sido marcada por suas composições e gravações no estilo samba-canção, portanto na rima do amor e dor, Dolores gravou xotes, baiões e sambas, e pouquíssimas de suas próprias canções: “Fim de caso”, “Por causa de você”, “Solidão”, “Não me culpe”, “Prece de Vitalina”, “Minha toada” e “A noite do meu bem”. Todos os seus outros grandes sucessos como compositora foram póstumos e em grande parte formados por letras musicadas após sua morte, como “Ternura antiga” e “O negócio é amar”. Deixou cerca de 40 canções. (Ver www.dicionariompb.com.br e MURGEL, 2011).

²⁸ Maysa também começou a cantar e a compor muito cedo: com 12 anos, já havia criado as canções “Adeus” e “Marcada”, gravadas no primeiro disco. Ao contrário de Dolores, vinha de uma abastada família de políticos capixabas. Seus pais eram bastante liberais, e foi através das festas em sua casa que conheceu Sílvio Caldas, que lhe ensinou a tocar violão, instrumento mal visto para mulheres. Dentre suas composições podemos citar: “Ouça”; “Resposta” (www.dicionariompb.com.br e MURGEL, 2011).

esse profissional, o machismo ou a passividade das mulheres como autoras seriam as explicações para o esquecimento delas.

As respectivas reações de Rita Lee e de Paula Toller sobre a reportagem confirmam a ideia de que o ofício da composição e do pertencimento ao campo da música são atividades realizadas por homens e que eles impõem como membros efetivos são dotados de dispositivos que lhes conferem a posição de representante legítimo do campo. As reações das duas compositoras foram assim apresentadas:

As mulheres são quantitativamente menos presentes em muitas áreas. Começamos a botar nossas asinhas de fora recentemente, enquanto o patriarcado existe há séculos [...] Chiquinha Gonzaga era do tempo em que os varões diziam: “Música é coisa para homem”. Dolores Duran era do tempo em que os caras falavam: “Mulher compositora é puta”. Eu sou do tempo em que o clube do Bolinha dizia: “Para fazer rock tem que ter culhão”. Cássia Eller é do tempo em que dizem: “Precisa ser mulher-macho para fazer música igual a homem”. Minha neta será do tempo em que vão dizer: “Só mesmo uma mulher para fazer música tão boa”. (LEE apud SANCHES, 2001 apud MURGEL, 2011, p. 3).

Paula Toller contesta:

Não sou pequenininha, não tenho mãe chamada Paula nem uso esse apelido, mas sempre me chamam de Paulinha. É Paulinha Toller e Fernandinha Abreu. Pergunte se existe Robertinho Frejat. Dá preguiça, mas se falo dizem que é mau humor [...] Deve ser preguiça, as pessoas esquecem mesmo. Há muito homem na música, ficar com mulherzinha deve ser mais difícil. É lógico que há machismo, é questão de maioria, de *quorum*. (TOLLER apud SANCHES, 2001 apud MURGEL, 2011, p. 3).

Ao comentar essas reportagens, Murgel (2011) nos apresenta um corpo de compositoras que tiveram que abdicar de suas carreiras pela imposição do casamento e da família. A lista é composta pelos seguintes nomes: Aurora Miranda, Celly Campelo, Leny Eversong e Wanda Sá, que antes de se casar estava formando uma sólida carreira no exterior, e só voltou a cantar profissionalmente recentemente, depois da separação do compositor Edu Lobo. Soma-se a esse esquecimento o nome da compositora pernambucana Almira Castilho, autora da letra da música “Chiclete com banana”²⁹, em parceria com seu marido Jackson do Pandeiro, gravada em 1958; Também nos anos 1940,

²⁹ Eu só ponho bip-bop / No meu samba / Quando Tio Sam tocar o tamborim / Quando ele pegar no pandeiro / E no zabumba / Quando ele entender / Que o samba não é rumba / Aí eu vou misturar / Miami com Copacabana / Chicletes eu misturo com banana / E o meu samba vai ficar assim / Quero ver a grande confusão / É o samba-rock, meu irmão / É, mas em compensação / Eu quero ver o boogie-woogie / De pandeiro e violão / Eu quero ver o tio Sam de frigideira / Numa batucada brasileira???

a maranhense Dilú Mello foi autora da música de um dos grandes clássicos da música brasileira, “Fiz a cama na varanda”, com letra de Ovidio Chaves.

Em 1958 a cantora e pesquisadora Inezita Barroso gravou um LP apresentando as compositoras Babi de Oliveira, Juracy Silveira, Zica Bérigami, Leyde Olivé e Edvina de Andrade, mostrando que o problema de se imaginar que só Dolores e Maysa surgiram com trabalhos autorais, depois de Chiquinha Gonzaga, era possivelmente pela centralização da indústria fonográfica e da difusão alcançada pelos artistas que atuavam no Rio de Janeiro.

Nos anos 1960 as influências da contracultura e do feminismo no solo brasileiro marcaram deslocamentos que conjugavam as contestações de todos os tipos de poderes e hierarquias; as mulheres perceberam, como poucas vezes antes na história, as implicações e limitações sobre suas vidas, seus corpos, suas vontades e desejos. É nesse contexto que o nome de Rita Lee é caracterizado com um emblema da contestação as regras vigentes.

Desde garota, Rita Lee sempre preferiu as brincadeiras proibidas às meninas. Em uma recente biografia em DVD, ela conta que tinha certeza que se alguma coisa era proibida era porque devia ser muito divertida. Cercada por mulheres “por todos os lados”, a mãe, as irmãs, tias e primas, procurava as referências do feminino nas mulheres que desafiavam as estruturas moralistas, como Luz Del Fuego, Elvira Pagã, Pagu e Dercy Gonçalves (LEE, 2007). Roqueira desde o seu primeiro grupo, formado aos 15 anos, ainda no ginásio, começou a compor em 1966, ouvindo com frequência, por todos os lados, que “para se fazer rock era preciso ter culhão”. E foi por ser mulher o motivo de ter sido expulsa dos Mutantes, quando Arnaldo e Sérgio decidiram partir para o rock progressivo. Os irmãos alegaram que sua voz feminina não servia, e que ela não sabia tocar direito nenhum instrumento. (MURGEL, 2011, p. 19).

A análise de Marini (1991) sugere que o domínio das artes e da literatura, embora sejam considerados redutos do universo feminino, a posição de criador(a) era delegada aos homens. As transformações de ordem econômicas, sociais e culturais, segundo a autora, obrigam aos homens a tolerar a presença feminina nesse campo, mas esses espaços ainda são concebidos como explicitamente deles.

Consumidoras sim ou auxiliares, sim, criadoras, não ou então a título excepcional, dentro de limites rigorosamente definidos, sem nada alterar aos valores ditos comuns, de que o homem, por natureza e/ou por herança histórica, seria o único responsável. A concentração das mulheres em setores considerados inferiores seria apenas o aspecto atual do ostracismo que as atinge, a elas e às suas obras, desde há séculos. (MARINI, 1991, p. 352-353).

As compositoras se multiplicaram e foram aos poucos tomando seu espaço: Joyce, Sueli Costa, Fátima Guedes, Luli & Lucina, Marina Lima, Ângela RoRo, Marisa Monte, Joanna, Ana Terra, Rosinha de Valença, Paula Toller, Bebel Gilberto, Anastácia, Thereza Tinoco, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola, Alice Ruiz, Ná Ozzetti, Marlui Miranda, Simone Guimarães, Zélia Duncan, Ana Carolina, Klébi Nori, Adriana Calcanhoto, Cássia Eller, Dona Ivone Lara, Rosa Passos e Leci Brandão são alguns nomes que podemos citar (entre muitos outros) de mulheres com um relativo reconhecimento como compositoras, apesar de boa parte delas só se tornar conhecida apenas como intérprete, da mesma forma que Marília Batista nos anos de 1930. (MURGEL, 2011).

Na análise de Murgel (2011) tomam-se as relações assimétricas entre os gêneros para justificar que o caminho da composição feminina no Brasil foi árduo e lento, e a percepção das diferenças entre os gêneros, em especial, na construção de um eu feminino diferenciado do discurso masculino sobre “o que seríamos” também foi gradual. Em outras palavras, ainda nos dias de hoje as chances de reconhecimento e, principalmente a perpetuação das obras criadas por mulheres são exceções, ou circunscritas às pessoas que se interessam pelo assunto.

Mesmo inseridas em outras conjunturas onde a expansão do campo da produção cultural se abre para novos membros, a exemplo das mulheres, Murgel (2011) ainda acredita que a repetição das normas e armadilhas dos padrões impõe interdições em busca das escolhas profissionais e familiares. Para autora, os machismos continuam vivos, no entanto, a desconsideração do campo como um espaço de classificação das posições dos seus membros é resultado das lutas travadas no seu interior, reflexo das imposições em torno das permanências e das mudanças. Portanto, as mulheres não são vítimas do machismo postos num vácuo histórico; no caso das compositoras citadas por Murgel (2011) estão na inscrição da música popular brasileira (MPB), com exceção de D. Ivone Lara e Leci Brandão, consideradas sambistas, uma margem da sigla MPB.³⁰

Nosso ponto de concordância reside na crença de que a arte seja um dos possíveis caminhos para transformação e mudanças das mulheres e da visão sobre elas.

³⁰ Ver como referência sobre historicidade nominalista da Música Popular Brasileira em Napolitano (2005).

2.2 De tias, pastoras, intérpretes às compositoras no samba

A posição da mulher no mundo do samba se relaciona com a condição deste segmento na estrutura da sociedade brasileira. No espaço do samba, seus agentes e grupos são definidos pelas posições que aí ocupam. Conforme Bourdieu (1989) assinala, a posição de um determinado agente no espaço social é definida pela posição que ocupa mundo social e nos diferentes campos, isto é, na distribuição de poderes que atuam em cada um deles, agregando o capital econômico nas suas diferentes espécies, o capital cultural, social e o capital simbólico. Este último muitas vezes transparece na forma de prestígio, reputação, fama, sendo a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital. A posição de cada agente é, então, determinada pela lógica e hierarquia próprias de cada campo segundo o volume total de capital acumulados ao longo do tempo constituído através da condição e relação reconhecidas.

Nossa apropriação da noção de propriedades intrínsecas (condição) e relacionais (posição) proposta pelo autor acima citado para pensar as posições das mulheres no campo do samba será operacionalizada dentro das condições de desenvolvimento histórico da sociedade brasileira e de como essa estrutura é conformada nas pessoas situadas nos diferentes grupos da teia social. Respeitando as conjunturas históricas forjadas no movimento de desenvolvimento e modernização do país, podemos perceber os deslocamentos da condição e da posição das mulheres, dos pobres e negros ao longo deste percurso.

A urbanização da sociedade brasileira, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, desde o século XIX vem acompanhada por um longo processo de ampliação de investimentos, emprego, mobilidade social, mobilização política e oportunidades que por sua vez, fomentaram o alargamento das redes de interdependências que gradativamente afrouxaram as tradições patriarcais. (BESSE, 1999).

Essas transformações incidiram na condição da mulher de todos os estratos sociais. No entanto, as mulheres das classes média e alta, que já tinham acesso à escolarização inclusive ao ensino superior, se profissionalizavam nas áreas da medicina, engenharia, direito, gozavam do ingresso na esfera pública. Algo assim demandava por parte dessas mulheres novas formas de vivenciar seus papéis femininos.

Outros padrões de interação são introduzidos no âmbito social e transformam as mulheres em consumidoras de diversão, levando-as a participar em atividades públicas como sessões de teatro e ópera. Através das sessões de cinema e da programação do rádio, as donas de casa entravam em contato com o mundo exterior e com novas ideias, inclusive no que tange aos tradicionais papéis de gênero. A edição de revistas e jornais chegará ao público alfabetizado de forma bastante expressiva entre as duas primeiras décadas do século XX.

Segundo Besse (1999) a cidade de São Paulo, que possuía apenas 15 jornais e revistas em 1901, apresentava 38 em 1910, 56 em 1920 e 79 em 1927. Enquanto nenhum dos jornais e revistas publicava mais do que 5 mil exemplares em 1901, mais da metade deles imprimiam acima de 5 mil exemplares em meados da década de 1920, e enquanto 73% tinham menos de quatro páginas em 1901, 70% tinham quatro ou mais páginas em 1927. Nesse período começa a existir um tipo de publicação direcionada para o público feminino de caráter católico, com conteúdos enaltecendo os valores familiares retratados nas seções que versavam sobre amor, crescimento, caráter feminino sobre saúde, educação e vida doméstica.

Ao mesmo tempo em que essas publicações ofereciam informações de ordenamento da norma familiar, elas também traziam ideias contrárias a moral vigente. Desse modo a instituição casamento sofre ataques por parte das mulheres das classes média e alta, já que são essas as leitoras. As publicações começam a mostrar os conflitos que envolviam maridos e esposas, mas as autoridades atribuíam às ideias feministas, aos trabalhos assalariados femininos, ao divórcio e ao amor livre as causas para os conflitos conjugais.

A crescente disponibilidade de oportunidades educacionais e profissionais antes inimagináveis juntamente com a elaboração de um novo discurso crítico relativo à posição social e econômica da mulher, proporcionava as condições necessárias ao desenvolvimento de uma nova consciência feminina e a padrões de comportamento radicalmente novos (BESSE, 1999, p. 62).

As recepções das ideias feministas no Brasil podem ser datadas do início do século XX, momento em que a sociedade brasileira está se estruturando para viver uma sociabilidade que se pretendia, num discurso modernizante, se fazer rapidamente uma nação técnico-industrial. Em 1920, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, liderada pela bióloga Bertha Lutz, tinha como objetivo:

Promover a educação da mulher; elevar o nível de instrução feminina; proteger as mães e a infância; obter garantias legislativas e práticas para o trabalho feminino; auxiliar as boas iniciativas da mulher e orientá-las na escolha de uma profissão; estimular o espírito de sociabilidade e cooperação entre as mulheres e interessá-las para as questões sociais e de alcance público; assegurar à mulher direitos políticos e preparação para o exercício inteligente desses direitos; estreitar os laços como os demais países americanos (TELLES, 1999, p. 44).

A reivindicação das mulheres, durante a década de 20, se pautava na luta pela conquista dos direitos políticos, condição que daria, pelos menos às mulheres brancas da elite, a possibilidade de igualdade perante os homens, que já contavam com direitos de representação política.

No entanto, as cartilhas normativas que surgiam nesse momento instruíam as mulheres a seguir comportamentos condizentes com sua condição feminina. As mulheres de modo geral, eram delegadas a manutenção da ordem familiar e o êxito da carreira profissional dos homens, seus maridos. Com presença mais constante nas classes média e alta, esses valores justificados pelos órgãos judiciais, religiosos, educacionais e industriais se direcionavam também às classes pobres, apontadas como “perigo” para manutenção da moralidade familiar burguesa. A moral dos pobres pautava-se em valores de chefia comandada por mulheres e uniões estáveis não legalizadas, logo, subentendia-se que essas mulheres eram mais “livres”, no sentido de ter maior acesso ao mundo da rua, o que lhe proporcionava maior habilidade em lidar com os perigos desse espaço.

Essas mulheres estavam “fora” do ambiente e padrões condizentes às mesmas, os quais eram previstos pelos códigos normativos da ideologia moderna brasileira dos anos 1930-1940. Porém, para que a efetividade do processo civilizador brasileiro se concretizasse em sua inteireza, os arranjos de controle sobre a população operária e pobre foram acionados por meio das instituições de assistência social e reformas do acomodamento urbano-espacial a exemplo das modelares vilas operárias. Essas vilas operárias funcionavam como verdadeiras bases de controle e disciplinamento da mão de obra trabalhadora, que seguiam vigiados para que mediante qualquer descontrole em suas vivências conjugais e atividades de lazer, fossem rapidamente reconduzidos à ordem.

Desta maneira, instituía-se também às mulheres operárias a moralidade feminina da responsabilização de manutenção da unidade familiar, prevendo a educação dos filhos e filhas direcionada ao mundo do trabalho fabril. A ideologia da mulher “dona de casa” chega aos lares pobres e operários, principalmente, através do discurso de que a inserção

das mulheres no mercado do trabalho não retirava a proeminência do homem como chefe de família, e reiterava que a contribuição financeira por parte da mulher era acessória.

A educação que previa o desenvolvimento intelectual abstrato do público feminino não era aprovável por ser considerada irrelevante à vida das mulheres, temor que as autoridades alimentavam porque essa formação poderia “masculinizar” as mulheres e afastá-las dos seus papéis domésticos (BESSE, 1999). Existia inexpressivo corpo profissional de mulheres nas áreas de jornalismo, música, medicina, direito, administração, todos em segundo escalão. Tais atividades ainda não representavam um deslocamento do mundo doméstico, já que as mesmas, em se tratando principalmente das expressões artísticas, podiam ser realizadas em reuniões particulares, nas salas das casas. Essa profissão ou tendências às artes, poucas vezes contavam com remuneração regular substancial e eram concebidas como forma de lazer feminino.

Embora não se possa negar que os ideais dominantes perpassavam o universo popular, a organização familiar dos pobres assumia uma multiplicidade de formas. Segundo Soihet (1998) isso não se devia somente às dificuldades econômicas como afirmam alguns autores, mas também ao fato destes segmentos apresentarem normas e valores diversos, fruto de uma cultura própria que expressava sua prática cotidiana de existência. Assim, as mulheres pobres viviam sua sociabilidade de forma distinta daquela que se pretendia homogeneizar para todas as classes.³¹

A década de 1920 polariza inúmeros descontentamentos que se vinham manifestando ao longo da República e que se expressavam em vários movimentos: o tenentismo, a criação do partido comunista, o modernismo, o feminismo. Revelam manifestações não só relacionadas às esferas econômicas e do poder, mas também às das ideias, do comportamento e dos valores (SOIHET, 1998, p. 166).

Desta feita, embora o padrão comportamental feminino requeresse o papel de uma mulher submissa, as teias relacionais e a posição social ocupada pelas mulheres revestiam-se no tipo de atitude e de atuação perante o seu modo de vida e segundo as brechas da sociedade.

³¹ O livro de Ruth Landes, “A cidade das mulheres”, pesquisa desenvolvida entre 1938/1939, ilustra o papel e o poder que as mães de santo exerciam no terreiro e fora dele. Segundo análise de Mariza Corrêa, Landes antecipa com suas questões sobre a inversão da relação entre o princípio feminino e o princípio masculino (CORREA, 2003).

O reforço da lógica histórica em que se imbricam interesses de classe com interesses de gênero e de raça na sociedade brasileira pode ser compreendida pela força institucional do conceito de família patriarcal, uma forma de organização de poder, estruturada hierarquicamente, inicialmente afeita a um segmento específico e privilegiado da população a que veio se tornar modelo para as relações tanto na esfera pública quanto na privada. (HOLANDA, 1995; SCHMIDT, 2006).

Para Schmidt (2006), a sociedade brasileira se estruturou no âmbito das elites dominantes configurada num contexto histórico específico dos modos de produção e de organização social, alicerçada pelo poder absoluto do senhor, homem livre, dono de escravos, chefe de família, coronel e chefe político, cujas ações decisórias se articulavam através de um sistema de clientelismo, de preferências pessoais e de trocas de favores. Uma rede de manipulações que reforçou sua posição hegemônica, controlou a mobilidade social através de relações de dependência e subserviência, de mulheres, das classes subalternas e das minorias étnicas, assegurando, assim, uma estabilidade política calcada em uma concepção hierárquica e autoritária dissimulada sob a forma de retórica benigna e liberal.

É na perspectiva das redes de dominação presentes na história social brasileira e da persistente atualização da tradição de um pensamento patriarcal e conservador em descompasso com as articulações do pensamento crítico contemporâneo sobre hegemonias e suas violências epistêmicas que se pode avaliar a função do discurso cultural e de suas representações simbólicas na domesticação e controle das tensões no campo das relações sociais, não só com relação à questão da mulher, mas também com relação ao negro e ao índio. Dentre esses discursos, destaco a idealização e a glorificação da mulher branca, como imagem prospectiva da mãe, um feminino puro e não contaminado pela sexualidade e que teve sua contrapartida, ao longo da história, na imagem da mulher índia, considerada coletivamente como um animal de caça, durante séculos de colonização, e na mulher negra, concubina das senzalas e precursora da mulata, imagem erotizada e objeto do desejo carnal que ainda hoje é projetado pelo imaginário masculino como propriedade nacional e um bem de exportação. (SCHMIDT, 2006, p. 775).

A sexualização das mulheres negras, mestiças mulatas na perspectiva de Cortes (2005) sugere a supervalorização dos seus traços físicos como textos que expressam estritamente e de maneira exacerbada o erotismo, a sensualidade e a sedução. Dessa maneira, tais sujeitos ocupam lugar particular nas hierarquias de gênero e raça: aquele corpo fornecedor de prazeres carnavais. Em contrapartida, as representações em torno das mulheres brancas são definidas – grosso modo – a partir de uma sexualidade ligada aos

códigos estéticos e comportamentais, oriundos de suposta moralidade inscrita nas instituições sociais.

No entanto, a acentuação da chefia feminina da família negra foi percebida na obra de Fernandes (1978) como um traço característico do arranjo familiar negro e consistia no par, constituído pela mãe solteira ou sua substituta eventual, quase sempre a avó, e seu filho ou filhos. Esse parece ser o papel acentuado no microcosmo samba, representado pela figura das grandes “tias” que vão surgir como mediadoras das relações conformada pelo e no festejo do carnaval.

Velloso (1990) acentua, inclusive, que a presença feminina no carnaval carioca era composta pelas “tias”, negras baianas que em fins do século XIX se deslocaram da Bahia para o Rio de Janeiro e desempenhavam protagonismo na feição do carnaval carioca. Cabia às “tias” a liderança da comunidade, a manutenção da religião, da música e dos costumes; suas casas funcionavam como núcleos de sociabilidade para os recém-chegados que precisavam se integrar a nova cidade. (MOURA, 1995; VELLOSO, 1999)³².

Nessa expressão popular na qual a mistura entre segmentos provenientes de lugares diferentes, se tornou o motor para o seu desenvolvimento, as referidas mulheres desempenhavam, diferentemente de outros ramos artísticos, a exemplo das belas artes e da música erudita, espaço nos quais as mulheres eram consideradas intelectualmente inferiores para o exercício da composição (CARVALHO, 2010), no reduto do samba papéis tradicionalmente concernentes à imagem da mulher como protetora, mãe e tias. Persiste nesse universo a representação iconográfica da mulher negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia que a mulher negra está no planeta principalmente para servir aos outros. Seria a grande “mãe preta”, aquela que acolhe a todos, registro da “presença feminina negra como significada pelo corpo, neste caso a construção da mulher como mãe, peito, amamentando e sustentando a vida dos outros” (HOOKS, 1995, p. 469).

O protagonismo no universo do samba encontrava-se hierarquizado na figura dos compositores, em sua maioria homens, que tinham suas obras registradas e gravadas; em segundo plano segue a produção de intérpretes-cantoras, como por exemplo, as pastoras, responsáveis por manter a melodia em diversas práticas musicais afro-brasileiras. As pastoras ganharam destaque principalmente nos sambas de quadra e nos desfiles dos ranchos carnavalescos, e posteriormente, transferidas para as escolas de samba. Mas com a

³² Essas são dentre outras as referências de tias: Tia Ciata, Davina, Sadata, Bibiana, Tomásia, Fé, Perpetua, Veridiana, Calu Boneca, Maria Amelia, Rosa Olé, Gracinda, Doca, Neide, Vicentina, Surica.

mudança, em relação à função e a hierarquia (GOMES, 2011)³³, estas passaram a ser figuras dispensáveis e opcionais para a maioria das escolas de samba, pois desde 1946 a presença dos versos improvisados foi oficialmente proibida nos desfiles. A responsabilidade de levar o samba na avenida passa a ser protagonizada pela figura masculina, popularmente conhecida como o “puxador de samba”.

O exercício da composição, concebido e mistificado como lugar masculino por excelência na música ocidental³⁴, confere ao nome próprio e a autoria, o principal capital simbólico no campo da produção musical. Guardadas as devidas influências e circulação das ideias e valores, a hegemonia masculina na posição de composição no samba e na música popular, pode ser lida como ressonância construída na imagem da história da música europeia, “baseada na canonização de grandes homens compositores, no escrito, gravado, no público e muito pouco na tradição oral, na memória coletiva, no privado” (GOMES, 2011, p. 62).

As mulheres compositoras de samba foram apresentadas ao público a partir da década de 1970, com as pioneiras, Dona Ivone Lara e Leci Brandão. Em épocas anteriores persistia o discurso que o fazer samba não era coisa para mulher, a posição ocupada por elas era o da cozinha.³⁵ O samba, como as demais expressões artísticas, ao se modernizar, aqui nos referimos a adesão, a sistematização do mercado, a racionalização empresarial, as inovações tecnológicas e o carreirismo profissional, confere aos segmentos masculinos lugar de reconhecimento e prestígio. Persiste o residual de naturalização da diferença entre os sexos, nos anos 1940, ou sobre a inferioridade das mulheres aplicadas ao domínio da criação musical, produzindo um imaginário “segundo as quais as mulheres seriam desprovidas de gênio, no sentido de uma aptidão inata e de uma disposição natural” (CARVALHO, 2010). Estariam ausentes nas mulheres os dispositivos orientadores para as

³³ Segundo o Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro nos primeiros anos de existência, tendo como matriz os ranchos carnavalescos, as escolas de samba não apresentavam em seus desfiles um samba-enredo. Um refrão entoado pelas pastoras (nome extraído dos pastores natalinos) e os mestres de canto, posicionados à frente e atrás do contingente formado por dezenas de pessoas, improvisavam os versos, submetidos ao tema do estribilho.

³⁴ O termo música ocidental designa uma manifestação estética reivindicada por uma elite musical, isto é, por países como Itália, Alemanha, França, que tinham a primazia na definição das formas universais, da expressão musical. É sobre os parâmetros estabelecidos pelos centros da música ocidental que os demais países, em outros termos, seus músicos e sua produção musical, deveriam constituir suas manifestações musicais para serem consideradas legítimas. Ver Carvalho (2010, p. 7).

³⁵ Ver conversa entre a cantora Marisa Monte e as pastoras da Velha Guarda de Portela no DVD Mistério do Samba (2008).

coisas do “espírito”, portanto, os aparelhos educacionais cumpriam a função de não cultivar o espírito suprimindo e/ou reduzindo conteúdos que ativassem a criação feminina.

Não podemos de modo algum transpor a posição das mulheres musicistas eruditas, da dramaturgia e da ciência para pensar a posição das mulheres no samba. Na esfera da produção cultural e intelectual o capital familiar, social e educacional são marcadores que imputam diferentes inserções das mulheres na cena cultural, artística e musical na sociedade brasileira, bem como nas condições de profissionalização.³⁶

No mundo do samba, com especial atenção às mulheres vinculadas a ele, provenientes dos grupos negro-mestiços, elas são localizadas no exercício da dimensão do cuidado. A prática do cuidado expandido para todas as dimensões da sociabilidade humana determina, o gênero feminino, vetor principal deste exercício. Quando essa concepção se agrega ao reduzido capital simbólico expresso na conjugação de variáveis como renda, escolaridade, cor/raça, confere desvantagens em relação aos outros estratos melhor situados na pirâmide social. Uma das chaves explicativas para compreender a posição secundária das mulheres compositoras, no universo do samba, são os reflexos do sistema no qual as estruturas são incorporadas nos indivíduos por uma rede de interações de uns com os outros. Participar do campo musical requer tomar posse das regras e disposições que aí são mobilizados em forma de *habitus*, princípios que orientam a posição dos seus agentes aí inscritos. Portanto, a tímida existência das compositoras no campo da produção musical está diretamente relacionada com as estruturas objetivas que se organizam através dos determinantes de classe, gênero, geração e raça/cor apresentadas e incorporadas às estruturas subjetivas que no exercício não consciente reproduzem as exclusões ao se auto excluïrem.

O distanciamento da figura da musa mulata sensual³⁷ e a aproximação que algumas mulheres tiveram com as rodas de samba, além dos lugares designados as mesmas nas escolas de samba, as possibilitaram, nos anos 1970-1980, espaços de exercício das

³⁶ “De fato, à medida que se constitui um campo intelectual e artístico (e ao mesmo tempo, o corpo de agentes correspondente seja o intelectual em oposição ao letrado, seja o artista em oposição ao artesão), definindo-se em oposição ao campo econômico, ao campo político e ao campo religioso, vale dizer, em relação a todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural, as funções que cabem aos diferentes grupos de intelectuais ou de artistas, em função da posição que ocupam no sistema relativamente autônomo das relações de produção intelectual ou artística, tendem cada vez mais a se tornar o princípio unificador e gerador (e, portanto, explicativo) dos diferentes sistemas de tomadas de posição culturais e, também, o princípio de sua transformação no curso do tempo.” (BOURDIEU, 1992, p. 99).

³⁷ Sobre a sexualização da mulata na sociedade brasileira ler Corrêa (1996) e Côrtes (2005).

atividades musicais, sem que isso significasse o deslocamento da posição do homem no exercício da composição.

Durante o desenvolvimento do processo da pesquisa nos deparamos com um conjunto de mulheres negras representadas nas posições de tias, pastoras, compositoras. Traçar um perfil dessas mulheres como pertencente aos grupos negro-mestiços, não era um prerrogativa da pesquisa, no entanto, a convergência de farta documentação e da bibliografia selecionada nos faz reiterar a argumentação, que já se encontrava presente em Werneck (2007), de que a produção das mulheres negras como criadoras ou produtoras é limitada no campo da produção musical, das artes e nos estudos da crítica. Uma das possíveis respostas às dificuldades que mulheres negras têm enfrentado para ver sua produção na literatura, música, teatro, cinema e artes plásticas disseminadas, pode ser devido a sua baixa escolarização³⁸ e capital cultural que as colocam em uma posição inferiorizada no campo da produção cultural e musical, espaços valorizados através do escoamento de sua produção via mercado, instância que confirma as classificações instituídas no campo.

Os anos de 1980 e 1990, com o surgimento do pagode, são considerados por Werneck (2007) como o momento em que um maior contingente de mulheres e homens negros se firmaram no mercado fonográfico. Estão inscritos nesse momento as figuras de Leci Brandão (1944), Jovelina Pérola Negra (1944-1998) e Alcione (1947). Para a autora, a singularidade da musicalidade dessas três mulheres negras se deve ao fato da identificação das mesmas com os setores empobrecidos da sociedade do qual elas são originárias é reforçado com a notória capacidade de expressão e diálogo das mulheres com o seu público, mulheres negras e população negra, representados em relação as escolhas de imagens, canções e performances e de CDs.

Durante nossa pesquisa, localizamos um grupo de mulheres que estavam envolvidas com o mundo do samba no Rio de Janeiro e que vieram a público a partir da segunda metade dos anos 1990. Entre as sambistas cariocas pertencentes a essa geração encontramos Teresa Cristina (1968), Nilze Carvalho (1969), Mart'nália (1965), Telma Tavares (1965), Ana Costa (1968), dentre outras que já haviam iniciado suas carreiras em

³⁸Segundo a pesquisa “A mulher brasileira nos espaços públicos e privado” realizada por iniciativa da Fundação Perseu Abramo em parceria com a Secretaria Nacional de Mulheres do Partido dos Trabalhadores, somente 24% das mulheres com ascendência negra tinham finalizado o ensino fundamental I completo, em 2000.

épocas anteriores, como Adorina Guimarães Barros, mais conhecida como Dorina (1959), mas tal qual a baluarte D. Ivone Lara, dividia suas atividades musicais com a função de radialista na Radio Viva Rio e na Radio Nacional (AM).³⁹

Esse grupo de mulheres inseridas no campo musical carioca sugere deslocamentos das posições, abertura dos espaços de atuação feminina aliadas logicamente com novos rearranjos no plano do capitalismo global e suas reverberações na conjuntura interna da sociedade brasileira. Esse assunto será tratado mais a frente.

2.3 O samba no feminino

O samba de autoria feminina no amplo espectro do que se convencionou classificar de música popular brasileira ganha espaço a partir da década 1970. A partir desse momento, e nos anos seguintes, as mulheres compositoras ganharão maior autonomia representando para elas a possibilidade de trabalhar e criar a sua independência financeira.

Tomando por base o texto “A dominação simbólica” para fazer a leitura sobre a posição da produção das compositoras e sua inserção no campo do samba, compreendemos que esse espaço de disposições (*habitus*) produzidas e reproduzidas, afetam tanto os homens como as mulheres, em particular todas as atividades técnico-rituais, as quais são fundamentadas as estruturas do mercado de bens simbólicos.

De acordo com Bourdieu, em quase todas as sociedades, de todos os tempos, o homem depositou sua autoridade sobre as mulheres. Por meio da opressão, eles conquistaram o direito, culturalmente legitimado de exercerem a violência simbólica tanto nos espaços privados quanto nos públicos. A permanência dessa opressão se explica pelo fato de muitas mulheres se tornarem depositárias dessa exclusão. Porém, em cada momento histórico podemos inventariar esquemas de representação das mulheres por meio da cultura e das artes, afirmando de diferentes modos a inferioridade de tudo que está relacionado com o feminino, mas, sobretudo, os modos como as mulheres conseguiram criar estratégias e instrumentos para transitar nas lacunas dos possíveis.

As motivações e as formas como essas mulheres conseguiram construir seu “nome” como compositoras estão articuladas com os novos arranjos que se impõem sobre elas, e sobre os espaços que ainda permaneciam restritos a suas participações. Com novos

³⁹ Informações disponíveis em: <www.bercodosamba.com>. Acesso em: 01 mar. 2013.

arranjos, queremos nomear todas as inovações decorrentes da modernização brasileira, em todas as suas dimensões, política, econômica e cultural, para assim olhar através da lente do samba as permanências da condição feminina historicamente situada como ligadas às coisas do doméstico.

O desempenho dos papéis de tias, pastoras e preparadoras da comida direcionados às mulheres foram subvertidos ao longo do tempo, propulsionados por fatores como: aumento de acesso ao ensino em todas as modalidades, expansão do mercado de trabalho feminino, participação na esfera pública, distanciamento das tarefas domésticas e da reprodução e redução da família devido ao uso de contraceptivos e retardamento do casamento. Mesmo que esses fatores possam ser empiricamente observados com mais acuidade nos setores mais favorecidos, eles chegam a todos os agrupamentos sociais através da circulação desses novos comportamentos por meio das redes de sociabilidade.

Portanto, a produção da composição de autoria feminina se insere no campo musical a partir das possibilidades de objetivação da sua obra. As movimentações históricas, econômicas e simbólicas no sentido de adesão aos novos agentes imprimem o aparecimento da singularidade, tendo em vista, as disposições previstas e as posições requeridas para a constituição do reconhecimento do músico.

2.4 O pioneirismo de D. Ivone Lara

Tiê, tié, ollha lá...oxá/ Tiê, tié, ollha lá...oxá/ Passarinho estimado/ Que me deu inspiração/ Dos meus tempos de criança/Guardei na lembrança esta recordação/ Representava para mim/ Carinho, amor e paixão/Lembra do tiê/ Despertou meu coração/A estrela no céu corre/ Eu também quero correr/A estrela atrás da lua/ Eu atrás do meu tié/ Bem que vovó me dizia/Criança, olha lá tome cuidado/ Oxá esse seu passarinho/ Está mal acostumado. (D. IVONE LARA).⁴⁰

Na pesquisa realizada por Burns (2006) sobre a trajetória dessa sambista, quando perguntou a Luiz Carlos da Vila, a Martinho da Vila e a Beth Carvalho o nome de compositoras de samba, o imediatamente ressaltado foi D. Ivone Lara. Situação que se repetiu durante realização da entrevista que realizei com a sambista Teresa Cristina. Teresa se referiu a D. Ivone Lara e a Leci Brandão como “as gigantes” – uma referência à posição que essas duas mulheres ocupam no campo do samba, possuidoras de elevado prestígio e

⁴⁰ Primeiro samba de partido alto de autoria de D. Ivone Lara, e segundo www.dicionariompb.com.br escrito aos 12 anos.

legitimidade como compositoras, sendo suas carreiras e obras legados reverenciados por gerações posteriores.

Podemos comparar D. Ivone Lara à Chiquinha Gonzaga dos anos 1940, porque, como Chiquinha também transitava entre dois mundos. Explico-me, Ivone nasce numa família pobre, cuja tradição musical pertencia ao universo do carnaval e do samba, mas como fora aluna do internato por mais de dez anos, a aproximação com a música erudita se deu durante o período em que estudou num internato, local de aprendizagem de teoria musical com a esposa de Heitor Villa-Lobos, Lucília Villa-Lobos. Ao mesmo tempo, a sua família era composta de sambistas, participantes de festividades e rodas de samba; logo, a sua casa era um reduto do mundo popular.

Entre os dois mundos havia, ainda, outro conflito: enquanto no colégio passava os dias estudando um determinado gênero musical, sua teoria e aplicações, nos finais de semana, na casa dos familiares, não abria mão de escutar outro, não apenas distinto, mas, aos olhos da sociedade, quase oposto. É como naquele jogo de videogame, *pinball*, cujo objetivo é evitar que uma bolinha caia em um buraco e, para tanto, o jogador é obrigado a lançá-la em diferentes objetos da máquina. Yvonne fazia às vezes da tal bolinha, transitando entre diferentes mundos e, quase sempre, mediando as relações entre eles. Ora aplicava os conhecimentos obtidos no colégio interno em casa, ora levava para o internato o comportamento herdado da família, abarcando em si todas essas noções, misturando os dois universos em um novo, o seu próprio (BURNS, 2006, p. 36-37).

Vianna (2004) aponta o processo de interação entre o popular e o erudito – um encontro secular, com um impulso recíproco de intercâmbio – como um dos sustentáculos para a coroação do samba como ritmo nacional. Dona Ivone vivenciou esse processo. Ela provinha de uma família de sambistas e chorões e participou de rodas e festividades, mas sua formação musical se deu por um método de ensino erudito: quando menina estudava teoria musical no internato onde vivia.

Ao ficar órfã de pai e mãe aos treze anos, Ivone passa a morar com a tia no bairro de Madureira, no Rio de Janeiro. Ao sair do colégio interno, se inscreve num curso de técnica de enfermagem; aprovada entre os dez primeiros lugares, recebe uma bolsa de estudo; com esse dinheiro, passa e integrar a renda familiar na casa da tia. Anos mais tarde, muda-se para a casa de um tio, motorista, mas que nas horas vagas estudava música. Burns (2006) relata que, na casa desse tio, ocorriam reuniões musicais com as presenças de Jacob do Bandolim, Pixinguinha e outros mais, e a atenção de Ivone era direcionada para os detalhes dos arranjos aí produzidos.

O trabalho como enfermeira e depois como assistente social garantiram o sustento da família; depois de casada, continuou a ser a principal provedora da casa, pois seu marido retirava os poucos recursos financeiros que recebia dos biscates que realizava. No tempo em que trabalhava como enfermeira, a atividade de compositora era reservada para os momentos de lazer e para os mais próximos, a quem mostrava suas composições.

Segundo a análise de Burns (2006), a atividade de compositora, ou melhor, exercer a carreira de compositora fazia parte do projeto de vida de D. Ivone Lara (hoje, ela está com 92 anos), dentro de um campo de possibilidades que a circunscrevia histórico e culturalmente, já que as compositoras pertencentes aos estratos negro-mestiços de classe média baixa vivenciaram e vivenciam, na sua condição de mulher negra, as demandas cotidianas da ordem da classe, do gênero, da geração, que se abatem desigualmente sobre esses segmentos, em montante totalmente desproporcional às condições dos segmentos branco, de classe média. Devido a essa complexa rede de relações, o projeto de se tornar compositora foi adiado até que Ivone conseguisse uma estabilidade financeira proveniente de um contrato formal de trabalho. A instabilidade financeira foi uma questão que postergou a sua profissionalização no campo da música. “Apesar de amar a música e pensar nela o tempo todo, tinha minhas responsabilidades e nunca faltava com elas” (LARA, 2006 apud BURNS, 2006, p. 53).

O ambiente em que ela viveu e as influências que recebeu justificam o seu comportamento. A escolha da profissão de enfermeira é herdada tanto de uma prima mais velha quanto do tio motorista de ambulância que, com trabalho duro, garantia o sustento da família e, ainda, da tia que lhe criara após a morte de sua mãe. A utilização da categoria gênero na pesquisa talvez se justifique nas palavras da artista: “naquele tempo era importante para mulher conquistar a própria independência financeira,” (BURNS, 2006, p. 54).

O que era visto como uma performance importante de ser desempenhada, para Yvonne, naquela época, era diferente da concepção atual. Ser a melhor compositora não conferia um *status* representativo. Naquele contexto, ter um emprego estável – mesmo com um salário menor do que o dos grandes nomes da música – a levava mais perto do que ela considerava ser a possibilidade mais promissora para uma jovem negra de origem social humilde. Num primeiro momento, seu projeto de vida orientava-se no sentido de conquistar, de maneira duradoura, a segurança familiar e financeira que não chegou a ter na própria casa. Tratava-se de uma escolha consciente, mas não permanente. Ao longo de sua vida, as categorias de relevância vão se alternando. Há, sim, um destaque para o desejo de se tornar alguém, de construir o próprio destino, mas esse

“devir” se relaciona com a experiência, e está sempre em movimento (BURNS, 2006, p. 55).

Para a artista, a referência familiar nas figuras da tia que a criou, da prima enfermeira e do tio motorista eram exemplos de responsabilidade e sacrifícios a serem seguidos; a obrigação de manter um salário fixo deveria ser a principal meta, e a música não era um terreno apropriado para isso, até porque sua tia Maria, que a criou, não estimulou sua carreira de compositora. Essa preocupação é exposta na dissertação de Burns, por um depoimento de Dona Ivone Lara: “Ela achava que isso naturalmente fosse me prejudicar. Antigamente o samba não era bem visto, sabe? Principalmente por mulher. Mulher não podia fazer. Minha tia achava que eu, fazendo um curso de faculdade, não devia me meter nesses lugares” (BURNS, 2006, p. 57).

Foi no final da década de 1940, quando as alas de compositores das escolas de samba eram exclusivamente masculinas, que “ela tornou-se a primeira mulher a integrar – com o mesmo poder decisório dos homens – uma ala de compositores de sambas-enredo, da verde-e-branco de Madureira⁴¹” (BURNS, 2006, p. 69), momento de início de sua carreira artística, que ainda era dividida com as tarefas domésticas e com o trabalho de assistente social. Aposentada em 1977, somente aos 56 anos D. Ivone Lara começa a se dedicar integralmente ao seu papel de compositora. D. Ivone Lara pertence à geração de sambistas que girava em torno da Escola Império Serrano, no bairro de Madureira, representada por Aniceto Menezes e Silva Jr. (1912-1993), Mano Décio da Viola (1909-1984) e Silas de Oliveira (1916-1972), que passariam ser mais tarde seus parceiros em algumas composições.⁴²

Pertencente a uma geração de sambistas e compositores negro-mestiços dos anos 1940, moradores dos subúrbios cariocas, empobrecidos, situado em postos de trabalho braçal, a exemplo do próprio Aniceto, que era estivador no cais do porto do Rio de Janeiro, D. Ivone Lara afirmou à pesquisadora Burns (2006) que o fato de ser mulher e negra se constituiu em uma das barreiras enfrentadas para o início de sua carreira.

⁴¹ Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S) Império Serrano.

⁴² Aniceto, Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira, juntamente com Antônio dos Santos, (Mestre Fuleiro), Sebastião de Oliveira (Molequinho) e Tio Hélio são os fundadores da Escola de Samba Império Serrano em 1947. Aniceto dividia suas atividades do samba com as de estivadores no Porto do Rio de Janeiro, ganha o cargo de orador da escola de samba Império Serrano e consagrou-se como grande partideiro imbatível e reconhecido como tal o. D. Ivone Lara declarava sobre ele: quem ouve Aniceto cantar um partido alto, não esquece sua raiz. “É nosso professor, para mim ele é um parente”.

Ao longo das décadas de 40 e 50, o país vive acelerado processo de industrialização e urbanização, impulsionado pelo aumento do fluxo migratório interno em direção à região Sudeste. No mercado de trabalho ocorre a mobilidade estrutural que, se por um lado resulta no aumento de oportunidades na estrutura setorial de emprego, por outro provoca a distribuição desigual entre os grupos de cor.

Segundo Pinto (1998), a formação do proletariado industrial e urbano no Brasil tem como núcleos históricos o imigrante e o escravo livre. Para este, a migração para as cidades, o emprego na indústria, o abandono da ocupação agrícola semi-servil, regulada principalmente por relações pessoais, a integração nos quadros de uma economia industrial e numa esfera de relações nitidamente contratuais significaram o começo de uma mudança radical de posição, que cedo começava também a produzir mudanças equivalentes no plano da mentalidade, do estado de espírito e, daí, no plano das aspirações. Para o autor a identificação do negro com o proletariado implicou, inevitavelmente, no início de um processo lento de diferenciação social dentro do grupo étnico, como resultado da qualificação da mão de obra no mercado de trabalho, da mobilidade profissional, do recrutamento de trabalhadores especializados para funções de diversa hierarquia social.

Nas cidades, especificamente no Rio de Janeiro, os segmentos negros encontram mais possibilidades de trabalho e sobrevivência pois, sendo a cidade o pólo administrativo do país, oferecia mais oportunidades para prestação de serviços e outras atividades direcionadas ao negros e mulatos.

A pesquisa de Pinto (1998) sobre a situação do negro no Rio de Janeiro, nos anos 40, traz o cenário em que se encontravam as mulheres de cor (classificação do autor) na sua caminhada para inserção no mercado de trabalho. Uma das barreiras enfrentadas por essas mulheres era fruto do imaginário social que idealizava as mulheres de cor como instrumento de prazer sexual do homem, isto é, do homem branco.

Essa situação de ‘rainha’, de ‘mulher quente’, de objeto preferido para o prazer (implicitamente obsceno e extraconjugal) tem sido propagada e difundida de todas as formas: no samba, na canção, na trova, na anedota, na novela, no romance, no teatro. Isto, na prática, tem significado apenas o elogio do concubinato, pois outra não tem sido historicamente nas condições objetivas do patriarcalismo doméstico brasileiro, a via principal de acesso da mulher de cor, especialmente da mulata, as esferas sociais diversas dos baixos níveis em que vive a maior parte da população negra e mestiça. Quando a mulher de cor começa a ascender por outras formas na escala social – além de outros óbices comuns à cor independente de sexo, e ao sexo independente de cor – encontra,

nessa arraigada atitude das camadas, uma fator de resistência à sua ascensão como força de perpetuação de seu status subalterno. (PINTO, 1998, p. 117).

Segundo Pacheco (2008), propaga-se, a partir de Freyre e do seu esquema analítico, a ideia de que a miscigenação praticada largamente no Brasil poderia ser uma explicação para definir a redução da distância entre a casa grande e a senzala. A proximidade desses dois espaços prossegue a autora, estaria explicada na capacidade de mobilidade, de miscibilidade e de aclimatabilidade dos colonizadores portugueses.

Tal capacidade explicaria a “facilidade” deste sem se adaptar aos trópicos, herdada da posição geográfica entre duas culturas - a europeia e a africana – as quais teriam influenciado no seu caráter “indefinido” e “flexível”, tornando-os propensos á miscigenação. Aliado a esses fatores, a escassez de mulheres brancas possibilitaria uma maior reciprocidade entre as mulheres escravas e os colonizadores portugueses. [...] Por outro lado, dentro dessa concepção, haveria uma moral sexualizante “desenfreada” dos escravos que se caracterizava pela passividade política e por práticas de masoquismo sexual - “sadismo do branco”, “masoquismo da índia e da negra” e “submissão do moleque de cor ao senhor”. Essa intermediação seria realizada pelo intercuro sexual de negras e índias com brancos portugueses, resultando em filhos mestiços bastardos e em concubinato, originando, assim, as famílias brasileiras. (PACHECO, 2008, p. 58-59).

Embora não estabeleça um diálogo com a obra de Pinto (1998), na sua pesquisa Pacheco (2008) destaca como os elementos de representação social, que acentuavam a sexualização da mulher negra, eram apresentados como fonte da produção literária nos anos 30 e 40, ou seja, essa produção cultural tomava posse dessa moral sexualizante para criar os perfis das personagens negras e mulatas⁴³.

D. Ivone Lara não precisou ativar nenhum desses dispositivos para sedimentar sua carreira de sambista; embora conste na sua biografia pessoal a sua habilidade de passista, a prática de criar melodia, habilidade que segundo ela mais lhe agrada que escrever as letras⁴⁴, esta última foi a que lhe possibilitou, aos 56 anos dedicar-se integralmente à música. Outra questão importante a ressaltar: aos 92 anos de idade, essa mulher tem percorrido e se relacionado com gerações de sambistas que se formaram após 1977, anos de início da sua profissionalização mais efetiva.

Durante os anos compreendidos entre 1940-1970, as expressões ligadas ao campo da cultural e que envolviam segmentos negro-mestiços tomaram a cena carioca, quando a

⁴³ As obras que autora faz referência são: Gabriela, cravo e canela; Jubiabá, Tenda dos Milagres do escritor Jorge Amado.

⁴⁴ Burns (2006).

cidade e país consolidavam as primeiras exigências do seu projeto de modernização. O levantamento de algumas experiências artísticas vem no sentido de colaborar com perspectiva analítica desse trabalho, no que se refere à formação de um campo da produção cultural no qual a participação da população negra e feminina só é possível se as relacionarmos com a ampliação da esfera cultural no país. É na década de 1940 em pleno processo de modernização nacional que desembarcam no Brasil encenadores, cenógrafos, atores e companhias fugindo da guerra. Essas personagens movimentam a dramaturgia brasileira ao renovar o teatro nacional e aproximar, segundo Lima (2010, p. 35), as artes cênicas locais “as convenções teatrais inspiradas pelo simbolismo e expressionismo, até então uma novidade por nossas terras.” Surgem diversos grupos influenciados por essas novas correntes. O autor destaca dentre esses grupos o Teatro Experimental do Negro – TEN.⁴⁵

A experiência vigorosa do Teatro Experimental do Negro (TEN)⁴⁶ como uma das manifestações expressivas de fração de atores e atrizes negros, que nasceu no ano de 1944, no Rio de Janeiro, como forma de protesto contra a ausência do negro nos palcos brasileiros ou contra sua presença apenas em papéis de segunda categoria, geralmente bufões ou ridículos, que assim teatralizavam a posição subalterna do negro na estrutura social. Segundo Pinto (1998), a reclamação do TEN se apoiava contra uma prática corrente de pintar um ator branco de negro, quando a peça exigia uma personagem negra de destaque, para tal desempenho, levou alguns negros de vocação artística dirigidos por Abdias do Nascimento (1914-2011), a criar um grupo teatral só de negros, dedicados a representar peças em que eles tivessem a oportunidade de se revelarem e se destacarem. Reproduzimos aqui o editorial do jornal Quilombo, órgão do TEN (apud PINTO, 1998, p. 248):

É esta uma das finalidades mais importantes do nosso movimento: a de suscitar o florescimento de uma elite de homens de cor, capazes de empreendimentos de envergadura, na esfera da cultura. A unidade desta elite (que pode integrar os temperamentos pessoais mais diversos e contraditórios até) não se estriba numa arregimentação, mas numa espiritualidade, de que o Teatro Experimental do Negro é a alma *mater*.

⁴⁵ O autor cita os seguintes grupos: Teatro do Estudante, que depois se tornou Os Comediantes (1938), o Grupo de Teatro Experimental (1939), Teatro de Amadores de Pernambuco; Teatro Experimental do Negro (1944); Teatro Brasileiro de Comédias (1947).

⁴⁶ Seus integrantes eram: Sebastião Rodrigues Alves, Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, Claudiano Filho, Oscar Araujo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, dentre Outros.(LIMA, 2010).

O público almejado pelo Teatro Experimental do Negro era a elite para se diferenciar das associações de massa, até porque uma das suas deliberações tinha como finalidade “adestrar gradativamente a gente negra nos estilos de comportamentos da classe média e superior da sociedade brasileira.” (NASCIMENTO, 1949, p. 11 apud PINTO, 1998, p. 249).

A participação da população negra no campo da produção cultural constituiu-se como um recurso diversional, formativo e profissional. Algo assim impulsionou a formação de outros grupos como *Brasiliana* (1949-1953), comandado por Haroldo Costa (1930), que era, sobretudo, um grupo de dança e música, e o *Teatro Popular Brasileiro* (1950) criado por Solano Trindade (1908-1974). (LIMA, 2010), o Grupo Folclórico dirigido por Mercedes Batista.

Nesse contexto, as preocupações desses grupos eram a integração e assimilação da população negra no ideal da nação surgido nos anos 1930. Não fazia parte dos seus objetivos a incorporação das manifestações culturais populares nas quais um grande contingente de negros tomava parte, como por exemplo, o desfiles de escola de samba e as religiões afro-brasileiras. As questões ligadas à identidade racial eram abafadas pelas questões de caráter universalista, pauta tanto das organizações de direita como de esquerda daquele momento. A aproximação do Partido Comunista Brasileiro com as escolas de samba e com seus integrantes mais destacados facilitaria a retomada do elemento nacional-popular nas artes na década de 1960, período de recrudescimento das lutas políticas, sociais e culturais contra o governo ditatorial que se instalaria em 1964. (FARIAS, 2006; GUIMARÃES, 2001; FERNANDES, 2009). Com a instalação do golpe de 1964 essas organizações foram atingidas em suas bases, voltando a ativa nos anos 1970.

E para voltar a falar da D. Ivone Lara...

Entre o período de sua inserção na ala dos compositores na década de 1940 e o momento do início da sua profissionalização em 1977, coincide também com momento em que as escolas de samba se remodelavam para serem aceitas no panorama do carnaval, processo esse descrito por Farias (2006) como uma inserção do desfile das Escolas de Samba no âmbito de um mercado de bens culturais ampliados, iniciado nos meados da década de 1960. O argumento do autor considera que a mudança nos modos de organização do festejo carnavalesco e, também da esfera da cultura ligada aos segmentos sociais urbanos constitutivos da esfera de lazer e da diversão carioca, está intrinsecamente

conectado com o contexto de aceleração do processo urbanizador e industrialista no país, articulado às engrenagens do capitalismo mundial.

A partir da década de 1970, com a dispersão dos últimos grupos de artistas universitários dedicados a uma produção brasileira com algum acesso aos meios de divulgação, efetua-se a ocupação da grande parte dos espaços ligados à música popular urbana no Brasil pelo ritmo americano da moda. Essa dominação na área de lazer coincidia com o vertiginoso crescimento da indústria do som e de instrumentos elétrico-eletrônicos nos países responsáveis pela exportação das modas musicais (TINHORÃO, 1998).

As discussões que vinham se acentuando, desde o final dos anos 1950, travadas nos meios intelectualizados sobre o cenário musical, estava atravessada pela dicotomia estabelecida a partir das seguintes adjetivações: de um lado, “comercial-inautêntico-internacionalista-burguês-alienado”, e de outro, artesanal-autêntico-nacionalista-proletário-engajado, ganham relevo nos anos 1970, principalmente com as posições de José Ramos Tinhorão. Defensor dos ritmos musicais “puros” e autenticamente brasileiros porque pertencentes às classes dominadas.

O samba autêntico, nesse sentido, expressaria o ideal sublime da arte popular, pois proviria da classe inferior, das mãos e criatividade intactas dos negros mestiços e pobres – os legítimos produtores culturais, aqueles que ainda não teriam sofrido as influências deletérias do internacionalismo burguês que marcaria a classe dominante e suas expressões artísticas (FERNANDES, 2009, p. 8).

Esse mesmo sentimento adentra o mundo do samba através da figura de Antônio Candeia Filho (1935-1978), que traria o discurso da afirmação dos valores negros para o samba, considerando esse gênero como genuína expressão das populações pobres e negro-mestiças.

Amparado por um contexto em que serão favorecidas pelo relaxamento da ditadura militar na segunda metade dos anos setenta, as organizações sociais do movimento negro inscreverão suas propostas de atuação junto à sociedade sob a influência das lutas por direitos civis nos Estados Unidos e pelo nacionalismo negro provenientes da África fruto das lutas de independência. Segundo Guimarães (2001), após esse período repressivo, compreendido entre o período de 1964-1978, o protesto negro recupera toda a sua força marcado com o surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU), que previa no rol das suas reivindicações a afirmação da diferença e valorização da cultura negra, distanciando-

se das políticas de integração e assimilação prevista nas organizações dos anos anteriores a 1964.

Desde agora, as expressões musicais e artísticas como o samba, capoeira e no plano religioso, o candomblé, seriam representações da ancestralidade cultural africana, trazidos para o Brasil pelos escravos. Nesse ponto uma nova escrita seria operada pelas mãos e ações de determinados agentes. Na visão de Fernandes (2009, p. 11), no caso específico do samba, o eixo das disputas citadas que se armaram no samba, as que se circunscreviam entre os elementos comercial, inautêntico e seus contrários, viria se somar dois termos; o primeiro, o negro, lócus da autenticidade; enquanto o branco viria a se perfilar junto dos “termos pejorativos no centro da contenda que envolvia a produção do samba”.

Nesse instante ressoam cada vez mais a insatisfação por parte de setores de sambistas com os moldes empresariais que as escolas de samba começavam adotar já acima mencionado. Entre as vozes descontentes se destacava, exatamente, a de Candeia. Para ele, enquanto filho de um dos fundadores da escola de samba Portela e vencedor de seis sambas-enredo na história da escola, por volta do ano de 1975, era indisfarçável a revolta com a descaracterização que viria acompanhando essas entidades carnavalescas. Policial civil, reformado por invalidez após a paraplegia que o acometeu em 1965, ele voltaria os olhos nesse momento para a Portela, que havia posto de lado em seus anos de exercício profissional. Sendo um dos fundadores do Departamento Cultural da escola, Candeia redigira com Paulinho da Viola uma carta dirigida à presidência na qual criticava a reorganização, então, atual do carnaval.

Proposições administrativas e indicações de reformas gerais na escola, sobretudo em relação à diminuição e simplificação de alas, adereços etc. dividiram o espaço da missiva com o clamor por uma maior participação dos componentes no dia-a-dia da Portela (FERNANDES, 2009, p. 13).

Insatisfeitos com a figura do carnavalesco que, nesse instante, começa a se configurar o profissional que assumiria a direção estética e de enredo das escolas de samba; esses artistas eram vistos como “estranhos” ao universo do carnaval e do samba. Denunciava-se que graças à formação acadêmica e o envolvimento com artes plásticas, esses agentes reuniram em torno de si investimentos financeiros e simbólicos, promovendo por definitivo o deslocamento do comando das agremiações daqueles personagens que faziam o carnaval sem nada receber, para suas mãos.

A Fundação em 1975 do Grêmio Recreativo da Arte Negra Escola de Samba Quilombo foi uma atitude de resposta de Candeia, após ter visto seus pleitos ignorados pela presidência da Portela. Junto com Candeia estavam Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Wilson Moreira. A sede da escola era localizada no bairro Coelho Neto, zona norte do Rio de Janeiro, agregando compositores e representantes do samba preparados para inaugurar uma nova posição no meio. Como espaço formativo e recreativo, promoviam-se apresentações de danças ressignificadas do legado africano na diáspora como o jongo, maculelê, caxambu, afoxé, lundu, além de organizar palestras com acadêmicos para versarem sobre as contribuições da cultura negra para constituição da cultura brasileira.

Outros artistas passariam a compor as fileiras do Quilombo: Nei Lopes se vincularia por volta de 1974, em busca de um lugar que pudesse colocar em prática suas premissas em face das distorções do samba, motivo que o fizera deixar a Escola Salgueiro em direção ao novo espaço. Nesse lugar, Nei Lopes acreditava seguir juntamente com outros compositores de peso como o próprio Candeia, Wilson Moreira, Dona Ivone Lara e Martinho da Vila, “o princípio de era necessário devolver ao povo o que é do povo em forma de arte”. (FERNANDES, 2009, p. 17). Com a morte de Candeia em 1978 se decreta o fim da Escola de Samba Quilombo, deixa como herança composições e compositores que através de suas produções imprimem saberes que passam ser compartilhados geracionalmente.

No ano de 1977, a escola será convidada pela empresa municipal de turismo do Rio de Janeiro (RIOTUR) para abrir o desfile oficial já na Marques de Sapucaí. A passagem do Quilombo pela avenida mais parecia uma passeata com faixas de protesto empunhadas por Paulinho da Viola, Clementina de Jesus, Martinho da Vila, Xangô da Mangueira entre outros. (VARGENS, 2008).

Contemporânea e atuante nesse movimento em que as lutas em torno do reconhecimento da identidade e das expressões negras fazia eco com a reivindicação do direito de opinar sobre os rumos das entidades carnavalescas que foram decisivos na criação e desenvolvimento, nos mesmos anos 1970 nossa diva do samba grava seu primeiro disco, intitulado, “Sambão 70”, com produção de Sargenteli e Adelson Alves. Desde daí vem seguindo seu caminho gravando e compondo com o seu mais recente parceiro Bruno Castro. Possui uma geração de herdeiras como Lecy Brandão e, mais

recentemente, Telma Tavares, Ana Costa, Mart'nália, Nilze Carvalho e Teresa Cristina, nos anos 1990-2000. Para estas últimas, a questão da profissionalização pode ser traduzida também no dilema de como conciliar as suas escolhas, seus projetos com as demandas da sobrevivência. Tais dilemas não se impõem com mesmo peso para todas, porque no meio familiar musical do samba em que vivem algumas delas é um facilitador para definir os rumos da vida profissional.

Para o baluarte do samba carioca, autora de melodia da música Tiê-tiê, feita quando ela tinha doze anos, a sua carreira tardia sofre com o favorecimento da ausência de outras compositoras de samba no mês período, década de 1970. Momento este do lançamento do long play “Samba Minha Verdade” e “Samba, minha raiz”, do encontro com a compositora Rosinha de Valença e com a intérprete baiana Maria Bethânia que gravará o conhecidíssimo “Sonho Meu”, samba que rende a D. Ivone Lara o reconhecimento do público carioca.⁴⁷

2.5 O samba militante de Leci Brandão

Lelelele Lelelelelelelelele /Lelelele Lelelelelelelelele /No serviço de alto-falante /Do morro do Pau da Bandeira /Quem avisa é o Zé do Carço /Que amanhã vai fazer alvoroço /Alertando a favela inteira /Como eu queria que fosse em Mangueira /Que existisse outro Zé do Carço (Carço, Carço)/Pra dizer de uma vez pra esse moço/ Carnaval não é esse colosso /Nossa escola é raiz, é madeira /Mas é o Morro do Pau da Bandeira /De uma Vila Isabel verdadeira /O Zé do Carço trabalha /O Zé do Carço batalha /E que malha o preço da feira/E na hora que a televisão brasileira /Distrai toda gente com a sua novela /É que o Zé põe a boca no mundo /Ele faz um discurso profundo /Ele quer ver o bem da favela /Está nascendo um novo líder/No morro do Pau da Bandeira /Está nascendo um novo líder /No morro do Pau da Bandeira /No morro do Pau da Bandeira/No morro do Pau da Bandeira.

O momento em que Leci Brandão (1944) surge no cenário musical brasileiro é em pleno período da ditadura militar; momento em que a chamada música de protesto, são uma arma com que se enfrentava determinadas situações naquele momento, ao mesmo tempo em que se reforçava a solidariedade mútua, se criava identidade coletiva frente ao autoritarismo do outro.

⁴⁷ Em 2011, quando fez 90 anos de idade, dentre os eventos comemorativos, foi lançado o site www.donaivonelara.com.br, projeto que contou com apoio financeiro da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro.

A esfera da cultura era vista sob suspeição pelo serviço de vigilância e repressão, por funcionar como ambiente propício para que “comunistas e subversivos infiltrados, procurassem confundir inocente útil.” (NAPOLITANO, 2004, p. 105). Dentro dessa esfera, o universo musical destacava-se como alvo ostensivo da vigilância militar, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB, sigla que desde os anos 1960 congregava a música de matriz nacional, ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais críticas ao regime militar (PEREIRA, 2010). Assim, boa parte da vida musical brasileira estava lastreada em um intenso debate político-ideológico que, em larga medida, valia-se da denúncia e do desvelamento do caráter repressivo, violento e devastador da ditadura militar.

Desde a escola, Leci Brandão começou a mostrar os sinais de sua inclinação para a música e para a composição: fazia *jingles* de campanhas para o Grêmio Estudantil do Colégio Pedro II onde estudava, no Rio de Janeiro, bem como músicas satirizando professores. O desenvolvimento de seu gosto musical se fez também sob a influência de seu pai. Na adolescência, novas influências: é o tempo do *rock'n'roll*, das vozes e ritmos dos primeiros anos do *rock* e demais gêneros de música negra. A música americana nos anos 50 e 60 ganhava cada vez mais espaço no Brasil e eram os jovens seus principais consumidores através de programas de rádio como “Hoje É Dia de Rock”, grande sucesso da época.

Filha única de um funcionário público e de uma servente, Leci Brandão cresceu nutrindo a consciência de suas origens sociais e familiares. É em casa, no ambiente familiar e na convivência cotidiana que a sambista recebeu as primeiras referências musicais; através do gosto musical do pai entra em contato com músicos nacionais como Jamelão, Carmen Costa, Jacob do Bandolim, Elizeth Cardoso, Doris Day, Louis Armstrong, dentre outros. Além de nutrir-se de referências musicais negras e internacionais, o gosto musical de Leci Brandão também se direcionava para os ecos da música produzida em solo nacional. As inovações estéticas da bossa nova, o frenesi da Jovem Guarda, e as músicas de protesto frente à ditadura militar, modelaram sua primeira composição de 1964, intitulada “Tema de amor de você” (PEREIRA, 2010, p. 23).

É sob essa atmosfera que Leci Brandão começa a pavimentar sua carreira com participação em festivais e programas televisivos de calouros. Leci Brandão designa como o começo de sua trajetória na música o momento em que, buscando uma forma de

expressão de sentimentos e experiências tristes que vivenciava, compõe o primeiro samba, no ano de 1964. Com essa canção, ela foi a vencedora da noite no Programa do Chacrinha, então apresentado na TV Rio, conquistando o direito de ir para o “trono”, ou seja, de ocupar o lugar no palco dedicado aos melhores calouros da noite. Esta passagem por um programa de calouros não foi a única. Em 1968, ano que considera decisivo na sua história artística, Leci Brandão participou do Programa “A Grande Chance” de Flávio Cavalcante na TV Tupy, também do Rio de Janeiro, onde venceu na categoria de melhor compositora.

Como aluna do curso de Direito na Universidade Gama Filho, ela participa do I festival de música dessa universidade, em 1970. Ali, apresentou o samba “Cadê Mariza”, obtendo o 2º lugar, canção posteriormente gravada no seu primeiro disco em 1975. Segundo Pereira (2010) a letra dessa canção⁴⁸ sinaliza as predileções poéticas da artista que, no decorrer da carreira, buscou contar em seu canto histórias e cotidiano de gente simples, anônima, popular e, também a artista se aproximou de alguns fundamentos da canção engajada.

Em 1972 é aceita na Ala de Compositores do Grêmio Recreativo Estação Primeira de Mangueira, mobilizando um deslocamento no campo de ordem geracional, gênero e racial ao ser a primeira mulher a ingressar nesse famoso reduto masculino por agregar nomes já consagrados como o de Cartola, Néelson Cavaquinho, Néelson Sargento e Carlos Cachaca. A partir de então se dedica integralmente ao samba participando das iniciativas da I e II Bienal do Samba, nas edições em que acontecem entre 1968-1971, espaço para o fomento e reverência ao gênero na música popular. A proposta das bienais era possibilitar a alguns representantes da velha geração do samba, afastada da mídia e da indústria cultural musical à época, colocar-se diante de um novo público através da mídia televisiva como foi o caso de Ismael Silva, Donga, Ataulfo Alves, Adorinan Barbosa.

A participação na ala dos compositores da Mangueira, cujo posicionamento geográfico próximo à zona sul, área nobre da cidade, em relação às outras agremiações, ao lado da articulação com os segmentos sociais hegemônicos da sociedade carioca, permite a Leci Brandão maior visibilidade e contato com os produtores culturais como, por exemplo, Sergio Cabral. Nessa época, além dos sambas românticos, já produzia também alguns com letra politizada como, por exemplo, “Deixa pra Lá”, que chama atenção do grupo ligado ao

⁴⁸ Mariza era uma morena/Dava gosto de se ver/ Empregada no Ipanema/Pra poder melhor viver/ O salário ela juntava pra fazer a fantasia/Ser rainha da escola era sua alegria/Cadê Mariza, ninguém sabe informar.

show Opinião⁴⁹. Este foi parte de uma série de shows apresentados na mesma zona sul com e mesmo nome, retratando a visão de parte da classe média identificada com os princípios da esquerda política de então, que tinham na figura do “povo”, na valorização e na educação deste, um dos seus meios para a transformação social.

Entre os artistas fixos do elenco contava com a presença de João do Vale, Zé Keti e Nara Leão. Os shows do Opinião representavam e celebravam a junção entre eixos de diferentes matizes da música popular brasileira, a saber; o samba, a bossa nova e toda a sonoridade e lirismo que emergia dos interiores centrais e nordeste do Brasil representados por meio dos artistas acima citados. O espetáculo trazia a cena uma mescla de música, teatro e literatura que contemplavam dilemas da sociedade brasileira e seus cotidianos, como injustiça social, a repressão política, a migração por motivações econômicas e o próprio papel da cultura na sociedade brasileira (PEREIRA, 2010).

O ano de 1973 marcou o início efetivo da profissionalização de Leci Brandão, com o convite feito pelo jornalista Sérgio Cabral para integrar justamente o elenco fixo dos shows no Teatro Opinião. Em 1989, ela participou do Festival MPB-Shell promovido pela Rede Globo, conseguindo levar sua composição, *Essa tal criatura* à finalíssima do evento, realizada no Ginásio do Maracananzinho. A partir daí, as portas da indústria cultural e fonográfica lhe serão abertas. Gravou até o ano de 2006 vinte discos de carreira, entre compactos, LPs e CDs, além de nove discos (CD) de coletâneas que incluíam muitos de seus sucessos lançados em LP e que foram remasterizados. Em 2006, lança seu primeiro DVD denominado “Canções Afirmativas” no qual, além de apresentar um panorama de sua carreira, inclui imagens extras que dão destaque ao conteúdo político e ativista de sua carreira.

Nos anos 1990 Leci já reunia nove discos gravados, dois prêmios Sharp⁵⁰, um disco de ouro e uma carreira que se solidificava a partir da opção e maturidade da artista em fazer da música seu principal veículo de expressão na televisão e no rádio, onde atuou em programas ligados ao samba e ao carnaval no Rio de Janeiro e São Paulo.

Para além dos discos e dos shows, Leci Brandão construiu uma imagem de cantora politizada, por se vincular as temáticas de interesse da população negra. Filia-se ao Partido

⁴⁹ O Opinião foi um espetáculo criado por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, com direção de Augusto Boal, que entre 1964 e 1975 constituiu-se como foco de resistência ao regime militar. (PEREIRA, 2010, p. 31).

⁵⁰ Recebe a denominação hoje de Premio Tim que, desde de 1987, vem premiando a música popular brasileira nas suas várias vertentes.

Comunista do Brasil (PCdoB) em 2011 e eleita deputada estadual pelo estado de São Paulo, com a campanha onde um dos pontos de seu programa se baseava na luta pela melhoria das condições de vida da população negra e da inclusão do samba na política cultural do estado. Sua militância tem se expressado na defesa do samba e das agremiações do samba como patrimônio da comunidade, em oposição aos diferentes aspectos da modernização das escolas que resultaram especialmente na exclusão de seus antigos integrantes em favor de novos personagens, mulheres e homens das classes sociais mais abastadas (WERNECK, 2007).

CAPÍTULO 3 – ANOS 90: O ENCONTRO DE TERESA CRISTINA COM O SAMBA

O objetivo desse capítulo é apresentar a trajetória profissional da compositora Teresa Cristina. Para atingir esse objetivo, procuramos fazer uma análise mais global sobre a conjuntura do capitalismo mundial dos anos 1990 e como essas transformações incidiram nas *performances* profissionais femininas. A desestabilização do modelo familiar nuclear e a inserção das mulheres ao mercado do trabalho podem ser elencadas juntamente com a expansão das ideias feministas como condicionantes favoráveis à lógica ao empoderamento das mulheres em diferentes espaços de representatividade.

O diálogo com Castells (2003) nos informa que as modificações no âmbito da família e das relações de trabalho desde o último quartel do século XX, coincidem com a incorporação maciça das mulheres no mercado de trabalho. Esse momento em que as mulheres estão situadas no mercado de trabalho, diga-se de passagem, reflete de um lado, à informatização, integração em rede e globalização da economia e, de outro, à segmentação do mercado de trabalho por gênero, que se aproveita das condições específicas da mulher para aumentar a produtividade, o controle gerencial e os lucros. A partir dos anos 1970, o aumento de mulheres escolarizadas e em exercício laboral justificam a participação de contingentes feminino no espaço público, em meio a um processo de reforma e reestruturação da economia brasileira. A feminização da força de trabalho no Brasil está ligada ao crescimento expressivo do setor de serviços – tradicional empregador mão de obra feminina.

O alargamento do mercado em direção às atividades ligadas ao universo cultural pode ser arrolado como uma das interações que configuram a consolidação de uma economia de serviços cada vez mais centrada nas significações das práticas sociais. A profissionalização das mulheres no campo musical se consolida por meio da efetivação do mercado do símbolo na cena contemporânea. É neste cenário que a carreira da sambista Teresa Cristina emerge para o mercado como a mais reverenciada herdeira do legado dos valores do samba e do ofício da composição, registrando o seu nome no rol das compositoras que contribuíram para a eterna permanência do samba como gênero musical.

3.1 A conjuntura dos anos 1990

O número expressivo de mulheres que estão inseridas no mundo do samba não determina por si só a diminuição das assimetrias conformadas nas relações entre seus membros, mulheres e homens.

A inserção das mulheres e ampliação no campo da produção musical na sociedade brasileira, prioritariamente o campo do samba, está interdependentemente articulada com novas condições decorrentes do contato com as ideias feministas na sociedade brasileira e igualmente com os impactos das mudanças político-econômicas na vida das mulheres e, ainda, com sintonia entre economia e cultura conformando nova forma de consumir mercadorias.

No que se refere às ideias feministas parece haver uma ressonância entre as estratégias de ocupação dos espaços no samba por parte das mulheres a ele vinculadas e os preceitos e as concepções feministas de empoderamento das mulheres, isto é, o estímulo e a criação de mecanismos formais para que as mesmas exerçam posições de liderança. Não significa, no entanto, afirmar que as mulheres inseridas no samba sejam feministas. As ideias feministas de ampliação dos espaços de representação para as mulheres, juntamente com propostas políticas de escolarização, são difundidas para todos os segmentos sociais mesmo que em proporções e temporalidades diferentes. O feminismo foi, no século XX, uma das correntes de pensamento e ação que causou impacto no mundo ocidental, ao disseminar formas de atuação das mulheres em diferentes esferas da vida social.

Golberg (1989) faz uma análise do percurso histórico do feminismo no Brasil dividindo-o em duas perspectivas temporais: a primeira, que a autora definiu como “Da emancipação Feminina a um Movimento de Mulheres Feministas” (1963-1978) e a segunda, como “Das Mulheres em Movimento ao Feminismo de Estado” (1979-1988). Pela primeira perspectiva, o movimento feminista é concebido conforme três paradigmas:

Modernizante, através do qual se tornaram públicos aspectos de uma desestabilização nas relações entre os sexos; o evolucionista, através do qual se buscou capitalizar essa desestabilização para fortalecimento de uma determinada concepção de transformação social e o estruturalista, é certo que ele inspirou nesse período várias especialistas na “questão da mulher”, mas muitas delas só se assumirão como “feministas” – acadêmicas e/ou militantes – a partir de 1979⁵¹.

⁵¹ GOLBERG, A. Feminismo no Brasil Contemporâneo: o percurso intelectual de um ideário político. In: **Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro: ANPOCS, n. 28, p. 43, 1989.

Pela segunda perspectiva, o movimento é analisado segundo as configurações ideológicas constituídas num contexto de regime autoritário, abalado com os profundos questionamentos acerca dos rumos da sociedade brasileira. Tais configurações foram denominadas como sexo-classista; participacionista-reformista; e participacionista-liberal. A configuração sexo-classista predominou nas pesquisas que articulavam a dominação do patriarcado com o processo de opressão na sociedade capitalista; a configuração participacionista-reformista atentava para a representação política das mulheres em quaisquer instâncias; e, por fim, a configuração participacionista-liberal que, segundo a autora, “trata-se apenas de registrar uma postura derivada da atração que essa tendência passou a exercer sobre a intelectualidade de esquerda brasileira”⁵².

Segundo a autora, nem mesmo as feministas escaparam desse movimento, incorporação que foi manifestada na condução ideológica, já que se passou a exigir cada vez mais “ampliação e ocupação de espaços na esfera pública” ao invés da luta por uma transformação social⁵³. O contexto do fim da década de 60 e as posteriores décadas assistem ao surgimento do debate intelectual sobre a emancipação feminina e o movimento de mulheres no Brasil. Data desse período (segunda metade da década de 70 e toda década de 80) a presença também de diversos movimentos sociais que são marcados por dois processos sociais fundamentais da sociedade brasileira: “as crises econômicas e a inflação crescente que delas decorre, e o processo de abertura política, ambos afetando e mobilizando tanto as classes médias quanto as classes trabalhadoras”⁵⁴.

As mulheres participaram ativamente da construção do processo de democratização inserindo-se, inicialmente, em movimentos que protestavam o fechamento dos espaços políticos tradicionais, durante o regime autoritário, assim como em movimentos contra o alto custo de vida. Elas se organizaram em clube de mães, associações de bairros, movimentos contra carestia. Essas inserções começam a deslocar o lugar e mulher da família para um âmbito da sociedade e, embora relacionadas à sua condição de mulher, refletem um avanço no que tange à sua participação fora do espaço privado, familiar.

Para Soares (2004), nos anos 1970 e 1980, os movimentos de mulheres alcançaram saldos positivos com conquistas simbólicas, como a ampliação da consciência dos direitos

⁵² Golberg (1989, p. 51).

⁵³ Ibidem, p. 58.

⁵⁴ SOARES, V. Movimento feminista: paradigmas e desafios. In: **Revista de Estudos Feministas**, CIEC/ECO/UFRJ, n° especial/2° semestre/94.

e da igualdade. Esse processo se manifestou no surgimento dos movimentos sociais ligados a cultura jovem, negra, feminina, homossexual, indígena e ecológica, do final dos anos 1970, inscrevendo novos temas na política e criando novos direitos cujos reflexos aparecerão mais tarde no processo constitucional, no número e na diversidade das emendas populares para reflexão e a ação em prol de seus direitos.

Contudo, somente nos anos 1980 que o feminismo passou a ser incorporado por outras parcelas do movimento de mulheres. São as mulheres das periferias das grandes cidades, as trabalhadoras rurais e urbanas.

Uma das principais contribuições do feminismo tem sido evidenciar a complexidade da dinâmica social e da ação dos sujeitos sociais, revelando o caráter multidimensional e hierárquico das relações sociais e a existência de uma grande heterogeneidade de campos de conflito (SOARES, 2004).

O feminismo identifica a cidadania como processo de criação dos espaços públicos novos e múltiplos, vinculados à criação e invenção de novos direitos, que emergem das lutas concretas, como o direito à vida, à posse da terra e à moradia, à autonomia do corpo, à vida sem violência. Segundo Benevides (1991, apud SOARES, 2004, p. 172) “é a capacidade dos indivíduos de participarem na organização do Estado e da sociedade, contribuindo na elaboração de políticas públicas capazes de concretizarem direitos.”

As ideias e crenças sobre o feminino e o masculino, as normas que regulam o comportamento de homens e mulheres, a divisão sexual do trabalho, a escolaridade, a raça/cor, dentre outros fatores, intervêm na construção das relações entre gêneros e estimulam o desenvolvimento de características psicológicas e sentimentos distintos nos homens e mulheres. No nível socioeconômico, as desigualdades se manifestam na divisão sexual do trabalho, nas menores oportunidades das mulheres para entrar no mercado de trabalho, na baixa qualidade da maioria dos empregos femininos e numa maior privação no acesso aos bens materiais (SOARES, 2004).

Segundo Castells (2002) as dimensões trabalho, família e mercado de trabalho passaram por profundas transformações no último quartel do século XX em virtude da incorporação maciça das mulheres no mercado de trabalho. A entrada maciça das mulheres na força de trabalho remunerado deve-se, de um lado, à informatização, integração em rede e globalização da economia e, de outro, à segmentação do mercado de trabalho por gênero, que se aproveita das condições específicas da mulher para aumentar a produtividade, o

controle gerencial e os lucros. O autor ressalta a forma característica da posição da mulher como força de trabalho. As mulheres têm realizado serviços que exijam alta qualificação, elas se encontram em todos os níveis da estrutura superior organizacional, mas sofrem a discriminação porque “aceitam” ocupar cargos que exigem qualificações semelhantes aos dos homens em trocas de salários menores, com menos segurança no emprego e menores chances de ascensão.

A preferência pela mão de obra feminina, é acentuada a partir da década de 1990 pela sua flexibilidade como força de trabalho, constituindo-se como um expressivo contingente de empregados autônomos e também pelo baixo índice de sindicalização por parte delas, fator que Castells (2002) atribui a restrita ou nula atuação do movimento sindical nos setores de serviços em que as mulheres estão empregadas. O ponto positivo desse processo atingiu sobremaneira a estrutura familiar patriarcal e a mudança no estilo de vida das mulheres e conseqüentemente da família, pois o trabalho fora de casa ampliou suas redes sociais e experiências, sedimentando um terreno de adesão às ideias feministas “germinadas simultaneamente nos campos dos movimentos culturais e sociais” (CASTELLS, 2002, p. 210).

A pesquisa “A mulher brasileira nos espaços públicos e privados”, realizada pelo Núcleo de Opinião Pública da Fundação Perseu Abramo, em outubro de 2001, que entrevistou 2502 mulheres residentes em 187 municípios dos 24 estados das cinco macrorregiões brasileiras, “revela que a maioria considera de fundamental importância a inserção no mercado de trabalho, a independência econômica, a possibilidade de tomar decisões e agir livremente, dissociando, pois, sua definição de gênero da ideia da maternidade.” (RAGO, 2004).

Nos anos 1990, a economia brasileira passou por mudanças profundas. De um lado, teve-se a adoção de um plano de estabilização, ancorado na adoção de um regime de câmbio semifixo, e por outro lado o regime de desregulamentação e liberalização financeira também estivera presente. O presidente Fernando Collor assumiu a presidência em 1990 e levou a cabo as reformas recomendadas pelas agências internacionais de liberalização e desregulamentação da economia – o conhecido “consenso de Washington”. O programa buscava aumentar a competitividade das empresas brasileiras e contribuir para uma mudança na inserção internacional da economia brasileira. Esta política se baseava na redução progressiva das tarifas de importação, na eliminação de subsídios e incentivos e no

fortalecimento dos mecanismos de concorrência. Mais tarde, já no governo Itamar Franco, com a implantação do Plano Real, a redução tarifária foi novamente acelerada de modo a pressionar os preços e reforçar os objetivos de controle da inflação. Os principais produtos afetados foram insumos e bens de consumo que exerciam grande influência nos índices de preços.

As aberturas comerciais ocorridas na economia brasileira dos anos 90 trouxeram mudanças importantes na estrutura econômica e produtiva do país. Entretanto, é difícil isolar os impactos da liberalização comercial, seja ela unilateral, ou regional. Esse período foi marcado por um amplo leque de “reformas”, tais como a liberalização financeira, desregulamentação, privatização e estabilização macroeconômica.

Para se pensar os impactos da liberalização e de abertura comercial sobre a vida das mulheres, há de se considerar os efeitos sobre a inserção feminina no mercado de trabalho, em particular a precariedade dos postos de trabalho ocupados por mulheres e o quanto esse contingente populacional tem servido com “variável de ajuste” dentro da economia brasileira (GUEDES; CASTILHO, 2002).

A maior inserção laboral e a escolarização são duas tendências explicativas para analisar o aumento do contingente feminino no que se refere a sua participação no espaço público. A mudança nos padrões de inserção no mercado de trabalho começa a ser observado na década de 1970 e ganha fôlego na década de 1980, quando a taxa de participação feminina em zonas urbanas chega a 37%, segundo dados da CEPAL (1989)⁵⁵. Essa tendência ainda é mais acentuada na década de noventa, quando a taxa de crescimento anual da ocupação das mulheres chega a 2,4% e a dos homens apenas 1,4% (OIT, 1999)⁵⁶. Outra tendência que se consolida neste período é uma maior escolarização feminina (anos médios de estudo) em relação aos homens, o que representa uma singularidade da realidade brasileira em relação a outros países da América Latina. (GUEDES, CASTILHO, 2002).

A incorporação massiva das mulheres à força de trabalho surge em meio a um processo de reforma e reestruturação da economia brasileira, que vem tendo como principais reflexos e mudanças na composição do emprego por ramo de atividade econômica, categorias de emprego e *status* contratual, onde a flexibilização e a precarização das relações de trabalho são característica marcantes. Essas mudanças evidenciam claras dimensões de gênero e estão influenciando no perfil ocupacional dos

⁵⁵ Conforme apresentado em Guedes e Castilho (2002).

⁵⁶ Guedes e Castilho (2002).

diferentes ramos de atividade econômica. Um reflexo disso é que as mulheres concentram-se no setor terciário. Cagatay (2002 apud GUEDES; CASTILHO, 2002) aponta três modalidades explicativas encontradas por diversos autores para elucidar as recentes mudanças na composição da força de trabalho. A primeira hipótese afirma que as mulheres constituem uma reserva de mão-de-obra, cujo tamanho flutua junto com o ciclo dos negócios. A segunda hipótese parte da segregação ocupacional por gênero, para afirmar que as mudanças na composição por sexo surgem quando muda a composição total da produção. Ou seja, a participação feminina no trabalho remunerado aumenta à medida que aumenta a parte dos setores onde as mulheres se concentram. A terceira hipótese aponta que com o tempo as mulheres vão substituindo os homens nos trabalhos anteriormente pensados como tipicamente masculinos.

Estas hipóteses não são mutuamente excludentes. No caso brasileiro, a literatura aponta que a mudança na composição da força de trabalho estaria mais relacionada com a segunda hipótese. A feminização da força de trabalho no Brasil está ligada ao crescimento expressivo do setor de serviços – tradicional empregador mão-de-obra feminina. Esta tendência apresentou mudanças do meio da década para o final, quando a mão-de-obra masculina dispensada dos postos fechados no setor industrial pela reestruturação produtiva começa a ocupar postos no setor de serviços.

O alargamento do mercado em direção às atividades ligadas ao universo cultural pode se arrolado como uma das interações que configuram a consolidação de uma economia de serviços cada vez mais centrada nas significações das práticas sociais.

O enfraquecimento da economia mundial centrada na ideologia industrial que modelava sociedades limitadas pelo espaço ou pelo tempo, mantidas coesas por autoridade burocrática e política que tinha por base o território, e/ou pela história e pelas tradições. As sociedades industriais legitima o espaço da nação-estado, ao mesmo tempo em que substituía espaço da nação-estado os ritmos e movimentos da natureza pelo ritmo das máquinas (KUMAR, 1977).

No final da década de 1960 e início da de 1970, entretanto, vários sociólogos formularam uma teoria interpretativa sobre a sociedade moderna denominando-a de sociedade pós-industrial. Daniel Bell, o mais contundente nas suas formulações, lança em 1973 o seu livro “O surgimento da sociedade pós-industrial”. Para esse autor, a sociedade pós-industrial pode ser caracterizada por seus novos métodos de acessar, processar e

distribuir informação. Por vezes o rótulo sociedade pós-industrial se confunde ou quer dizer o mesmo que sociedade de informação; tal paralelismo se refere à associação do aparecimento da informação como ideologia e conceito como o aparecimento do computador durante as operações militares da Segunda Guerra Mundial.

“O computador, símbolo da era da informação, pensa em nanossegundos, em milhares de microssegundo. Junto à nova tecnologia das comunicações, ele introduz um marco espaço-tempo radicalmente novo na sociedade moderna” (KUMAR, 1997, p. 23).

Contudo, a crença de Bell na sociedade pós-industrial reside no fato de que a inovação provocada pelo computador está intrinsecamente relacionada com as telecomunicações, articulação ordenadora da nova esfera da informação em um contexto global. As transformações iniciais sobre a vida cotidiana é celebrada com a convivência de Bancos 24 horas, faturamentos automáticos nas caixas de supermercados, o virtual desaparecimento de cheques e dinheiro na maioria das transações monetárias, reservas de hotéis e passagens aéreas *online*, transmissão via satélite de qualquer parte do mundo, são segundo Kumar (1997) fatos da vida diariamente vivenciados para muitos segmentos da população nos países industriais avançados e em algumas partes dos países emergentes, como é o caso do Brasil.

Um novo tipo de trabalhador entra em cena, deslocando a lente do trabalhador da industrial. A matéria prima do trabalho passa a ser o conhecimento, exigindo uma força de trabalho uma melhor qualificação, relevância que ganha corpo com a exigência de um longo processo de educação e treinamento em vista a apreensão dos dispositivos dos mais altos níveis da perícia técnica e conhecimento teórico.

Na economia a feição dessa nova era é apresentada com o surgimento do um mercado e empresas globais, em detrimento das empresas nacionais e do Estado-nação – unidade produtiva e fiscalizadora. A cena mundial passa a se redefinir pelos ritmos e critérios da flexibilização, dispersão e descentralização da produção. Fatores traduzidos no aumento da terceirização, franquias, marketing, aumento do numero de trabalhadores em tempo flexível, parcial, temporário, autônomos.

No plano das relações políticas e industriais as mudanças são de outra ordem. Embora, haja convergência entre esse plano e todos os outros, verificamos as seguintes mudanças: fragmentação de classes sociais, o declínio dos partidos políticos nacionais com base em classe e em votação de acordo com a classe, o surgimento de movimentos em

‘redes’ sociais baseados em classe e votação de acordo com a classe; o surgimento de movimentos e ‘redes’ sociais baseados em região, raça, sexo, ecologia; movimentos periféricos, sub e supranacionais, o declínio dos sindicatos de categorias inteiras e de negociações salariais centralizadas e ascensão de negociações localizadas, baseadas na fábrica, uma força de trabalho dividida entre núcleo e periferia; fim do corporativismo com a classe, esfacelamento dos benefícios previdenciários, aumento das opções do consumidor e fornecimento privado de benefícios sociais (KUMAR, 1997).

No âmbito da cultura e da ideologia, as principais mudanças aconteceram em torno do desenvolvimento e promoção dos modos de pensamento e comportamento individualistas; o estímulo da cultura da livre iniciativa; fim do universalismo e da padronização da educação e aumento do sistema modular e da escolha por aluno e pais fragmentação e pluralismo em valores e estilos de vida; ecletismo pós-modernista, acentuação da privatização da vida doméstica e de atividades de lazer (KUMAR, 1997).

Deu-se na esfera da cultural as manifestações do estilo de vida pós-moderno, o qual foi absorvido com mais representatividade. Associada ao desenvolvimento das sociedades pós-industriais, ou determinada pelo pós-moderno, podemos localizar na esfera da cultura na sociedade de informação uma das suas expressões tomada pelos movimentos de contracultura dos anos 1960 (HARVEY, 1993).

Seus proponentes se consideravam aguerridos corifeus contra tudo que o modernismo representava, fosse em cultura ou em política. A *pop art* e a música pop, a *“nouvelle vague”* no cinema, o *“nouveau roman”* na literatura, o *“happening”* e o ser *“in”*, os protestos de massa, a contestação, o apagamento das fronteiras entre a *“arte e a “vida”*, o cultivo da sensibilidade através do sexo e das drogas, e não a contemplação estética ou o estudo intelectual, o enobrecimento das reivindicações do *“princípio do prazer”* sobre as do *“princípio da realidade”*(KUMAR, 1997, p. 119).

Uma das variantes desse discurso considera o pós-moderno como a face cultural do capitalismo em seus estágios mais avançados. Estão aí explicitadas as análises de Daniel Bell sobre a identificação do pós-modernismo como um prolongamento do modernismo, identificando-o como uma parte da cultura de massa do capitalismo na era do consumo de massa. As considerações de Fredric Jameson (2006) são mais radicais, pois compreende a *“cultura”* como verdadeira *“segunda natureza”*, inserida numa organização definida como a nova ordem mundial ou novo estágio do capital onde a lógica do sistema é cultural. Para

ele, a cultura, nesse momento, torna-se o principal determinante da realidade social, econômica, política e até mesmo psicológica. Houve, segundo Jameson (2006, p. 268),

Uma expansão prodigiosa da cultura por todo o reino social, ao ponto em que tudo em nossa vida social – do valor econômico e poder do Estado às práticas e à própria estrutura da psique – pode ser considerado como tendo se tornado ‘cultural’ em algum sentido original e ainda não codificado em teorias. [...]. A cultura se tornou um produto por direito próprio, o processo de consumo cultural não é mais um apêndice, mas a própria essência do funcionamento do capitalismo.

Um novo mundo considerado pós-moderno nos é apresentado a partir de fragmentos das narrativas legitimadoras, como a nação, a classe, em que, a todo o momento, surgem novas referências; isto é, novos conhecimentos parciais baseados em diferentes condições de determinação que estruturam a experiência humana de gênero, raça, classe, orientação sexual, idade, entre outras. Essas epistemologias, se assim podemos definir, nos estimulam ou obrigam ao necessário requestionamentos das conjunturas em vários sentidos possíveis: “históricas, materiais, políticas e libidinais, mas, sobretudo culturais” (MATTOS, 2000, p. 32).

A ascensão da cultura como ferramenta do desenvolvimento econômico após segunda guerra mundial se impõe com o aumento exponencial da presença da tecnologia na vida cotidiana, instaurando fluxos de serviços, de bens, informações e pessoas, reduzindo, dessa feita, as distâncias espaciais. Significa que já os limites impostos na junção entre Estado-nação, industrialismo e capitalismo, que configuraram uma ordem global, nesse momento, tornam-se insuficientes, consequência da configuração das

[...] alianças da esfera cultural com outras unidades de coordenação das relações sociais e regulação da vida, em especial àquelas ancoradas na sistemática da economia-mundo capitalista, mas na dinâmica em que a esfera da cultura se especializa como espaço laico de produção, circulação e consumo de bens de significação que formam/informam consciências (FARIAS, 2012, p. 33).

No paralelismo desse processo emerge uma cultura de consumo que enriquece a complexidade ao obrigar remodelações das práticas de cognição do social com vistas ao entendimento do novo contexto. A cultura de consumo, segundo Featherstone (1997), tem sido atrelada ao advento da cultura pós-moderna, que se configura como um movimento relevante para um leque de práticas artísticas e disciplinas nas humanidades e ciências

sociais porque dirige nossa atenção para mudanças que vêm ocorrendo na cultura contemporânea.

Na cena contemporânea, o consumo é tomado como a parte fundamental da produção para reprodução social. Impõe-se, assim, uma lógica simbólica que ultrapassa o mero consumo baseado no suprimento das necessidades de subsistência, pois no interior das teorias da cultura de consumo o foco principal é compreender como a grande oferta dos bens simbólicos produzidos na atualidade são balizas para satisfações estéticas, emocionais, corpóreas das diferentes camadas sociais.

Os modos de consumo demarcam e enfatizam diferentes estilos de vida que podem ser relacionados com o acúmulo de capital cultural e social. Na esteira de Bourdieu (1989), pensamos que os modos de consumo se referem à formação dos gostos que são classificados e classificam sujeitos que os usam. Não obstante, as lutas e disputas travadas na condução da produção dos bens simbólicos ocorrem entre os grupos situados nas melhores posições sociais, os quais se imbuem em produzir e investir em novos bens que possam reestabelecer a distinção em relação àqueles grupos de posições inferiores.

O delineamento da sociedade de consumidores no terreno brasileiro revela ser fruto da relação entre o Estado, entretenimento e cultura popular. Segundo argumenta Farias (2003), nessa triangulação, o samba consiste em um exemplo-chave. Ao apresentar a pugna travada na imprensa entre pessoas identificadas como guardiãs da ortodoxia do gênero com aqueles identificados como “modernos”, por ocasião da comemoração em 1997 dos 100 anos do samba, o autor evidencia o confronto de duas condutas aí justapostas:

De um lado aquela orientação que apela às raízes nacionais-populares, entranhadas no terreno das classes subalternizadas e nicho de uma das matrizes do trabalho ideológico que construiu a pureza afro brasileira na interface com o revigoramento da formação do Estado-nação sobretudo entre as décadas dos anos 20 e 40; de outro, a priorização de áurea profissional mito da brasilidade no plano institucional do entretenimento, dominado pela economia do lúdico. (FARIAS, 2003, p. 11).

Segundo o mesmo autor (2005), o processo de modernização capitalista no Brasil permitiu a inserção de meios mecânicos que reproduzem a audioalidade e visualidade, consolidando um parque industrial da cultura e, inseparavelmente, a emergência e o aprofundamento de um mercado do simbólico. Nesse percurso, para ele, torna-se

imperativo a compreender o entrelaçamento das ofertas de bens afetivo-identitários com as demandas mercantis iniciado no processo de modernização brasileira. Na análise empreendida por Farias (2005), a configuração da economia do simbólico está concatenada à evolução da sistemática turística e à correlação da diversão com atividades empresariais favorecendo a propagação do que ele considera um *ethos* profissional entre produtores, administradores e mediadores dos bens simbólicos. Delineia:

A economia simbólica se define pela característica mutua que passa a articular ócio e negócio. [...] A ideia de economia dos símbolos e espaços igualmente exorta a admitir a atuação de determinada educação dos sentidos agindo sobre o enquadramento das percepções e estimas em homologia com categorização dos espaços e seus móveis ajustados aos valores da sociedade de consumidores e ao modo, aí, de atendimento de demandas pelo reconhecimento de estimas, pessoais e de grupos. A correlação favorece o desenvolvimento do entretenimento, no instante em que as sociabilidades comprometidas com a estrutura de sentimento gerada dão primazia ao *ethos* da distração e, ainda, encontram respaldo na divisão do trabalho, e das funções monitorada pela autorregulação do capital, no ápice de sua dimensão especulativa e da modalização flexível dos modos de aquisição ampliada da riqueza [...] girando em torno da legitimidade subjacente ao consumo cultural sob o invólucro da atmosfera do lazer. [...] A Economia de símbolos e espaço diz respeito à maneira tal qual na sociedade de consumidores o entretenimento se define como um mecanismo de consagração e instância da legitimidade das práticas culturais (FARIAS, 2005, p. 667 e 675).

Em consonância com nosso trabalho que trata da profissionalização das mulheres no campo musical, a efetivação de um mercado do símbolo responde aos anseios conflitivos que marcam as delimitações dos discursos sobre a perpetuação dos significados da cultura sambística e dos seus legítimos propugnadores num contexto de mobilização em busca da recriação e/ou revitalização de espaços e interações onde as possibilidades de expressão via mercado reitera as estimas e os pertencimentos de todas as ordens: étnica, de gênero, geracional, regional.

3.2 A noção de trajetória como possibilidade de pesquisa

Biografias, correspondências, acervos e relatos orais têm sido tomados como materiais de pesquisa das ciências humanas, notadamente na antropologia, sociologia, história e educação. Recebem várias denominações, que vão desde histórias de vida, estórias de vida, autobiografias e trajetórias; este último termo, no nosso entender, se

diferencia dos seus congêneres, por compreendermos que as trajetórias têm o poder de remontar à “configuração de uma experiência social singular” (KOFES, 2001, p. 27).

Na antropologia, tradicionalmente, esse método tem servido para recontar as experiências de povos indígenas de comunidades isoladas, consideradas estáticas, para explicar as instituições e as crenças por meio de experiências individuais (PACHECO, 2008).

Segundo Kofes (1994), a aproximação da antropologia brasileira com a ‘abordagem biográfica’⁵⁷ está representada em dois estudos: um no ensaio de Hebert Baldus, intitulado “O Professor Tiago Marques e o caçador de aipoboreu”, e o texto de Darcy Ribeiro sobre a experiência de Uirá, índio Urubu. Nessas duas produções, são evidenciados, segundo a autora, os impasses que configuram a experiência de um sujeito, mas não a reconstituição ou ciclo de sua vida.

Na sociologia, a abordagem biográfica teve amparo nas pesquisas realizadas no departamento de Sociologia da Universidade de Chicago durante a década de 1920. Os estudos aí realizados fizeram uso de documentos pessoais, histórias de vida, entrevistas, com o intuito de entender fenômenos comportamentais referentes à assimilação de imigrantes, sociabilidade dos grupos étnicos, delinquência juvenil, doença mental e problemas referentes ao uso do solo da cidade (BECKER, 1999).

Houle (2008, p. 321) afirma que a história de vida não se refere apenas ao vivido de um sujeito, mas a toda uma sociedade, e que, no interior da sociologia, o uso das histórias de vida traz à tona o questionamento sobre o “estatuto epistemológico do projeto do pesquisador, principalmente no que concerne à consideração e à descrição da relação estabelecida entre o sociólogo e o sujeito ou, mais geralmente, entre o observador e o observado”.

Ao questionar o estatuto epistemológico das histórias de vida, correspondências e diários íntimos, o autor adverte que se deve ter cuidado ao considerar os relatos e informações provenientes das histórias narradas. Ou seja, ele recomenda que tais histórias não sejam tomadas como um dado substancializado, isto é, como se as histórias narradas fossem a reprodução fidedigna de episódios tal como eles ocorreram. Embora o terreno da prática sociológica, ou seja, a fonte da construção do saber sociológico seja “extraído da vida” (HOULE, 2008, p. 321), “as realidades que se tornam notadas” (BOURDIEU, 1989,

⁵⁷ Aspas da autora.

p. 28), no ofício sociológico, requerem o exercício metodológico de significar o mundo social em termos das relações.

É mais fácil, por exemplo, pensar em termos de realidades que podem, por assim dizer, ser vistas claramente, grupos, indivíduos, que pensar em termos de relações. É mais fácil, por exemplo, pensar a diferenciação social como forma de grupos definidos como populações, através da noção de classe, ou mesmo de antagonismos entre esses grupos, que pensá-la como forma de um espaço de relações (BOURDIEU, 1989, p. 28).

Passeron (1995, p. 205), ao classificar a biografia como método, expõe que o “excesso de sentido e de coerência” que se expressa nas interpretações demonstra a tentação de exacerbar, de um lado, a biografia e, de outro, de privilegiar as formas entendidas aqui como parte de realismo estrutural.

O biográfico, para Passeron (1995, p. 205), comporta todo material autobiográfico ou qualquer material que se refira “à organização ao *tempo* da vida de um indivíduo ou ao tempo de encadeamento das gerações em uma linhagem”. O tempo é destacado segundo a descrição do concreto, dos fatos e dos desdobramentos históricos particularizados; além disso, evidencia no encaminhamento metodológico a imbricação de duas sensibilidades: uma “receptiva à expressividade da *singularidade do dever* de um indivíduo ou linhagem e a outra, teórica em relação ao *aspecto longitudinal* dos fenômenos” (PASSERON, 1995, p. 206. grifos do autor).

A utopia biográfica” residiria, então, para o autor, em tomar a biografia em seu estado bruto, no qual a ilusão do imediato produzisse uma compreensão do todo sem que, para isso, fosse necessária a construção do “problema teórico dos traços pertinentes da descrição. [...]. Já que tudo isto é do real, do “direto”, do singular, e este real é tocado com o dedo, apanhado, narrado, recitado, reunido, filmado, torna-se afetivamente difícil deixar perder-se sua menor parcela, cada uma participando do sabor total da narrativa; torna-se doloroso admitir que não importa que traço, não importa que associação de traços não tenha logo de saída uma pertinência (PASSERON, 1995, p. 206-207).

Selecionar o que tem pertinência parece ser o caminho de construção do trabalho sociológico em reconstituir as partes e o todo no contexto das relações que os constituíram, embora não se almeje uma postura estruturalista que, a despeito da convocação das singularidades individuais, evoca as descrições generalizantes e modelos que nascem da observação das relações sociais (ESCOBAR, 1967).

As narrativas de vida se associam à história dos gêneros literários, que tendem a ressaltar a biografia do indivíduo de forma romanceada, singularizando uma vida individual (PASSERON, 1995). Porém, saindo do terreno literário, as implicações das narrativas biográficas decorrem da seleção da própria narrativa, uma vez que, sendo um material histórico como outro qualquer, se diferencia dos demais pela dificuldade de sua reconstrução.

Concordando com as perguntas de Passeron (1995), em que o autor se interroga sobre o *status* teórico do método biográfico e dos seus correlatos, expõem-se então questões que também pontuam este trabalho, uma vez que, no contexto de nossa pesquisa, as biografadas podem narrar a sua própria trajetória. Na pesquisa realizada por Kofes (2001), discutindo o tema da identidade e a diferença entre mulheres, os relatos de vida possibilitaram sintetizar a singularidade do sujeito, suas interpretações e interesses na rede de relação entre patroas e empregadas domésticas. Kofes, no entanto, adverte que os relatos de vida só podem ser bem utilizados quando apresentam três dimensões: entrevista, narrativa (como o entrevistado constrói a narrativa) e as possibilidades analíticas (para o investigador). Essas três dimensões estariam imbricadas e valeriam como fontes de informação, evocação e reflexão para o pesquisador. A informação seria a experiência que perpassa o sujeito que relata; a evocação transmite a dimensão subjetiva interpretativa do sujeito; e a reflexão contém uma análise sobre a experiência vivida, sendo que, nesta, o entrevistado articula informação e evocação. A autora ainda chama a atenção para o risco que se corre em entender essas três dimensões separadamente. Isso ocorrendo, haveria uma fragmentação da análise, o que levaria a duas posições opostas: uma na objetividade plena do relato, ou seja, somente a sua informação; e a outra seria na subjetividade plena do relato, apenas como evocação. A proposta então é considerar as análises da história de vida como uma narrativa do sujeito (KOFES, 2001).

Para Bourdieu (1989), a abordagem biográfica ou a história de vida “[...] se aproxima de um modelo oficial [natural] da apresentação oficial de si – carteira de identidade, atestado de estado civil, curriculum vitae, biografia oficial”. Para esse autor, a história de vida é uma “ilusão”, uma evolução linear e natural da ordem dos acontecimentos; desse modo, o nome ou a personalidade do sujeito seria como um nome arrancado do tempo, ao espaço e às variações de lugar e de momento. “Essas narrativas estabelecem relações de causa e consequência que, muito provavelmente, não traduzem a

realidade vivida, já que, na vida, os acontecimentos não ocorrem de forma linear e conexas, mas sim descontínua e imprevisível” (BENZECRY, 2008, p. 19).

Como alternativa, o autor sugere o conceito de “trajetória”, no qual os acontecimentos biográficos são entendidos como *alocações* e como *deslocamentos* sucessivos no espaço social ou no interior de um campo específico. A história de vida não pode ser utilizada como uma evolução natural e linear dos acontecimentos.

Entretanto, a noção de trajetória utilizada por esse autor comporta a ideia de que os acontecimentos biográficos cumprem apenas uma função lógica do campo social em que estão inscritos. Estes, em sua compreensão, movem-se e deslocam-se no interior de um determinado campo, mas não reordenam e nem ressignificam as relações, imprimindo-lhes um sentido construído nos percursos individuais dos atores sociais.

Para Bourdieu (1989), a biografia é uma construção de um discurso (oficial ou não) sobre si e que, como produto editorial que é, pode ter tanto sua forma quanto seu conteúdo alterados de acordo com determinados fatores. O biógrafo do outro ou de si é visto como alguém capaz de produzir o sentido da vida narrada e, mais ainda, como um unificador de discursos que atravessam o sujeito.

Narrativas (histórias) nas ciências humanas poderiam ser definidas, provisoriamente, como discursos com uma ordem sequencial clara, que conectam eventos de um modo significativo para uma audiência definida e, ainda, oferecem *insights* sobre o mundo e/ou experiências das pessoas sobre ele.

Portanto, um discurso narrativo possui três características principais e interconexas: [i] ele é cronológico, no sentido de representar sequências de eventos; [ii] é significativo; [iii] é inerentemente social, visto que ele (o discurso) é produzido para uma audiência específica.

Relatos e histórias de vida, ou mesmo trajetórias, são indissociáveis de narração (KOFES, 2001). A pessoa como narradora, que é também uma personagem, e como narradora ou autora, projeta experiências, ações, acontecimentos, tecendo assim um enredo sobre si, constituindo um em si-mesmo. Porém,

a correspondência entre uma vida como é vivida (o que atualmente acontece), vida como experiência (imagens, sentimentos, emoções, desejos, pensamentos e significações conhecidas pelas pessoas que as vivenciaram) e uma vida como contada (narrativa influenciada pelas convenções culturais do contar pela audiência e pelo contexto social) dificilmente é atingida pelo pesquisador (KOFES, 2001, p. 154).

Parece que o que está sendo posto é como nos desvencilhamos das atribuições e elaborações que os próprios sujeitos fazem sobre si, visto que pessoa e personagem estão imbricadas nos relatos fabricados tanto pelos outros como por si mesmas. Para diminuir tais dúvidas que se abatem durante a realização que adota como recurso a abordagem biográfica, é preciso admitir que os sentidos produzidos nas narrativas omitem outras interpretações, outros sentidos. No entanto, é salutar lembrar que os indivíduos são necessariamente a conjunção indissociável de um contexto histórico, de uma configuração exterior e de uma interioridade (HEINICH, 2001).

“Cada pessoa só é capaz de dizer ‘eu’ se e porque pode, ao mesmo tempo, dizer ‘nós’. Até mesmo a ideia ‘eu sou’, e mais ainda a ideia ‘eu penso’, pressupõe a existência de outras pessoas e um convívio com elas – em suma, um grupo, uma sociedade” (ELIAS, 1994, p. 57).

A sociedade é uma rede de relações nas quais os indivíduos estão enredados, sendo que sociedade e indivíduo não são entidades ambivalentes e opostas, pelo contrário; na perspectiva eliasiana, “as funções e relações interpessoais que expressamos com partículas gramaticais como ‘eu’, ‘você’, ‘ele’, ‘ela’, ‘nós’ e ‘eles’ são interdependentes. Nenhuma delas existe sem as outras” (ELIAS, 1994, p. 57). As estruturas sociais e a personalidade estão vinculadas, imperando como força na consecução do destino, visto que a “modelagem geral e a formação de cada pessoa individual dependem da evolução histórica do padrão social, da estrutura das relações humanas” (ELIAS, 1994, p. 25).

As mudanças, as moldagens e remoldagens pelas quais passam as estruturas e as pessoas fazem parte de um processo que se desdobra entre pessoas e em relação umas com as outras, caracterizando o fenômeno da reticularidade, que liga obrigatoriamente o indivíduo a uma rede preexistente a ele, ao mesmo tempo em que ele é formador de outras redes. “Toda a maneira como o indivíduo se vê e se conduz em suas relações com os outros depende da estrutura da associação ou associações a respeito das quais ele aprende a dizer ‘nós’” (ELIAS, 1994, p. 39). Nesse sentido, no estudo empreendido por Elias sobre a trajetória da construção da genialidade do compositor Mozart estão colocadas as redes de relações históricas, políticas, culturais e comportamentais que constituíram a sociedade alemã do século XVIII; esses fatores interdependentemente relacionados possibilitaram compreender o que “uma pessoa como Mozart, envolvida por tal sociedade, era capaz de fazer enquanto indivíduo, e o que – não importa sua força, grandeza ou singularidade – não

era capaz de fazer” (ELIAS, 1995, p. 19). As trajetórias e as narrativas produzidas pelos indivíduos sobre si são obrigatoriamente referentes aos modelos sociais incorporados por estes através das teias de relações processualmente efetivadas ao longo de suas vidas, ou seja, a biografia de um indivíduo é a história de sua relação com as outras pessoas.

No estudo sobre as trajetórias intelectuais de professoras do curso de ciências sociais da Universidade de São Paulo, no período compreendido entre os anos de 1934-1969, Spirandelli (2008) constrói uma articulação das seguintes categorias: trajetória, geração e *habitus* para compreender as redes de disputas das cátedras na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras. A perspectiva adotada em Spirandelli, na sua pesquisa sobre o campo acadêmico converge para o nosso campo de pesquisa, por elucidar uma interpretação que toma como ponto de partida a reconstrução das trajetórias em comparação com outras no interior da geração de pertencimento.

A mobilização da noção de *habitus* ajudou o autor a demarcar a configuração da geração, “caracterizando-a; ambos, *habitus* e geração, definem as fronteiras regulamentadoras de relações dinâmicas tornando objetivas essas formas de separação entre os professores, os mais antigos, e os mais recentes” (SPIRANDELLI, 2008, p. 40).

Referida na perspectiva proposta por Farias (1999), aqui, adotamos como princípio à estratégia analítica executada a concepção de que, numa mesma rede, outros indivíduos, socióloga e biografia devem ser tomados do ponto de vista de situação estrutural a ser identificada nos lances realizados pelos indivíduos. Quer dizer, mediante o indivíduo e/ou dos grupos da qual faz parte, pode-se contar a história de uma sociedade ou de um campo, como é o caso deste trabalho.

3.3 Teresa Cristina: a devota do samba

Cantar/Desnudar-se diante da vida/Cantar é vestir-se com a voz que se tem/Achar o tom da alegria perdida/E não ter que explicar pra ninguém/A razão/Encharcada de sorriso e pranto/No cantar, a lembrança se cria/E envelhece de repente/Vai solta no ar/Canto para amenizar/Grande dor que me traz/O sorriso de alguém/Se a minha escola querida/Cruzar a avenida/Eu canto também/No canto/Vou jogando a minha vida pra você/Por isso, fecho os olhos pra não ver.⁵⁸

⁵⁸ Composição de Teresa Cristina

A partir de agora, iremos focar as relações profissionais e pessoais do universo do samba mediante as trajetórias de Teresa Cristina. Priorizamos os critérios estabelecidos pelas relações inerentes à geração a que ela pertence, e pelo *habitus* trazido de suas origens. Isto é, os recursos e capitais políticos, sociais, musicais que, no interior do samba, serviram como baliza para definir suas escolhas e áreas de atuação. As noções de campo e *habitus* de orientação bourdieusiana nos ajudarão a transitar nessas trajetórias com a finalidade de elucidar como são construídas, levando-se em conta processo de negociação e manobras nas quais se manifestam energias, dilemas, tensões e pulsões, devido aos posicionamentos assimétricos de seus membros e gerações.

Teresa Cristina Macedo Gomes, nascida em 28 de fevereiro de 1968, se define como compositora-cantora, integrando um time juntamente com outras mulheres que vem preenchendo o mundo de samba com suas composições; mulheres compositoras de samba como: Nilze Carvalho, Mart'nália, Telma Tavares, Ana Costa. (BURNS, 2007). A presença de compositora no mundo do samba é restrito, a maioria das composições é de autoria masculina cabendo às mulheres o papel de intérpretes.

Espera, que o tempo trata da solidão/Melancolia sem ilusão não é nada/Aguarda, tira essa magoa do coração e /Ensina o verso a virar canção delicada/Então pagar pra ver a vida ensinar/Que a dor é vai e vem/Qual a onda no mar/E se faltar alguém no seu despertar/É bom se refazer até o amor chegar/Espera, que o tempo trata da solidão/Melancolia sem ilusão não é nada/Repara, que um dia é pouco pra perceber/Que a escuridão faz por merecer a alvorada/Então pagar pra ver a vida ensinar/Que a dor é vai e vem/Qual a onda no mar/ E se faltar alguém no seu despertar/É bom se refazer até o amor chegar/Espera que o tempo trata da solidão/Melancolia sem ilusão não é nada/Aguarda, tira essa mágoa do coração/E ensina o verso a virar canção delicada.⁵⁹

O pioneirismo no ofício de escrever samba é atribuído, vimos, a Dona Ivone Lara, identificada como a primeira mulher, nos anos de 1960, integrar a ala de compositores do Império Serrano, inovação que lhe dará o lugar de ser “na história da música brasileira como a primeira mulher a compor um samba-enredo oficial.” (BURNS, 2006, p. 123). Dona Ivone Lara marca época ao instituir no mundo do samba a posição de compositora; estabelece assim “uma nova posição para além das posições estabelecidas” (BOURDIEU, 1996, p. 181).

⁵⁹ Delicada, composição de Teresa Cristina e Zé Renato, álbum Delicada (2007).

Teresa, frequentadora do quintal de Tia Surica⁶⁰ em Madureira, participante das rodas com Jair do Cavaquinho, Argemiro da Portela, Casquinha e Monarco. Esses são componentes da Velha Guarda de Portela, contato que Teresa tem feito questão de manter, tanto que, para Monarco: “Esta menina é coisa nossa”. Com esse capital social⁶¹, a sambista e convidada por Wilson Moreira para se apresentar na Casa da Mãe Joana, e logo depois, a convite de Guaraci da Portela se apresenta no Bar Semente, já por volta do final dos anos 1990.

David no pandeiro/Casemiro na cuíca/Olha a festa já vai começar/No cafofo da Surica/David no pandeiro/Casemiro na cuíca Olha a festa já vai começar/No cafofo da Surica /Seu Osmar do cavaco Puxou um partido /Com mestre Casquinha /Que versou com Argemiro/Lembrando dos tempos/Lá da Portelinha/Velha Guarda no samba /Conduz a emoção /De quem plantou semente /Da flor da canção/A solidão ninguém sabe Onde é que fica /Porque a festa já vai começar /No cafofo da Surica/O samba do Monarco /Com Doca e Eunice/Sambando no chão/É samba da Portela /Olha a Áurea chegando /E batendo com a mão/Guaracy 7 cordas /Tem seu violão /Cabelinho no surdo /Só na marcação /E o tamborim /Seu Jair, como é que fica? /Porque a festa já vai começar /No cafofo da Surica.⁶²

A sua relação com a Velha Guarda da Portela se justifica segundo ela, pela afeição que carrega com os mais velhos desde o tempo de manicure no bairro suburbano carioca da Vila da Penha, onde suas principais freguesas eram umas senhoras portuguesas. Com esse sentimento de estar perto dos mais velhos se tornou amiga de D. Maria Amelia, a matriarca da família Buarque de Hollanda, contato que se estabeleceu através de Cristina Buarque, amiga e incentivadora da carreira de Teresa, ao enviar sambas levantados pela sua pesquisa e enviados a Teresa para reprodução.⁶³

Com Argemiro⁶⁴ compôs:

Lá do alto a cachoeira/Vem descendo a ribanceira/Num roncar que não tem fim/Curso d'água é quem me guia/Canto a dor e a alegria/A vida me fez

⁶⁰ Tia Surica

⁶¹ Uso a definição de capital social produzida por Bourdieu: conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de reconhecimento e de reconhecimento (verificar repetição!!!) ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns, mas também são unidos por ligações permanentes e úteis. (1998, p. 97). (96 ou 92)

⁶² “Cafofo da Surica”, composição de Teresa Cristina, lançada no disco Duetos (2010).

⁶³ Para mais detalhes ver Dvd, “O mundo é meu lugar” de Teresa Cristina com Grupo Semente, gravado ao vivo no Teatro Municipal de Niterói, RJ em 12 de maio de 2005. Produção de Paulão 7 Cordas.

⁶⁴ Argemiro do Patrocínio (1923-2003), mais conhecido como Argemiro da Portela, foi componente da Velha Guarda da Portela e reconhecido como exímio pandeirista, além de compositor.

*assim/Pode me faltar dinheiro/Que eu trabalho o ano inteiro/Pra poder recuperar/Mas nunca me faltem flores/Pra agradecer amores/Que Oxum vive a me dar.*⁶⁵

E:

*Agora você quer me convencer/Que só queria viver em paz/Diz que está abandonada/que a vida não vale nada/Ninguém paga por aquilo que não faz/Dei amor, casa e comida/Não jogue a culpa na vida, nem em mim/Entre nós tudo acabado/Cada um vai pro seu lado/Nosso amor chegou ao fim/Disseram até que já remoei/ De tanto não pensar no teu amor/Seguindo o conselho que lhe dei/Tratei de aliviar a minha dor/Fim de romance, só resta uma saída/ É sepultar o que morreu/Fechei uma janela em minha vida/Agora quem não que você sou eu.*⁶⁶

Generosa se emociona ao narrar da importância de ter composto com Sr. Argemiro, uma pessoa mais velha, porque “quando uma pessoa ler vai ler: Teresa Cristina e Argemiro”; “isso pra mim é uma alegria tão grande que me deixa num estado de esperança permanente”.

A carreira de Teresa Cristina a partir daí deslança, acompanhada do Grupo Semente, e participa concomitantemente da apresentação em várias casas cariocas na Lapa, do movimento de “recuperação da Lapa” (FROÉS, 2007).

Considerada uma das maiores revelações do genuíno cenário do samba carioca, a cantora e compositora Teresa Cristina vem marcando definitivamente seu nome entre os grandes sambistas brasileiros. Com voz grave e gestos elegantes, ela vem lotando casas de show da cidade, encantando o público com um repertório do mais puro samba de raiz.⁶⁷

A geração do samba carioca dos anos 1990, à qual nos referimos como guia do nosso estudo, pode bem ser representada pela cantora-compositora Teresa Cristina e o grupo Semente, ao lado dos grupos Sururu na Roda, Galocantô, Casuarina, também das cantoras e compositoras Nilze Carvalho, Telma Tavares, Dorina, entre outras e outros.⁶⁸ A proliferação desses grupos de artistas é caracterizada pela divulgação do samba entre os jovens durante o processo de revitalização da Lapa, nos anos 1990, uma iniciativa do

⁶⁵ A vida me fez assim, composição de Teresa Cristina e Argemiro da Portela, álbum O mundo é meu lugar (2005).

⁶⁶ “Fim de Romance”, composição de Teresa e Argemiro da Portela.

⁶⁷ Reportagem produzido por Marcus Vinicius Jacobson, disponível em: <www.mvhp.com.br/tcristina-entrevista.htm>. Publicada no dia 04/10/2005 e acessada no dia 02 jul. 2010.

⁶⁸ Informações retiradas das seguintes fontes: BURNS (2006); FROÉS (2007). Disponível em: <www.anovademocracia.com.br/blog>. Acesso em 03 maio 2010; Disponível em: <http://blogdaphydia.blogspot.com>. Acesso em: 02 jul. 2010.

governo do estado do Rio de Janeiro através do projeto “Quadra da Cultura” e, posteriormente, o “Distrito Cultural da Lapa”. A revitalização do samba entre os jovens, trouxe ao bairro um movimento para os bares, as casas, sendo a artista apontada por jornalistas como uma das grandes responsáveis por trazer de volta a Lapa o espírito da boemia.

A transferência de imóveis comerciais para abrigar instituições culturais, recuperação do patrimônio imobiliário público, treinamento de mão de obra em cursos artísticos e profissionalizantes, implantação de serviços essenciais à comunidade, destinação de espaços para atividades artísticas e culturais, investimentos no turismo foram ações promovidas para o desenvolvimento socioeconômico do bairro. Aliado às ações do estado, “empresários e proprietários de bares e restaurantes antiquários da região já começaram a criar, de forma ainda incipiente, um público atraído também pelas rodas de samba e choro que se formavam no local” (REQUIÃO, 2008, p. 7).

Os anos 1990 é o momento apontado pela imprensa como aparecimento de uma safra de jovens de classe média⁶⁹ interessados em compor os seus próprios sambas e interpretar canções de Wilson das Neves, Donga, Wilson Batista, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Candeia, Argemiro, Cartola, Paulinho da Viola, Silas de Oliveira, Nelson Sargento, Nei Lopes, João Nogueira e Paulo Cesar Pinheiro⁷⁰. A pesquisa e o estudo das obras desses artistas por parte dos mais jovens tem sido uma atividade corrente na estruturação do repertório e inspiração para compor seus sambas, servindo como parâmetro para que intervenções nos aspectos formais dos arranjos não pressuponham a descaracterização estética e perdas no plano simbólico, como, por exemplo, distanciamento da tradição⁷¹. Quando a aproximação é possível, ela se manifesta através de convites feitos geralmente pelos mais experientes para os mais jovens. Essa relação representa um passo para imprimir a marca de respeitabilidade e consagração à carreira dos iniciantes.

⁶⁹ O termo classe média nesse momento se refere à classificação, ou melhor, à posição social desses jovens sambistas, definida em jornais *online* e sites como: Jornal Brasil Econômico (acesso em: 02 jul. 2010); site do Yahoo notícias (acesso em: 09 jul. 2009). No entanto, para efeitos iniciais de apresentação deste texto, me aproprio da definição de Pochmann (2006, p. 16), que considera a classe média como certo agrupamento que, “apesar de pouca propriedade, se localiza em posições altas e intermediárias na estrutura socioocupacional como na distribuição pessoal de renda e da riqueza compreendida então como portadora de autoridade e status social reconhecidos, bom como avantajado padrão de consumo”.

⁷⁰ Esses compositores aqui citados são considerados “a tradição” no campo do samba carioca. Ainda encontram-se vivos; Nei Lopes, Paulo César Pinheiro, Paulinho da Viola, Nelson Sargento, Wilson Batista.

⁷¹ Em entrevista no Programa Samba na Gamboa, na TV Brasil, o grupo Casuarina afirmou que a pesquisa e o estudo de sambas antigos se constituíram como uma prática para a formação e a inserção deles na posição de compositores.

A conversão de Teresa ao samba se dá no momento em que as relações com o pessoal da Velha Guarda de Portela se fortalecem através de suas constantes presenças nas rodas de samba no quintal da tia Surica; pontapé inicial para sua participação nos projetos e participações em shows da Velha Guarda. Teresa se inscreve num modelo da cultura do samba que se fortalece na comunidade, lócus dos valores, da boa comida, do improviso, do refúgio, da coletividade.

Pertencimento reconhecido por nomes já consagrado e cuja posição ocupada detém suficiente legitimidade no campo da música popular brasileira, em especial do samba, para nomear (classificar) e, assim, conferir prestígio a outros agenciamentos artísticos. Sobre Teresa Cristina, a já celebrada cantora e compositora da MPB Marisa Monte, declara: "Ela é maravilhosa. É uma devota do samba, que vai às raízes e pesquisa. Uma artista íntegra, que interpreta sem afetação. O exemplo de uma história verdadeira."⁷² Pois, afirma ainda: sambista é todo aquele ou aquela que dedica sua vida ao samba, seja cantando, compondo ou vivendo dele.⁷³

Carioca, nascida em Bonsucesso, Teresa Cristina cresceu na Vila da Penha, bairros do subúrbio do Rio de Janeiro. De família de classe média baixa, "baixíssima"⁷⁴, a escassez do dinheiro não impedia a fartura de alimentação e roupas para os seis filhos de D. Hilda. Sua formação escolar se deu em instituições públicas desde ensino fundamental ao superior. Começou a trabalhar aos 10 como manicure. Seu pai, baiano, feirante, escutava Candeia enquanto ensacava limão. Na época, a menina Teresa debochava do pai, sorria e se envergonhava das músicas ao ouvir os discos de vinil de Candeia, por acreditar que aquela música não fazia parte do seu mundo. Saudosista da infância feliz que tivera, procura recuperar o elo perdido com a busca, dentre outras coisas, da música de Candeia.

3.4 Teresa Cristina antes e depois de Candeia

Vimos antes que Antônio Candeia Filho, ou simplesmente Candeia, fazia parte da ala dos compositores da Portela, fundador do Grêmio Recreativo da Arte Negra Escola de Samba Quilombo, logo após de sair da Portela por criticar os rumos modernizantes adotados por esta escola. O objetivo ou a principal função da Escola Quilombo seria

⁷² Ver www.dicionariompb.com.br/ verbete Teresa Cristina.

⁷³ Entrevista concedida à autora no dia 01.12.2012.

⁷⁴ Frisado pela sambista em entrevista ao Jornal do Brasil no dia 24/04/2010.

apenas lembrar as tradições do carnaval. Na Escola, tudo deveria ser feito pelos membros da comunidade, não se aceitava pessoas estranhas ao mundo do samba para trabalhar na preparação do carnaval. A bandeira política de Candeia era a construção do orgulho negro. Compositor, Candeia foi um dos nomes mais importantes na história do samba e um dos divulgadores da luta a favor da cultura afro-brasileira e da preservação da identidade cultural da raça negra.

Hoje é manhã de carnaval (ao esplendor)/As escolas vão desfilar (garbosamente)/Aquele gente de cor com a imponência de um rei, vai pisar/Na passarela(salve a Portela) / Vamos esquecer os desenganos (que passamos)/Viver alegria que sonhamos (durante o ano)/Damos nosso coração, alegria e amor a todos sem distinção de cor/Mas depois da ilusão, coitado/Negro volta ao humilde barracão/Negro acorda é hora de acordar/Não negue a raça/Torne toda manhã dia de graça/Negro não se humilhe nem humilhe a ninguém/Todas as raças já foram escravas também/E deixa de ser rei só na folia e da sua Maria/ Uma rainha todos os dias/ E cante o samba na universidade/E verás que seu filho será príncipe de verdade/Aí então jamais tu voltarás ao barracão.⁷⁵

O encontro com Candeia acontecerá bem depois da morte do compositor, quando, na fase adulta, Teresa Cristina ouviu o CD de Candeia, presente de um amigo, com excelentes recomendações sobre a música do artista. Lembra também que as músicas de exaltação à negritude fez com que descobrisse sua beleza.

Tenho problema desde a infância. O Candeia tinha um discurso de exaltação da raça negra e eu não acreditava naquilo porque ia para o colégio e era chamada de nomes horrorosos. Lembro de chegar em casa, chorar muito e questionar: por quê tem preto no mundo? Por que não é todo mundo de uma cor só? Era uma revolta tão envergonhada... Porque existem dois lados. Um é ser vítima do racismo. Outro é a reação. A reação a uma atitude racista nunca é um revide. Ela é envergonhada, tem uma desesperança. É uma situação muito esquisita. Eu não falava para a minha mãe que o garoto me chamou de macaca. Tinha vergonha. Quando eu redescobri o Candeia isso mudou. Era para eu ter ouvido o conselho dele, muito mais nova. Quando encontrei aquilo me senti mais bonita, corajosa [se emociona]. Uma beleza além da vaidade. Descobri que poderia ser bonita. Eu não tinha isso [chora]. Não cresci revoltada, mas era um assunto que sempre sublimei. Até que, mais velha, passei de novo por situações... [não completa a frase]. Quando estava casada com o Pedrinho, ele teve uma crise renal e o médico que o atendeu tinha nojo de mim, me tratava como se eu fosse a empregada e não a esposa dele. Tentei avisar o Pedrinho que o cara estava me maltratando, me ofendendo, e ele não acreditou. Talvez porque estivesse sofrendo demais com a dor dele. [...] Passei o dia no hospital e ia cantar à noite (no Carioca da Gema). Chorei o caminho todo. Era uma a sensação que eu não tinha há muito tempo. Pensei: “Meu Deus, a gente está sozinho nessa história. Vai acabar o mundo e é preto de um lado, branco de outro”. Quando estou perto

⁷⁵ Dia de Graça; composição de Antonio Candeia Filho de 1978.

de alguém com a pele mais clara, vou matizando. Quando estou perto de alguém com a pele mais escura, pego a tinta. Aconteceu outra vez na Espanha, depois de um show em 2006. Fui a um restaurante com os percussionistas do grupo Semente, Pretinho da Serrinha e Mestre Trambique, negros. Estava vazio e disseram que não tinha mesa. Nós sentamos praticamente nos expulsos. Levantamos. Saímos de lá olhando pro chão [voz embargada]. Os três. A gente não se olhava. Foi um limite de humilhação que achei que não ia mais passar. É um tipo de humilhação anti-natural que não tem reação. A entrada do Candeia na minha vida foi uma coisa divina. Além de me colocar no meu devido lugar, aumentou a minha perspectiva, a minha esperança de vida. Virei outra pessoa, me tornei cantora. Minha infância tinha sido discoteca. Minha adolescência heavy metal, Iron Maiden. E de repente me descobri num mundo totalmente diferente. Como a Velha Guarda. São pessoas talentosas, celebridades legítimas da música que têm outro jeito de ser, de viver, de lidar com o fã, com a música. Eles vivem em outro mundo. Um mundo muito melhor do que esse.⁷⁶

A artista ainda acrescenta: “Com Candeia achei o meu lugar no mundo”. Antes da estreia como sambista já com 30 anos, Teresa aprendeu o ofício de manicure com uma tia sua, que lhe ensinou o manejo com unhas por volta dos 10 anos de idade. Além de manicure trabalhou como vendedora, auxiliar de escritório e prestadora de serviços no Departamento de Trânsito do Estado do Rio de Janeiro (DETRAN). Segundo a sambista “não tive sonho de cantar desde menina, troquei muito de profissão, mas depois que peguei o gosto por cantar, não quero mais mudar”. Porém, o gosto por cantar foi motivado no espaço acadêmico, durante sua graduação no curso de Letras na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Envolvida com o movimento estudantil que lhe colocava em frente a problemas para além do sua sobrevivência; “eu tinha que resolver questões do mundo”. No bar do Diretório Central dos Estudantes (DCE) tinha um cantor “e entrei numa de, ‘vou pedir para cantar’; foi a primeira vez que cantei uma música para o outro”.

Casada com o músico Bernardo Dantas, que na época fazia parte do grupo Acorda Bamba, “estava em contato com a música, mas sem nenhum compromisso”. É nesse período que Teresa começa a redescobrir Candeia e o subúrbio. “Do Leblon comecei a ir para longe, Madureira. Tem artistas que vão morar no exterior, descobrem a música brasileira e voltam. Meu exterior foi a zona sul.” É neste momento também que a sambista passa a definir os rumos da sua profissionalização pelas e nas redes de relações via casamento e/ou nos encontros com os mestres das velhas guardas, um e outro articulados entre si, atuaram com mecanismos positivos na conformação dos projetos de Teresa Cristina.

⁷⁶ Entrevista da sambista originalmente publicada no Suplemento de sábado do jornal Brasil Econômico 24/04/2010.

De 2000 até o lançamento do CD “A música de Paulinho da Viola”, participou de vários shows na sua maioria acompanhando e acompanhada pela Velha Guarda de Portela. O CD em que ela interpretava as composições de Paulinho da Viola, a projetou para o grande público, mídia e boa parte dos críticos.

Em entrevista a Revista Raça Brasil, Teresa Cristina diz que sua vida se divide em Antes de Candeia e Depois de Candeia. A participação em rodas de samba a coloca em contato direto com a Velha Guarda da Portela, momento em que a artista realizava uma pesquisa sobre Candeia e se descobria como compositora. O canto veio no rastro do interesse em fazer um show (que não aconteceu) em homenagem a Candeia, com a colaboração dos músicos indicados por Bernardo Dantas. Esses músicos formariam mais adiante o grupo Semente.

O Grupo Semente composto por Pedro Miranda (pandeiro e voz), Bernardo Dantas (violão), João Callado (cavaquinho) e Trambique (percussão) surgiu a partir de uma vontade de tocar samba de maneira informal semanalmente no bar chamado Semente, no bairro Lapa, que aos poucos o movimento do bar foi aumentando, e “deu no que vocês ver hoje” arremata Bernardo Dantas⁷⁷. Foi nesse momento que Teresa passa a compor e a descobrir Wilson Batista⁷⁸ (1913-1968) e Geraldo Pereira (1918-1955) no repertório de Pedro Miranda, que cantava após o intervalo do primeiro set. Essas releituras dos sambas antigos deu o viés para que o grupo passasse a ser conhecido como “a garotada que canta sambas antigos”. O repertório de Teresa nesse momento trazia o samba dos anos 1980, como Paulinho da Viola. Além de ter acesso aos sambas mais antigos via Pedro Miranda, Cristina Buarque garimpava sambas e enviava para Teresa Cristina e o Grupo de Semente. Esse grupo de pessoas constituía uma visão de mundo ligado à cultura do samba, isto é, o fazer samba incluía a participação de uma rede de proximidade de, cultivar os valores comunitários, valorizar a produção dos mais antigos, daí a proximidade de muitos deles, a exemplo de Teresa Cristina com a Velha Guarda da Portela; e pautar suas composições pelo estudo e pesquisa ao repertório das gerações anteriores.

O repertório autoral da sambista se constrói a partir do levantamento de sambas desconhecidos, como ela demonstra que desde 1997 catalogou os sambas de Candeia, com

⁷⁷ Ver DVD “O mundo é meu lugar” na parte Extras, já previamente citado.

⁷⁸ Autor da música Preconceito: “Eu nasci num clima quente/Você diz a toda gente/Que eu sou moreno demais/Não maltrate/O seu pretinho/Que lhe faz tanto carinho/ Que no fundo é um bom rapaz/É demais/Eu nasci num clima quente/Você diz a toda gente que eu sou moreno demais/Não mal trate/O seu pretinho/Que lhe faz tanto carinho/Que no fundo é um bom rapaz...”.

objetivo de gravá-los, juntamente com seus parceiros do Grupo Semente. A parceria tem sido uma constante no processo de composição, ressaltando, no entanto, que sua habilidade está mais na escrita da letra do que na feitura da melodia.

Existir socialmente é ocupar uma posição determinada na estrutura social e trazer-lhe as marcas, sob a forma especialmente, de automatismos verbais ou de mecanismos mentais, é também depender, ter e ser tido, *pertencer* a grupos e estar encerrado em rede de relações que tem a objetividade, a opacidade e a permanência da coisa e que se lembram sob a forma de obrigações, de dívidas, de deveres, em suma de controles e de sujeições. (BOURDIEU, 1996, p. 42-43)

Com aproximação da Velha Guarda da Portela, Teresa é chamada por Monarco para cantar em shows; Guaracy da Portela a indica para cantar numa casa de show que abriria. A artista, no entanto, admite que antes, no final de 1997, fez uma música para o grupo Acorda Bamba a partir de uma melodia de um ponto de umbanda: “tirei uma letra e coloquei outra. Eles gravaram e adoraram”. Tornou-se umbandista, como ela declara seguida pelo toque dos tambores e do som das mulheres cantando. Influenciada pelo pai entra para o centro de umbanda desde os 15 anos e nunca mais saiu. É *médium* e devido sua agenda de shows não consegue conciliar com o calendário dos rituais, mas é lá que ela diz ter aprendido a compor sem instrumento (só com as palmas).

É lá que reponho minhas energias, faço minha análise, tudo. Às vezes nem peço nada, só vou pela festa. Gosto de todo o conceito. O que mais assimilo é a duplicidade do Orixá com a natureza. O Orixá é natureza. Por isso fico muito abalada quando sinto que a natureza ultimamente só falta falar.

Após esse fato foi chamada para participar de um projeto que revelava novos talentos; momento que se sente impelida a compor “O Candeeiro”.

Candeeiro/Eu careço de luz o ano inteiro/Minha gente inda dança fevereiro/E eu correndo na rua a lhe chamar, candeeiro/Candeeiro/A estrada já vai escurecendo/Minha gente se olha e não tá vendo/Querosene acabou, vou lhe chamar, candeeiro/Querosene acabou, vou lhe chamar/Candeeiro/Cor dourada que ilumina o meu peito/Essa dor, candeeiro, não tem jeito No vazio não tem como queimar, candeeiro/Candeeiro/Vó me disse, inda era pequenina/Vento bate com força na cortina/Candeeiro no chão pode queimar, candeeiro/Candeeiro no chão pode queimar/Pode queimar/Candeeiro no chão pode queimar, candeeiro/Candeeiro no chão pode queimar.

As redes de sociabilidade que forjaram sua inserção no mundo do samba serviram como base para a formação da sua trajetória. A ida à zonal sul como moradora fez com que

Teresa Cristina participasse de uma comunidade de jovens músicos instrumentistas e interessados nos sambas de Candeia.

Diante dessa fala de Teresa Cristina sobre o gosto de cantar desenvolvido mediante uma sucessão de eventos favoráveis permitem, a partir da trajetória da artista, propor o espaço dos possíveis que ao revelar as disposições, que habilitam os corpos à tomada de posição nesse limite de possibilidades, demonstra como os indivíduos apreendem em outras condições contrapartidas, às quais são resultantes de variadas heranças coletivas, mas que é no interior de determinado campo onde encontram oportunidades para desenvolver suas disposições exigidas como uma lógica de participação em tal perímetro específico. (BOURDIEU, 1996).

A compreensão da carreira de Teresa Cristina, que segundo ela, está melhor em 2010, forjara-se na confluência com o processo de revitalização da Lapa e pelas mudanças que ocorreram no seio do campo do samba, terreno propício à inserção de jovens aspirantes a ocupar uma posição no mundo do samba. De maneira hiperbólica, própria à elaboração de narrativas mitológicas, ela é apontada pelos integrantes de sua geração como a responsável pela revitalização da boemia na Lapa e como a nova diva do samba. Ao mesmo tempo, considerando o tramado de mediações incluindo outros artistas, jornalistas, críticos musicais e mesmo redes de amizades, o fato é que o atributo de compositora de samba, aos poucos, tem sido ressaltado pela mídia, mas o que torna essa mulher incomum, dentre às outras que compõem a nova geração do samba carioca, é sua capacidade de reavivar em cada um de nós uma memória do samba como espaço da alegria e do aconchego. Expomos uma parte de matéria jornalística reforçando a posição de Teresa Cristina como a representante mais legítima das sambistas cariocas dos nossos tempos.

Tem muita mulher cantando samba atualmente, mas poucas querem ser rotuladas de sambista. Com razão. Para ser sambista tem que ser como Teresa Cristina. Começou a carreira em 1988, interpretando Candeia, fez a fama no terreiro do samba e é hoje, de fato, a mais legítima representante do gênero. Ainda que se mostre versátil, como faz ao cantar A história de Lily Braun (Chico Buarque e Edu Lobo) no show Melhor Assim. Registrada em CD/DVD, a apresentação faz uma retrospectiva precisa dessa pouca mais de uma década e revela a quem ainda não conhece a essência da artista. Teresa Cristina é uma intérprete que prima pela simplicidade de que o samba pede – e tira disso a beleza de seu canto – e uma compositora que explicita em ótimas composições (há nove delas no repertório) a comunhão com a obra de mestres como Candeia, Cartola e Nelson Cavaquinho” (LIMA, 2010).⁷⁹

⁷⁹ A essência de Teresa é título da crítica ao DVD Melhor Assim de Teresa Cristina escrita por Irlam Rocha Lima no Jornal Correio Braziliense em 14/05/2010

Em 2003, ela ganha o Prêmio Tim da Música na categoria cantora revelação e é indicada ao *Grammy* latino para concorrer como melhor disco de samba e, em 2005, grava o seu primeiro DVD e CD ao vivo no intitulado “O mundo é meu lugar”. Neste disco, três composições de sua autoria: Para cobrir a solidão (em parceria com Zé Renato); Cordão de Ouro (com Roque Ferreira).

Se ouvir falar/ Pode acreditar/Tudo é ilusão/O mundo é louco/Sendo um pouco triste/Quero ver quem tem palavra/Pra cobrir a solidão/Quero ver quem tira mágoa/Sem cantar uma canção/Quero ver quem tem palavra/Pra cobrir a solidão/Quero ver quem tira a mágoa/Sem cantar uma canção/O que foi e o que tinha de ser/O que sua dor perceber/A vida peleja mas ensina/Pra não dizer que a canção me enganou/Aprenda feliz que a dor é como o amor/Termina/Pra não dizer que a canção me enganou/Aprenda feliz que a dor é como o amor/Termina.⁸⁰

Para Teresa Cristina, D. Ivone Lara e Leci Brandão são as maiores inspirações às gerações mais recentes, entre as quais ela se inclui. Também se refere a outras compositoras da sua geração a exemplo da Nilze Carvalho e Ana Costa. Atenta às incursões que outras mulheres produzem: durante nossa entrevista faz menção ao novo CD de Adriana Calcanhoto, cujo álbum “Micróbio do Samba”, segundo ela, reflete a vivacidade do gênero. É enfática ao afirmar que “a composição é que faz o samba renascer e se firmar como gênero musical como é”. Quando a composição é gravada, assegura, a sambista ganha reconhecimento; e dentro do campo do samba, para ela, as mulheres que se propuseram a tal tarefa e ofício estão colaborando para fortalecer a voz feminina no samba.

Quem ama um amor de longe/Tem sempre uma dor por perto/O sonho que a onda quebra no mar/Eu não conserto/O meu amor é meio mar/Que vem e volta na areia/Ele chega com as ondas/Me molha e me despenteia/Depois vai beijar as pedras/Com os olhos de lua cheia/É de marear, é de marear/Eu tenho uma amor que mareia/Esse amor, é de marear/O cordão de ouro que você me deu/ Já mareou meu amor... já mareou/Vai que não vá marear o nosso amor/O cordão de ouro meu bem...já mareou/Aquele beijo que você me deu, tomara/Tomara meu Deus...tomara/Tomara que seja mais que a joia rara.⁸¹

⁸⁰ “Pra cobrir a solidão”, composição de Teresa Cristina, no CD e DVD O mundo é meu lugar (2005).

⁸¹ “Cordão de Ouro”.

Atualmente, a artista vivencia o reconhecimento do seu trabalho, comprovado pelas turnês realizadas fora do país, além da inserção de uma das suas músicas na trilha sonora de telenovelas, a exemplo de “Insensato Coração⁸²”.

De acordo com a narrativa de Tereza Cristina, sua construção como compositora se deu “quase simultânea ao meu trabalho de intérprete”. A atitude da artista a esse respeito é titubeante, pois diz não saber quando o exercício da composição entrou na sua vida; acredita que suas composições são reflexos da sua visão de mundo, daquilo que a instiga; “Do que eu acho que preciso ser destacado ou simplesmente reverenciado⁸³”.

O processo de profissionalização da sambista em tela se fez numa fase mais madura da sua via: aos 30 anos de idade, semelhante ao que ocorreu com D. Ivone Lara e Clementina de Jesus. A formação acadêmica, o universo do movimento estudantil, o capital social alargado com o casamento a aproximou ao universo do samba. Gozando da benção da Velha Guarda da Portela e do ilustre Paulinho da Viola, Teresa Cristina ganha um passe para transitar entre esses baluartes e o público jovem consumidor dos bares e restaurantes da Lapa. Apesar do seu início confirmar que as mulheres precisam driblar as demandas cotidianas de sobrevivência, sua inserção ao campo como compositora, espaço ainda majoritariamente masculino, mostra que as posições ocupadas pelas mulheres ainda é reduzido, sugere uma subordinação feminina, porque as mulheres continuam ocupando a posição de intérpretes.

Teresa Cristina hoje, no Rio de Janeiro, desfruta do *status* de se reconhecida como a legítima representante feminina do samba, deixando sua marca em suas composições, inscrevendo seu nome como autora, e, assim, perpetua o legado D. Ivone Lara e Leci Brandão, apropriando-se das disposições transmitidas inconscientemente, reproduzindo e produzindo as classificações presentes no samba que se impõem como espaços dos possíveis estruturados por meio de licitações, solicitações e interdições. (BOURDIEU, 1998).

⁸² Novela Insensato Coração escrita por Gilberto Braga e Ricardo Linhares, direção de Dennis Carvalho, exibida pela Rede Globo de Televisão no ano de 2001.

⁸³ Dentre as composições de Teresa Cristina podemos apresentar as seguintes: A borboleta e o passarinho, A vida que me fez assim (c/ Argemiro da Portela);Acalanto; Amém (c/Argemiro da Portela); Cafofo da Surica; Candeeiro; Cantar; Cordão de Ouro(c/ Roque Ferreira); Delicada (c/ Zé Renato); Fim de romance(c/ Argemiro Patrocínio); Lavoura (c/Pedro Amorim); Marcha das flores(c/Pedro Miranda); O passar dos anos (c/ João Callado); Portela(c/Pedro Amorim); Pra cobrir a solidão(c/ Zé Renato); Samba do Esquecimento (c/ João Pimentel e Marceu Vieira).(www.dicionariompb.com.br).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pouco ainda se fala da mulher compositora no universo da música. Esse espaço como ficou constatado na nossa pesquisa ainda pertence aos homens, sendo a elas relegadas no mundo do samba interpretação, “tias”, “pastoras”, responsáveis pela comida e organização da festa”. Estão então, imersas nos papéis secundarizados, porque a composição é o espaço do poder. Espaço da afirmação da autoria na esfera pública, onde a dominação masculina se inscreve nas estruturas cognitivas e corporais tanto de homes e mulheres que inconscientemente reproduzem a opressão.

Durante a realização do nossa pesquisa foi difícil desconsiderar o fato de que nossa personagem se constitui como uma herdeira de D. Ivone Lara e Leci Brandão. Legado retratado somente durante sua entrevista, porque a sua relação com a ala masculina do samba como Paulinho da Viola, para quem dedica os seus dois primeiros DVDs, e Antonio Candeia Filho, figura personagem central para o despertar do seu lugar no mundo como mulher negra.

A presença da mulher negra no universo do samba como pontuamos no segundo capítulo, é posicionada no lugar das “tias”, “pastoras”, intérpretes; o resultado é que a artista negra torna-se vítima de um processo amplo de invisibilidade dentro de um país que continua delimitando os espaços e fazeres para homens-mulheres brancos e homens-mulheres-negras. Nesse contexto a artista negra mesmo que obrigatoriamente esteja vinculada ao samba, quando ela transpõem a delimitação da função de “tias”, “pastoras” e “interpretes”, tacitamente são tornadas invisíveis para os meios de difusão (emissoras de rádio e televisão), veículos de divulgação (jornalismo cultural) e produtores (artísticos e executivos). “Simbolicamente, dentro do próprio discurso poético-musical, é valorizada uma imagem estereotipada e generalizadora da mulher negra.” (SANTHIAGO, 2007, p. 4).

Porém, muitas são as mulheres negras que mesmo reféns desse estigma procuram buscar novos espaços e posições, inclusive dentro da música popular brasileira e, especificamente no samba. E, nesse restrito universo elas, se já não ocupam posições secundárias que envolvem também as funções de cuidado, em sua maioria ainda se situam no lugar de cantoras.⁸⁴ Menos numerosas são as transgrediram os lugares tradicionalmente reservados às mulheres negras no universo musical do samba. Somente na posição de

⁸⁴ Cito algumas: Clementina de Jesus, Adriana Moreira, Alcione, Fabiana Cozza, Dorina, Carmen Costa.

compositoras é que consegue mobilizar renovações estéticas do estilo musical em questão, assim como deslocar preconceitos e as dificuldades profissionais. Se D. Ivone Lara o fez, em meio a um período que a denominação Música Popular Brasileira delegava ao ostracismo o samba, em Teresa Cristina percebemos que as conquistas das mulheres negras e do samba como gênero musical são potencializadas em direção a abertura de novos caminhos para os trabalhos autorais femininos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. Da habitação ao habitat: a questão da habitação popular no Rio de Janeiro e sua evolução. **Revista Rio de Janeiro**, nº 10, mai-ago/2003.
- ADORNO, S. **Os aprendizes do poder: o bacharelismo liberal na política brasileira**. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.
- ALVES, D. R. A. **Entre o samba aos seus donos: imagens e significados de Bahia no Rio de Janeiro da Belle Epoque**. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ / IFCS / PPGSA, 2006.
- BARBOSA, M. L. O. Para onde vai a classe media: um novo profissionalismo no Brasil? **Tempo Social**, São Paulo, 10(1); pp.129-142, maio de 1998.
- BECKER, H. S. A História de Vida e o Mosaico Científico. In: BECKER, H. S. **Métodos de Pesquisa em ciências sociais**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BENZECRY, L. **Das rodas de samba às redes de samba: mediações e parcerias que promoveram o gênero musical à sociedade de consumo**. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.
- BESSE, S. K. **Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil 1914-1940**. São Paulo: Edusp, 1999.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: **Razões Práticas**. Campinas: Editora Papirus, 1996.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **O Poder simbólico**. Lisboa: Editora Difel; Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- _____. **A dominação masculina**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BRAGA, L. O. B. C. **A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo**. Rio de Janeiro: IFCS;UFRJ. Tese. (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social, 2002.

- BRITTO, C. C. **A economia simbólica dos acervos literários: itinerários de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César.** Brasília: Universidade de Brasília. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2011.
- BURNS, M. A dona da voz e a voz da dona: a trajetória de Dona Ivone Lara. In. VELHO, G. (org.). **Rio de Janeiro: cultura, política e conflito.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BURNS, M. **Nasci para sonhar e cantar: gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Antropologia. Museu Nacional, UFRJ, 2006.
- BURKE, P. **Cultura popular na idade moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CABRAL, S. **Pixinguinha: vida e obra.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- CALGATAY, N. **Genero, pobreza y comercio.** Utah: Utah University, Departamento de Economia, 2002. Mimeo.
- CARVALHO, D. V. **Renome, vocação e gênero: duas musicistas brasileiras.** São Paulo: Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2010.
- CASTELLS, M. **O poder da identidade.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CASTILHO, M.; GUEDES, M. Comercio y gênero: o caso brasileiro. **Rev Internacional de Genero y Comercio**, 2002.
- COLI, J. M. Descendência tropical de Mozart: trabalho e precarização no campo musical. **ArtCultura**, Uberlândia, vol.10, n.17, p.89-102, jul.-dez.2008.
- CORRÊA, M. **Antropólogas e Antropologia.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- CORRÊA, M. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, Núcleo de Estudos do Gênero/UNICAMP, (6-7), p. 40-41, 1996.
- DOMINGUES, J. **Ensaio de Sociologia: teoria e pesquisa.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- DUARTE, M. R. **“Filmes”, “amigos”, e “bares”:** a socialização de cineastas na cidade do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Educação, PUC, Rio de Janeiro, 2000.
- ELLIOT, P. **Sociologia de las profesiones.** Madrid: Ed. Tecnos, 1975.
- ELIAS, N. **Mozart: sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- ELIAS, N. **Sociedade dos indivíduos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

- ESCOBAR, C. H. Introdução. In: **O método estruturalista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1967.
- FAORO, R. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- FARIAS, E. **O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca**. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.
- FARIAS, E. S. **Ócio e Negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil**. São Paulo; Campinas: IFCH/UNICAMP. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, 2000.
- FARIAS, E. Economia e culturas no circuito das festas populares. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 3, set/dez 2005.
- FARIAS, E. Paulo do Portela: o herói civilizador. **Caderno CRH**, Salvador, n. 30/31, 1999.
- FARIAS, E. Uma reflexão sobre a autofagia do concerto tradição brasileira e sociedade-nação. In: XI ENCONTRO NORTE-NORDESTE DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Aracaju: Sergipe, 2003.
- FEIXA, C.; LECCARDI, C. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Revista Estado e Sociedade**, Brasília, v. 25, n. 02, 2010.
- FENERICK, J. A. **Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e indústria cultural. 1920-1945**. Tese (Doutorado em História). Departamento de História da USP, São Paulo, 2002.
- FERNANDES, D. C. A Cor do Samba. In: XIV CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 2009, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2009.
- FERNANDES, D. C. **A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro**. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, 2010.
- FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978.
- FONSECA, T. M. G. Utilizando Bourdieu para uma análise das formas (in)sustentáveis de ser homem e mulher. In: STREY, M. N.; MATTOS, F.; FENSTERSEIFER, G.; WERBA, G. (orgs.). **Construções em perspectivas em gênero**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2000.
- FREITAG, B. **Teoria Crítica ontem e hoje**. 1ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- FREIDSON, E. Para uma análise comparada das profissões. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 31, 1996.

GARCIA, A. S. **Desigualdades raciais e segregação urbana em antigas capitais:** Salvador, cidade D'Oxum e Rio de Janeiro, de Ogum. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. pp.1123-124.

GOES, C. **Comunicação e música:** a (re)invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Departamento de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

GOLDBERG, A. Feminismo no Brasil Contemporâneo: o Percurso Intelectual de um Ideário Político. **Boletim Informativo e bibliográfico de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, n. 28, 1989.

GOMES, R. C. S. **Samba no feminino:** transformações das relações de gênero no samba carioca nas relações de gênero nas três primeiras décadas do século XX. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

GUIMARÃES, A. S. A questão racial na política brasileira (os últimos quinze anos). Tempo Social. **Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo (USP)**, São Paulo, n. 13(2), novembro de 2001.

GUIMARÃES, M. E. A. Do samba ao rap: a música negra no Brasil. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação Sociologias, UNICAMP, Campinas, SP, 1998.

HEINICH, N. **A Sociologia de Norbert Elias**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

HERSCHMANN, M.; TROTTA, F. Estratégias de legitimação e consagração na roda e no mercado do samba. In: XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2007, Santos, SP. **Anais...** Santos, SP, 29 de agosto a 02 de setembro de 2007.

HEYMANN, L. **O legado do Estado Novo**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2007.

HOULE, G. A Sociologia como ciência da vida. In: POUPART, J. et al. **A Pesquisa Qualitativa:** enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 317-336.

HOLANDA, S. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

HOOKS, B. Intelectuais negras. **Revista Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, IFCS/UFRJE; PPCIS/UERJ, v. 3 n. 2, 1995

IANNI, O. Enigmas do pensamento latino americano. In: **Primeira Versão**, São Paulo; Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, n. 125, 2005.

JAMESON, F. **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

- JUNIOR RODRIGUES, N. **O que faz a velha guarda, Velha Guarda?** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais: UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- KOFES, S. **Uma Trajetória em Narrativas**. Campinas; SP: Mercado de Letras, 2001.
- KUMAR, K. **Da sociedade pós-industrial à sociedade pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- LANDES, R. **A cidade das mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- LIMA, E. T. **Um olhar sobre o Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Campinas; São Paulo. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes, 2010.
- MANNHEIM, K. **Sociologia do Conhecimento**. Porto: Rés Editora, 1952. v. II
- MARINI, M. “O lugar das mulheres na produção cultural: o exemplo da França”. In: DUBY, G.; PERROT, M. (org.) **História das Mulheres V: O Século XX**. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- MARQUES, J. Canção interrompida – as compositoras brasileiras dos anos 30/40. **Gênero**, Niterói, RJ. v. 3, n. 1, 2002.
- MARTINS, K. “Do violão ao pandeiro: a construção midiática de Beth Carvalho como madrinha do samba”. In: XXXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2011, Recife. **Anais...** Recife, PE, 02 a 06 de setembro de 2011.
- MATTOS, M. **Reinvenções do vínculo amoroso: cultura e identidade de gênero na modernidade tardia**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000.
- MIZRAHI, M. Indumentária *funk*: a confrontação da alteridade colocando em Diálogo o local e o cosmopolita. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, vol.13, n. 28. Porto Alegre, Jul/Dec. 2007.
- MOTTA, A. B. A atualidade do conceito de gerações na pesquisa sobre envelhecimento. **Revista Estado e Sociedade**, Brasília, v. 25, n. 2, 2010.
- MOTTA, M. S. Guanabara, o estado-capital. In: FERREIRA, M. M. (coord.). **Rio de Janeiro: uma cidade na história**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- MOURA, R. M. **No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis; RJ: Vozes, 1999.

MURGEL, A. C. A. T. Canção no feminino. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo, julho 2011.

NAPOLITANO, M. **História & Música**: história cultural da música popular. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NASCIMENTO, A. **Espírito e filosofia do teatro experimental do negro**. Discurso proferido na instalação da Conferência Nacional do Negro. Maio de 1949.

OLIVEIRA, L. L. Cultura urbana no Rio de Janeiro. In: FERREIRA, M. M. **Rio de Janeiro**: uma cidade histórica. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2000.
ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PACHECO, A. C. L. **“Branca para casar, mulata para “f” e negra para trabalhar”**: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Ciências Sociais – IFCH, UNICAMP, 2008.

PASSERON, J. C. A encenação e o corpus: biografias fluxos, itinerários, trajetórias. In: **O Raciocínio Sociológico**: o espaço não-popperiano do raciocínio natural. Petrópolis; RJ: Vozes, 1995.

PEREIRA, C. S. **Coisas do meu pessoal**: samba e enredos de raça e gênero na trajetória de Leci Brandão. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História, UnB, Brasília, 2010.

PINTO, L. A. C. **O negro no Rio de Janeiro**: relações raciais numa sociedade em mudança. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

PONTES, H. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTES, H. Inventando nomes, ganhando fama: as atrizes do teatro brasileiro 1940-1968. **Etnográfica**, São Paulo, nº 12(1), maio 2008.

PRADO JÚNIOR, C. **História econômica do Brasil**. 40. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

RAGO, M. Ser mulher no século XXI ou Carta de Alforria. In: VENTURI, G.; RECAMÁN, M.; OLIVEIRA, S. **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. 1. ed. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2004.

REIS, L. V. S. “O que o rei não viu”: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. **Estudos Afro-asiáticos**, ano 25, n. 2, 2003.

REQUIÃO, L. P. S. “**Eis aí a Lapa...**”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da lapa. Tese (Doutorado em Educação) – Departamento de Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF), 2008.

SANDRONI, C. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora: Ed. UFRJ, 2001.

SANTHIAGO, R. Negritude e polifonia: a presença da cantora negra na moderna canção brasileira. In: XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2007. **Anais...**, 2007.

SCHMIDT, R. T. **Refutações ao feminismo**: (des)compassos da cultura letrada brasileira. Estudos Feministas. Florianópolis: UFSC, 14(3), setembro-dezembro, 2006.

SEVECENKO, N. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983.

SEVECENKO, N. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, N. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.vol.3.

SILVA, L. L. **Rosa de Ouro**: luta e representação política na obra de Clementina de Jesus. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2011.

SIMIONI, A. P. C. **Profissão Artista**: pintoras e esculturas acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2008.

SOARES, V. O feminismo e o machismo na percepção das mulheres brasileiras. In: VENTURI, G.; RECAMÁN, M.; OLIVEIRA, S. **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. 1. ed. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2004.

SOIHET, R. **A subversão pelo riso**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SOUZA, J. **A modernização seletiva**: uma reinterpretação do dilema brasileiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000. p. 21.

SPIRANDELLI, C. C. **Trajetórias intelectuais**: professoras do curso de ciências sociais da FFCL-USP (1934-1969). Tese. (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia da USP, São Paulo, 2008.

TAVARES, B. L. **Na quebrada, a parceria é mais forte – juventude hip-hop**: relacionamento e estratégias contra a discriminação na periferia do Distrito Federal. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da UnB, Brasília, 2009.

TELES, M. A. A. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, M. **História da mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

TINHORÃO, J. R. **História Social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TROTTA, F.; HERSCHMANN, M.. Estratégias de legitimação e consagração na roda e no mercado do samba. In: XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Santos, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

TROTTA, F. C. **O samba e o mercado de música nos anos 1990**. Tese (Doutorado em Comunicação). Departamento de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

VARGENS, J. B. M. **Candeia: luz e inspiração**. 3. ed. Rio de Janeiro: Almadena, 2008.

VELLOSO, M. P. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 1990.

VELLOSO, M. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 06, 1990.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2004.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WELLER, W. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. **Revista Estado e Sociedade**, Brasília, v.25, n. 02, 2010.

WERNECK, J. P. **O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Departamento de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Sites consultados:

www.dicionariompb.com.br

www.teresacristina.com.br

WWW.vagalume.com.br