



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História
Área de Concentração: História Cultural
Linha de Pesquisa: Identidades, Tradições, Processos
Dissertação de Mestrado
Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito

Coisas do meu pessoal:

Samba e enredos de raça e gênero na trajetória de Leci Brandão

Cristiane dos Santos Pereira

Brasília, Maio de 2010



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História
Área de Concentração: História Cultural
Linha de Pesquisa: Identidades, Tradições, Processos
Dissertação de Mestrado
Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito

Coisas do meu pessoal:

Samba e enredos de raça e gênero na trajetória de Leci Brandão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, na área de Concentração de História Cultural, como requisito à obtenção do título de Mestre em História.

Cristiane dos Santos Pereira

Maio de 2010

Banca Examinadora

Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito (UnB – Orientadora)

Profa. Dra. Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello (UnB)

Profa. Dra. Denise Maria Botelho (PAD/FE/UnB)

Dra. Nancy Costa Alessio (UnB - Suplente)

*À Dona Maria da Penha, minha mãe,
que de doce, sal e sonho me ensinou primeiro
a arte de sambar sobre as pedras no caminho*

*Não fosse a inteligência
da semelhança
seria só o meu amor
seria só a minha dor
bobinha e sem bonança
seria sozinha minha esperança*

(Elisa Lucinda - O Poema do Semelhante)

Agradecimentos

E foram muitos ensaios até botar esse bloco na rua...

Agradeço a Deus, diretor geral da minha harmonia, que em suas manifestações mais diversas conduziu o começo, meio e fim desta canção de histórias.

À Leci Brandão que de forma tão generosa e africanizada abriu o salão de sua fantástica trajetória para que eu pudesse sambar e refletir ao som de suas canções.

À minha linda filha Poema que com seu sorriso banguela e cheio de ensinamentos calmos fez valer cada noite atravessada em claro, empenhada na conclusão deste trabalho.

Ao Guto, meu amor sempre redescoberto, por calmamente andar comigo, ainda que meus passos sejam errantes, apressados, distraídos e em tantas direções.

À minha mãezinha e irmão querido que de forma tão paciente acompanharam toda a desgastante concentração que antecedeu a saída desse desfile.

Agradeço à minha querida orientadora, professora Eleonora Zicari da Costa Brito que persistiu junto comigo na conclusão deste trabalho e me ensinou que de nada valem escolas, conceitos e tantos *ismos* se a sensibilidade e a solidariedade não derem o tom maior dessa festa singular chamada conhecimento.

Às queridas professoras Denise Maria Botelho e Thereza Negrão de Mello que confiaram nas minhas suspeitas iniciais e incrementaram com ricas sugestões e doces cuidados minhas incursões historiográficas.

Ao sempre amável Mateus Pacheco pela torcida, pelas carinhosas trocas de idéias e angústias e pelas leituras cuidadosas dos meus escritos inseguros.

Um abraço imenso nas minhas amadas irmãs Ana Luiza, Lia e Mariângela por serem elas e por estarem junto comigo e inafiançavelmente dentro de mim. À Naninha, em especial, meu muito obrigada pelas madrugadas de papos afinados, risadas e desabafos que encurtam, mas não acabam, com os quilômetros de saudades que sinto.

Às lindas “historiadoras de mão cheia”, Renata Almendra e Tatiana Lobão pelo carinho, atenção e solidariedade nos dias mais difíceis e pela leitura cuidadosa do texto.

À sempre estendida família Adora-Roda, nas pessoas de Breno Alves, Sergio Magalhães, Vinícius Oliveira, Vinícius Silva, Michele Fonseca, Lucas de Campos, Rafael dos Anjos, Teresa Lopes, Rui Santos, Kiki Oliveira, Raquel Martins e Amilcar Paré, pessoas maravilhosas que junto comigo trabalham pela arte e pelo samba, essa benção de luz e som que nos “marca como um giz e é eterno porque é raiz”.

À família EnegreSer que, em sendo um bom filho diaspórico, espalhou-se pelo mundo e também dentro de mim, deixando aqui marcas concretas e eternas na minha negritude.

Um abraço especial para Júnia Quiroga e Marina Pereira Novo, novos presentes que o universo me concedeu. Obrigada por engrossar o coro da torcida!

Às amigas de “ventre livre” Maria e Laurinha, mães de primeira viagem como eu que me ouviram tanto falar das angústias e delícias de criar palavra grande e gente miúda, ao mesmo tempo, agora.

Ao queridíssimo Alexandre Batel, presidente dedicado do fã-clubes Autoestima, meu muito obrigada pela calorosa recepção em São Paulo e pelos diversos materiais concedidos para a complementação do *corpus documental* da pesquisa.

A Capes pelo apoio financeiro, fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

A todos, segue daqui meu muito obrigada!

Foi mirando os olhos de todos vocês que eu recobrei forças para colocar esse bloco na rua.

Resumo

Na consideração do samba como gênero musical brasileiro por onde desfilam lutas de representações entre o que é identidade negra e identidade nacional, a presente pesquisa dedica-se a desvelar propostas identitárias de raça e gênero no repertório da sambista Leci Brandão, disposto entre 1975 e o tempo presente. Tal período abarca os movimentados anos dispostos entre 1960 e 1980 onde, por um lado, a música popular brasileira representou um espaço privilegiado para o debate de temas tocantes ao interesse nacional àquele período. De outro, estas três décadas revelaram pressupostos artísticos e críticos da MPB signatários de uma tradição cultural brasileira gestada a partir da tipificação racial como eixo de atribuição de valores sociais. As décadas de 1990 e 2000 ajudam-nos a localizar a dimensão estritamente popular que o repertório de Leci irá tomar, bem como, a conseqüente apropriação do mesmo pelos diversos movimentos sociais, em especial o movimento negro e de mulheres negras. Outrossim, ao debruçar-se sobre a trajetória pessoal e o trabalho acústico de uma artista negra brasileira, a presente pesquisa intenta revelar subjetividades, formas de manejo social e contra-narrativas encampadas pela sambista Leci Brandão da Silva.

Palavras-chave: História, Leci Brandão, samba, identidades, gênero, raça.

Abstract

Considering *samba* as a Brazilian musical style that embraces conflicted representations of what black identity and national identity are, this research aims to uncover identity proposals of race and gender in the repertoire of *samba* composer Leci Brandão in the period between 1975 and the present time. Such period covers the agitated decades of 1960 until 1980 when, on one hand, the Brazilian popular music represented a privileged space for the discussion of relevant issues to the national social context. On the other hand, these decades showed outbreaks of artistic and critical assumptions associated to discriminatory practices under an ethnic-racial perception. The decades of 1990 and 2000 help to understand the strictly popular dimension that Leci's repertoire will take, as well as, its consequent appropriation by various social movements, in particular the black and the black women's movements. Therefore, analyzing the biography and the musical production of a Brazilian black artist, this research reveal subjectivities, forms of social organization and revolutionary narratives produced by Leci Brandão da Silva.

Key-words: History, Leci Brandão, samba, identity, gender, race.

Sumário

Ligando a vitrola -----	01
<i>Lado A – Um canto para contar histórias: vozes e silêncios na trajetória de Leci Brandão</i> -----	09
Faixa 1: “Eu tenho um samba novo que fala de povo”-----	16
Faixa 2: “Eu tenho um samba forte”-----	28
Faixa 3: “Pois só faço aquilo que é do meu estilo”-----	39
<i>Lado B – “Batuque é um privilégio”: o samba em disputa no desfile das identidades</i> -----	46
Faixa 01: <i>Apreendendo</i> a sambar-----	47
Faixa 02: Novos sambas <i>desfazendo</i> escola-----	61
Faixa 03: Canções afirmativas-----	64
<i>Capa e Contracapa – Mulheres de raça fazendo gênero</i> -----	80
Faixa 01: Da raça que colore o gênero-----	81
Faixa 02: <i>Decantando</i> histórias comuns: mulheres negras e enfrentamento cultural-----	88
Faixa 03: Na voz dela, vozes delas-----	95
Desligando a vitrola -----	108
Corpus Documental -----	112
Bibliografia -----	118
Anexos -----	125

Ligando a vitrola

É Alice Walker quem nos conta que o segredo da boa saúde é nunca cobrir o pulso da garganta por onde a voz se arrebatava¹. É dizer. Transportar para fora de si os ecos da consciência e formular, em um veio urgente de voz, relatos possíveis para a compreensão e partilhamento do vivido, este terreno irregular, ruidoso e eivado de subjetividades. Tão importante quanto dizer é saber fazê-lo para que a urgência da voz que brada verdades particulares sobre o universo plural do qual emerge não se perca no emaranhado de sentidos possíveis que, fugazes, dançam entre aquele que diz e um outro que ouve. E para este, a quem se diz, é bom que queira e que saiba também ouvir as várias vozes de quem fala.

Na tarde de outono em que me concedeu uma entrevista, Leci Brandão me disse: *“eu vou brigar pelas minhas comunidades, pelo meu povo. Se não for assim, não me interessa”*. Ali sentada, olhos atentos, eu ouvi tamborilarem nas entrelinhas de sua frase, uma outra que dizia: *“eu vou brigar pelas minhas comunidades, pelo meu povo tão somente porque é preciso fazê-lo”*. E segui com a minha interpretação entendendo que *é preciso brigar pelas suas comunidades* – que são minhas também – porque nelas moram vozes, brados, lutas, trajetórias que ainda encontram silêncios e silenciamentos na insistência cultural brasileira em repisar os pés sobre narrativas consentidas, consensuais e, também por isso, limitadoras sobre as múltiplas formas com que a presença negra impôs – e ainda impõe – sobrevivência no Brasil. Mais do que isso, *brigar pelas nossas comunidades* é afrontar um eixo norteador da sociedade e cultura brasileira que encontra no racismo “formas de catalogação de indivíduos, afastando-os ou aproximando-os do sentido de humanidade de acordo com suas características raciais”²

¹ WALKER, Alice. *Vivendo pela palavra*. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 1988.

² FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. *Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado Brasileiro*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 16.

Para Sueli Carneiro, o racismo no Brasil baseia-se, sobretudo, na suposta garantia da igualdade formal entre as pessoas a partir de uma pretensa universalidade das leis, a despeito da desigualdade real, essa sim, vivida no âmbito do jogo social que de dentro da ordem do privado lança ecos de discriminação racial sobre a esfera pública.³ Tão forte a onipresença com que atravessa a sociedade brasileira, esse racismo à brasileira caminha para a naturalização da inferioridade da pessoa negra – por sua teórica “incapacidade” de, no gozo da igualdade de direitos e oportunidades, desenvolver-se social e economicamente como “todo mundo” –, e encaminha ao silenciamento, ao apagamento ou mesmo à deliberada obstrução às diversas formas encampadas por este contingente para traduzir e subverter a desigualdade real e palatável que tempera com gosto amargo cotidianos negros no Brasil.

Às mulheres negras, em especial, são reservadas neste cenário, representações desfavoráveis ao desenvolvimento e apresentação de mecanismos de afirmação social a partir de uma dinâmica que entrecruza raça e gênero em um mesmo corpo negro aprisionado. Fazendo parte de um contingente de mulheres para o qual foi outorgado, a partir da tipificação racial, uma identidade de objeto, a despeito de outras identidades possíveis e vividas, as mulheres negras possuem uma experiência histórica diferenciada que as localiza em um ponto crítico onde o pertencimento de gênero⁴ se impõe mas não pode ser separado de outras formas de opressão, sobretudo o racismo.

Essa dinâmica que impede o brado da voz, que cobre o pulso da garganta e assim nos tira, entre tantos direitos, a saúde a qual nos recomenda Alice Walker incide também sobre setores da produção historiográfica que se ocupa em *(re)contar* a experiência negra em terras brasileiras a partir de um ponto de vista

³ Entrevista concedida ao Centro de Mídia Independente em 06/10/2001. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/red/2001/10/7967.shtml>. Também Moritz entende o racismo como uma manifestação silenciosa que “se esconde por trás de uma suposta garantia da universalidade e da igualdade das leis e que lança para o terreno do privado o jogo da discriminação”. SCWARCZ, Lilia Moritz. “Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade”. In: História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 182.

⁴ O conceito será desenvolvido mais profundamente no capítulo 3. Cf. SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação e Realidade*. vol. 16, nº2, Porto Alegre: jun./dez. 1990, p.5.

reductor das diversas movimentações deste contingente para “confrontar poderes em diferentes campos da vida social e abrir espaços de liberdade”.⁵ É no rastro dessa iniciativa de *abrir espaços de liberdade* através da propulsão de formas particulares de visões de mundo, resistência e manejo das estruturas sociais e políticas que se engendra a presente pesquisa. Especificamente, a proposta em tela busca desvelar no repertório da sambista Leci Brandão, disposto entre 1975 ao tempo presente, as formas propostas por esta artista para cantar e contar *as coisas de seu pessoal* através da apresentação de representações diversas e possíveis de ser negro, ser mulher e ser mulher negra, categorias não raro encarceradas por um processo histórico nacional de sistemática restrição identitária.

Além disso, a proposta pressupõe que o sambista, e aqui em especial a sambista Leci Brandão, não é meramente uma expectadora dos acontecimentos e anseios à sua volta, mas sim o sujeito de uma história que, somadas a outras histórias vem contribuindo para o desvelamento de identidades e representações negras e femininas multifacetadas. Neste sentido, presumo também que há na prática artística de Leci Brandão um sentido de criação coletiva de um grupo que reivindica para si o fortalecimento do meio social do qual emerge. Assim, se Leci Brandão, entre outros cantos, canta identidades negras e femininas através de seu fazer artístico é porque há a necessidade de cantá-las, em um fôlego de reinterpretar falas hegemônicas e sonorizar silêncios cristalizados.

Essa caminhada investigativa aproxima-se das reflexões sugeridas pelo fazer historiográfico da micro-análise, ou seja, da possibilidade de perceber diferentes formas de comportamento e de ação dentro de um quadro comumente apresentado como unívoco, homogêneo. Desta forma, a micro-análise abre-se à pesquisa da pluralidade de textos e contextos e possibilita a investigação de diversas tendências, temas, dinâmicas, abrindo o trabalho historiográfico à interlocução com áreas de conhecimento desconhecidas e/ou ignoradas por quadros historiográficos gerais e generalizantes.

⁵ WERNECK, Jurema. *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p. 1.

Jaques Revel discorre sobre a micro-história e seu caráter inovador e destaca que sua metodologia possibilita trazer a cena historiográfica “estratégias sociais desenvolvidas pelos diferentes atores em função de sua posição e de seus recursos respectivos, individuais, familiares, de grupo, etc”.⁶ Assim, para Revel, a micro-análise permite que a história abra-se normalmente, e não em caráter excepcional e isolado, a novas abordagens e sujeitos, a partir de histórias individuais ou em escala de análise reduzida a um pequeno grupo.

Michel de Certeau ilumina o labirinto de questionamentos que norteiam a prática historiográfica quando, ao pontuar questões tocantes a escrita da história, observa que:

... os bons tempos do positivismo estão definitivamente acabados (...) Desde então veio o tempo da desconfiança. Mostrou-se que toda interpretação histórica depende de um sistema de referências; que este sistema permanece uma “filosofia” implícita particular; que infiltrando-se no trabalho de análise, organizando-a a sua revelia, remete à subjetividade do autor.⁷

O “tempo da desconfiança” é também o tempo das metodologias receptivas as *iterâncias, interações e errâncias*⁸ do fazer historiográfico. É um espaço-tempo de “desvelar diferenças no que continuamente se mostra”,⁹ que convida o historiador de ofício a utilizar, senão criar, ferramentas e estratégias para a apreensão de relevâncias e sentidos diversos em um mesmo objeto. Desta forma, o uso de novas fontes como a música e a iconografia, a abordagem de novos enfoques, o estreitamento de diálogos interdisciplinares e o protagonismo de sujeitos sociais múltiplos, comuns, acabam por tecer respostas possíveis para a inquietante pergunta formulada por Edwiges Zaccur: “E se acaso todas as

⁶ REVEL, Jaques. “Microanálise e construção social” In: Jaques Revel (org.). *Jogos de Escalas. A experiência da Microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1988, p.22.

⁷ CERTEAU, Michel de. “A operação historiográfica”. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 67.

⁸ ZACCUR, Edwiges. “Metodologias abertas a iterâncias, interações e errâncias cotidianas. In: GARCIA, Regina Leite (org). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 178.

⁹ idem, p. 180.

interpretações coincidissem, onde se abriria espaço para produzir o conhecimento novo?”¹⁰

Muito embora na última década as discussões sobre História e música tenham conquistado defensores e laudas nos meios acadêmicos, nos debates patrimoniais e na mídia escrita, sonorizando silêncios acerca de temas como autenticidade, tradição e identidade, ainda são pouco relacionados os elos existentes entre o samba, seus pilares referencias africanos e afro-brasileiros e seus recursos, dentro de uma tessitura própria de representações, para afirmação de identidades negra e feminina. Mais do que isso, estudos que privilegiem o samba como um espaço preferencial por onde identidades múltiplas revelam-se, entre avanços, recuos e disputas no âmbito da cultura popular, ainda figuram com timidez na arena dos estudos historiográficos.

Neste sentido, as linhas impressas nesta pesquisa recobrem fôlego e inspiração na assertiva de Muniz Sodré, para quem as pesquisas sobre samba devem:

(...) rejeitar os discursos que se dispõem a explicar o mesmo fenômeno, o samba, como uma sobrevivência consentida, simples matéria-prima para um amálgama cultural realizado de cima para baixo (...) o que pretendemos mesmo é indicar como um aspecto da cultura negra – *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de resistência cultural – encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação e identidade negra.¹¹

Na consideração do brado de Muniz Sodré sobre a produção historiográfica acerca do samba e, obviamente, de seus agentes produtores, partimos para a estruturação da pesquisa em três capítulos, que aqui chamamos de *Lado A*, *Lado B* e *Capa e Contracapa*, em uma tentativa de aproximar os discos de carreira de Leci Brandão – principais fontes que compõem o *corpus* documental do estudo – às investigações e suspeitas levantadas sobre e ao redor dos mesmos.

¹⁰ Idem, p. 186.

¹¹ SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 10.

Desse modo, o *Lado A* dedica-se a percorrer a trajetória artística de Leci Brandão desde sua primeira apresentação pública, no programa de calouros *A grande chance* em 1968, até a sua ligação formal com entidades de movimentos negros, fato que irá reverberar, sobretudo, em sua candidatura para cargo eletivo federal no presente ano. Neste capítulo, procuro localizar a produção artística, bem como a trajetória pessoal de Leci Brandão, na ambiência cultural efervescente dos anos 1960 a 1980. Aqui, minhas principais inquietações residem na percepção de que, ainda que a produção de Leci Brandão se filiasse, já àquele período, ao caráter essencialmente engajado da canção brasileira nas décadas de 1960 a 1980, seu trabalho acústico voltado para o canto das *coisas de seu pessoal*, negro e feminino, encontrou resistências no âmbito da indústria cultural em se firmar como “canção de protesto” o que culminou no ostracismo cultural sofrido pela cantora de 1980 a 1985. Neste sentido, a narrativa do capítulo constrói-se no sentido de desvelar as diversas formas e faces que as práticas discriminatórias assumem para direcionar “caminhos desejáveis” da canção no Brasil.

O *Lado B* traz uma proposta de imersão sobre o universo do samba como espaço privilegiado por onde desfilam disputas identitárias que buscaram apreender este gênero, ora como artefato cultural marginalizado, sobretudo nas primeiras décadas do século XX; ora como símbolo da identidade nacional à sombra dos interesses estado-novistas de integração nacional, sob a égide das ideologias de embranquecimento dispostas na década de 1930, ora como aspecto singularizado, particular da cultura negra, detentor de potencialidades de afirmação identitária afro-brasileira e africana, assim compreendido a partir da década de 1960.

Sobre este último aspecto confiro especial destaque às propostas encampadas pelo Grêmio Recreativo de Arte Negra Quilombos que, deliberadamente, *buscava a liberdade e não admitia moldes* na elaboração e reprodução da matriz negra do samba. Nesta característica da GRES Quilombos busco localizar *canções afirmativas* de Leci Brandão que, a exemplo da referida agremiação, trouxe para o campo do samba, um repertório de discursos e práticas de posituação étnico-racial negra, a saber: o debate sobre o protagonismo negro

dentro das diversas manifestações da cultura brasileira, em especial o carnaval; valorização da história e cultura afro-brasileira através da apresentação de personagens, heróis e heroínas negras; reverência e referência às matrizes religiosas negras; fomento à participação política popular, entre outras propostas que revelam a profunda inclinação de Leci Brandão em atrelar a música ao universo essencialmente político que a inspira e impulsiona.

No último capítulo, intitulado *Capa e Contracapa*, debruço-me sobre a compreensão das formas como o pertencimento racial e de gênero de Leci Brandão delineiam sua prática artística. Para tanto, proponho um breve sobrevôo sobre os conceitos de raça e gênero e busco localizar a produção de Leci em um panorama maior, mais denso e herdado de vozes femininas negras que no transcorrer dos séculos, vêm imprimindo através da cultura suas visões particulares sobre a experiência negra no Brasil. Neste capítulo detenho-me, ainda, à apresentação de diversas propostas de “ser mulher” apresentadas em seu repertório, onde destaca-se a multiplicidade de identidades possíveis, que extrapolam a dicotomia público/privado e suas simbologias dentro da crítica feminista. Outrossim, as propostas encampadas pelo feminismo negro funcionam neste capítulo, e talvez timidamente em toda a pesquisa, como eixo norteador da narrativa, abrindo alas para os *cantos e contos* de Leci Brandão sobre as *Coisas de seu pessoal*.

Destaca-se que ação instigante de manusear a palavra e a música nos moldes supracitados é também o resultado de uma interseção de atividades e gostos pessoais que envolvem o meu intenso fascínio pelo estudo da História que culminou em minha graduação em 1999 pela Universidade de Brasília; minha sincera devoção pela música, que busca se materializar através de minhas atividades como cantora profissional e produtora cultural desde 2004, e as atividades políticas de combate ao racismo que desenvolvo já há tempos tão subjetivos que não sei datar. Esse “tripé de paixões” está impresso em meu cotidiano e, desejo, esteja também refletido na pesquisa aqui apresentada.

Confio que as compreensões e interpretações possíveis para as questões suscitadas por este estudo sejam ao mesmo tempo relativas e não-relativistas,

racionais e subjetivas, visto que estão sujeitas a “todas as obscuridades, redundâncias e incongruências do simbólico”,¹²

Assim sendo, este disco está pronto. Convido a todos para que liguem suas vitrolas e ouçam os tantos contos que Leci Brandão tem para cantar.

¹² MAFESSOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro/RJ: Rocco, 1984, p. 12.

LADO A

Um canto para contar histórias:

Sons e silêncios na trajetória de Leci Brandão

*Ouve meu amor, escuta a voz.
Nela também mora uma canção que é tua.*

Áurea Martins

Era longa a fila de pessoas em frente à sede da TV Tupi na Praça Mauá, centro do Rio de Janeiro, naquele janeiro de 1968. Minha imaginação¹³ sobrevoa um cenário possível e, silenciosa, observa sob o sol lancinante daquela manhã, um e outro buscando alento no aceno de um leque, na conversa descomprometida com o colega em frente, ou no passeio dos dedos sobre as cordas desafinadas do violão a reboque. Toda medida era válida para resistir ao desgaste da espera que culminaria no objetivo comum dos anônimos ali enfileirados: candidatar-se a uma vaga para participar do programa de calouros “A grande chance”, que comandado pelo polêmico apresentador Flávio Cavalcanti,¹⁴ animava tardes de domingo e embalava os sonhos de inúmeros artistas desconhecidos em retirar, ainda que por alguns instantes, seu talento particular do anonimato.

¹³ Aqui, aproprio-me da noção de “regime de imaginação” na oficina da história – cunhada pela historiadora Rosemary Fritsche Brum – para imaginar o passado, do qual resta-me apenas fragmentos. Para a pesquisadora, todo historiador se defronta na escrita com suas asas, isto é, com possibilidades em aberto quando se está sob o regime da imaginação, “caindo-se assim no terreno da suspeição porque a subjetividade impera e revoluciona os parâmetros entre a memória, a história e a ficção”. BRUM, Fritsche Rosemary. “História e Memória: a soldura da imaginação.” In: *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXII, n. 1, junho 2006, p. 75.

¹⁴ Segundo a historiadora Lúcia Maciel de Barbosa, o jornalista Flávio Cavalcanti era “polêmico porque se posicionava sobre tudo”. Assim, era capaz de consagrar com medalha no quadro *Obrigado por você existir* o então ministro Hélio Beltrão, do governo Figueiredo, ou convocar para o júri do programa a atriz Leila Diniz, *persona non grata* ao regime militar por seu comportamento ousado e por sua entrevista recheada de palavrões no *Pasquim*. Além disso, segundo a historiadora, “a postura pública de Flávio Cavalcanti e de seu programa trazia um universo moral que se coadunava com as diretrizes de integração nacional impostas pela ditadura militar onde, as noções de família, religião, ordem, hierarquia, propriedade e o maniqueísmo entre o bem o mal davam o tom de seu estilo jornalístico”. OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *Nossos comerciais, por favor! A televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti*. São Paulo: editora Beca, 2001. p. 26.

E valeria à pena a espera. Os prêmios oferecidos pelo programa variavam entre gravações de discos e pequenos valores em dinheiro.¹⁵ Além disso, apresentar-se para a apreciação de um elenco de jurados que, entre outros artistas, contava com a participação da cantora Maysa¹⁶ e do maestro Erlon Chaves¹⁷ parecia representar, de fato, a “grande chance” para que anônimos diluídos no povo pudessem ser nacionalmente conhecidos e avaliados. No rastro desta oportunidade se viam e ouviam operárias, estudantes, costureiras, seresteiros, donas de casa, *crooners* profissionais – outros nem tanto – suburbanos e cariocas da gema, mecânicos e telefonistas. Todos afinados em um tom maior comum que vibrava reconhecimento, talento e canção pelas ondas acinzentadas e mágicas da TV.

Chegada a grande tarde, da grande chance, os inscritos selecionados aboletavam-se atrás do palco à espera do momento em que fariam sua apresentação. Como de costume, Flávio Cavalcanti lançou solenemente seu jargão: “Um instante, maestro!” e ajeitando os óculos frente aos olhos anunciou a apresentação da candidata Leci Brandão, a “moça vinda de Bangu”.¹⁸

¹⁵ Ver http://www.microfone.jor.br/hist_auditorio.htm

¹⁶ Sobre Maysa, ver a biografia: NETO, Lira. *Maysa: só numa multidão de amores*. São Paulo: Globo, 2007.

¹⁷ Segundo Cravo Albin, Erlon Chaves foi regente, arranjador, pianista, vibrafonista, compositor e cantor. Em 1965, depois de ter composto para a TV Excelsior uma sinfonia que se tornou tema de abertura da emissora, mudou-se para o Rio, onde foi diretor musical da TV Rio e um dos idealizadores do I Festival Internacional da Canção em 1966. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>. Em recente biografia publicada sobre Wilson Simonal, Ricardo Alexandre salienta a importante parceria de seu biografado com o maestro, e atribui a causa de sua morte precoce às agruras pelas quais Simonal passava: “Ninguém sabia por quanto tempo Simonal poderia ficar atrás das grades. Erlon Chaves decidiu comprar um toca-discos portátil e alguns LPs para levar ao amigo na carceragem de Água Santa. Era 14 de novembro de 1974, numa loja de discos na Galeria Paissandu, no Flamengo, Erlon acabou se envolvendo numa conversa sobre o “dedo-duro” Simonal. Passou mal na porta da loja e morreu de enfarto antes que a ambulância chagasse. O maestro tinha apenas 40 anos.” ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem*. A vida e o veneno de Wilson Simonal. São Paulo: Globo, 2009, p. 235. Também Nei Lopes dedica parte de sua produção em seu blog “Meu Lote” para apresentar um pouco da história de Erlon Chaves na música popular brasileira. Ver: http://www.neilopes.blogspot.com.br/2007_08_01_archive.html

¹⁸ Esta pesquisa encontra-se informada por uma abordagem que se filia à chamada *micro-história*, partilhando da idéia de que a análise sobre o percurso de pequenos grupos ou mesmo de um único indivíduo não só tem muito a dizer sobre o momento histórico ali focado como, ainda, desnuda algumas variantes que num sobrevôo mais geral não poderiam ser percebidas. Jacques Revel em relação à micro-história dirá que se trata de um projeto cujo intuito “é fazer aparecerem, por trás da tendência geral mais visível, as estratégias sociais desenvolvidas pelos diferentes atores em função de sua posição e de seus recursos respectivos, individuais, familiares, de grupo, etc.” REVEL, Jacques. “Microanálise e construção social” In Jacques Revel (Org.). *Jogos de Escalas. A experiência da Microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.22.

Ambiguamente franzina e firme no olhar lançado sobre o público, a filha da servente de escola Leci de Assunção Brandão e do funcionário público Antônio Francisco da Silva cantou em versos simples uma canção que propunha paz:

*Menino, não seja bobo
Eu tenho um samba novo que fala de povo
Eu tenho um samba forte
Tenho muita sorte
Pois só faço aquilo que é de meu estilo
Não falo de guerra
Nem falo de morte
E vou cantar somente a paz.*¹⁹

A alguns ouvidos subversivos da época, a recusa da compositora em *falar de guerra ou falar de morte* poderia soar como uma postura “chapa branca”, reacionária em um período em que a ditadura militar desfilava seus feitos pelas mãos do governo Costa e Silva, empreendendo esforços em silenciar violentamente os conflitos gerados pelo regime.²⁰ Como poderia a moça, naquele momento, conjugar povo e paz sem falar de guerra e morte? Tal impressão se acentua se considerarmos que, no mesmo período, a chamada canção de protesto²¹ sonoriza e

¹⁹ Não foi possível levantar o nome desta canção com a qual Leci concorreu no programa.

²⁰ Para Marcos Napolitano o regime militar brasileiro, como de resto outras ditaduras latino-americanas, concentrou-se em “vigiar e controlar o espaço público, regido por uma lógica de desmobilização política da sociedade como garantia da “paz social”. Neste sentido, esses regimes poderiam ser caracterizados como autoritários, pois “sua atuação voltava-se para o controle e esvaziamento político do espaço público, preservando certas formas de liberdade individual privada”. NAPOLITANO, Marcos. “A MPB sob suspeita”. In: *Revista Brasileira de História*, vol.24, nº.47, São Paulo: ANPUH, 2004, p. 104. O governo Costa e Silva, em especial, caracterizou-se por inaugurar a fase mais dura do regime com a promulgação do Ato Institucional nº. 5 que, entre outros decretos, permitia ao Presidente da República, no interesse do nacional, “decretar a intervenção dos estados e municípios sem as limitações previstas na constituição, bem como, ouvido o conselho de segurança nacional, suspender direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de dez anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais”. Cf. NOBLAT, Ricardo. “Sob as ordens de Brasília”. *Nosso Século*. 1960/1980.– 2ª. Parte. Editora Abril Cultural: São Paulo, 1980, p. 30.

²¹ Segundo Francisco Carlos Teixeira da Silva, a canção engajada foi “uma arma com que se enfrentava determinadas situações naquele momento, se reforçava a solidariedade mútua, se criava identidade coletiva frente ao autoritarismo do outro”. SILVA, Francisco C. T. da. “Da bossa nova à tropicália: as canções utópicas” In: DUARTE, P.S e NAVES, S.C (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 141. Destaca-se que, embora a canção de protesto seja um gênero que ganhou fama a partir da instalação do regime de exceção no País, ela esteve presente no imaginário dos compositores nacionais desde o início do século XX. Com os irônicos compositores dos morros cariocas, a música popular brasileira consolidava a crítica mordaz de costumes, não raro com farpas à política. Noel Rosa e Wilson Batista são apontados como símbolo

multiplica vozes contrárias ao regime político vigente, ao mesmo tempo em que a música popular brasileira demarca em seu território um espaço privilegiado para o debate de temas caros à democracia, à liberdade, à livre expressão e ao desvelamento e amadurecimento político do país.

Destaca-se que, em aspectos gerais, a esfera da cultura era vista com suspeição pelo serviço de vigilância e repressão por, à *priori*, funcionar como ambiente profícuo para que "comunistas e subversivos infiltrados, procurassem confundir o cidadão inocente útil".²² 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 meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-popular, ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais críticas ao regime militar.²³

No lado B do repetido disco diversos músicos revezavam seus tons e sons em um horizonte artístico voltado para o desmantelamento dos pressupostos do regime. Formando e informando públicos que guardavam suas especificidades denotadas, sobretudo, no elevado grau de escolaridade, na colocação média na esfera social e no pertencimento étnico-racial majoritariamente branco²⁴, o repertório de canções de protesto movimentava-se àquele período rumo a um prisma que fazia antever aquilo que Negrão de Mello aponta como "uma brecha possível para conscientizar, denunciar e sonhar (...) encontrando ali o

máximo dessa época. A esse respeito ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed: Ed. UFRJ, 2001.

²² NAPOLITANO, Marcos. "A MPB sob suspeita" In: Op. cit. ... p. 105.

²³ Para Carlos Sandroni a expressão *Música Popular Brasileira* liga-se a um momento da história da República em que a idéia de povo brasileiro e defesa do nacional estava no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música foi determinante e fundante da sigla MPB como uma senha de identificação político-cultural. SANDRONI, Carlos. "O adeus a MPB". In: Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg (orgs.). *Decantando a República*. v. I: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 29.

²⁴ O sociólogo Kabengele Munanga destaca que os conceitos de negro e branco têm um fundamento etno-semântico, político e ideológico, e não um conteúdo biológico ou biologizante. Desta forma, funcionam como forma de classificação social e acaba por limitar o conceito de raças à esfera social e não, genética. MUNANGA, Kabengele. "A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil". *Revista Estudos Avançados*. 18(50), 2004, p. 51.

Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a05v1850.pdf>

referendamento para nossas utopias de um mundo melhor”.²⁵ 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 para comunicar insatisfação e reação ao regime.

Posta a aporia entre os interesses da canção e do Estado, onde se localizaria, então, a composição da moça de Bangu? Para quem seu canto aparentemente conciliador se dirigia? A própria Leci Brandão, em entrevista concedida à revista *Democracia Viva*, 35 anos depois da participação no programa, observa que na época ela não gozava ainda de amadurecimento político, ao menos no que se referia aos debates caros às ações e reações fomentadas pela ditadura militar:

Naquela época, confesso, não tinha ainda uma consciência política forte. Meu pai tinha uma cabeça muito de direita. Ele falava muito bem do Carlos Lacerda. Só fui descobrir esse meu outro lado anos depois da morte dele (...) Quando fui ao programa do Flávio Cavalcanti em 68 a música que apresentei era bem reacionária: “não falo de guerra, nem falo de morte e vou cantar somente a paz”. Vê a diferença?²⁶

Afinada ou não com a movimentação do campo musical à época, Leci Brandão recebeu as maiores notas daquela tarde. Talvez pelo perfil do programa e de seu apresentador que, para muitos, coadunava-se aos objetivos da ditadura. Talvez por seu notado talento para cantar e compor em especial, visto que este último não figurava como atributo feminino no universo da canção.²⁷ Talvez

²⁵ MELLO, Maria Thereza Negrão de. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In: Olga Cabrera e Jaime Almeida (org). *Caribe, sintonias e dissonâncias*. Goiânia: CECAB, 2004, p. 68.

²⁶ Entrevista concedida à Ana Cris Bitencourt, Flávia Mattar, Iracema Dantas e Lúcia Xavier para a matéria intitulada *Leci Brandão*. Revista *Democracia Viva*, nº. 17, São Paulo, 2003, p. 33.

²⁷ Na mesma entrevista Leci Brandão destaca que as pessoas perguntavam se “a letra também era dela”. Esse questionamento denota a usual correspondência entre gênero feminino e esfera privada, doméstica da vida social, desconsiderando ou ocultando formas de subversão empreendidas por mulheres de pressupostos sexistas e patriarcais. Jurema Werneck destaca que, em se tratando de mulheres negras a exemplo de Leci Brandão, a desconfiança do potencial criativo agrava-se visto o alto grau de invisibilidade e estereótipos que cercam este contingente em todas as partes do mundo e não apenas no Brasil. WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as lalodês: mulheres negras e cultura midiática*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

porque, ainda que vozes urgentes da MPB naquele período previssem a sonorização da denúncia e da provocação; previsível e imprevisível seguiam sendo conceitos fugidios, fugazes no campo da arte.

Fato é que, passadas as fases eliminatórias, Leci foi classificada para a grande final, mas não ganhou o prêmio de primeiro lugar. Contudo, sua participação no programa já daria sinais de uma das características que marcaria toda a sua trajetória que ali tomava o primeiro fôlego público: o estilo renitente em buscar a identificação de seu trabalho, não nos cardápios e ditados propostos pelas mídias, mas nas visões, cotidianos e possibilidades que emergiam das comunidades das quais fazia parte, buscando cantar e contar as *coisas de e para o seu pessoal*.

Assim, se de um lado seu “samba de paz” estava em descompasso com os caminhos mais afamados da música popular brasileira àquele período, de outro, sua imagem negra e feminina, sua origem suburbana e seu notado talento, sincretizados naquele *samba novo que fala de povo*, poderiam ser tomados com identificação e admiração imediata por um conjunto de pessoas para quem as supressões causadas pelo regime militar eram mais um entre os diversos enredos sociais cerceadores da liberdade política e de outros aspectos caros ao exercício da democracia.

Falo de vizinhas de subúrbio, do motorneiro da estação, do vendedor de sapatos, da operária sonolenta no vai e vem do trem, do estudante negro secundarista. Pessoas comuns, personagens protagonistas de um cotidiano particular suburbano em uma cidade bipartida e díspare em suas identidades, onde o fazer artístico, ainda que amplamente presente e integrado à experiência através de formas diversas de troca social, não figurava como capital cultural de fomento.²⁸ Para esse conjunto de pessoas, conhecer Leci pela tela da TV naquela tarde era também reconhecer em si próprios a possibilidade crível de realizar

²⁸ Para Álvares Domingues, o subúrbio corresponde a uma “representação social estigmatizada, é um espaço de exclusão e de marginalidade social, da cidadania incompleta. A distância do centro é também sociológica. O centro monopoliza o poder, recursos econômicos, políticos e culturais. O subúrbio é um distanciamento real e simbólico do centro, além do estritamente geográfico”. DOMINGUES, Álvaro. *(Sub)úrbios e (sub) urbanos – o mal-estar da periferia ou a mistificação dos conceitos?* Geografia – Revista da Faculdade de Letras. I série, vol. X, XI. Porto, 1994/95 p. 16-18.

experiência semelhante, arejando os distanciamentos propostos e recrudescidos na e pela configuração dinâmica da cidade.

Na rememoração daquele episódio, Leci Brandão destaca que, para além do conteúdo do samba apresentado no palco de Flávio Cavalcanti, o que mais chamou a atenção do público foi:

... isso de eu ser negra, moradora do subúrbio, telefonista e ter feito aquele samba. Quando cheguei na minha rua estava todo mundo acordado. Tinha pastel, guaraná, cerveja, bolo. Foi uma loucura. No dia seguinte na estação de trem todo mundo na fila sabia que eu tinha ido ao Flávio Cavalcanti. Comecei a andar de condução de graça. Entrava no ônibus e o povo dizia: “olha a menina da Grande Chance! Vem pela frente!”. Acho que aquelas pessoas se identificavam comigo e eu me identificava com elas²⁹.

A identificação social a qual se refere Leci Brandão pode ser compreendida como aquilo que a socióloga Nilma Lino Gomes chama de “modo de ser”. Ou seja, uma identidade que, por não ser inata, refere-se a uma forma de ser/estar no mundo e para/com o *outro* e acaba por apresentar-se como fator importante na criação de redes de relações e referências culturais dos grupos sociais. Assim, indica traços culturais que se expressam através de práticas linguísticas, festivas, rituais, comportamentos, pertencimento étnico-racial e de gênero, tradições populares e outras referências civilizatórias que marcam a condição humana³⁰. Nessa ótica, a identidade implica um processo constante de identificação do “eu ao redor do outro e do outro ao redor do eu”³¹ que revela diferenças e parecências e,

²⁹ Revista *Democracia Viva*, nº. 17, Op. Cit., p. 34. Vale trazer à baila as observações de Walter Benjamin quanto ao ato de rememorar. Para este autor, o passado apresenta-se como um conjunto de fragmentos que são, através da memória, construídos e resignificados por nós. Benjamin ressalta que é através da rememoração que aqueles indivíduos invisíveis e anônimos para a historiografia tradicional passam a reivindicar espaços no presente, com vistas a atualizar o passado e inseri-lo em um campo de batalhas urgentes, “saturado de agoras”. BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 229.

³⁰ GOMES, Nilma Lino. “Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão”. In: *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal 10.639/03*. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005, p. 41.

³¹ D’ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multi-culturalismo: racismo e anti-racismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001, p. 40.

nesta mira frente ao espelho, faz emergir a consciência de uma identidade, coletiva e/ou individual.³²

“Eu tenho um samba novo que fala de povo”

Filha única da servente de escola Lecy de Assunção Brandão e do funcionário público Antônio Francisco da Silva, Leci Brandão cresceu nutrindo a consciência de suas origens sociais e familiares. Nascida na primavera de 1944 no bairro do Catete, centro antigo do Rio de Janeiro, foi criada em uma casa simples localizada à rua Senador Pompeu nas imediações do Morro da Conceição e do Livramento. Esta área integra a região que Heitor dos Prazeres definiu como “uma África em miniatura”³³, termo que foi adaptado e divulgado por Roberto Moura como a “Pequena África do Rio de Janeiro”. Segundo Brasil Gérson, a rua senador Pompeu caracterizava-se por apresentar-se:

... tão comprida que começa na Conceição, ao pé do Morro do Valongo, e só termina nas imediações do Morro do Pinto. Era a Príncipe dos Cajueiros de antigamente, já habitada também por figuras da nobreza (...) antes de abrigar, na passagem do século XIX para o XX, um tipo de residências coletivas para trabalhadores já fora de uso entre nós e das quais as últimas existentes são, talvez, as que nela subsistem, tão mal conservadas, algumas prestes a caírem aos pedaços – conjuntos à semelhança de quartéis, com a sua parte assobradada dispendo de varanda de madeira, dispostos em forma de um quadrilátero, como um amplo pátio, este dotado também de tanques para lavadeiras, e alguns construídos provavelmente em lugares antes ocupados por cocheiras de empresas de tálburis e carroças, tão frequentes no bairro antes dos progressos do transporte motorizado, que

³² Obviamente, essa identificação social do indivíduo não pode ser confundida como simples sentimento de pertencimento, visto que é produto de um processo muito mais amplo que se desenvolve dentro de um sistema de representações. Teóricos dos estudos culturais como Stuart Hall e Kathryn Woodward destacam que as representações sociais atuam por meio de símbolos para classificar o mundo e nossas relações em seu interior, produzindo identidades a eles associadas. Desta forma, os significados envolvidos e desenvolvidos nos sistemas de representação produzem “posições de sujeito” e indicam aquilo o que somos e o que podemos nos tornar. Mais do que isso, os discursos e sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. Cf. HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997; WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” In Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e Diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

³³ LOPES, Antônio Herculano. *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks e Edições Casa de Rui Barbosa, 2000, p. 13.

se foi verificando à medida que a indústria se desenvolvia e o número de operários aumentava e era preciso que casas fossem sendo erguidas para a sua moradia.³⁴

Segundo Carlos Sandroni, os morros e subúrbios da cidade do Rio de Janeiro foram, a partir do século XX, ocupados por indivíduos de baixa renda que não conseguiam manter os altos aluguéis das moradias dos bairros mais tradicionais e que “desprovidos dos serviços básicos, como água, luz, esgoto, cresceram como comunidades à parte, olhadas com desconfiança pelo restante da cidade”.³⁵

A carestia de infraestrutura não era uma dado incomum para casais como Dona Lecy e Sr. Antônio, que trabalhavam como funcionários públicos das categorias mais baixas. Contudo, assinala-se que suas ocupações conferiam, no âmbito da população negra, uma certa diferenciação, pois se tratava de empregos estáveis, formais, que permitiam a certeza de rendimentos ao final de cada mês. Assim, apesar de pobres, podiam oferecer à filha única uma condição diferencial da que comumente era reproduzida à sombra da exclusão sócio-espacial e consequente desigualdade de oportunidades. A esse respeito, Leci Brandão destaca:

Eu sabia que eu era pobre. Eu tinha noção de que nós éramos pobrinhos, mas com dignidade. Minha mãe sempre procurou, no meu aniversário, fazer um bolinho, tinha que ter a festinha, minha madrinha sempre me dava uma pulseirinha ou me dava um anelzinho. Nós éramos pobres mas nós tínhamos essas coisas. Nós comíamos nossa galinha dia de domingo, a gente tinha vitrola, quando tinha festa eu botava vestido novo de tafetá com lacinho de fita, tirava foto de aniversário.³⁶

A ocupação da mãe como zeladora de escolas públicas seria responsável por contínuas mudanças de endereço da família Brandão que a partir de meados da década de 60 passa a residir em escolas da zona norte e oeste da cidade. A aparente situação de transitoriedade e instabilidade domiciliar não inibiu formas

³⁴ GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000, p. 209-210.

³⁵ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001, p. 173.

³⁶ Depoimento concedido a Jurema Werneck em 07/06/2006 In: WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as lalodês ...* Op cit., p. 173.

de socialização praticadas pela família que mantém em sua casa hábitos que propiciavam profundas trocas sociais e suspensões de um cotidiano de trabalho e algum nível de conforto material:

E na casa da gente, como a gente morava em escola, época de Natal, essas coisas assim, a escola estava vazia, então, todo mundo ia lá pra casa, os parentes todos, cada um ficava numa sala, levava o seu cobertor, levava suas coisas, forrava no chão, botava aquela mesa no meio do pátio, de comida. Então era uma delícia. Era eu, meu pai e minha mãe. Mas nós tínhamos os parentes, os amigos, os que não eram necessariamente parentes consangüíneos, eram conhecidos (...). Meu pai gostava muito de fartura, meu pai gostava muito de feijoada, fazer comida, juntar o pessoal lá. Era uma delícia. Comprava aquela tina, tinha aquela tina de madeira de botar cerveja, botava ali, comprava gelo. Meu pai sempre gostou muito de festa.³⁷

Esses depoimentos nos convidam a pensar o cotidiano como uma esfera privilegiada de análise onde se pode observar aquilo que Michel Maffesoli chamou de “jogo social”³⁸ por onde é possível verificar, de um lado, a representação homogênea e globalizante do dado social, ou seja, a notada prevalência de famílias negras às franjas dos grandes centros urbanos e as possíveis dinâmicas de exclusão decorrentes, e de outro, uma socialidade multiforme e tenaz das relações familiares e sociais, vividas ao lado do primeiro.

Para Maffesoli, essa socialidade expressa a “irreprimível e misteriosa vontade de viver de toda existência individual e social”, a despeito da tecnoestrutura contemporânea hierarquizante e excludente.³⁹ Mais do que isso, tal cenário ilumina as suspeitas do autor quanto ao protagonismo dos atores sociais frente aos valores praticados no jogo social. Sob essa ótica, a exploração, a alienação, a dominação acabam por atuarem, de certo modo, impotentes para apreender a “astúcia estrutural e corriqueira” que emerge das práticas que recriam tramas sociais viciadas. Ainda, segundo este autor, as relações cotidianas estariam sustentadas pelo desejo de “estar-junto” que possibilita a prática da socialidade,

³⁷ Idem, *ibidem*.

³⁸ MAFESOLLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro/RJ: Rocco, 1984, p. 14.

³⁹ Idem, p.12.

definida por ele como aquilo que “procura exprimir a solidariedade de base em que se assenta a socialidade humana.”⁴⁰

É também na ambiência familiar e cotidiana que Leci Brandão irá receber as primeiras referências musicais que, em larga escala, demarcarão territórios por onde, posteriormente, irá trafegar sua trajetória artística. Para a sambista, as preferências musicais de seu pai, refletidas na repetida apreciação musical em sua casa, bem como os encontros familiares sempre sonoros e calorosos, foram determinantes para a formação e ampliação de seu paladar artístico. Sobre esse aspecto ressalta:

Meu pai gostava muito de disco de 78 rotações. Lá em casa sempre teve vitrola. Então eu tive várias informações sobre artistas. Lá em casa tinha disco do Jamelão, Carmem Costa, Ademilde Fonseca, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Elizete Cardoso, Julio Reys e sua orquestra, Bienvenido Granda, Doris Day, Peter York, Louis Armstrong. Eu ouvi Luis Gonzaga, eu escutava tudo! Até disco de ópera. Caruso não-sei-quê, tudo isso eu ouvia. Dia de domingo lá em casa só botava disco.⁴¹

Destaca-se que tais influências musicais irão reverberar seu peso em diversos trabalhos elaborados posteriormente pela artista. Em 1980, por exemplo, Leci Brandão grava a música “Que será” de Marino Pinto e Mário Rossi, sucesso na voz de Dalva de Oliveira nos anos 40. Em 1985 no disco *Leci Brandão* é a vez da canção “Gracias a La vida” da compositora chilena Violeta Parra, ganhar tradução pelo timbre brasileiro de Leci Brandão. Além disso, o apreço pela instrumentação harmônica, os diversos choros distribuídos em sua discografia, bem como, os múltiplos sotaques rítmicos empregados em seus compactos sinalizam para uma formação musical diversificada e informada por influências musicais variadas.

Outrossim, as informações musicais apreendidas na adolescência também irão ajudar a compor a atmosfera por onde, posteriormente, o trabalho musical de Leci Brandão irá germinar e amadurecer. A música norte-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

⁴⁰ Idem, p. 37.

⁴¹ Depoimento concedido a Jurema Werneck em 07/06/2006 In: WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as lalodês ...* Op cit., p. 17.4

sucesso da época. Ouvinte atenta e dedicada desse gênero musical, Leci destaca suas predileções à época.

Eu morava no subúrbio, em Realengo, e estudava na Tijuca (...) Aí eu corria pra chegar em casa, fazer tudo certinho, que era pra eu seis horas da tarde ligar na Rádio Tamoio pra escutar o tal do Ray Charles. E eu fiquei apaixonada pela voz do Ray Charles. Aí eu comecei a comprar LP do Ray Charles.⁴²

De fato, entre as décadas de 50 e 60 do século XX assistia-se um processo de dimensões internacionais em que e a juventude, rejeitando herdar o fardo de uma sociedade que não conseguira evitar duas catástrofes mundiais – as duas grandes guerras – e já prometia outras (a Guerra do Vietnã, a Guerra Fria, o recrudescimento das práticas racistas e sexistas) buscava uma identidade que expressasse uma visão mais generosa e transformadora do mundo. Assim, o acesso às expressões artísticas internacionais não encontrou limites para circular por entre continentes e avidamente propiciou a diversos jovens adotar a música como palco e platéia para a expressão de uma visão particular da experiência do vivido, interessada em transpor barreiras de espessa rigidez, a exemplo do consumismo, da repressão sexual, do racismo, do sexismo, entre outras práticas sociais⁴³.

Ao modularmos o foco dessa movimentação cultural no seio do universo artístico para o campo da cultura negra é possível observar que a música, em toda sua dimensão diaspórica, sempre gozou de *status* privilegiado de expressão identitária de negros e negras ao redor do mundo. Para Stuart Hall, a música negra estabelece-se deslocando o caráter logocêntrico⁴⁴ da escrita e da língua falada e revela-se como uma estética particular de performance, um “dom relutante capaz de tornar-se um modo potencializado de comunicação diante da censura e da

⁴² Idem, p. 173.

⁴³ ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de Ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 285.

⁴⁴ Segundo Luiz Tatit, existe uma vinculação entre a língua natural, ou seja, o modo de comunicação falada no cotidiano das pessoas e grupos, e a canção, modalidade musical onde a palavra, a língua falada, ganha importância. Ou seja: A canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral. TATIT, Luiz. “A construção do sentido na canção popular”. In: *Língua e Literatura*, nº 21, 1994/1995, p. 131.

violência que cercam a vida daqueles que a produzem”.⁴⁵ A esse respeito, complementa:

Deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica da escrita (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita -, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música.⁴⁶

Assim, paralelamente à eclosão de uma movimentação mundial sem precedentes em torno da música como veio de expressão cultural e comportamental, a música negra experimentava, neste período, não apenas a criação, mas a amplificação de sua capacidade comunicativa, organizativa, de afirmação identitária e de aglutinação em torno de pressupostos e práticas culturais comuns. Tal assertiva fica expressa nos depoimentos de Leci Brandão quanto à mobilização de centenas de jovens do subúrbio do Rio de Janeiro que, a exemplo dela própria, voltavam parte significativa de sua atenção, vibração e identificação à música negra estadunidense, em especial:

Vários colegas meus de Realengo tinham um grupo de mímica. A mímica estava no auge. Eram não sei quantos mil grupos fazendo mímica. O pessoal se arrumava todo, botava uniforme, ia para a rádio Mayrink Veiga para fazer mímica. Ray Charles estava estourado naquela época. Os caras iam de luva branca, bengala, óculos escuros, fazer mímica do Ray Charles (...) Era o auge do rock.⁴⁷

Tal cenário sonoro revela, ainda, um movimento musical suburbano, cosmopolita e majoritariamente negro, a despeito da aparente predominância da bossa nova nos paladares musicais brasileiros naquele período. Para Jurema Werneck, tal aparência estável do *meinstrean* dominante (ou apagamento do protagonismo cultural negro) é reproduzido pela historiografia sobre música

⁴⁵ HALL, Stuart. “Que ‘negro’ é esse na cultura popular negra”. In SOVIK, Liv (Org.) *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte – Brasília: Editora UFMG/ Representação a UNESCO no Brasil, 2003, p. 331.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Depoimento concedido a Jurema Werneck em 26/06/2006. WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as lalodês ...* Op cit.

popular no Brasil e acaba por “fortalecer modelos interpretativos que reiteram definições que reservam às diversas formas de organização cultural negra, papel subsidiário à pretensa participação axial do paradigma europeu”.⁴⁸

A esse respeito, a autora destaca que em diversos estudos é possível observar operações discursivas que acabam por apagar ou atenuar o protagonismo negro na esfera cultural. Um dos aspectos dessa operação de ocultamento estaria na opção por uma forma gramatical específica onde, em muitos casos, a produção negra vai sendo tratada na voz passiva, tendo sua mobilidade e protagonismo ancorado em concessões, movimentações e “descobertas” da população branca. Assim, o trabalho criativo de negras e negros, não raro, aparece em diversos estudos como uma ação não protagonizada por eles, mas sim, por um aparato tecnológico, comercial e industrial manipulada pelos outros setores.

É o caso, por exemplo, do estudo de Micael Herschmann sobre o funk carioca, para quem:

A origem do *funk* carioca remete-nos ao início dos anos 70, com os Bailes da Pesada que foram promovidos por Big Boy e Ademir Lemos, por pouco tempo, em uma das principais casas de espetáculo de música pop do Rio de Janeiro, o Canecão.⁴⁹

Tal assertiva desconsidera o protagonismo de jovens negros dos subúrbios cariocas no interior do movimento funk, tanto nos anos 70 quanto no movimento musical que verifica-se ainda hoje. Destaca-se que via de regra, jovens negros de subúrbio não freqüentavam – e ainda não freqüentam de forma expressiva – lugares com o status da casa de shows Canecão. Assim, a pretensa centralidade da ação de Big Boy e Ademir Lemos torna-se questionável, principalmente por esta ter sido desenvolvida, segundo o próprio Herschmann, “por pouco tempo”.

Além de nutrir-se de referências musicais negras e internacionais, o gosto musical de Leci Brandão não fugiu de certa regra mística da juventude brasileira à época que fez vibrar intensamente os ecos e reverberações da música produzida

⁴⁸ WERNECK, Jurema, Op. cit., p. 40.

⁴⁹ HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p. 20.

em solo nacional. Também para ela foram impactantes as inovações estéticas trazidas pela bossa nova, em um primeiro momento, e posteriormente pela Jovem Guarda e pela música produzida sobre um eixo de contestação frente à ditadura militar a partir de 1964 por onde se destacavam nomes como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Taiguara, Marília Medalha, Nara Leão, entre outros e outras.

Interessante destacar que da Bossa Nova, em especial, veio parte da inspiração harmônica e melódica para compor em 1964 aquela que a cantora entende como sua primeira composição, intitulada “Tema de amor de você”. Em entrevista concedida ao programa *Ensaio*, produzido pela TV Cultura em 1974,⁵⁰ onde apresenta-se ao público a convite do compositor Cartola, Leci Brandão identifica a música como “uma Bossa Nova. Um troço muito diferente do que estou fazendo agora”. A canção que fala sobre um amor não correspondido, apresenta uma estética tipicamente bossanovista, com um “cantar baixinho, falado”, uma batida do violão percussiva e um tom coloquial da narrativa musical.⁵¹

*Conversando com a saudade que chegou de você
Descobri que a tristeza mora no meu viver sem você
Você voltando eu seria mais alguém
E uma canção toda de paz, toda de bem
Eu cantaria*

A influência da Bossa Nova no gosto musical de Leci Brandão dá a ver uma dinâmica identitária que se caracteriza pela instabilidade, ou seja, pelo caráter não-essencial ou permanente da identidade do sujeito. Isto se verifica se considerarmos que, ainda que a bossa nova com seu banquinho, seu violão e sua afinação certa com o *status quo* da classe média carioca representasse o revés de toda matriz social de Leci Brandão – negra, pobre e suburbana – a artista identificou-se com aspectos artísticos do gênero e apropriou-se de códigos particulares do mesmo sem, contudo, coadunar sua trajetória à face notadamente elitista da bossa. Em não sendo bossanovista, Leci Brandão permitiu-se sê-lo, ainda que limitada e

⁵⁰ Depoimento concedido no programa “Cartola, MPB Especial”, produzido pela TV Cultura em 1974 e lançado em DVD pela gravadora Trama em 2006.

⁵¹ ALBIM, Cravo. *O livro de Ouro da MPB*. op. cit, p. 214.

temporariamente, acenando para aquilo que Stuart Hall chamou de “celebração móvel da identidade”, por onde se movimentam identidades contraditórias, empurradas em diferentes direções, deslocando identificações seguras.⁵²

Provavelmente, também o movimento da Jovem Guarda tenha alcançado Leci Brandão e impresso referências sonoras e comportamentais que a acompanhariam no decorrer de sua carreira artística. Se a Bossa Nova envolveu um setor influente da classe média através de um refinamento estético e da visão *litorânea, ipanemense* do mundo, a Jovem Guarda com o seu *Quero que vá tudo pro inferno!* foi um movimento mais amplo, com mais popularidade e poder de penetração mais intenso nos diversos segmentos da sociedade.

Tal alcance deveu-se, sobretudo, a conjugação entre mídia televisiva, percepção empresarial e, principalmente, ebulição cultural que conspirava ao redor e em favor da juventude. Assim, as jovens tardes de domingo irradiadas pela TV Record entre 1965 e 1969 e comandadas pelo tríade Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia alcançavam centenas de jovens e representavam, como afirma Brito, “um importante canal de expressão dos anseios juvenis que ajudou a configurar o universo imaginário de grande parte da juventude brasileira”.⁵³

Para a autora, o referido movimento musical guarda, ainda, marcos identitários que se colocam na fronteira entre representações transgressoras da juventude e certo esvaziamento político, sobretudo se comparado ao mote da canção engajada e do tropicalismo. De revolta ou resignação, coadunamos com a interpretação da autora sobre a notória contribuição da Jovem Guarda para aumentar o coro de vozes juvenis e rejuvenescedoras que, no compasso da música e no traçado da estética, propunham os mais variados níveis de transformação.⁵⁴

⁵² HALL, Stuart. *A identidade Cultural na pós modernidade*. 10ª Ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 13.

⁵³ BRITO, Eleonora Zicari da Costa. “História e Música: tecendo memórias, compondo identidades”. In: *TEXTOS DE HISTÓRIA*. Revista da Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, vol. 15, nº 1/2, 2007. p. 215. Disponível em: http://vsites.unb.br/ih/novo_portal/portal_his/pos_graduacao/arquivos/revista/volume_15_1_e_2/por_partes/textos_de_historia_13.pdf

⁵⁴ idem.

Há de se destacar que os embates ideológicos entre o aparentemente esvaziamento político do *iê iê iê* da Jovem Guarda e a *denúncia mais poética da injustiça*⁵⁵, vociferada pela MPB através da canção engajada, dão a ver uma atmosfera artística em que a música popular figurava-se como espaço sonoro e político por onde disputas identitárias se movimentavam.

Se no âmbito da Jovem Guarda a canção, a estética e as referências culturais⁵⁶ não se demonstravam amalgamadas a um rufo nacionalista, comprometido ou inflamado por *estandartes ou alegorias de vanguarda*; na seara fecundada pela canção engajada a busca será, não apenas imprimir no cancioneiro popular vozes de despertar e de consciência coletiva frente, sobretudo, ao autoritarismo vigente; mas também confrontar essa “outra” canção, essa “anti-MPB” que, ruidosa, amplificava pelas cordas das guitarras acordes dissonantes aos caminhos da música popular brasileira naquele momento. A conhecida passeata contra as guitarras elétricas em julho de 1967 e a resposta imediata da Jovem Guarda com a publicação do “manifesto do iê iê iê contra a onda da inveja”⁵⁷ sinonimizam bem essa assertiva: movimentações políticas que ganhavam ruas e mídias, costuradas pelo campo da música.

Na contramão e na consideração do embate encampado entre canção engajada e a Jovem Guarda, a música Tropicalista emerge como transgressão musical e estética que questionava, sobretudo, o engessamento de posições políticas consagradas – como direita e esquerda, música boa e música ruim, guitarra e violão, popular e erudito – postulados que, segundo os artistas tropicalistas, estavam entranhados na base de ambos movimentos musicais. Para Celso Favaretto, a contraposição que o tropicalismo trazia em suas músicas referia-se ao:

Protesto que era feito de forma totalizante através de uma temática muito emotiva que centrava todo o efeito na produção de uma significação que

⁵⁵ Francisco Carlos Teixeira da Silva, Op. cit., p. 141.

⁵⁶ Destaca-se que parte das influências culturais da Jovem Guarda podem ser observados, tanto na estética do público dos adeptos que exibiam longos cabelos e roupas vinculadas ao estilo Rock'n Roll, bem como, nos nomes artísticos adotados pelos diversos conjunto e artistas da Jovem Guarda, como Renato e seus Blue Caps, The Golden Boys, Jerry Adriani, Ronnie Von, entre outros. ALBIN, Cravo. *O livro de Ouro da MPB...* Op. cit, p. 271.

⁵⁷ Ver <http://historia.abril.com.br/politica/censura-brega-434196.shtml>.

deveria atingir diretamente o público, conquistando-o de uma forma emotiva. Os tropicalistas pelo humor, pela sátira, pelo grotesco, pela carnavalização das referências, deslocaram o ouvinte receptor daqueles lugares de fala até então eleitos ideologicamente, politicamente, culturalmente e lançaram o receptor em estado de produtividade.⁵⁸

Concomitantemente às questões relativas ao engajamento e suas diversas nuances no seio da música popular brasileira, há um aquecimento da indústria cultural que se fortalece nesse debate. Para Marcos Napolitano, a invenção e fortalecimento da sigla MPB, com seu peso e suas medidas, só é possível dentro de um contexto em que a música popular compreende-se, recria-se e apresenta-se a partir do estranhamento e da diferença do “outro” musical.⁵⁹ Tal dinâmica acaba por fomentar a criação de “lugares sociais” da canção, que vai se firmando e reafirmando a partir de uma consagração mercadológica que dá a ver um sistema de produção e consumo de canções no Brasil. Desta feita, festivais da canção, bienais musicais, programas de auditório, pequenos e grandes shows e concursos de calouros borbotam por todo país e demarcam espaços criativos por onde a canção se anuncia, comunicando pujança e sobrepujança das diversas possibilidades que emergiam da canção brasileira naquele momento.

Um exemplo correntemente revisitado está no caso da participação de Caetano Veloso e do conjunto tropicalista Os Mutantes no Festival Internacional da Canção em 1968 em São Paulo defendendo a música “É proibido proibir” sob enxurrada de *vaias, ovos e tomates*. O episódio revela a intensidade e a efervescência criativa fomentadas pelos embates travados entre os caminhos da canção nas décadas de 1960 e 1970. A combinação explosiva da música “É proibido proibir” com a virulenta reação do público e a réplica travestida de discurso de Caetano Veloso contra ouvintes e jurados revela um *sistema de representação* que, segundo Kathryn Woodward produz posições de sujeito e indicam como cada pessoa deve ser posicionada (ou se posicionar) em seu interior, fornecendo um

⁵⁸ FAVARETTO, Celso. “Do samba canção à tropicália”. In: DUARTE, P.S e NAVES, S.C (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 245.

⁵⁹ NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada dos anos 60”. In: DUARTE, P.S e NAVES, S.C (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

sentido à sua existência, ou seja, emoldurando uma identidade a partir da diferença relacional com o “outro”.⁶⁰

Outrossim, o episódio sinaliza para a inegável relevância dos festivais da canção à época como espaço privilegiado para a produção e consumo da música e dos valores à ela agregados. Destaca-se que os festivais representavam uma forma de divulgação musical iniciada no Rio de Janeiro ainda nos anos 30, com a produção de festivais de marchinhas de carnaval patrocinados pela prefeitura da cidade e que teve também uma passagem pelo rádio no final dos anos 50, dedicada à música popular sem vínculos carnavalescos.⁶¹

Mas foi na televisão que este formato adquiriu maior audiência e capacidade de diálogo com os gostos populares. Jurema Werneck destaca que os festivais de música popular veiculados pela televisão guardavam similitudes com os concursos de calouros, modalidade também muito difundida neste período, visto que ambos conferiam relativo grau de abertura para a novidade cultural e para novos personagens. Contudo, suas afinidades paravam por aí, pois se nos programas de calouros a produção cultural estava voltada em primeira instância para as camadas mais populares, buscando atender e influenciar seus interesses musicais e estéticos; no cerne do conteúdo dos Festivais de Música televisionados estava um crescente interesse pelo público de classe média, onde o principal alvo era a juventude de formação universitária e para quem se dirigiam programas específicos como “O fino da Bossa” e “Bossaudade”.

“Eu tenho um samba forte”

É na irradiação de fragmentos dessa ambiência político-cultural que Leci Brandão começa a impor profissionalmente seu canto e seus contos musicados. Seus primeiros acordes profissionais dizem respeito, inclusive, à citada relevância das modalidades de festivais e programas de calouros, visto que seu trabalho teve sua primeira apresentação pública no programa de auditório de Flávio Cavalcanti, conforme nossas incursões anteriores. Dali veio uma sucessão de acontecimentos

⁶⁰ WOODWARD, Kathryn, “Identidade e diferença: uma introdução conceitual” in SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 8.

⁶¹ ALBIN, Cravo. *O livro de ouro da MPB ...* Op. cit., p. 329.

que culminaram no ingresso de Leci Brandão no curso de direito da Universidade Gama Filho e nas consequentes participações nos festivais promovidos por aquela instituição. A respeito desse percurso, Leci rememora:

Depois do concurso, por coisas do destino, minha mãe, que se chama Lecy de Assunção Brandão foi levar um expediente na Secretaria de Educação. Quando assinou o protocolo, a atendente disse: “A senhora tem o nome daquela menina d’A Grande Chance, Leci Brandão” (...) “Ela é minha filha”, minha mãe respondeu e contou à atendente que eu continuava sendo operária de uma fábrica em Realengo (...) A atendente ficou sensibilizada e falou para minha mãe entrar em contato com a Dona Paulina Gama, filha do Ministro Gama Filho, dono da Universidade (...) Quando enfim a encontrei, ela disse: “Oi Leci, você fez aquela beleza de música, passou por aquele processo todo e ninguém fez nada por você?” (...) Quando o pai dela chegou, Paulina me apresentou a ele e pediu que ele me levasse para a Universidade. Não só para estudar mas para trabalhar também.⁶²

Como aluna do curso de direito e funcionária da Universidade, Leci Brandão participou do I Festival de Música da Universidade Gama Filho em 1970, onde apresentou o samba “Cadê Mariza” que obteve o 2º lugar e posteriormente, foi gravada no primeiro disco da cantora intitulado “Antes que eu volte a ser nada”, em 1975. A letra da canção sinaliza para, de um lado, as predileções poéticas da artista que no decorrer de sua carreira buscou contar em seu canto histórias e cotidianos da *gente simples*, anônima, popular e, de outro, uma aproximação com alguns pressupostos da canção engajada que se inclinava, conforme observado anteriormente, para temas caros ao desvelamento e compreensão sócio-cultural do país através da densidade e particularidade histórica de homens e mulheres comuns:

*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
Samba não se realiza se Mariza não voltar*

⁶² Revista *Democracia Viva*, nº. 17... Op. cit, p. 34.

Interessante ressaltar que, ainda que a canção fale sobre um universo que se refere às Escolas de samba, a filiação de Leci Brandão à Ala de Compositores do Grêmio Recreativo Estação Primeira de Mangueira só viria a se concretizar em 1972. A esse respeito, Leci Brandão explica:

Na época foi complicado. A ala tinha 40 homens. O Zé Branco era conhecido da minha família e sabia que eu era compositora. Ele me apresentou aos compositores e eu disse: “os senhores para mim são baluartes, são catedráticos. Vim para cá para aprender, mas já faço samba.” Fiz estágio de um ano, indo aos ensaios e fazendo sambas. Em 1972 recebi minha carteira oficial e sai na ala de compositores⁶³

A presença de Leci Brandão na tradicional ala de compositores da Mangueira; as representações, impactos e subversões guardados por esta presença – negra, jovem, feminina e culturalmente ativa em espaço demarcado pela predominância masculina - sinalizam para muitos dos aspectos que visamos abordar no trabalho em tela. Especificamente, trata-se de privilegiar leituras de mecanismos de afirmação identitária e das disputas culturais através das formas como mulheres negras, esta mulher negra singular em especial, ocupam espaços na cultura popular. Esse fôlego é nutrido, em parte, pelas reflexões de Stuart Hall acerca das possibilidades que o terreno da cultura oferece na atualidade para sujeitos que vivem à margem das esferas de poder. Para este autor, “a vida cultural, sobretudo no ocidente e também em outras partes, tem sido transformada em nossa época pelas vozes das margens”.⁶⁴ É no rastro dessas vozes dissonantes e desestabilizadoras que se estrutura a presente pesquisa.

Tal acontecimento fundante⁶⁵ da filiação definitiva de Leci Brandão à carreira artística nos convida a refletir sobre o status do samba em sua trajetória. Ainda que o repertório de influências musicais e estéticas de Leci Brandão tenha sido marcado por uma diversidade sonora que caracterizou a música popular brasileira no século XX, sobretudo a partir da década de 1950, é no samba que ela

⁶³ Revista *Democracia Viva*, nº. 17... Op. cit, p. 35.

⁶⁴ HALL, Stuart. “Que ‘negro’ é esse na cultura popular negra”. In SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte – Brasília: Editora UFMG/ Representação a UNESCO no Brasil, 2003, p. 338.

⁶⁵ No material pesquisado (entrevistas, matérias jornalísticas, livros, revistas e programas de TV) é recorrente a referência primeira que se faz ao status de Leci Brandão como a primeira mulher a integrar a tradicional ala de Compositores da Mangueira.

encontra as principais referências musicais, políticas e poéticas para expressar seu fazer artístico, seu engajamento particular, sua visão de mundo, com voz e timbre de gente do povo. Talvez, essa escolha (ou esse destino) esteja vinculada à própria estrutura histórica e social do samba que, como veremos adiante, guarda “o lamento de uma raça, a críticas aos costumes, o canto da gente humilde, da classe subalterna, da ralé excluída do processo econômico e do consumo cultural”.⁶⁶

Destaca-se que, ainda que iniciativas como a I e II Bienal do Samba que em duas edições – 1968 e 1971 – buscassem demarcar um espaço para o fomento e reverência a esse gênero da música popular que, em não sendo nem bossa, nem *iê iê iê*, nem engajamento discursivo, nem transgressão estética explícita, não protagonizou a linha de frente da “boa briga” travada no campo da música popular entre as décadas de 1960 e 1970; o samba é timidamente reverenciado pela historiografia da música popular brasileira como um gênero musical que, sob uma linguagem particular, também propõe engajamentos políticos, transgressões e romantismo desinteressado, a exemplo dos setores da canção que disputavam atenção do público e da crítica especializada naquele momento.

Mesmo sendo um *espaço do samba nos espaços dos festivais*, as Bienais não fugiram do clima acalorado de intensa participação pública que envolvia essas modalidades de disputa musical. Sob olhos e ouvidos atentos e, porque não, policialescos do público, a proposta permitiu a alguns representantes da velha geração do samba, afastada da mídia e da indústria musical à época, colocar-se diante de um novo público através da nova mídia: a televisão, como foi o caso de compositores como Ismael Silva, Donga, Pedro Caetano, Ataulfo Alves e Adoniran Barbosa, que ainda assim tiveram seu trabalho desclassificado ao longo do concurso. A mesma oportunidade de visibilidade se estendeu à nova geração do samba, como Paulinho da Viola e Elton Medeiros.

A Bienal do Samba serviu principalmente para expor, na mesma programação televisiva e ao lado das diferentes gerações do samba, a nova geração de compositores proveniente de outros movimentos musicais e também de outros

⁶⁶ ELIAS, Cosme. *Samba do Irajá e de outros subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005. p. 75.

formatos de festival da canção, forjando uma integração entre estes setores. Permitiu aos jovens compositores e cantores um degrau a mais na consolidação de sua participação na música popular brasileira, simbolizada por esta espécie de “passagem de bastão”, ou seja, um tipo de continuidade, de “linha evolutiva” entre os “bambas” do samba, antigos compositores e cantores negros em sua maioria, e a jovem geração de classe média branca urbana.⁶⁷

Tal assertiva se evidencia quando expomos o quadro de colocações do festival onde as composições *Lapinha*, de Paulo César Pinheiro e Baden Powell, interpretada por Elis Regina, e *Bom Tempo*, de Chico Buarque receberam 1º e 2º lugares, respectivamente, deixando para trás sambas de Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Cartola que, inclusive, teve a composição *Tive Sim* defendida por Cyro Monteiro e estrondosamente vaiada pela platéia ávida por engajamento político explícito e aguerrido. Transtornado, Cyro Monteiro foi flagrado nos camarins da emissora chorando bastante e repetindo: “Não se vaia o Cartola! Não se vaia o Cartola!”⁶⁸ Seu desapontamento talvez se refira à incongruência que há em tal situação pois, se o público dos festivais era informado pelas propostas da canção engajada e se a mesma, a grosso modo, mostrava-se ávida pelo conhecimento e reconhecimento, das “coisas da gente do povo”, das histórias dos “herdeiros da nossa democracia racial (...) e tantos outros atores cujo árduo cotidiano, o talento de artistas e cantores celebrou e deu visibilidade”⁶⁹, como tratar com tamanho desrespeito um representante popular tão genuíno como Cartola?

Entre avanços, vaias, recusas e recuos, o samba buscou demarcar presença e atuação também no referendado espetáculo *Opinião* que de 1964 a 1975 constituiu-se em um foco consistente de resistência ao regime militar e representou “a ponte entre a crítica politizada da década de 1960 e o samba de raiz”.⁷⁰ Criado por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, com

⁶⁷ Esse é o caso de Chico Buarque, Marcos e Paulo Sérgio Valle, Roberto Menescal, Billy Blanco, Edu Lobo. A mesma diferença de geração e inserção se pôde verificar entre intérpretes: artistas antigos e consagrados como Isaura Garcia, Aracy de Almeida, Moreira da Silva, Nora Ney, Cyro Monteiro, Aaulfo Alves e suas pastoras, Helena de Lima e Miltoninho, entre outros, dividiram o palco com Elis Regina, Milton Nascimento, Chico Buarque, Jair Rodrigues, Márcia e Marília Medalha, por exemplo. ALBIM, Cravo, Op. cit, p. 211.

⁶⁸ Idem, p. 213.

⁶⁹ MELLO, Maria Thereza Negrão de. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”... Op.cit, p. 70.

⁷⁰ ALBIM, Cravo. *O livro de ouro da MPB*...Op. cit., 256.

direção de Augusto Boal, o espetáculo tinha em seu elenco fixo os artistas João do Vale, Zé Ketí e Nara Leão. Interessante observar que esse tripé de intérpretes e compositores não foi selecionado à revelia: ele representava e celebrava a junção entre eixos da tão conflitiva e produtiva música popular brasileira, a saber, o samba, a bossa nova e toda a sonoridade e lirismo que emergia dos interiores centrais e nordestes do Brasil representados, respectivamente por Zé Ketí, Nara Leão e João do Vale.

Mais do que isso, o espetáculo trazia à cena uma mescla de música, teatro e literatura que contemplavam dilemas da sociedade e seus cotidianos, como a injustiça social, a repressão política, a migração por motivações econômicas e o próprio papel da cultura na sociedade e acabou extrapolando o espetáculo germinal e tornando-se um símbolo de efervescência artística no decorrer dos anos. Palco aberto para resistência cultural, o *Opinião* recebeu uma gama de novos artistas carregados de novas propostas culturais, entre eles, a própria Leci Brandão que a convite do jornalista Jorge Coutinho participou de algumas edições do espetáculo. Sobre a sua passagem pelo Teatro Opinião, a cantora rememora:

Em 74 o Jorge Coutinho também me viu na Mangueira e me convidou para participar do Teatro Opinião. Seria só às segundas feiras, mas logo na primeira apresentação, arrebentei. Fui para o elenco fixo do Opinião junto com Dona Ivone Lara e outros tantos. Juntava o Sérgio Cabral, Jorge Coutinho, Hermínio Belo de Carvalho, Albino Pinheiro e Zivaldo para ver a gente. O pessoal dizia assim: “Vamos no Opinião ver uma garota magrinha da Mangueira que canta umas músicas de protesto maravilhosas”. Eu nem sabia que o que eu cantava era música de protesto. Era apenas a verdade da minha vida que acontecia no meu cotidiano.⁷¹

Curioso observar que, tanto a passagem de Leci Brandão, quanto da sambista sexagenária Dona Ivone Lara pelo Teatro Opinião não aparecem com constância ou nitidez em diversos trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre as movimentações políticas em torno do período de ditadura militar. Um breve sobrevôo sobre alguns dos principais trabalhos⁷² a respeito do espetáculo Opinião não denotam, em nenhum momento, menção à presença destas duas mulheres negras em seu elenco.

⁷¹ Revista *Democracia Viva*, nº. 17... Op. cit, p. 35.

⁷² O Almanaque Anos 70, por exemplo, ao referir-se ao espetáculo Opinião dá especial destaque à performance de Gal Costa que “com a saia nos quadris e a testa pintada de dourado, criou moda”. BAIANA, Ana Maria. *Almanaque Anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 63.

Tal *esquecimento* ou *apagamento* torna-se ainda mais provocador se considerarmos as observações de Jurema Werneck quanto às dinâmicas de produção discursiva sobre a presença negra que, segundo a autora:

...constitui-se num dispositivo de poder que exclui, isola, reinventa e controla. O que permite dizer também que se trata, em contrapartida, de discursos do branco sobre o branco e seus poderes de determinação e dominação (...) que vão permear principalmente as ações e pensamentos adequados à produção e manutenção do *status quo*.⁷³

Um diálogo entre o cartunista Ziraldo, o compositor e produtor musical Pelão e os jornalistas Roberto Ethel e Sérgio Cabral, extraído do programa *Roda Viva* - que foi ao ar em 27 de agosto de 1990 pela TV Nacional - denota a consistência política que reside na assertiva supracitada:

Ziraldo[se direcionando a Sérgio Cabral]: Aproveita e fala, sem modéstia aí, dos seus afilhados, as pessoas que você descobriu, como por exemplo, essa coisa de Paulinho da Viola. Conta umas quatro ou cinco histórias. Eu sou testemunha de pelo menos **três deles que eu vi nascer sob a sua sombra**.

Pelão: Do Martinho da Vila, fala aí.

Ziraldo: Do Paulinho.

Roberto Ethel: Paulinho da Viola, ele que deu o nome.

Ziraldo: Ele deu o nome. Sabe aquele show, Sérgio, de você com o Mièle . Como é que chamava **aquela menina**?

Sérgio Cabral: Era eu e o Albino Pena.

Ziraldo: Como é que chamava a menina?

Sérgio Cabral: Tinha a Leci Brandão. Aliás, foi o primeiro show de Leci Brandão e Dona Yvonne Lara.

Ziraldo: Exatamente.

Sérgio Cabral: Foi a primeira vez que a Yvonne Lara cantou.

Ziraldo: Claro, claro, descoberta sua.

⁷³ WERNECK, Jurema. *O samba segundo as Ialodês...* Op. cit, p. 40.

Pelão: Aliás, foi você que produziu o primeiro disco da Leci.

Sérgio Cabral: Primeiro disco da Leci.

Ziraldo: Mas ele descobriu a Leci também, ele a inventou, o Martinho...
Conta aí, vai, fala mais uns quatro.⁷⁴

Na superfície e no interior do convescote aparentemente desinteressado do quarteto auto-centrado, pulsa uma dinâmica que revela, numa mesma face, faces do racismo⁷⁵ e do sexismo que, via de regra, se complementam nas formas de opressão e invenção da inferioridade social dos segmentos negros da população. Mais do que isso, a conversa é animada por visões de mundo que são permeadas e – e que vão contribuir para permear – ações e pensamentos voltados à produção e manutenção de um *status quo* que relega negros e negras ao papel de coadjuvante dentro de sua própria história.

Assim, ao comentar um pouco da história do samba e de alguns de seus personagens criadores e mantenedores, o grupo parece confortavelmente à vontade para destacar, não as contribuições e particularidades de um conjunto de artistas negros protagonistas daqueles episódios, mas, ao contrário, de um único indivíduo branco para quem toda a história se volta e presta reverência. Assim, referir-se a este elenco de sambistas, absolutamente senhores e senhoras de suas trajetórias, como “três deles” ou “aquela menina” é tão revelador das nuances do racismo e sexismo, quanto, usual e perverso em termos de crítica e pesquisa musical no Brasil.

Destaca-se que “aquela menina”, sobre a qual se referem à Leci Brandão, já reunia em 1990, ano da realização da entrevista, nove discos gravados, dois prêmios Sharp, um disco de ouro e uma carreira que se solidificava a partir da opção e maturidade da artista em fazer da música seu principal veio de expressão

⁷⁴ Disponível <http://www.rodaviva.fapesp.br/imprimir.php?id=631>. Grifos meus.

⁷⁵ Aqui, tomo de empréstimo o conceito cunhado por Nilma Lino Gomes para quem o racismo é por um lado, “um comportamento, uma ação resultante da aversão, por vezes, do ódio, em relação pessoas que possuem um pertencimento racial observável por meio de sinais fenotípicos, tais como cor de pele, tipo de cabelo, etc. Ele é, por outro lado, um conjunto de idéias e imagens referentes aos grupos humanos e/ou indivíduos que acreditam na existência de raças superiores ou inferiores”. GOMES, Nilma Lino. “Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão”...Op. cit., 52.

de descontentamento e denúncia à nocividade das diversas faces do racismo e do sexismo, entre outros enredos sociais.

E é através da música que Leci Brandão propõe-se responder a essa atmosfera de descompasso e preconceito que demarcava os contatos entre os representantes da “crítica politizada” e os artistas que se desenvolviam e se fortaleciam artisticamente junto com o Teatro Opinião. No LP *Questão de gosto* de 1975, Leci grava a música “Ritual” onde faz uma crítica à postura contraditória de alguns representantes da *intelligentsia brasileira* que, ainda que consumissem a produção de artistas vindos das bases populares, estavam vinculados a uma dinâmica que, segundo Stuart Hall, revela “um tipo de diferença que não faz diferença nenhuma”.⁷⁶

*Ele nunca foi mais curioso
pra entender a sua letra
Ou mesmo ouvir sua canção.
Porém faz pose pra gritar: “maravilhoso!”
Se você é o convidado especial do Opinião
Isso é mal! Isso é mal!
Porém, faz parte de um ritual
Ele anda de bolso vazio
Não confessa só por brio
Pois é feio ser assim
De madrugada deixa o banco lá da praça
E vai sentar no Luna Bar pra discutir o Tom Jobim
Isso é mal! Isso é mal!
Porém, faz parte de um ritual
Ele sempre teve preconceito
Pro sambista não deu jeito
Nunca foi de misturar
Mas outro dia vi um moço com jeitinho
Pegar Nelson Cavaquinho e convidar para jantar
Isso é mal! Isso é mal!
Porém, faz parte de um ritual!
Ele vai pra quadra de ensaio
Fica olhando de soslaio
Para o nosso pessoal
Mas quando chega no domingo de desfile
Entra na ala, deixa falha e atrapalha o carnaval
Isso é mal! Isso é mal!
Porém, faz parte de um ritual
Ele nunca soube dar idéia
Nunca falou pra platéia*

⁷⁶ HALL, Stuart. “Que ‘negro’ é esse na cultura popular negra”. In SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte – Brasília: Editora UFMG/ Representação a UNESCO no Brasil, 2003c, p. 339.

*Porém gosta de agitar
De peito aberto vai dizendo a toda hora
Que o momento não demora dessa vida melhorar
Não é mal! É legal!
Porém.*

Talvez, por ser “erudito dentro da música popular”, o choro tenha sido a escolha de Leci Brandão para *cantar* essa história, numa tentativa de traçar um diálogo e expor os conflitos, distâncias e proximidades entre o clássico e o popular, o intelectual e o povo, os “três deles” e os “quatro de nós”, para não esquecermos do episódio da TVE. De estrutura harmônica e rítmica bem demarcada, a música conta com solos de flauta que executam um tema que em muito se parece com as conhecidas Bachianas nº 05 de Vila Lobos, criando na canção um clima solene de erudição e familiaridade, ao mesmo tempo.⁷⁷

A música que, de um lado, apresenta uma crítica ao público que freqüentava o Teatro Opinião, de outro reconhece afinidades comuns entre este e sua autora. A crença de que “o momento não demora dessa vida melhorar” é considerado por Leci como “legal, porém”, insuficiente para transpor as incongruências postas entre as relações sociais que desenham o ritual de apreciação e consumo da arte popular no Brasil, eivada por preconceitos sociais e raciais. A grosso modo, tomando de empréstimo as observações de Bell Hooks, este ritual denota uma dinâmica que se assemelha a uma espécie de canibalismo que “não apenas desloca o outro, mas nega o significado de sua história através de um processo de descontextualização”⁷⁸:

Ao comentar sua percepção sobre os interesses e conflitos identitários guardados pela relação entre palco e platéia no Teatro Opinião, Leci Brandão destaca:

⁷⁷ Marcos Napolitano nos alerta sobre o manuseio da canção como fonte e destaca que seu uso para história justifica-se por sua apresentação como “termômetro, caleidoscópio e espelho, não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas (...)” Como parte dessa reflexão, o autor destaca a importância de considerar o “documento-canção” em sua estrutura geral, ou seja, em articular ao longo da análise histórica da música, “seus parâmetros verbo-poéticos (letra) e musicais (harmonia, melodia, ritmo) a fim de destacar a natureza polissêmica da música. Esse pressuposto guarda na canção sua “dupla natureza” verbal e musical e denota o caráter instável da obra de arte de um modo geral”. NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. História Cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 77.

⁷⁸ HOOKS, Bell. Apud Jurema Werneck. *O samba das lalodê...* Op. cit. p. 22.

Lá eu tô criticando as pessoas que iam pro Teatro Opinião bater palma pra Nelson Cavaquinho e ele depois do show, quantas e quantas vezes, ficava no bar com violão embaixo do braço e ninguém dava, sequer, uma carona pra Nelson Cavaquinho ir pra casa. Sabe aquela coisa de intelectual: “Olha, vai lá em casa que eu vou fazer uma feijoada ... e nada.”⁷⁹

Também merece especial destaque a música intitulada “Prece ao Seu João”, composta e gravada por Leci Brandão no disco “Essa tal criatura”, de 1980, onde a sambista recomenda ao Presidente João Goulart maior atenção frente ao tipo de música largamente executada e consumida no Brasil nos anos 1960. O arranjo da canção é marcadamente vinculado aos ritmos nordestinos, com o uso de sanfona, triângulos, zabumba e outros efeitos percussivos e vocais que remetem a uma musicalidade que não possui sotaques nem carioca, nem tampouco sambista, e propõe-se regional, sinalizando para uma busca de preservação de “raízes” ou tradições da MPB.

*Nossa música tão pura
Num sistema de loucura
Já não pode se enquadrar
É preciso que a bandeira
Da canção mais verdadeira
Volte logo a tremular
Seu João, se o senhor faz o que diz
Faça tocar o canto do seu país*

Provavelmente, a crítica de Leci Brandão à música que não é “o canto do seu país” refira-se à grande movimentação cultural, industrial e midiática em torno do movimento da Jovem Guarda que, como observamos anteriormente, guardava referências musicais estrangeiras e, logo, dissonantes à boa parte da produção musical naquele momento onde a MPB caminhava para a agitação de uma bandeira que fizesse, enfim, tremular “a canção mais verdadeira” do país.

⁷⁹ Entrevista a mim concedida em 24/04/09.

Salvo as desconfianças a que estamos relegados e seduzidos no campo da produção historiográfica⁸⁰, tanto o samba “Ritual” quanto o forró “Prece ao Seu João” revelam um tipo de proposta musical que se apresenta crítica⁸¹ e um tanto pedagógica. Aguça ainda mais nossa abstração investigativa considerar que tais posturas sonorizadas pelas referidas canções emergem de uma artista para quem um elenco de preconceitos cerceadores da criatividade e da produção intelectual se voltam, mas não inviabilizam sua produção.

Para Clifford Geertz, “os meios pelos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis”.⁸² Na consideração desta assertiva podemos localizar na postura artística de Leci Brandão um elenco de referências sociais, simbologias, personagens, comportamentos individuais e coletivos particularizados em seu cotidiano e que informam sua visão de mundo e seu fazer artístico. Suas observações musicadas a respeito do público do Teatro Opinião reforçam essa assertiva. Em um esforço de auto-definição de sua carreira, Leci Brandão apresenta-se como “uma cidadã brasileira que observa. Que canta o que observa (...) uma jornalista musical”.⁸³

“Pois só faço aquilo que é de meu estilo”

Não foi sem ônus para sua carreira que as “reportagens musicadas” de Leci Brandão contribuíram para a construção de sua imagem como uma artista politizada que coloca a sua produção artística à disposição do desvelamento de

⁸⁰ Para Michel de Certeau, a história inaugura o “tempo da desconfiança” quando dissolve o privilégio do qual se vangloriava quando pretendia reconstruir a “verdade” daquilo que havia acontecido. Segundo o autor, desde então “mostrou-se que toda interpretação histórica depende de um sistema de referências que remete á subjetividade (...) e que faz com que os fatos históricos não sejam nem mesmo verificáveis, mas apenas falsificáveis, interpretados por um exame crítico eivado de subjetividades” CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, p. 67.

⁸¹ Santuza Cambraia destaca que a canção crítica caracteriza-se pela conjunção entre música, letra, arranjos e performance, num esforço de comunicar integralmente na canção, uma postura dissonante às convenções, tanto musicais quanto sociais. NAVES, Santuza Cambraia. “A canção crítica”. In: DUARTE, P.S e NAVES, S.C (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 257.

⁸² GEERTZ, Clifford. “A arte como sistema cultural”. In: *O saber local*. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 148.

⁸³ Entrevista a mim concedida em 24/04/2009.

temas, individualidades e coletividades silenciadas. Tal característica de sua produção, ao mesmo tempo em que particulariza seu fazer artístico, onera o desenvolvimento e divulgação de seu trabalho. A esse respeito, desabafa:

Eu sempre fui muito boicotada, muito perseguida, entre outras, porque a gente percebe isso. Você pode reparar que o Faustão leva vários grupos de samba e eu nunca estou porque eu sou tachada como uma xiita. As pessoas dizem “Ah, a Leci só fala dessa coisa de negro, de movimento de negro. A Leci só quer saber de briga”. Não é nada de briga, cara. Eu sou uma cidadã que luta pelo cidadão brasileiro. Quando eu optei pela carreira artística, eu assumi um compromisso comigo de seguir essa pauta aqui: “eu vou brigar pelas minhas comunidades, pelo meu povo”. Se não for assim, não me interessa. Tanto é que eu paro a minha carreira em 81 porque a gravadora Polygram, que era a multinacional, não aceitou meu repertório que tinha *Zé do Caroco*, *Deixa Deixa*, tudo isso. Fiquei cinco anos sem gravar e quando voltei pela gravadora Copacabana, voltei fazendo essas músicas todas e estou aí. Não tem um trabalho meu que não tenha um recado. Eu não abro mão disso.⁸⁴

Ao contrário do que possa parecer, é importante ressaltar que o fôlego de Leci Brandão em trazer para suas canções temas caros à esfera política e aos movimentos sociais não implica, necessariamente, em sua filiação formal partidária ou politicamente organizada. Essa opção de descolamento político formal da artista torna-se ainda mais interessante se considerarmos que sua produção localiza-se num período de extrema efervescência de formas organizadas de participação política e movimentos sociais. Se as décadas de 1960 e 1970 são permeadas por agremiações estudantis e artísticas, a exemplo da UNE (União Nacional dos Estudantes), CPC's (Centros Popular de Cultura), dos diversos coletivos negros e de mulheres, da luta operária e da luta camponesa, a década de 1980 aparece como um cenário onde a organização e pressão dos movimentos sociais se volta para a conquista da abertura política que conduziria o país à democracia.

Contudo, a artista reconhece nas formas de identificação com grupos raciais, em especial o contingente negro, de gênero, em especial as mulheres negras, comunidades de escola de samba, entre outros espaços identitários possíveis, o principal elo de percepção do vivido, fato que faz ser desnecessário, segundo

⁸⁴ Idem.

ênfatiza a artista, “ter uma carteira pra mostrar identificação com as pessoas, com as coisas”⁸⁵. A esse respeito, destaca:

Eu nunca fui filiada a nada. Eu não sou filiada a nenhum partido político, nem movimento negro. Eu sou solta. Sou independente. Por isso que eu grito, xingo, falo porque eu não tenho que dar satisfação pra ninguém. Ninguém me teleguia, não. Eu sou totalmente independente.⁸⁶

Essa perspectiva permite-nos destacar o caráter não-essencializado das identidades, pois estas só são possíveis no âmbito da linguagem – e os signos não possuem significados absolutos.⁸⁷ Stuart Hall ressalta que as identidades são definidas historicamente, fato que as torna experiências satélites, uma “celebração móvel” capaz de deslocar continuamente as experiências humanas. Desta forma, um sujeito pode assumir identidades diferentes que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente, visto que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam e convidam o indivíduo a identificar-se com uma “multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis”.⁸⁸

A discussão a respeito do caráter não-fixo e não-fixável das identidades aguça-se ao considerarmos que recentemente, em março de 2010, Leci Brandão filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PC do B) e lançou sua candidatura à deputada estadual por São Paulo, o que fez sob o seguinte argumento:

Nossa postura será de viabilizar positividade às pessoas, seja em nosso trabalho artístico bem como na vida política (...) já adianto que jamais deixarei minha arte, vamos agregar uma nova função no trabalho.⁸⁹

É interessante observar que, ainda que Leci Brandão não tenha vinculação formal com os movimentos sociais com os quais dialoga através de suas canções e posicionamentos políticos, não raro, ela é tida como representante, símbolo ou porta-voz destes movimentos. No que tange especialmente aos movimentos sociais

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ SILVA, Tomas Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença” In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 77.

⁸⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p. 13.

⁸⁹ Entrevista concedida ao jornal Irohin. Disponível em:

<http://www.irohin.org.br/onl/new.php?sec=news&id=7956>

negros, tal percepção de Leci como membro de uma comunidade política organizada, ainda que a artista não o seja, sinaliza para a percepção de que, também para essas organizações, a postura política afro-centrada e a filiação formal aos movimentos referentes não são termos imbricados e obrigatoriamente relacionados quando o assunto é ação e reação contra o racismo e suas implicações multifacetadas no Brasil.

A escolha de Leci Brandão para proferir o discurso de abertura da 1ª Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial realizada em Brasília de 30 de junho a 2 de julho de 2005 sinaliza para a pertinência desse apontamento. Ainda que Leci seja “solta, não-filiada a nenhum movimento negro”, seu nome é referendado como tal e escolhido pelas diversas organizações negras que compunham a conferência para representar a sociedade civil em evento sem precedentes na trajetória da luta anti-racista no Brasil. Em seu discurso, Leci destaca:

Ontem, na TV vimos a cara do Brasil que o mundo gosta de ver. Vitória da Seleção Brasileira sobre a Argentina e no final muito samba. O locutor dizia: é bom ser brasileiro. Que coisa boa, não é? Mas será que o povo brasileiro continua querendo só isso? Tenho certeza que não. As mulheres que fazem parte deste povo querem respeito, desenvolvimento e liberdade. O povo quer saúde, educação, emprego, segurança, moradia até porque ele tem esse direito, já que os recursos públicos pertencem aos eleitores. Mas quem é da comunidade não sabe o que é PIB, taxa Selic, superávit primário. Entretanto, é necessário que alguém conte para o nosso povo que o Brasil está mudando. Antes só se falava em cara-pintada. Hoje se fala em cara negra, cara indígena e cara de gente humilde nas salas das universidades. As cotas estão aí. Antes a gente só estudava História Geral. Hoje as escolas ensinam a História da África e dos afrodescendentes. É a lei 10.639. Antes só se conhecia o Quilombo dos Palmares, em Alagoas. Hoje se sabe da existência de mais de 1.700 quilombos por todo o Brasil e os quilombolas já estão recebendo a titulação e a demarcação das terras ocupadas. Em outras épocas, somente os artistas intelectuais faziam música de protesto. Hoje, apesar da polícia covarde perseguir e matar jovens negros inocentes, a juventude negra resiste através do rap e do Hip-Hop e mostrando a música mais politizada e realista deste país.”⁹⁰

⁹⁰ Discurso da cantora Leci Brandão representando a sociedade civil na abertura da 1ª Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial realizada em Brasília de 30 de junho a 2 de julho de 2005. Disponível em http://www.criola.org.br/artigos/artigos_lecibrandao.htm

Observa-se que seus apontamentos quanto a luta anti-racismo estão informadas, tanto pelas pautas e ações encampadas pelos movimentos negros, a saber, a implementação continuada de políticas públicas para educação, saúde, moradia e inserção das mulheres negras de forma transversal; a implementação de cotas negro-afirmativas em universidades e a titulação de terras de remanescentes de quilombos; quanto pela percepção da incidência das práticas racistas sobre a música produzida por negros e negras que “apesar da polícia covarde perseguir e matar jovens negros inocentes, resiste através do rap e do Hip-Hop e mostrando a música mais politizada e realista deste país”.

Esse manuseio da arte e da política feito pela artista dá a ver, de um lado, a emergência das “vozes das margens” que, segundo Stuart Hall, cria um momento favorável para a ocupação de novos espaços na cultura de massa e responde ao empenho de políticas culturais da diferença, das lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do conseqüente aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural.⁹¹ De outro lado, a atuação positivada de Leci Brandão em torno de horizontes diversos e possíveis para transformação social revela o reconhecimento de posicionamentos expressos desde a perspectiva das mulheres negras, historicamente marcadas pela exclusão de ordem racial e de gênero, implicando também o questionamento e o confronto com as hierarquias sociais.

Na rememoração de Leci Brandão sobre os rumos de sua carreira e o aparente ônus que seus posicionamentos políticos incidem sobre a mesma, também revela-se sua filiação religiosa como elemento fundante de sua produção musical. A gratidão ao *Seu Rei das Ervas*, a quem Leci Brandão atribui seu retorno aos palcos e estúdios após o ostracismo cultural a que foi submetida por discordar das diretrizes da gravadora Polygram, bem como, a gravação de cantos de Orixás do Candomblé⁹² confirma tal apontamento. Adepta do candomblé Nação Ketu, Leci Brandão destaca:

⁹¹ HALL, Stuart. “Que ‘negro’ é esse da Cultura Negra?”, Op. cit, p. 239.

⁹² Aqui me aproprio do conceito de candomblé proposto por R. Lody, para quem o candomblé é “uma instituição centenária e fortalecida que polariza não apenas a vida religiosa, mas também a vida social, a hierárquica, a ética, a moral, a tradição verbal e não-verbal, o lúdico e tudo, enfim, que o espaço da defesa conseguiu manter e preservar da cultura do homem africano”. In: LODY, R. *Candomblé. Religião e Resistência cultural*. São Paulo, Ática, 1987, p. 10.

Quando a Polygram vetou as minhas músicas eu fui pra casa sozinha, peguei a minha máquina datilográfica e falei: “estou saindo”. Pedir demissão de uma multinacional é muita coragem. Fiquei cinco anos de castigo sem gravar. Cinco anos depois, Deus achou que eu tinha que voltar e *Seu Rei das Ervas* falou que eu ia voltar, entendeu? E eu voltei.⁹³

É na prática cotidiana da religiosidade de matriz africana que Leci Brandão melhor experimenta a interseção entre sua vida pessoal e sua trajetória artística, de forma que a primeira não pode ser compreendida apartada da segunda, ambas amalgamadas pela compreensão religiosa da experiência humana. Tal assertiva clarifica-se quando observamos que nos temas elencados para suas composições, em sua trajetória artística, em suas marcas estéticas, a artista revela sinais de seu pertencimento religioso, sem o qual, segundo ela “eu não estaria aqui, assim, como estou”.⁹⁴ Neste sentido, desde os fios de contas que a artista carrega diuturnamente no peito e que identificam sua ligação com os Orixás⁹⁵, até algumas de suas composições por onde passeiam simbologias diversas a respeito de sua religiosidade, Leci Brandão articula o seu universo particular, vivido, com o universo público, contado e cantado através de suas canções.

Para Denise Botelho o Candomblé, ao traduzir e descrever as origens do universo e das criaturas e a estreita relação das mesmas com as divindades, impregna de sentido o mundo e fornece um sistema de princípios e valores particulares.⁹⁶ Tal pressuposto apresenta-se bem representado no depoimento de Leci Brandão sobre a clara correspondência entre sua trajetória artística, em especial o desempenho de seus discos, e os Orixás respectivamente homenageados nos mesmos, sinalizando o poder de mobilização atribuído pela artista ao *Panteon iorubá* no âmbito de sua carreira:

Em gratidão a *Seu Rei das Ervas*, eu coloquei “Saudação ao rei das Ervas” na última faixa. *Seu Rei* não me pediu nada, eu é que quis fazer. Ai, *Seu Rei* falou assim: “Olha minha filha, você fez isso porque você quis, então faça

⁹³ Entrevista a mim concedida em 24/04/2009. Op. cit.

⁹⁴ Entrevista concedida a Jurema Werneck em 26/06/2006. WERNECK, Jurema. *O samba segundo as Ialodês...* Op.cit, p. 176.

⁹⁵ Segundo Denise Maria Botelho, “os Orixás são divindades africanas trazidas para o Brasil pelos negros *yorubás*, grupo étnico da África do oeste que inclui países como Nigéria, Togo e República do Benin.” BOTELHO, Denise Maria. “Religiosidade Afro-brasileira: a experiência do Candomblé”. In: *Educação, Africanidades, Brasil*. Brasília, MEC – Ministério da Educação, 2006, 136.

⁹⁶ BOTELHO, Denise Maria. “Educação e orixás: processos educativos no Ilê Axé Iya Mi Agba”. Tese de doutorado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2005, p. 40.

sempre. O próximo LP que você gravar dedique pra *Iansã* que toma conta dessa sua parte musical (...). Ai, o disco de *Iansã* foi uma loucura: estourei 6 músicas em São Paulo. Acho que eu fui até disco de ouro (...). Quando foi em 88, ano do centenário da abolição, veio o meu LP “Um beijo no seu coração”. Qual é o Santo? *Ogum*: primeiro disco de ouro da minha carreira. E eu fui embora. 85: *Seu Rei*; 87: *Iansã*; 88: *Ogum*; 89: *Dona Oxum (...)* a cumieira da casa era *Oxossi* que veio no meu disco de 90. 92 foi *Xangô*, 93, a gravadora Copacabana acabou e eu fui pra RGE e eu falei pra Mãe Alice que queria fazer *Obaluaiê* e ela falou: “Faz o seguinte, minha filha, esse ano você não canta não. *Obaluaiê* é o Orixá da doença e da saúde. Da vida e da morte. Deixa só os Ogãs tocarem.” No disco de *Obaluaiê* eu não canto e Mãe Alice falece em fevereiro de 94. Eu fiquei um ano sem gravar porque era o preceito do candomblé. Quando foi no ano seguinte, 95, Januário Garcia, esse fotógrafo amigo meu falou assim: “Leci, faça o próximo disco pra mãe de *Obaluaiê*. Faça pra *Nanã*”. Eu achei legal e dediquei o disco de *Nanã* à memória de Mãe Alice e ganhei o Prêmio Sharp de Melhor Disco de samba...o quê que é o santo?⁹⁷

Guardada por *Ogum* e *Iansã*, Orixás arqueiros de seu *Asê*⁹⁸, Leci Brandão desfila, ao longo de sua carreira, posturas desbravadoras e pioneiras, “caçando e inventando armas e ferramentas de pedra e de fogo⁹⁹” na busca de cantar e contar *as coisas de seu pessoal*, fugazes e contraditórias, visto que estão postas no campo escorregadio da linguagem. Seu canto fala de/para um pessoal coletivo, eivado de identificação com a ação comunitária, negra em especial; e de/por um pessoal subjetivo, clivado pelas particularidades de ser mulher negra, política e culturalmente ativa em um país que ainda guarda os recalques de uma história de violenta supressão de expectativas, coletivas e individuais. É sob e sobre essa inspiração que versa a presente proposta.

Na narração da própria trajetória, tem especial destaque os elementos constitutivos da memória de Leci Brandão que faz emergir individualidades e coletividades, ambas postas em diálogo a partir de suas lembranças.¹⁰⁰ As

⁹⁷ Entrevista a mim concedida em 24/04/2009.

⁹⁸ A socióloga Helena Theodoro destaca que o *Asê*, ou *Axé*, é energia, poder de realização, força da natureza que mobiliza a ação e irradia todo um sistema cultural negro e essencialmente comunitário. TEODORO, Helena. *Mito e espiritualidade: mulheres negras*. Rio de Janeiro, Pallas Ed., 1996, p. 62.

⁹⁹ Idem, p. 80.

¹⁰⁰ Ver POLLAK, Michel. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos*. Vol. 5, nº 10, Rio de Janeiro, 1992.

experiências em comunidade, a ambiência familiar e religiosa guardam memórias individuais, particulares da artista.

A casa, o bairro, a religiosidade, os primeiros acordes de sua carreira, os desafios, as escolhas, as escolas, a ação e reação individual com vistas para o fortalecimento da ação coletiva. São todos aspectos presentes no cotidiano de Leci Brandão que nutre sua visão de mundo e se transforma, sonoramente, em “um modo de representação de fragmentos do real que se objetiva enquanto arte e, portanto, tem o dom de promover, ainda que episodicamente, uma suspensão da cotidianidade, ou seja, daquilo que é puramente rotineiro”.¹⁰¹

Faz-se assim um canto novo. Eivado de velhas e silenciadas estrofes que ganham voz e cor pelos acordes transformadores da canção.

¹⁰¹ MELLO, Thereza Negrão F. de. “Porteiro suba e diga àquela ingrata’. Tango argentino, imaginário e cotidiano”. In: ALMEIDA, Jaime de (org). *Caminhos da História da América no Brasil*. Tendências e contornos de um campo historiográfico. Brasília: ANPHLAC, 1998, p. 193.

LADO B

“Batuque é um privilégio”

O samba em disputa no desfile das identidades

*Não existe razão que um samba não vença
É toda minha ilusão e também minha crença*

Batatinha

Em 1959 o Rio de Janeiro recebeu a visita da Duquesa de Kent, membro da família real britânica em passagem oficial pelo Brasil. Aconselhada pelo corpo diplomático a cumprir um roteiro cultural composto por apresentações de operetas e orquestras sinfônicas na capital, a visitante preferiu confrontar-se com o novo e solicitou conhecer de perto uma genuína escola de samba brasileira. O pedido causou uma desconcertante surpresa da chancelaria anfitriã que se apressou em contatar a escola de samba Portela, solicitando que a agremiação fizesse um *legítimo show de samba* para a duquesa e representasse, sobre sapatos e ternos brancos, passistas, agogôs e repiniques, a *autêntica cultura brasileira*.¹⁰²

No gozo de tal honraria, a Portela não titubeou. No dia e hora marcada, pôs-se a executar, com a maestria costumeira, sambas de quadra e sambas de enredo no salão nobre do Palácio do Itamaraty. A duquesa, em demonstração de seu encantamento com o *samba brasileiro*, esboçou desajeitadamente alguns passos sem imaginar que, em verdade, sapateava ao som de um gênero musical eivado por nuances culturais e disputas identitárias que abriam alas para o desfile de uma

¹⁰² CORD, Aline Mirilli Mac. “Deu samba nas relações internacionais II: dos anos dourados à globalização” In: *Boletim da Associação dos Diplomatas Brasileiros*. No ritmo da diplomacia - da crítica à invasão cultural americana à globalização, samba está presente nas relações internacionais. Ano XIII - Nº 56 - Janeiro / Fevereiro / Março 2007, pp. 17-19. Também o historiador e antropólogo João Miguel Sautchuk dedica parte de seu trabalho de conclusão de curso a descrever e analisar esse episódio, a partir de uma perspectiva que busca auscultar as relações entre o ideal da democracia racial e a reinterpretação de elementos culturais das classes populares na formação da identidade nacional. SAUTCHUK, João Miguel. *Brasil, Ritmos e harmonias: samba e identidades na música popular brasileira* (segunda metade do século XX/ tempo presente). Trabalho de conclusão de curso. (graduação em História) – Universidade de Brasília, 2003.

brasilidade tão particular e sinuosa que poderia passar despercebida por aquele espetáculo para “inglês ver”.

Apreendendo a sambar

Longe de representar apenas mais um protocolo diplomático entre Brasil e Inglaterra em tempos de estreitamento político entre esses dois países, o episódio aponta para o repisado território por onde o samba passa de “artefato cultural marginal a portador da singularidade brasileira no campo musical”¹⁰³ ainda nas primeiras décadas do século XX. Gerado na fagulha explosiva entre o som, o rito, o ritmo e o pulso de liberdade que *emerge do corpo em cativo*¹⁰⁴; azeitado pelas tensões presentes na trincheira da produção musical brasileira que revela cores, tons e dissonâncias de um projeto cultural que se estrutura na direção de uma integração que, quase sempre, molda ou sufoca *o outro* musical; o samba se mostra como um espaço privilegiado por onde identidades múltiplas revelam-se, entre avanços, recuos e disputas no âmbito da cultura popular.

Ele que nasceu africano, rural e cativo no século XVII, já na virada do século XIX para o XX imprimia cores e sons ao desenvolvimento urbano da cidade do Rio de Janeiro – a despeito da desqualificação e perseguição de que era alvo por sua origem negra – e nas primeiras décadas do século passado fora erigido ao pódio de símbolo identitário nacional de um país em busca de um denominador comum em sua multiplicidade. Tal trajetória revela, de um lado, instabilidades intrínsecas a uma manifestação que se movimenta no universo escorregadio e plural da linguagem e das representações, e que passou a ser, desde então, utilizada como símbolo da nação.¹⁰⁵ De outro, revela a inegável centralidade da cultura negra no interior e nas margens da produção cultural do país.

¹⁰³ PARANHOS, Adalberto. “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social” In: *Revista Nossa História*. São Paulo: História, Universidade Estadual de São Paulo, 2003, p. 81.

¹⁰⁴ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 11-13.

¹⁰⁵ Tomaz Tadeu da Silva procura enfatizar a não-essencialidade das identidades, pois estas constituem-se um fenômeno da linguagem e, ressalta, os signos não possuem significado absoluto. SILVA, Tomas Tadeu da. “A produção social da Identidade e da Diferença” in: SILVA, Tomas Tadeu da. *Identidade e diferença*. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 77. Para Sandra Pesavento, as representações são portadoras do simbólico, ou seja, “dizem mais do que

Obviamente, qualquer tentativa de definição unívoca de um gênero musical portador de tantas significações e propulsor de identidades diversas é mero exercício interpretativo de aproximação.¹⁰⁶ Contudo, interessa-nos auscultar na história do samba, recursos de afirmação de identidades negras, a despeito das variantes experimentadas a partir de uma “zona de contato” mediada pela cultura entre negros e não-negros que, de um lado, fez sambar a duquesa de Kent no Itamaraty e, de outro, impôs-se desfilando orgulhosamente suas negrarias e batuques à valorização, ainda que tutelar e rasteira, do Estado. Pensar o samba como um *continuum africano* localizado na centralidade dessa “dança” que guarda ritmos e harmonias, não raro, tradutoras de invisibilidade e estereótipos das manifestações negras no Brasil é também pensar e localizar a trajetória e repertório de Leci Brandão como parte de um extenso conjunto de estratégias contestatórias para abrir espaços reais de liberdade através da cultura.

Arriscar alguns passos no contratempo desse bailado marcado seria, conforme assevera Muniz Sodré:

(...) rejeitar os discursos que se propõem a explicar o mesmo fenômeno, o samba, como uma sobrevivência consentida, simples matéria prima para um amálgama cultural realizado de cima para baixo.¹⁰⁷

É extenso e fértil o debate sobre as origens do samba, seus criadores, apropriações e ajustes, caminhos e descaminhos tomados por este gênero que, notadamente, demarca a música popular brasileira de forma tão definitiva quanto multifacetada. De pronto, é necessário considerar que o samba urbano¹⁰⁸ refere-se

aquilo que mostram ou enunciam e carregam sentidos ocultos que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais”. PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: autêntica, 2003, p. 41.

¹⁰⁶ Seguindo de perto a proposta de compreender o empreendimento historiográfico como uma operação que mobiliza um lugar social, uma prática e uma escrita. CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2ª ed., Forense-universitária, Rio de Janeiro, 2002.

¹⁰⁷ Cf. SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo...* Op. cit, p. 10.

¹⁰⁸ Segundo Carlos Sandroni, é somente no final do século XIX que a palavra samba começa a ser registrada na cidade do Rio de Janeiro. Até então, o samba referia-se às formas diferentes de produção sonora e dança que tinham em comum a origem africana e a ambiência rural, referida, sobretudo, às movimentações migratórias em função das formas produtivas demandadas pelo sistema escravista, ora de plantio de insumos diversos, ora de mineração na região das Minas Gerais. É somente a partir de 1870 com a intensificação dos fluxos migratórios negros para a cidade do Rio de Janeiro que o samba começa a tomar lugar na ambiência urbana. Ver: SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed UFRJ, 2001.

diretamente às transformações socioeconômicas ocorridas no país no fim do século XIX e início do século XX. O fim do tráfico de escravos em 1850 e o término da guerra do Paraguai em 1870 conferem um incremento populacional significativo da população brasileira já em fins do século XIX. Posteriormente, a abolição da escravatura em 1888, o fim da Guerra de Canudos em 1897 e os consequentes processos migratórios e imigratórios que se avolumam consideravelmente a partir da primeira década do século XX irão contribuir para o aumento de contingentes populacionais que se dirigiam para a cidade, principalmente para a região central do Rio de Janeiro, a fim de buscar no ambiente urbano “relativa flexibilidade social, em contraste com as estruturas mais rígidas e violentas dos latifúndios”.¹⁰⁹

É preciso observar ainda que aliado ao crescimento populacional dos centros urbanos, do Rio de Janeiro em especial, há um conseqüente processo de urbanização e industrialização que não se deu de forma gradual ou desinteressada. Ao contrário, reservou, à luz dos ideais republicanos de *Ordem e Progresso*,¹¹⁰ a manutenção dos padrões de relacionamento entre elites e massa urbana, notadamente branca e negra respectivamente, que irão se materializar através de uma série de reformas urbanas encampadas a partir de 1902, sob a supervisão atenta do então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Pereira Passos e posteriormente na década de 1920, com os prefeitos Carlos Sampaio (1920-1922) e Prado Júnior (1926-1930).

Lima Barreto, arguto cronista da cidade, radiografa da seguinte forma as motivações reformistas entre as elites da capital republicana no nascer do século:

Nós passávamos então por uma dessas crises de elegância que, de quando em quando nos visita. Estávamos fatigados da nossa mediania, do nosso relaxamento; a visão de Buenos Aires, muito limpa, catita, elegante,

¹⁰⁹ ELIAS, Cosme. “O samba como expressão de identidade”. In: *Samba do Irajá e de outros subúrbios*. Rio de Janeiro: Palas, 2005, p. 81.

¹¹⁰ José Murilo de Carvalho destaca que a proclamação da República em 1889 tinha como um de seus traços característicos a prevenção contra pobres e negros. CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados*. São Paulo, Ed. Cia das Letras, 1987, p. 30. Nei Lopes ressalta que tal prevenção se evidenciava, por exemplo, na forte repressão aos capoeiras, levada a cabo através do decreto nº. 847 de 11 de outubro de 1890 que introduzia a capoeira no código penal da República, e na destruição violenta em janeiro de 1893 do cortiço “cabeça-de-porco”, deixando desabrigadas cerca de 2000 pessoas. LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro: Pallas, 1992, p. 5.

provocava-nos e enchia-nos de loucos desejos de igualá-la. Havia nisso uma grande questão de amor próprio nacional e um estulto desejo de não permitir que os estrangeiros, ao voltarem, enchessem de crítica a nossa cidade e a nossa civilização. Nós invejávamos Buenos Aires imbecilmente (...) a Argentina não nos devia vencer; o Rio de Janeiro não poderia continuar a ser uma estação de carvão, enquanto Buenos Aires era uma verdadeira capital européia. Como é que não tínhamos largas avenidas, passeios de carruagens, hotéis de casaca, clubes de jogo?¹¹¹

Tais movimentações republicanas com vistas a esconder *nossos atrasos e nossas vergonhas* e transformar o Rio de Janeiro em uma “Europa possível”,¹¹² empurraram as comunidades pobres da parte central da cidade para regiões de encosta mais próximas ou moradias distantes do centro da cidade que ensaiava, à passos largos, uma caminhada titânica rumo ao que se entendia como o ideal de civilização. Imprimindo cores a esse cenário, o que se tem é uma reorganização geográfica que se baliza pela distribuição étnico-racial dos espaços com nítidas intenções segregacionistas, que reserva aos agrupamentos negros e mestiços assentamento às franjas da cidade inventada para o consumo e usufruto das classes superiores, médias e brancas.

Para Muniz Sodré, a desqualificação dos contingentes negros citadinos que permeia de forma transversal as propostas do novo plano urbano para a cidade do Rio de Janeiro, caracterizava-se por:

(...) não ser puramente tecnológica (isto é, não se limitava ao simples saber técnico), mas também cultural: os costumes, os modelos de comportamento, a religião e a própria cor da pele foram significados como *handcaps* negativos para os negros pelo processo socializante do capital industrial.¹¹³

Esse panorama que guarda ideais de segregação cultural e étnico-racial através de políticas continuadas de Estado dá a ver, de um lado, as permanências de diretrizes de diferenciação racial que historicamente trabalham por realocar os agrupamentos negros em posições de subordinação, privação e inferioridade. De outro, tal dinâmica convida-nos a investigar as formas de resistência que caminham ao lado e à frente das movimentações encapadas pelas elites urbanas

¹¹¹ Citado por LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro ...* Op. cit, p. 5.

¹¹² Expressão utilizada pelo cronista Figueiredo Pimentel. Ver em VELLOSO, Mônica. *Que cara tem o Brasil? As maneiras de pensar e sentir no nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

¹¹³ Cf. SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo...* Op. cit, p. 14.

àquele período, com vistas a manutenção de um *status quo* signatário de um país edificado à sombra da exploração escravista do trabalho e das relações sociais.

Assim, a questão que se antecipa à nossa análise é: onde estaria o discurso do “outro” nesta sociedade, em resposta à modernidade? Ou melhor, onde estaria o discurso da modernidade na voz da turba de marginalizados, desalojados e excluídos? No contraponto da cidade inventiva e inventada, iriam se constituir nos subúrbios e nos morros remanescentes uma classe e uma cultura popular na qual o negro assumiria papel de liderança através da difusão, sob formas variadas, de discursos contra-hegemônicos, a despeito da desqualificação de que era foco pelas lentes das elites.

A música, a dança, a religiosidade eram veios de crônica social e funcionavam como “voz que destoava diante da voz geral”¹¹⁴ ou mesmo “como uma amostragem de certos aspectos do imaginário das classes populares cariocas em sua época”.¹¹⁵ A canção popular, e o samba mais especificamente, aparecem nesse cenário como tradição sobrevivente à modernidade, condensando a voz do povo que o progresso ignorava. Mais do que isso, o samba, que em uma conceituação geral não tem sua origem no morro e, tampouco, na cidade; se desenvolve paralelamente à criação e crescimento das favelas e passa a funcionar como mais um espaço da cultura por onde a população negra, mediada pelo ou pela sambista, pode criticar não apenas o rumo e as cores da modernidade mas, sobretudo, os valores que a fomentavam e sustentavam¹¹⁶.

Destaca-se que as formas de sociabilidade e os padrões culturais negros que emolduraram o samba carioca na primeira metade do século XX eram informados e transmitidos principalmente pelas instituições religiosas negras que atravessaram séculos de escravatura desempenhando, como ainda hoje, papel agregador da comunidade e de *reorganização da humanidade dos seres*.¹¹⁷ Essa estreita ligação entre candomblé e samba poderia ser verificada, principalmente, no interior das festas ou reuniões familiares promovidas por chefes de cultos -

¹¹⁴ Cf. ELIAS, Cosme. Op. cit., p. 85.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ Idem

¹¹⁷ Ver BOTELHO, Denise Maria. *Educação e Orixás: processos educativos no Ilê Axé Mi Agba*. Tese de Doutorado, São Paulo, FE-USP, 2005, p. 43.

Ialorixás, Babalorixás, Babalaôs¹¹⁸ – conhecidos como *Tios e Tias* baianas, onde se entrecruzavam os festejos e a cosmogonia religiosa.

A esse respeito, Nei Lopes ressalta:

Estes baianos chegados ao Rio de Janeiro na segunda metade do século passado vão construir, então, como que uma colônia, responsável pela manutenção, em terras cariocas, da cultura marcada de recriações africanas que traziam da terra de origem, traços culturais que vão ser passados aos seus descendentes, alguns dos quais figuras muito importantes no processo de fixação e urbanização do samba na velha capital do Império e da República.¹¹⁹

É atribuída à figura das *tias* a referência à autoridade religiosa negra na cidade, bem como, a função de estreitamento de laços de solidariedade entre os negros baianos que chegam ao Rio de Janeiro a partir da metade do século XIX e a população negra citadina que já imprimia seu repertório cultural à cidade. Desta forma, as tias baianas como Tia Amélia, Tia Perciliana e, a mais “famosa” delas, Tia Ciata, desempenhavam um papel de liderança na organização da família, da religião e do lazer. Mais do que isso, os *habitués* encontros na casa das tias baianas funcionaram como verdadeiros berços por onde o samba se edificou como produção musical particularizada de um grupo social e irradiou-se do centro para toda a cidade Rio de Janeiro. As casas das tias, e a de Tia Ciata em especial, assumiam, assim, uma dimensão quase mítica de “lugar de origem” do samba carioca na primeira década do século XX.¹²⁰

Desta forma e através destas mulheres, o samba caracterizou-se por sua função diferenciadora do contingente negro na cidade, além de possuir valor de

¹¹⁸ Denise Botelho informa que “as iyalorixás são as lideranças máximas do candomblé, detêm o maior conhecimento dos fundamentos da religião e a responsabilidade de transmitir esse conhecimento e o axé à sua família de santo. O babalaô é o sacerdote que desvenda os segredos por meio da manipulação do jogo de búzios ou do oráculo de *Ifá*. O processo divinatório permite a comunicação com os *orixás*, revela o *odù* de cada um e indica as necessidades das pessoas.” Cf. BOTELHO, Denise Maria. Op. cit., p. 41.

¹¹⁹ Cf. LOPES, Nei. Op. cit., p. 9.

¹²⁰ O protagonismo das tias baianas revela a centralidade da figura feminina no interior do processo de edificação e conquista de novos espaços sociais pelo samba. Para Jurema Werneck, o que aconteceu paulatinamente a seguir da conquista de novos espaços sócias pelo samba nas primeiras décadas do século XX foi, não só o afastamento radical das mulheres negras do mundo do samba, mas principalmente e propositalmente o apagamento de suas marcas decisivas e presença protagônica. A esse respeito nos debruçaremos mais detalhadamente no capítulo a seguir. WERNECK, Jurema. *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p. 125.

enraizamento e sociabilidade de homens e mulheres particularizados em sua identidade negra e suburbana, configurando-se como reduto de criação, troca e disseminação da cultura negra. Um nicho onde esta se refugia, se fortalece e resiste.¹²¹ Essa percepção acompanha a reflexão de Stuart Hall acerca das possibilidades que o terreno da cultura oferece para que sujeitos que vivem à margem das esferas de poder imprimam sua visão de mundo particular. Para ele “a vida cultural, sobretudo no ocidente e também em outras partes tem sido transformada pelas vozes das margens”.¹²²

Neste sentido, é necessário tomar o sambista e os demais agentes envolvidos em sua produção e disseminação como sujeitos protagonistas, “cronistas orgânicos” do contexto social do qual fazem parte, e não como meros expectadores dos acontecimentos à sua volta como insistem em reforçar alguns estudos historiográficos sobre a cultura negra e seus produtores.¹²³ Essa perspectiva ilumina a proposta cunhada por Hall e confere às “vozes das margens” efetivo poder de transformação não apenas da vida cultural, mas também, de revisão de estereótipos que desconsideram ou negligenciam o potencial crítico e intelectual, individual e coletivo de negros e negras.

Tomemos como exemplo dessa dinâmica, o samba *A favela vai abaixo*, composto pelo sambista Sinhô em 1927, onde o autor sonoriza suas percepções particulares sobre as políticas de reordenamento urbano encampadas na cidade do Rio de Janeiro:

¹²¹ Cf. SANDRONI, Carlos. Op.cit. p. 114.

¹²² HALL, Stuart. “Que negro é esse na cultura negra?” In: HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e Mediações culturais*. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte/Brasília: Ed. UFMG/HUMANITAS, 2003, p. 338.

¹²³ Para Sueli Carneiro os discursos sobre o negro não apresentam uma identidade entre sujeito e objeto. Ou seja, trata-se predominantemente da produção de discursos que não partem dos sujeitos negros, pois significam “o saber produzido sobre o negro, saber esse que se construiu a maior parte do tempo desconectado do negro e de suas reivindicações, ainda que seja possível identificar em muitos dos estudos a intenção de transformação das condições sociais produtoras de sua desigualdade racial. CARNEIRO, Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser*. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Educação), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 53.

*Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Ajunta os troço, vâmo embora pro Bangú
Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco
Eu só te esqueço no buraco do Caju*

*Isto deve ser despeito dessa gente
porque o samba não se passa para ela
Porque lá o luar é diferente
Não é como o luar que se vê desta Favela*

*Vê agora a ingratidão da humanidade
O poder da flor sumítica, amarela
quem sem brilho vive pela cidade
impondo o desabrigo ao nosso povo da Favela*

Mais do que protestar contra o desabrigo dos moradores do Morro da Favela, situado próximo à zona portuária do Rio de Janeiro durante a gestão do prefeito Prado Júnior em 1927, o sambista traz nas linhas e entrelinhas de seus versos o relato da densa divisão social riscada pelo plano urbano que antagoniza e aparta, em universos distintos numa mesma cidade, o *nosso povo da favela* dos representantes ou portadores do *poder da flor sumítica, amarela*.

O samba de Sinhô convida-nos, ainda, para uma reflexão sobre a linguagem utilizada para comunicar as diferenças entre *essa gente da cidade* e o *nosso povo da favela* pois, ora faz uso de termos e trejeitos lingüísticos populares (*“ajunta os troço/ vâmo embora pro Bangu”*), ora denota erudição e denso vocabulário, sinalizando para um certo grau de escolaridade formal (*“flor sumítica/impondo o desabrigo*). Esse manejo de linguagem pode representar uma estratégia do sambista para denotar relativa mobilidade social entre a coloquialidade popular e a erudição, à despeito da rigidez silenciosa da segregação geográfica da cidade e dos preconceitos sociais guardados por ela. Mais do que isso, o jogo semântico empregado por Sinhô parece zombar de tal rigidez que, proposta no ambiente cacofônico do cotidiano da cidade, expõe-se as inafiançáveis modulações e alargamentos de fronteiras sociais e dá a ver aquilo que Michel Maffesoli chamou

de “multiplicidade de redes que engendra a ordem simbólica em canais sutis, porém sólidos”.¹²⁴

Um outro aspecto que aparece na canção de Sinhô tem a ver com o campo de forças que se delineia na área da criação musical nas primeiras décadas do século XX. Ao atribuir a remoção da *gente da favela* ao *despeito dessa gente/ porque o samba não se passa para ela*, o compositor sinaliza para uma disputa na arena do samba onde o gênero aparece como música popular em expansão “na órbita do crescimento da indústria de entretenimento ou, como queira, da indústria cultural”¹²⁵, dinâmica que faz ser possível demarcar aquilo que é *nosso* (do morro) e aquilo que é *deles* (do asfalto).

Aqui é importante considerar que os caminhos trilhados pelo samba — mais especificamente pelo samba carioca — estão conectados ao contexto mais geral do desenvolvimento industrial capitalista que invariavelmente, ao fazer circular o samba como produto comercial, fomenta uma abertura à incorporação de novas atitudes, referências, personagens e sons sem, contudo, perder contato com suas raízes negras. Adalberto Paranhos elenca um conjunto de fatores que caracterizam essa passagem do samba como bem cultural socializado, de produção e fruição coletiva e socialmente particularizada, a um estágio de produção e apropriação individualizada com fins comerciais.

Neste sentido, o autor enumera os seguintes tópicos que convergirão no sentido de favorecer esse processo de produção e comercialização do samba: a) o avanço tecnológico da indústria tecnológica em larga escala que, ancorada aos dispositivos elétricos de gravação conquista progressivamente consumidores de setores médios e de alta renda; b) o autoproclamado rádio educativo que cede passagem, num curto lapso de tempo, ao rádio comercial e adquire o *status* de principal plataforma de lançamento da música popular, deixando para trás os picadeiros dos circos e os palcos do teatro de revista; c) a produção e a divulgação do samba, num primeiro momento praticamente restrito às classes populares e a uma população com predominância de negros e/ou mulatos, passam a ser

¹²⁴ MAFFESSOLI, Michel. *Ética da Estética*. Rio de Janeiro. Centro interdisciplinar de estudos contemporâneos. ECO/ UFRJ, 1988, p. 63.

¹²⁵ PARANHOS, Adalberto. “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social”. *História*. v.22, n. 1, São Paulo, 2003, p. 81.

igualmente assumidas por compositores e intérpretes brancos de classe média, com mais fácil acesso ao mundo do rádio e do disco.¹²⁶

É nesse contexto que alia indústria fonográfica, efervescência criativa do samba e sua produção com vistas a sua incorporação à sociedade que será gravado em 1917 o samba “Pelo Telefone”, considerado o primeiro “artigo do gênero”, composto pelo sambista Donga. Um campo de disputas já começa a se delinear a partir deste marco na história do samba, pois a autoria da música é questionada pela comunidade baiano-carioca que engrossava os encontros musicais na casa de Tia Ciata, em especial, e que acusava o sambista Donga de “escrever o que é dos outros sem olhar o compromisso”.¹²⁷ A esse respeito, o próprio Donga se expressa nos seguintes termos:

Eu e o Germano e, bem assim o não menos saudoso Didi da Gracinda, sempre procurávamos o falecido Hilário Jovino [Babalorixá] e nos aconselhávamos entre nós dentro do nosso repertório folclórico para escolher ai qual o melhor para ser introduzido na sociedade logo que se oferecesse a oportunidade, o que se deu em 1917, quando começamos a apertar o cerco porque a hora era aquela.¹²⁸

Esse primeiro foco de disputa em que o samba está na centralidade das movimentações culturais dá a ver uma pulsação que pretende torná-lo público, irrestrito a sua comunidade de origem através da apresentação daquele “repertório folclórico”, em uma tentativa de transpor biombos sociais que, invariavelmente, desqualificavam as produções negro-africanas. De fato, a partir da empreitada de Donga, o samba passou a ser bem mais popular.¹²⁹ Um levantamento feito pelo historiador Flávio Silva em trabalho de 1975, intitulado *Origens do samba urbano no Rio de Janeiro* revela que a imprensa carioca no carnaval de 1916 só falou em “samba” 03 vezes; em 1917, 22 vezes e em 1918, 37 vezes.¹³⁰

¹²⁶ Idem, ibidem, p. 82.

¹²⁷ Versos parodiados do samba “Pelo telefone” e publicado pelo *Jornal do Brasil*, em 4.2.1917. Citado por SANDRONI, Carlos. Op. cit, p. 119.

¹²⁸ Idem.

¹²⁹ Flávio Silva destaca que, ainda que Donga não tenha sido o autor da música, “ele é o autor da história, é ele que inventa a canção e assim fazendo inventa o samba carioca em muitas das características que veio a guardar até hoje”. Citado SANDRONI, Carlos. Op. cit, p. 120.

¹³⁰ Idem.

Daí em diante, o prestígio da palavra e do ritmo aumenta vertiginosamente, contudo seu espalhamento é concomitantemente acompanhado por diversas mediações, apropriações e deslocamentos das fronteiras raciais e sociais do samba. Essa caminhada do samba com vistas à sua inserção social revela um “sistema de representações” por onde significados são produzidos e identidades são posicionadas no tecido social¹³¹, ou ainda, uma “luta de representações” que, conforme aponta Roger Chartier, volta-se para o ordenamento e, portanto, a hierarquização da própria estrutura social.¹³²

É o que se verifica, por exemplo, com o conhecido entrevero entre os sambistas Wilson Batista e Noel Rosa na década de 1930. O primeiro era um jovem compositor negro vinculado ao samba do bairro do Estácio e porta-voz do samba como expressão da malandragem, do anti-trabalho, dos *jeitinhos e expedientes* empregados no cotidiano. Suas composições carregavam, a partir deste prisma, símbolos que afirmariam esta identidade: tamanco, lenço no pescoço, ginga e navalha, conforme descrito em sua composição “Lenço no pescoço” de 1933.

*Meu chapéu do lado
Tamanco arrastando
Lenço no pescoço
Navalha no bolso
Eu passo gingando
Provoco e tenho orgulho
Em ser tão vadio*

*Eu sou vadio
Porque tive inclinação
Eu me lembro, era criança
Tirava samba-canção*

Já o ex-estudante de medicina Noel Rosa era um compositor bastante renomado no período da aporia musicada entre ambos os artistas. Nascido no bairro de Vila Isabel, suas composições emergiam de um ambiente distinto daquele cantado e habitado por Wilson Batista, caracterizado pela majoritária presença

¹³¹ WOODWARD Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” In: Tomaz Tadeu da Silva (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/RJ: Vozes. 2000, p. 18.

¹³² CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990; CHARTIER, Roger. *Revista Estudos Avançados*. vol.5 nº11, São Paulo Jan./Apr. 1991, p. 183. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141991000100010&script=sci_arttext

negra e as trocas étnico-culturais daí decorrentes. A diferença entre as referências sociais dos dois compositores fica expressa na composição “Feitiço da Vila”, também de 1933, onde o autor ressalta que:

*A Vila tem
Um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem*

*Tendo um nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço decente
Que prende a gente*

Se Wilson Batista com seu lenço no pescoço faz exhibir os sinais exteriores de sua “identidade malandra”, que provoca, desafia e “risca a navalha”, anunciando aos quatro ventos seu orgulho de ser como é; Noel Rosa, por seu turno, mostra em *Feitiço da Vila* uma postura mais discreta para denotar seu estilo mais brando (ou mais branco) de representar o samba e apresentar-se como sambista.

Nesta, que talvez seja a composição mais conhecida de Noel, a farofa e a vela aparecem de forma desqualificada como símbolo das práticas religiosas afro-brasileiras e de todo o feitiço que, em não sendo da Vila, atemoriza e repulsa. *Tendo nome de princesa*, a Vila Isabel teria, para este sambista, transformado o samba, retirando dele marcas que não *nos faz bem* e colocando outras que o fazem renascer sob a forma de um *outro feitiço*, agora *decente* e pronto para ser aceito socialmente.¹³³

Essa conversa tão ácida quanto afinada entre dois representantes distintos de um mesmo gênero musical aponta para um problema mais amplo das relações entre a “cultura negra” e a “cultura dominante”. O fim da escravidão em 1888, a consequente e maciça presença negra nos espaços urbanos, conforme destacamos anteriormente, e a igualdade jurídica de negros e brancos como cidadãos, a despeito da desigualdade de fato, traz à baila o surgimento de uma música popular que pressupõe e que caminha para a fusão entre o que é negro e o que não é. Essa associação cultural exige, aos solavancos demarcados por posturas racistas

¹³³ Segundo análise realizada por SANDRONI, Carlos. Op cit.

signatárias do regime de escravidão, a derrubada de fronteiras étnico-raciais para imprimir-se miscigenada dentro da música popular brasileira.

Desta forma, o que o feitiço da Vila de Noel propõe frente ao lenço no pescoço de Wilson Batista é, tão somente, uma tentativa de alargar essas fronteiras e *mostrar que faz samba também*, mesmo a partir de referências culturais distintas ou antagônicas. Um samba que se emoldura longe de seu “berço original” e que, não sendo de *vela, farofa e vintém*, é, pretensamente, sua evolução sob novo riscado, sem *navalha, lenço ou tamanco*.¹³⁴ Tal dinâmica sinaliza para uma disputa no âmbito da música popular e, conforme define Stuart Hall, localiza a cultura popular como um espaço onde o que somos, o que desejamos ser e o que nos é imposto como definição estão em constante tensão.¹³⁵

Os refrões de Noel Rosa a respeito da oposição à figura do malandro, da malandragem e de outros padrões atribuídos ao contingente negro não ecoavam sozinhos nestas primeiras décadas do século XX. Adalberto Paranhos destaca que “durante a ditadura do “Estado Novo” no Brasil, piscaram os sinais de alerta para aqueles que cultuavam a malandragem”. A partir da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em dezembro de 1939, o regime estadonovista exerceu com mãos de ferro a censura às vozes dissonantes das políticas do Estado. Assim, a repressão a “vadiagem” foi intensificada e ganhou corpo a perseguição a quem exaltasse o não-trabalho. Nada de anormal, enfim, se considerarmos que a Constituição imposta ao país em 10 de novembro de 1937 equiparava a ociosidade a crime e estabelecia, no seu artigo 136, que “o trabalho é um dever social”.¹³⁶

Destaca-se que as investidas da ditadura de Getúlio Vargas sobre as vozes e comportamentos destoantes enunciados pela malandragem respondem às

¹³⁴ É bem verdade que o repertório de Noel Rosa traz propostas mais conciliadoras do que as sonorizadas em *Feitiço da Vila*. Em *Feitio de Oração*, por exemplo, o poeta da Vila, como quem propõe o fim da discussão sobre o “lugar do samba”, irá pronunciar que “o samba, na realidade/ não vem do morro nem lá da cidade/ e quem suportar uma paixão/ sentirá que o samba, então, nasce do coração. Também em *Palpite Infeliz*, o sambista denota extremo respeito aos diversos “lugares do samba” (*Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira/ Osvaldo Cruz e Matriz que sempre souberam muito bem/ Que a Vila não quer abafar ninguém/ Só quer mostrar que faz samba também*). Essa percepção do samba como uma manifestação dinâmica coaduna-se com a noção cunhada por Adalberto Paranhos, para quem a história deste gênero foi “toda ela permeada por idas e vindas, marchas e contramarchas, descrevendo, dialeticamente uma trajetória que desconhece qualquer traçado uniforme ou linear.” PARANHOS, Adalberto. Op. cit, p.81.

¹³⁵ HALL, Stuart. *Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 321.

¹³⁶ PARANHOS, Adalberto. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no “Estado Novo”. *Revista de História*. Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p 180.

diretrizes de integração nacional que balizam as políticas culturais do Estado e trabalham com vistas a “diluir ou reordenar as fronteiras entre os dispersos e múltiplos segmentos sociais”.¹³⁷ Assim, as categorias de “povo” e “nação” funcionam como símbolo de integração, de unidade nacional e, desta forma, não comportam a eclosão de vozes particularizadas, desorganizadoras deste ideal de identidade nacional entre os diferentes grupos que dão forma e cor ao país.

Aqui, a música popular brasileira e, em especial o samba, é acionada como a amálgama capaz de soldar os pressupostos de integração ao tecido social, tanto através do combate à malandragem e do fomento à associação da imagem do negro ao trabalho regular, à vida familiar regrada e harmoniosa, quanto no apoio e cooptação da música popular brasileira para fins nacionalistas.

Aliadas às diretrizes de integração nacional e consolidação de categorias como “povo” e “nação” e à conseqüente apropriação do samba como símbolo nacional, figuram nesse cenário teorias de “interpretações do Brasil” signatárias de pressupostos cientificistas próprios do séc. XIX, portanto influenciadas pelo determinismo biológico que se baseava na inferioridade de povos não-brancos, em especial, negros e indígenas. Há, portanto, nesse período uma propulsão de teorias explicativas do Brasil, do brasileiro e da cultura nacional que irão encontrar em Gilberto Freyre seu principal debatedor.¹³⁸

As teorias de democracia racial e hibridação cultural cunhadas por Freyre a partir de 1933 – também entendidas como mito – propõem uma compreensão harmônica das relações de dominação racial que configuravam e ainda configuram o país. À sombra de suas teorias, a violência simbólica e material intrínseca das dinâmicas de racismo e sexismo pretende-se diluída ou superada. Proposta ainda hoje polemizada, mas bem recebida pelas classes dominantes à época, esse pressuposto é constitutivo, entre outros fatores, da conversão do samba em símbolo nacional, em uma dinâmica dialética de aceitação de sua sonoridade e perseguição e/ou negação simbólica e material de suas simbologias, representantes e matrizes étnicas.

¹³⁷ SAUTCHUK, Miguel. *Brasil, Ritmos e harmonias ...* Op. cit, p. 19.

¹³⁸ Sobre as teorias de “interpretações do Brasil” é elucidativo o trabalho José Carlos Reis, a saber: REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 3ª ed., Rio de Janeiro: FGV, 2000.

O que se tem a partir daí é um cenário em que o samba encontra-se mais uma vez na centralidade de uma dinâmica de disputas identitárias. Se outrora fora caracterizado e rechaçado pela particularidade de suas formas de produção, vinculado a uma atmosfera social, cultural e religiosa genuinamente negra, aqui o samba aparece como um símbolo de brasilidade, sintetizador de nossas diferenças e complicitades, um gênero musical com vocação intrínseca para “*ser de todos, ser das misturas que o Rio tem (...), coisa que o faz tão nosso como a romanza é italiana, o tango é argentino e a cançoneta é de Paris*”.¹³⁹

Longe de contrapor ao “mito fundador” do samba – de brasilidade e miscigenação racial e cultural – outro que simbolize seu inverso radical e que, invariavelmente, venha reiterar essencialismos e estereótipos com sinais trocados, é importante destacar que tal caminhada que separa a negação da apropriação traz marcas de violência racial simbólica que, continuamente na história do Brasil, ajudam a conduzir a cultura negra para um “confinamento de suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes”¹⁴⁰.

O enredo deste samba era por demais denso para ser notado pela tal Duquesa inglesa no Palácio do Itamaraty. Restou a ela dançar sobre os compassos, descompassos e silêncios que derramamos sobre a nossa própria história.

Novos sambas *desfazendo Escola*

Tendo o governo de Getúlio Vargas começado uma longa história de intervenção direta e indireta do Estado nas manifestações culturais tomadas como brasileiras, o samba passa a ser incorporado de maneira central no projeto de integração e modernização da sociedade brasileira, passando de prática identificada com a cultura negra e, também por isso perseguida e proibida; até uma legítima representação da nossa cultura. É essa dinâmica que faz parecer

¹³⁹ BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2ª, Ed. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978, p.15.

¹⁴⁰ WERNECK, Jurema. *Jornal Irohin – Comunicação a serviço dos afro-brasileiros*. Brasília, Ano XII, nº. 20, p. 31.

pertinente a escolha apressada da Escola de Samba Portela para exibir um show genuinamente brasileiro que fizesse sambar a Duquesa.¹⁴¹

As Escolas de samba, aliás, seriam um espaço imagético privilegiado por onde desfilará esse pressuposto de integração nacional. Os desfiles de carnaval que já contavam com o apoio institucional antes da Era Vargas, a partir de 1937 têm seu fomento intensificado e reorientado com vistas ao aproveitamento da popularidade do samba em benefício do projeto político estado-novista. Desta forma, intensificou-se a composição de sambas-enredos com temas cívicos e elementos da cultura nacional, bem como, desenvolveu-se uma nova “fonte de inspiração” para os sambas enredo: o nacionalismo.

A esse respeito, Hermano Vianna destaca:

O primeiro desfile da Deixa Falar em 1929 tem seu caminho aberto por uma comissão de frente que montava a cavalos cedidos pela polícia militar e tocava clarins. Quatro anos depois dessa estréia o desfile das escolas de samba já ganhara ajuda financeira da prefeitura do Rio de Janeiro e do Jornal O Globo (...) Em 1935 o desfile passara a constar do programa oficial do carnaval elaborado pela Prefeitura. Em 1937 o Estado Novo determinou que os enredos das Escolas de samba tivessem caráter didático, histórico e patriótico.¹⁴²

Neste mote que enlaçava nacionalismo, história e patriotismo os temas de cunho racial também ganhariam letra, melodia, plumas e paetês na avenida. Era preciso (re)contar a história da presença negra, européia e ameríndia no Brasil para afinar o discurso da ideologia racial às pretensões políticas aspiradas pelo Estado Novo. Desta forma, em um primeiro momento, nos enredos compostos em menção a este tema, as relações raciais eram colocadas de modo a ilustrar uma determinação do contingente branco sobre o negro e ameríndio, em uma dinâmica de “bater e assoprar” que, de um lado valoriza a presença e participação negra e

¹⁴¹ Hermano Vianna destaca que a apresentação do samba como “delícia” nacional, símbolo maior de nossa identidade, era prática comum do Estado a todo visitante estrangeiro que aqui aportava. O autor relembra, por exemplo, a passagem em 1936 quando um samba da Escola de Samba Mangueira foi transmitido ao vivo para a Alemanha fascista em uma edição especial da Hora do Brasil. Para o autor, tal situação é tão intrigante quanto descompassada, e questiona “o que pensariam os ideólogos da “supremacia ariana” (que ainda acalentavam a esperança de algum pacto com o governo brasileiro) diante daquela batucada afro-brasileira? Mas os radialistas brasileiros parecem não ter pensado duas vezes: o samba já representava a “nossa” cultura em qualquer situação internacional”. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 1995, p. 125.

¹⁴² Cf. Idem, *ibidem*, p. 124.

indígena na história do Brasil e de outro, parte de uma concepção ideológica que reafirma estruturas sócio-raciais empoeiradas e excludentes.

Posteriormente, a partir de 1960 com o adensamento da relevância das escolas de samba dentro do calendário festivo carioca, os enredos com tema racial passam a voltar suas letras para focos e fatos de protagonismo negro na história do Brasil, muito a partir da percepção de sambistas e carnavalescos de que os antigos sambas reduziam o protagonismo negro da festa a “homens e mulheres fantasiados de nobres brancos para representar prestígio e poder”.¹⁴³

Sambas enredo como *Quilombo dos Palmares* de 1960, *Chica da Silva* de 1963, *Chico Rei* de 1964 e *Festa para um Rei Negro* de 1971, todos apresentados pela Escola de Samba acadêmicos do Salgueiro, dão a ver uma subversão no usual corpo temático das Escolas de samba com vistas à valorização mais positivada e comprometida com a história multifacetada da presença negra no Brasil. Contudo, destaca-se que, mesmo que os “novos” episódios que passam a ser narrados subvertam o “mito das três raças” harmonicamente hierarquizadas no delírio da democracia racial, os sambas-enredos ainda referem-se às dinâmicas do escravismo colonial e, conseqüentemente, versam sobre as sobreposições sócio-raciais decorrentes daquele período.

A relevância e o potencial de comercialização que os desfiles das Escolas de samba tomam a partir da segunda metade do século XX, bem como a necessidade de criação de figurinos e alegorias que acompanhassem esse processo de comercialização e a “majestosidade empoderada” que emergia das novas propostas de samba-enredos, exigia o incremento de novos elementos dentro da estrutura das escolas. É neste momento que as figuras do carnavalesco, do figurinista, artista plástico, bicheiro¹⁴⁴ e outros membros externos ao universo original das escolas de samba – pobre, negro, suburbano e popular – passam a incorporar o elenco das escolas, imprimindo novas dinâmicas de organização e produção dos insumos da festa.

¹⁴³ Cf. SAUTCHUK, Miguel. *Brasil, Ritmos e harmonias...* Op. cit, p. 23.

¹⁴⁴ Sautchuk destaca que “[...] atuando na base de favores pessoais e benfeitorias públicas, os bicheiros foram construindo laços de lealdade com as comunidades, notadamente no seio de agremiações como as escolas de samba e os clubes de futebol. Entretanto, ao contrário de Natal da Portela, a maioria dos chefões do jogo do bicho que foram se infiltrando nos cargos de mando das escolas de samba a partir da década de 1960 não tinha a menor intimidade com o samba e o carnaval. Idem, p. 24.

João Batista Vargens, a respeito da penetração destes novos membros em universo tão particular e comunitário das escolas de samba, destaca:

Com poder aquisitivo bem superior ao do sambista, esses elementos supintamente bem tratados pela comunidade foram se integrando aos cargos de mando e direcionando o rumo das escolas, de forma que pudessem ter uma atuação destacada. Os tradicionais e inspirados apelidos que caracterizavam os integrantes de uma escola de samba (Bem-Te-Vi, Andorinha, Periquito, só para ficarmos com a passarada Portelense) cederam lugar a títulos tais como: doutor, capitão, coronel...¹⁴⁵

Esta “zona de contato”¹⁴⁶ entre velhos e novos foliões constrói ou reforça um estreitamento do diálogo entre o universo suburbano da escola de samba e o conhecimento formal, acadêmico das artes, das letras, das finanças, enfim, representado por estas novas mãos que chegam para adensar a feitura da festa do carnaval. Todavia, a aproximação entre estes lados diferentes no interior da mesma manifestação cultural rapidamente passou a revelar transformações significativas na estrutura dos enredos, das escolas e das comunidades vinculadas a elas.

A comercialização dos enredos, a introdução de fantasias luxuosas semelhantes às exibidas nos concursos dos bailes de carnaval da classe alta, o apagamento da participação popular e negra, a redução do poder decisório dos sambistas ligados à comunidade, a celeridade do andamento rítmico dos sambas-enredo; tudo isso vai, gradual e vertiginosamente, alterando o tom, o som e a cor das escolas de samba, em uma dinâmica que revela, mais uma vez, a sobreposição de referências étnico-raciais brancas sobre negras na esfera da cultura popular no Brasil.

¹⁴⁵ VARGENS, João Baptista M. *Candeia, luz da inspiração*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 37.

¹⁴⁶ Para Mary Louise Pratt, estas zonas correspondem “àquelas regiões à margem das estruturas dominantes onde grupos não hegemônicos existem e se articulam entre si e com os grupos hegemônicos a partir das condições desiguais em que vivem”, ver PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, EDUSC, 1999, p. 47. Jurema Werneck acrescenta que estas zonas de contato revelam, sobretudo, “a presença de desigualdades e injustiças permeando cada iniciativa de articulação e agenciamento dos diferentes sujeitos vinculados ao samba”. WERNECK, Jurema. *O samba segundo as Ialodês...* Op. cit, p. 161.

Canções afirmativas

Eram muitas as vozes descontentes frente às vertigens causadas pelos novos rumos, sob novas cores, das escolas. Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Xangô da Mangueira, Nei Lopes, Clementina de Jesus, Monarco, Casquinha, Jacira Silva, Cartola, Leci Brandão; diversos sambistas coadunavam da mesma percepção de que o samba transformava-se rapidamente em “árvore que esqueceu a raiz”.¹⁴⁷ Mas foi em 1975 que esse conjunto de vozes, idéias, pandeiros e tamborins tomou forma e imprimiu novos discursos ao já pasteurizado universo do carnaval.

Criada pelo sambista Antônio Candeia Filho, o Candeia, a Grêmio Recreativo Escola de Samba e Arte Negra Quilombos surgia com a proposta de “enegrecer” o carnaval “embranquecido” por ocasião dos intensos e desiguais flertes e contatos das escolas de samba com “as influências externas”. Neste sentido, a Quilombo aparece com a proposta de demarcar o samba como símbolo de negritude e de resistência da cultura negra, subvertendo décadas de empenho cultural na construção da imagem sincrética, nacional e miscigenada do samba.

Em manifesto inaugural e incisivo, em 1975 Quilombos anuncia:

Estou chegando...
Venho com fé. Respeito, mitos e tradições. Trago um canto negro.
Busco a liberdade. Não admito moldes.
As forças contrárias são muitas. Não faz mal ... meus pés estão no chão.
Tenho certeza da vitória.
Minhas portas estão abertas. Entre com cuidado. Aqui, todos podem colaborar. Ninguém pode imperar.
Teorias deixo de lado. Dou vazão à riqueza de um mundo ideal. A sabedoria é meu sustentáculo. O amor é meu princípio. A imaginação é minha bandeira.
Não sou radical. Pretendo, apenas, salvaguardar o que resta de uma cultura. Gritarei bem alto explicando um sistema que cala vozes importantes e permitem que outras totalmente alheias falem quando bem entendem. Sou franco-atirador. Não almejo glórias. Faço questão de não virar academia. Tampouco palácio. Não atribua a meu nome o desgastado sufixo *ão*. Nada de forjadas e malfeitas especulações literárias. Deixo os complexos temas à observação dos verdadeiros intelectuais. Eu sou povo. Basta de complicações. Extraio o belo das coisas simples que me seduzem.

¹⁴⁷ Termo cunhado pelo sambista Candeia para ressaltar, não somente as transformações impostas às escolas de cima para baixo, mas também as formas como algumas comunidades negavam-se a resistir a esse movimento.

Quero sair pelas ruas dos subúrbios com minhas baianas rendadas sambando sem parar. Com minha comissão de frente digna de respeito. Intimamente ligado às minhas origens. Artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, departamentos culturais, profissionais: não me incomodem, por favor. Sintetizo um mundo mágico. Estou chegando...¹⁴⁸

A lucidez das diretrizes da nova agremiação, bem como, a sincera positividade racial que a escola propunha, angariaram admiração e empatia entre diversos sambistas, o que se refletia na produção musical dos mesmos. Paulinho da Viola, por exemplo, gravou no mesmo ano o samba *Argumento*, onde simula uma conversa entre um sambista “da antiga” e um outro, vinculado às rápidas e vorazes alterações do samba:

*Tá legal, eu aceito o argumento
Mas não me altere o samba tanto assim
Olha que a rapaziada está sentindo a falta
De um cavaco, de um pandeiro e de um tamborim.*¹⁴⁹

O argumento, imagino, seja de que o samba, uma vez integrado a uma estrutura de comercialização e ajustes na esfera cultural, deveria acompanhar as transformações impostas por este universo através da modulação ou abandono de suas estruturas mais profundas, rítmicas inclusive. Elegante, como depõe toda a sua produção musical, Paulinho sinaliza que *aceita tal argumento*, contudo destaca que o samba, em seu caráter intrinsecamente gregário e comunitário, conta com *um pessoal* que observa e se opõe às desenfreadas mudanças que encaminham o samba para sua descaracterização.

Também Leci Brandão que anos antes, como vimos no capítulo anterior, já cantava as *coisas de seu pessoal* com uma leitura racial madura e veemente, grava em 1975 em seu álbum de estréia *Antes que eu volte a ser nada* o samba *G.R.E. de Samba*, onde anuncia sua intenção de criar uma escola de samba que, a exemplo da G.R.E Arte Negra Quilombos, pretendia desfilar seus contrapontos, discordâncias e novas iniciativas às demais escolas:

¹⁴⁸ Citado em VARGENS, João Baptista M. *Candeia, luz da inspiração...* Op. cit. p, 66.

¹⁴⁹ Paulinho da Viola. *Paulinho da Viola*. Odeon, LP, 1975.

*Vou fundar uma escola de samba
De pouca riqueza e muita verdade
De gente valente cheia de vontade
Será muito mais que simples diversão
Vou fundar uma escola de samba
Que faça o desfile, mas sem passarela
Pra que a gente nobre, o povo da favela
No meu carnaval faça sua união
E o destaque da escola de samba
Eu vou exigir que seja um sambista
Pra ver sua foto em capa de revista
Por direito e por tudo que ele sempre fez
Vou fundar uma escola de samba sem medo
Sem segredo e com enredo
Cheio de sensatez.¹⁵⁰*

Neste samba-enredo a estrutura rítmica prima pela marcação tradicional, desacelerada, onde é possível ouvir nitidamente a conversa entre os diversos instrumentos de percussão sob o comando da marcação compassada do surdo, linha mestra do naipe de bateria, enquanto um coro de pastoras reforça o aspecto coletivo da produção e execução do samba. Em sua proposta musicada de fundar uma escola, Leci trabalha com contrapontos conceituais (*pouca riqueza/muita verdade; faça o desfile/sem passarela; gente nobre/povo da favela*) para demarcar que sua vontade de criar um novo lugar para o seu carnaval, não emerge de um espaço vazio, livre, mas tão somente, de lugares sociais ocupados e excludentes.

O tema “escola de samba” é bastante retomado no repertório de Leci Brandão, talvez por sua filiação a Escola de Samba Mangueira, fato que a aproxima – quando não a afasta – das formas de manejo e negociação que ocorrem no interior das agremiações. Em *Apenas um bloco de sujos* de 1977¹⁵¹, Leci irá novamente interpelar o universo do samba a respeito da “perda” de uma identidade original do gênero, que se reflete na alteração identitária dos espaços construídos:

*O pessoal lá no morro resolveu
Formar um bloco de sujo pra sambar
Porque a escola de samba enriqueceu
E a gente nossa já não tem lugar
Tem um cidadão que apareceu outro dia
E já lhe foi entregue a direção de harmonia
A loira manequim de jeito diferente*

¹⁵⁰ Leci Brandão. *Antes que eu volte a ser nada*. Marcus Pereira, LP, 1975.

¹⁵¹ Leci Brandão. *Coisas do meu pessoal*. Polydor. LP, 1977.

*Puxará a comissão de frente
Tião, nosso primeiro ritmista
Nunca recebeu uma homenagem
E Conceição, aquela negra passista
Foi cortada por não ter imagem
O pessoal por estas razões tomou as decisões:
Um bloco de sujos sem promoções.*

A partir da crítica ao *lugar praticado*¹⁵² escola de samba, a composição apresenta um tripé de descontentamentos frente às mudanças estruturais em andamento em sua agremiação: os sinais de mercantilização cultural que atingem a Escola e seus componentes (*porque a Escola de Samba enriqueceu*); a perda de espaços de protagonismo da comunidade e a transformação destes em objetos de lutas (*e a gente nossa já não tem lugar*) e, finalmente, a observação das formas como as relações raciais e de gênero vem balizar e imprimir novas cores (cores claras) ao arcabouço de mudanças que atingem a comunidade da agremiação, soterrando identidades e formas de sociabilidade (*e Conceição, aquela negra passista/ foi cortada por não ter imagem*).

Mais de 30 anos depois de compor *Apenas um Bloco de Sujos*, Leci Brandão avalia que, de fato, as escolas de samba nortearam seus avanços e recuos a partir da relevância que conferiram à imagem de seus componentes, muito mais do que a da própria escola. Esta imagem, não é demais repetir, vem embranquecendo-se gradativa e paralelamente aos dos postos de maior hierarquia dentro das escolas, relegando aos integrantes negros da agremiação lugares de menor prestígio e/ou maior e mais intenso volume de trabalho. A esse respeito, Leci desabafa:

Você vê que eu falo assim (cantarola): “Tem um cidadão que apareceu outro dia/ e já lhe foi entregue a direção de harmonia/ a loura manequim de jeito diferente/ puxará a comissão de frente”. Eu já tava vendo o que tava acontecendo (continua) “Tião, nosso primeiro ritmista/ nunca recebeu uma homenagem/ e Conceição, aquela negra passista/ foi cortada por não ter imagem”. Já tinha a palavra imagem no negócio (...) entrou essa cultura de rainha (de bateria) famosa. No Rio de Janeiro, por exemplo, a única rainha de bateria negra é a da Beija-flor. Tinha a Quitéria, o Império desceu. A Bombom (Adriana) foi mandada embora da Portela. São essas coisas que eu fico muito triste. Velha guarda não tem voz nenhuma de mando. Não

¹⁵² Segundo Michel De Certeau, o espaço é um “lugar praticado”, ou seja, é a partir da estreita interação entre os lugares e as experiências dos habitantes das cidades que as experiências humanas adquirem significado. CERTEAU, Michel De. *A Invenção do Cotidiano: arte de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

apita nada. A negaiada vem aonde? Na ala das baianas, velha guarda, bateria e algumas alas de comunidade, porque tiveram presidentes que se tocaram e perceberam que se não tiver comunidade a escola não tem um bom desfile. Então eles investem nas alas de comunidades. Porque eu gosto do Anísio da Beija-flor? Todo o dinheiro dele ele emprega em Nova Iguaçu e Nilópolis. A Beija-flor é o maior contingente negro da Marquês de Sapucaí.¹⁵³

O trecho supracitado revela uma síntese de uma postura recorrente de Leci Brandão que, ao longo de sua trajetória, não mede palavras, nem prolonga pausas para expressar sua visão particular sobre as transformações experimentadas pelas escolas de samba ao longo de décadas de cooptação de suas estruturas mais profundas. É como se, sob a inspiração do manifesto da resistente G.R.E. Quilombos, Leci pronunciasse que *não é radical. Pretende, apenas, salvaguardar o que resta de uma cultura*. Neste sentido, é salutar trazermos à tela a reportagem da *Revista Veja*, em seu suplemento *Veja Rio* de 1995 intitulada “Abaixo as Moniques”, sobre a crítica de Leci Brandão à “invasão” de modelos na passarela do samba:

Leci Brandão quer um Carnaval com samba no pé e sem papas na língua: ‘basta de oportunismo’ dessas moniques, marinaras, angélicas, mônicas, luízas...

Mais adiante, na matéria intitulada “bumbum x paticumdum”, os colunistas escrevem:

Se não sair tabefe, vai ser um desfile e tanto o deste ano, em que uma Nega chamada Pelé, 50 anos, passista que aprendeu a sambar batendo em lata de marmelada, tomou de volta de uma Luiza chamada Brunet o posto de madrinha da bateria da Portela. “Haverá um confronto entre a tradição e a badalação na avenida”, prevê Leci Brandão, que, de tanto perturbar a paciência de todo mundo com esse papo de comunidade pra lá, comunidade pra cá, se sente meio responsável pela reviravolta que recolocou a escola de Madureira nos trilhos da tradição.¹⁵⁴

Além do latente preconceito de gênero que emerge da reportagem que, ao reduzir o fato a uma costumeira querela entre mulheres, muito traduz sobre as posições ocupadas e relegadas a mulheres, em especial mulheres negras, na esfera do samba, assunto sobre o qual nos debruçaremos no capítulo seguinte; a reportagem revela a total desqualificação ou desconsideração da imprensa com os

¹⁵³ Entrevista a mim concedida em 25/04/2009.

¹⁵⁴ RIBEIRO, Alfredo e ALVARENGA, Telma. Bumbum X Paticumdum. *Revista Veja Rio*, Rio de Janeiro, ano 5, nº 9. p. 8 – 13, citado por Cf. WERNECK, Jurema. *O samba das Ialodês...* Op. cit, p. 122.

debates propostos por Leci Brandão quanto às comunidades das escolas de samba, que *pra lá e pra cá* bambeiam na tênue e tesa corda que sustenta as práticas racistas na percepção e circulação da cultura popular no Brasil.

A percepção dos pressupostos racistas que alinhavam transversalmente as relações sociais, culturais e de gênero no país, ressalta em Leci o apreço e o fomento pela participação política cidadã, compreensão que ela faz questão de trazer para seus trabalhos musicais e para sua postura imagética. Em 1985, por exemplo, grava o samba *Zé do Caroço* no disco “Leci Brandão”¹⁵⁵ onde conta a trajetória imaginada de um cidadão comum, potencialmente líder em sua comunidade:

*No serviço de alto-falante
No morro do pau da bandeira
Quem avisa é o Zé do caroço
Amanhã vai fazer alvoroço
Alertando a favela inteira
Como eu queria que fosse em mangueira
Que existisse outro Zé do caroço
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
E o Zé do caroço batalha
E o Zé do caroço trabalha
Ele malha o preço na feira
E na hora que a televisão brasileira
Distrai toda a 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.*

O arranjo original da música, assinado pelo contrabaixista Alceu Maia, conta com baixo elétrico e teclado, além de um completo naipe de percussão, para criar uma atmosfera de certa tensão harmônica com vistas a ressaltar a letra enunciada. O samba enaltece a postura de liderança de *Zé do caroço (quem avisa é o Zé do caroço/ alertando a favela inteira)*, ao mesmo tempo em que pressupõe e deseja a

¹⁵⁵ Leci Brandão. *Leci Brandão*. Copacabana, LP, 1985.

replicação de figura semelhante para compor quadros de liderança em sua comunidade (*como eu queria que fosse em mangueira/ que existisse outro Zé do caroço*). O desejo enunciado por Leci que *existisse outro Zé do caroço* sinaliza para a percepção da mesma de que sua comunidade carece de uma personalidade de liderança, capaz de trazer pelo *serviço de alto falante* alertas quanto as dimensões tão colossais quanto enganosas do carnaval, por exemplo.

Esse talvez seja o samba mais conhecido de Leci Brandão. Reproduzido constantemente entre sambistas de diversos estilos como Grupo Revelação e Exaltasamba, o samba *Zé do caroço* ultrapassou as fronteiras demarcadas pelos pandeiros e repiques do samba e foi recentemente gravada por representantes de outros estilos da música popular brasileira como Seu Jorge e Mariana Aydar. Interessante destacar que juntamente com as novas gravações desta música, surgem também “distintas faces do mesmo”¹⁵⁶, que se revela através das interpretações diferenciadas que a canção ganha. Em seu Jorge,¹⁵⁷ a música é executada em ambiência musical acústica, acompanhada somente por um violão. A interpretação pausada, dramática e cuidadosamente pronunciada confere à canção um tom “apocalíptico”, um tanto triste e esperançoso no eco da possibilidade de *estar nascendo um novo líder*.

Já em Mariana Aydar¹⁵⁸, a música que também ganha contornos acústicos, é incrementada por uma sonoridade eletroacústica com o uso de contrabaixo elétrico e bateria *sampleados*. A dramaticidade e a pronúncia cuidadosa também são observadas aqui, certamente para ressaltar o drama real nas entrelinhas da história deste Zé que *põe a boca no mundo porque quer ver o bem da favela*. Ocorre que Leci Brandão participa da gravação, o que dá maior carga dramática à canção. De um lado por unir intérprete e compositora de gerações e contextos sociais distintos na narração musicada de um *conto* tão original quanto possível. De outro, a participação de Leci Brandão cantando ao lado de uma jovem e midiática cantora, uma música que marcou a sua “volta” ao mercado fonográfico após o ostracismo

¹⁵⁶ A esse respeito, Adalberto Paranhos destaca que “uma canção historicamente situada comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos”. Ver PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. Revista *ArtCultura*, nº. 9, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2004, p. 24.

¹⁵⁷ No CD “Ana&Jorge” em 2005 pela gravadora Sony.

¹⁵⁸ No CD “Kávita 1” em 2006 pela gravadora Universal.

sofrido na década de 1980, parece coroar os sentidos difusos, combatentes e, porque não, um tanto sofridos de sua trajetória.

Mas voltemos ao fomento à participação política na discografia de Leci Brandão que em 1993 grava a música *Atitude* no disco de mesmo nome. Aqui, sua postura será mais direta quanto à proposição de ações e reações frente ao racismo. O arranjo é, propositalmente, vinculado ao *rap*, talvez para estreitar a ponte entre esses dois gêneros musicais de origem negra marcadamente detentores de potencial comunicativo e agregador¹⁵⁹. Na música, Leci coloca:

*Só me festeja se é maio ou novembro
Mas se a festa é em dezembro já não sou tão social
Eu tô sabendo, todo mundo quer que eu mude
Mas cansei dessa conversa e tomei uma atitude
Ei! Atitude!
Ei! Negritude!*

A música, em primeira pessoa, ressalta seu caráter pessoal, subjetivo e, em tom irônico e provocador, aponta posturas sociais entendidas como racistas (*me festeja se é maio ou novembro/ mas se a festa é em dezembro já não sou tão social*). Aqui, a cantora refere-se às datas comemorativas de 13 de maio e 20 de novembro, dia da Abolição da Escravatura e Dia Nacional da Consciência Negra, respectivamente, nacionalmente comemoradas – não raro, com festas, comícios, palestras e palanques – sobretudo a partir de 1988 em ocasião das movimentações políticas e culturais mobilizadas pelo centenário da abolição. Na estrofe supracitada, Leci destaca o esvaziamento de tal proposta comemorativa se a ela não estiverem amalgamados os pressupostos negro-afirmativos e atemporais que a fomentam. Ou seja, de pouco adiantaria festejar a história e cultura negras em *maio ou novembro* se ao romper o mês de dezembro que se caracteriza, sobretudo, pelas festas cristãs, a negritude torna-se desinteressante, não *mais tão social*.

Aqui é importante destacar que o conceito de negritude se edifica em resposta direta a ideologia de branqueamento ou, como queira, ao mito da igualdade racial. Desta forma, a negritude se apresentaria como:

¹⁵⁹ Sobre esse aspecto, destaca-se que Leci Brandão é pioneira no estreitamento entre samba e rap brasileiro. Tal conversa musicada é muito bem representada na gravação do rap *Sou Negrão* com o rapper Happin Hood, no disco *Sujeito Homem* lançado pela gravadora Trama em 2001.

Uma linguagem que reivindica que a “salvação” do negro não está na busca da assimilação dos valores dos brancos, mas sim na retomada de si mesmo, isto é, na sua afirmação cultural, moral, física e intelectual, na crença de que ele é sujeito de uma história e de uma civilização fecunda, digna de respeito.¹⁶⁰

A negritude inspiraria, então, atitude, ação transformadora, mobilização e mudança de comportamentos com vistas à alteração de padrões engessados no campo das relações raciais. É esta dinâmica que Leci parece expressar quando desabafa que *cansou dessa conversa e vai tomar uma atitude*. Na consideração de que a negritude emerge de uma dinâmica coletiva, Leci entende que é também no âmbito da coletividade que a mesma se expressa. Assim, no uso da interjeição *Ei*, convida o interlocutor ou interlocutora para, também, *tomar uma atitude* e assumir sua *negritude*.

Esse conceito que confronta reação e assimilação é central na trajetória e repertório de Leci Brandão e pode ser verificado de formas diversas: nas capas e nomes de seus discos, conforme listagem anexa, na estética que exibe na divulgação de seu trabalho, no universo religioso afro-brasileiro que atravessa seu cancionário, nas canções voltadas para o (re)conhecimento da história e cultura negra, nas parcerias e flertes com músicos e ritmos egressos de outros universos sonoros na música popular brasileira. Tudo isso configura um conjunto de ações, dinâmicas e posturas que representam um “argumento político diante de uma relação de dominação”.¹⁶¹ Ao tomar *atitude* e assumir *negritudes* em seu repertório, Leci Brandão dá a ver uma proposição musicada de respeito mútuo à diversidade que se baseia, sobretudo, na diferença.¹⁶²

¹⁶⁰ MUNANGA, Kabengele, “Negritude afro-brasileira: perspectiva e dificuldades”. *Padê*. Salvador, nº. 1, julho de 1989, p. 25.

¹⁶¹ D’ ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multiculturalismo: racismo e anti-racismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001, p. 139.

¹⁶² Para Muniz Sodré, “A identidade de alguém, de um ‘si mesmo’, é sempre dada pelo reconhecimento de um ‘outro’, ou seja, a representação que o classifica socialmente”. SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo...* Op cit. p. 34. Tomás Tadeu da Silva coaduna-se a essa perspectiva e acrescenta que as identidades desenham-se à sombra de uma teia de transmissões de sentidos, estratégias, memórias e ressentimentos capazes de articular o passado ao presente através da narrativa e da (re)criação de tradições, do reconhecimento e valorização de uma origem cultural e histórica comum, entre outros pontos de identificação. SILVA, Thomas Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença...”, Op cit., p. 91. Neste sentido, as identidades configuram-se como um espelho onde a imagem refletida é a que se vê (e se inventa) e a que é pelo outro vista (e inventada). Assim, na mira frente ao espelho, identidade e diferença são inseparáveis.

Sob o eco destas inspirações de negritude na discografia de Leci Brandão, é interessante trazermos à baila as formas de contar a história africana e afro-brasileira em suas canções, mote que se dá através do destaque de fatos que carregam protagonismo negro ou revelam as relações diaspóricas entre África e Brasil. É o que se observa, por exemplo, no samba *Lá e Cá*, gravado em 1987 no disco *Dignidade*.¹⁶³ Na referida música, Leci constrói uma narrativa que aproxima e confronta o posicionamento social do contingente negro no Brasil e na África do Sul, que à época amargava o acirramento do regime de *Apartheid* que sustentou pressupostos de segregação racial naquele país entre 1948 a 1994.

O toque do agogô, instrumento de origem *yorubá* de uso relacionado às cerimônias sagradas do candomblé, é o pulso escolhido para nortear o arranjo da música em um esforço de conferir respeito à ancestralidade africana e estreitar os laços de africanidade entre Brasil e África do Sul. E o canto segue contando:

*Negro do lado de cá sambando
Sobre um céu azul
Negro do lado de lá se acabando
África do Sul
O canto, a dança, a crença
O pranto, matança, sentença
O tambor na avenida que bate
A pancada no couro que abate
É a glória de um estandarte
Morte pela arte
É a negra ousada que fala
É o negro usado que cala
É a consciência
Contra a inocência
O canto, a dança, a crença
O pranto, matança, sentença*

Fazendo uso de uma função comparativa de linguagem, o samba confronta dois cenários principais: festa e arte *versus* guerra e morte, localizados difusamente em um *locus* de *lá* e de *cá*. A música se apresenta como uma narrativa com frases curtas, talvez para incentivar o interlocutor a refletir rapidamente sobre a história que está sendo contada.

¹⁶³ Leci Brandão. *Dignidade*. Copacabana, LP, 1987

Na dualidade *cá sambando/ lá se acabando; canto, dança, crença/ pranto, matança, sentença; ousada que fala/ usado que cala; consciência/ inocência* Leci Brandão revela não apenas as diferenças quanto à condição negra na África do Sul e no Brasil, mas também o caráter não-fixo de tais diferenças. Ou seja, *a inocência, consciência, a fala, o silêncio, o canto e pranto* podem ser características e padrões experimentados tanto no Brasil quanto na África do Sul, a depender do prisma observado. Tal construção comparativa proposta por Leci dá a ver uma “dinâmica identitária que revela tensões presentes na vivência diaspórica dos povos africanos e seus descendentes”.¹⁶⁴

Sobre o processo de composição dessa música, Leci Brandão esclarece:

Eu já era comentarista de carnaval na Sapucaí e de repente veio a frase (cantarola): “Negro do lado de cá sambando sob um céu azul (tava pegando fogo na África), Negro do lado de lá se acabando. África do Sul”. Ai eu fui pra casa e desenvolvi porque eu fiz uma comparação...é, tem um nome na língua portuguesa, na gramática, que tem essa função de comparação, né? (cantarola) “um tambor na avenida que bate – que é o Brasil/ A pancada no couro que abate – é a África/ É a glória de um estandarte/ Morte pela arte!/ É a negra ousada que fala (lá. A mulher do Mandela)/ É o negro usado que cala (aqui)/ É a consciência (lá)/ Contra a inocência (daqui)/ o canto, a dança, a crença/O pranto, matança, sentença.”¹⁶⁵

No mesmo ritmo de estreitamentos intra-raciais no âmbito da história e da cultura afro-brasileira, ganha especial destaque os flertes de Leci Brandão com compositores e cantores que trazem em seu repertório algum traço de positividade negra. Em seu mais recente disco¹⁶⁶, Leci Brandão regrava o sucesso “Tributo a Martin Luther King” de Ronaldo Bôscoli e Wilson Simonal, eternizado na interpretação deste último em 1967.¹⁶⁷ A leitura de Leci Brandão sobre essa música ganha, ainda, a participação do cantor Wilson Simoninha, filho de Simonal, em uma iniciativa de homenagear aquele intérprete negro que, na cacofônica década de 1960 põe-se a afirmar negritudes, em meio à profusão de cantos voltados para a homogeneidade das lutas.

¹⁶⁴ WERNECK, Jurema Pinto. “O samba segundo as Ialodês...Op. cit, p. 72.

¹⁶⁵ Entrevista a mim concedida em 25/04/2009.

¹⁶⁶Leci Brandão. *Eu e o samba*. CD, Som Livre, 2006

¹⁶⁷ Wilson Simonal. *Wilson Simonal ao vivo*. LP, Odeon, 1967.

Em uma interpretação e arranjo “de arrepiar” que une congas e atabaques ao andamento suingado característico do samba-rock, Leci e Simoninha revelam o sentido atemporal da canção composta em 1967.

*Sim sou negro de cor
Meu irmão de minha cor
O que te peço é luta sim, luta mais
Que a luta está no fim
Cada negro que for
Mais um negro virá
Para lutar com sangue ou não
Com uma canção também se luta irmão
Ouvir minha voz
Lutar por nós
Luta negra demais, luta negra demais
É lutar pela paz, é lutar pela paz
Luta negra demais
Para sermos iguais*

Podemos verificar outros “namoros afro-centrados” na relação que Leci irá travar com grupos e compositores de afoxés e outros blocos afro, sobretudo da Bahia. Esse intercâmbio pode ser verificado nas gravações das músicas *Olodum, força divina* no disco *Um beijo no seu coração*, 1988; *Deus do fogo e da justiça* em *As coisas que mamãe me ensinou* em 1989, e *Revolta Olodum* no disco *Comprometida*, de 1992. Esta última traz os seguintes versos:

*Retirante ruralista, lavrador
Nordestino lampião, salvador
Pátria sertaneja, independente
Antônio conselheiro em canudos presidente
Zumbi em alagoas, comandou
Exercito de ideais, libertador
Eu sou majin kabalaiada, sou malê
Sou búzios sou revolta, arerê
Oh, corisco, Maria Bonita mandou lhe chamar
É o vingador de Lampião
Êta cabra da peste
Pelourinho olodum somos do nordeste*

Essa é mais uma canção bastante conhecida na interpretação de Leci Brandão, fato que a mantém ainda hoje integrante cativa do repertório de shows da artista. Aqui se revela o caráter didático que as músicas gravadas por Leci vão adquirir pois, ao cantar lutas populares como a guerra de Canudos, a Revolta dos

Búzios, as insurreições quilombolas e a Revolta dos Malês, Leci Brandão trabalha por incrementar de cenários heróicos a história do Brasil e, em especial, as marcas afro-brasileiras ali impressas.

Sobre esse aspecto, Leci Brandão destaca:

É necessário que a importância da raça negra na história brasileira seja contada, revelada, para que o menino tenha orgulho e não se envergonhe de sua cor (...) quais são os seus referenciais na TV? São exatamente a Xuxa ou a Tia Benta entre panelas e o Barnabé falando errado. Tenho pena das crianças porque vêm a própria raça em papéis de anti-heróis. Isso tem que mudar.”¹⁶⁸

Essa relevância imagética e pedagógica que a história afro-brasileira e suas personalidades adquirem no repertório de Leci Brandão também pode ser observada nas canções em que ela dedica-se a desvelar e homenagear trajetórias negras específicas. Destaca-se que este fôlego, ora volta-se para a menção de biografias particularizadas, como a do rapper Mano Brown que recebe a homenagem de Leci Brandão no samba “Pro Mano Brown”; ora, aparece de forma mais generalizada, voltada para a valorização de protagonismos anônimos como o compositor de samba, a dona de casa, a empregada doméstica ou a própria mãe da cantora, homenageada no samba “A Filha da Dona Lecy”, gravado no disco ao vivo intitulado *A filha da Dona Lecy*, de 2002.¹⁶⁹ Neste samba, Leci Brandão destaca:

*E se tenho educação
e se hoje estou aqui
Simplesmente porque sou
a filha da dona Lecy.*

Com Stuart Hall, conseguimos enxergar nessa iniciativa o território da cultura popular representado por um ambiente onde diferentes sujeitos possuem capacidade de resistência e proposição, o que permite destacar grupos e/ou trajetórias individuais particulares e subordinadas.¹⁷⁰ Além disso, a reverência de Leci Brandão aos membros de sua comunidade negra, representada aqui pelo jovem negro Mano Brown e pela mulher negra Dona Lecy, convida-nos a vislumbrar um pressuposto religioso apreendido em sua vivência no interior do

¹⁶⁸ Revista *Destaque*. Leci, voz e consciência. Rio de Janeiro, 12 de julho de 1992, p. 8.

¹⁶⁹ Leci Brandão, *Eu sou a filha da Dona Lecy*. Indie Records, 2002

¹⁷⁰ HALL, Stuart. *Identidades e mediações culturais...* Op. cit, p. 321.

candomblé onde “da infância à velhice todos os membros são tratados igualmente (...) pela noção de comunidade, onde todos são importantes para a perpetuação da tradição”.¹⁷¹

Conforme ressaltamos no capítulo anterior, Leci Brandão é constantemente associada a imagem de uma artista radical, repetitiva ou, como expresso em manchete da revista *Destaque* de 12 de julho de 1992, o “grilo falante da MPB” no que se refere às impressões que detém sobre as relações raciais e sociais no país. Contudo, seu vastíssimo repertório reserva espaço para o trato de outros temas, sempre referentes à prática e gozo da cidadania, logo, tópicos afins ao combate ao racismo impresso em suas canções.

Em *Anjos da Guarda*¹⁷², por exemplo, a artista vai ressaltar a centralidade dos profissionais da educação na empreitada conjunta de transformação social.

Na sala de aula
É que se forma um cidadão
Na sala de aula
Que se muda uma nação
Na sala de aula
Não há idade, nem cor
Por isso aceite e respeite
O meu professor
Batam palmas pra ele.

A música que foi apropriada por diversas organizações e sindicatos de professores em todo Brasil como um “hino”, revela a valorização e o fomento da educação formal como forma de *mudar a nação*. Observa-se também que, ainda que a canção não se refira especificamente à questão racial, há nela uma recomendação sobre o respeito à diferença étnico-racial (*não há idade nem cor/ por isso aceite e respeite o meu professor*), que provavelmente emerge da percepção da sala de aula, também como um espaço “marcado por práticas discriminatórias que condicionam a percepção negativa das possibilidades intelectuais de negros e negras”.¹⁷³

¹⁷¹ BOTELHO, Denise Maria. “Religiosidade Aro-brasileira: a experiência do Candomblé”. In: *Educação, Africanidades, Brasil*. Brasília, MEC – Ministério da Educação, 2006, p. 140 e 141.

¹⁷² Leci Brandão. *Anjos da guarda*. LP, RGE, 1995.

¹⁷³ CAVALLEIRO, Eliane. “Discriminação racial e pluralismo nas escolas públicas de São Paulo”. In: *Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº. 10.639/03*. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade – Brasília: Ministério da educação/ SECAD, 2005, p. 70.

Perguntada como se sente sabendo que esta composição, em especial, cumpre papel agregador, sintetizador das pautas e ensejos políticos encampados pelos profissionais da educação, Leci Brandão responde: “Eu me sinto como uma cidadã brasileira que está fazendo a sua parte. Esse é meu objetivo primeiro. Eu estou em paz com isso”.¹⁷⁴

São muitos os caminhos tomados por Leci para exprimir sua cidadania tão participativa e particular: as significações diversas, as bandeiras tremulantes, a política poética, as voltas e revoltas em seu canto, a batalha. Tudo enfim, revela uma artista que emerge de um universo feminino, negro, particular e *Quilombola*, que, como os demais simpatizantes da Escola de Samba e Arte Negra Grêmio Recreativo Quilombo, *busca a liberdade, não admite moldes* e está atenta às modulações que se precipitam do interior à superfície de sua cultura negra e popular.

¹⁷⁴ Entrevista a mim concedida em 25/04/2009.

Capa e Contracapa

“Mulheres de raça fazendo gênero no repertório de Leci Brandão”

*Me assusta e acalma
ser portadora de várias almas
de um só som comum eco
ser reverberante
espelho, semelhante
ser a boca
ser a dona da palavra sem dono
de tanto dono que tem.*

Elisa Lucinda

A história não nos é desconhecida: entre meados do século XVI e XIX foram traficados para as Américas cerca de 15 milhões de pessoas apreendidas em continente africano para exercerem, sob regime de escravidão física e moral, funções múltiplas na construção da economia e sociedades no “novo mundo”. Para o Brasil seguiram seqüestrados aproximadamente 4 milhões de pessoas,¹⁷⁵ homens e mulheres negros africanos, destinados a emprestar força braçal, repertório de saberes e técnicas de metalurgia, mineração, plantio, entre outros legados culturais singulares, trazidos de suas terras de origem para uma nação em formação à sombra do apresamento e exploração humana a partir da desqualificação racial.

¹⁷⁵ Ver SCHUMAHHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Erico. *Mulheres negras do Brasil*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2007, p. 42. Destaca-se que a quantificação de números referentes ao tráfico de escravos no Brasil é ainda hoje impreciso. Já em 1950, em artigo publicado na *Folha da Manhã*, Sérgio Buarque de Holanda, advertia para as divergências acerca desses números. Foram vários os pesquisadores que se debruçaram sobre esse tema: Simonsen, por exemplo, fundou-se principalmente no cálculo da vida efetiva e da produtividade dos escravos nos engenhos e minas. Para Calogeras, a taxa negativa de sobrevivência, aplicada ao total dos negros existentes no país às vésperas da Independência foi o principal foco de análise. O primeiro avalia em três milhões e trezentos mil o número de escravos importados, o segundo, em dez a doze milhões, na melhor hipótese em oito a nove milhões.

Cf. http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque_africanos.htm

Também não nos é ignorado, embora nos seja vexatório admitir, a particular tirania com a qual todo o processo de escravização de mulheres e homens negros se deu no Brasil. Tumbeiros, mercados, açoites, grilhões, devastação, violação, violência, mutilação, assedio, racismo, sexismo, morte, sobrevivência, são algumas das palavras, padrões e comportamentos que sobrevoam a órbita da experiência escravista em terras brasileiras. Sabemos ainda que é de desigualdade, exclusão e dor das populações negras o legado dessa história para os dias que se precipitam à nossa porta, fazendo latejar uma “cicatriz que não fecha e que não vê horizonte de alívio”¹⁷⁶.

Sabemos algo sobre essa ferina fatia de nossa história, contudo, em se tratando de relações sociais, insurreições, silenciamentos e conflitos, parece haver sempre mais a saber. Entre angolas, congos, caçanjes, benguelas, minas e outros cativos oriundos dos mais diversos grupos étnicos que habitavam regiões do continente africano, era expressivo o número de mulheres negras escravizadas transportadas para o Brasil. Para Sonia Giacomini,¹⁷⁷ em 1872 a população escrava no Brasil totalizava 47% de mulheres negras de diferentes etnias. A autora ressalta ainda que este montante insere-se em um percentual onde a população escrava totalizava 42% dos habitantes da colônia. Outrossim, tais números permitem afirmar que, ao menos do ponto de vista numérico, a constituição do Brasil como nação contou com forte contribuição das mulheres negras.

Da raça que colore o gênero

No que se refere a esta presença significativa de mulheres negras no montante populacional brasileiro, tanto na vida colonial quanto republicana, Jurema Werneck destaca que:

É importante lembrar que em todas as épocas da vida colonial e republicana até os dias de hoje, a mulher negra tem ocupado

¹⁷⁶ WERNECK, Jurema Pinto. “A era da inocência acabou, já foi tarde”. In: *Racismos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Ed, p. 47.

¹⁷⁷ GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher Escrava*. Uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil. Petrópolis, Vozes, 1988, p.25.

posições tanto no ambiente doméstico das famílias não-negras da elite, quando nos espaços públicos, posições que a tornavam principal agente da população negra no contato, tradução, disputas e trocas culturais entre brancos e negros.¹⁷⁸

Neste sentido, vale trazer à baila a manchete da edição de 21 de março de 1871 do jornal *Alabama* de Salvador onde se lê: “Aguadeiras: soube que as africanas fizeram uma coligação?”. O que o jornal abolicionista nomeava de coligação foi em si o boicote das aguadeiras do Terreiro de Jesus ao guarda de chafariz da região – um dos mais importantes postos de abastecimento da cidade. O mesmo, por “antipatia” a elas exigira “mais um vintém” pela água derramada, além de proibir que “lavassem a cara ou que arrastassem os barris”. Revoltadas com tal situação realizaram uma reunião “embaixo de uma árvore” e deliberaram pela suspensão da compra de água naquele posto. A ação coletiva e organizada daquelas mulheres negras gerou a mudança de posicionamento do guarda que se viu isolado e obrigado a “dar satisfação a cada uma de *per si* e presenteá-las com duas garrafas de vinho”. O cenário evidenciado por este episódio não deixa dúvidas quanto à numerosa presença e capacidade de organização coletiva destas “negociantes de água” e de espaços de sociabilidade.¹⁷⁹

Temas tocantes à escravidão no Brasil, como as formas de organização social das populações negras, seus costumes e contribuições culturais são foco de estudos historiográficos e sociológicos expressivos desde meados do século XIX. Contudo, o conjunto desses estudos, não raro, desconsideram ou negligenciam as diversas posições privilegiadas de disputa, negociação e manejo protagonizadas por estas populações, à exemplo das aguadeiras do Terreiro de Jesus ou de outras iniciativas individuais ou coletivas encampadas por mulheres e homens negros, cativos e libertos no Brasil.¹⁸⁰

¹⁷⁸ WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p. 60.

¹⁷⁹ Citado em SCHUMAHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Erico. *Mulheres negras do Brasil*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2007, p. 42.

¹⁸⁰ Aqui, podemos destacar, somente no que tange à efervescência de organizações negras nas primeiras décadas do século XX, a Companhia Negra de Revistas (Rio de Janeiro, 1926), A Frente Negra Brasileira (São Paulo, 1931), A resistência (associação profissional de estivadores do Cais do Porto, no Rio de Janeiro), da União dos Homens de Cor (Porto Alegre, 1943), o Teatro experimental

Tal assertiva se reforça se considerarmos a produção historiográfica brasileira no período disposto entre os movimentados anos imediatamente anteriores e posteriores à Abolição da Escravidão e, neste repertório, atentarmos para o esforço das ciências sociais e da própria cultura política¹⁸¹ à época em atribuir ao Brasil uma identidade nacional regimentada pela exploração social e étnica da elite branca sobre populações africanas e indígenas. Neste contexto é possível observar que diversos estudos neste período, signatários de uma atmosfera de racionalidade e cientificismo próprios do século XIX, ancoraram-se no conceito de raça para emitir interpretações e hierarquizações sociais da nação prematura que se pretendia maturar.

Para Gislene Aparecida dos Santos, as reflexões dos pensadores brasileiros neste período sobre a questão do negro escravizado e do negro liberto estavam totalmente vinculadas aos conceitos tecidos por pensadores europeus¹⁸². Para a autora:

...isso contribuiu para que se formasse uma determinada imagem do negro, representado pela filosofia natural, ética e política como um ser diferente e inferior (...). Desta forma, no Brasil, o “ser negro” foi produzido no campo das idéias a partir das necessidades políticas que fizeram com que conceitos elaborados em diferentes áreas de conhecimento justificassem e reinventassem, a cada momento, o lugar do negro na sociedade.¹⁸³

do Negro (Rio de Janeiro, 1944), a Orquestra Afrobrasileira (1942), a associação Cultural do Negro (São Paulo, 1948), entre outras associações e empreitadas que dão a ver a irreprimível dinâmica de organização e atuação protagônica do contingente negro no Brasil. Ver SANTOS, Márcio André de O. “Política negra e democracia no Brasil contemporâneo: reflexões sobre os movimentos negros” In: *Caminhos Convergentes: estado e sociedade na superação das desigualdades raciais no Brasil*. PAULA, Marilene de e HERINGER, Rosana (Orgs.). Rio de Janeiro, Fundação Heinrich Boll e Action Aid, 2009.

¹⁸¹ Sobre a cultura política no Brasil, é elucidativo o trabalho de Lúcia Maria Bastos Neves. *Corcundas e constitucionais. A cultura política da independência (1820-1822)*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2003. Neste estudo, a autora atenta para o fato de que a cultura política deve ser compreendida como um conjunto de práticas informado por um aparato discursivo capaz de identificar e conferir sentidos às práticas culturais e políticas específicas.

¹⁸² A autora destaca que no século XIX a teoria da distinção racial pautada na biologia deu estatuto final a teoria de que a natureza forja alguns indivíduos ao comando e outros a obediência, ações identificadas com brancos e negros, respectivamente. Neste sentido, destaca os estudos seminais de Charles Hamilton Smith, Gobineau, Lamarck, Louis de Rouvroy e Franz Gall como inaugurais do paradigma biológico como chave para compreensão da cultura do novo mundo através de elementos pelos quais a raça se transforma em racismo científico.

¹⁸³ SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do “ser negro”: um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros*. São Paulo: Educ/Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2005, p. 16.

Tal debate sinaliza para a centralidade dos conceitos de raça e racismo no interior do debate travado entre meados do sec. XIX e as primeiras décadas do século XX sobre a presença negra no Brasil. De pronto, é importante destacar que, do ponto de vista da genética, a idéia de raça é desprovida de conteúdo ou valor científico, visto que não permite fixar sistemas de classificação universal. Para Jaques d' Adesky a história da humanidade, eivada de misturas biológicas e contatos que extrapolam fronteiras geográficas e/ou sociais, confirma a inconsistência da noção de raça pura. Para este autor: “a noção de raças humanas é uma forma imprecisa de designar populações sobrepostas cuja inacreditável diversidade não se presta a qualquer classificação simples e cientificamente aceitável.”¹⁸⁴

Contudo, a desconstrução científica do conceito de raça não minimiza ou extingue a evidência da raça simbólica, ou seja, aquela que é socialmente percebida e, invariavelmente, interpretada a partir da tipificação e classificação de indivíduos segundo suas características visíveis, fenotípicas. Estando vinculado à hierarquização da diferença, o conceito de raça implica uma conexão com o conceito de racismo e com os processos que a partir dele se engendram, a saber, a dominação e os pressupostos de interiorização material e simbólica do *outro*. Desta forma, o conceito de raça permanece sendo um elemento maior da realidade social, na medida em que emprega, a partir de características físicas visíveis, formas coletivas de diferenciação classificatória que, não raro, engendram comportamentos discriminatórios individuais e coletivos.

A esse respeito, o sociólogo Antônio Sérgio Guimarães destaca que:

“Raça” é um conceito que não corresponde a nenhuma realidade natural. Trata-se, ao contrário, de um conceito que se denota tão-somente uma forma de classificação social, baseada numa atitude negativa frente a certos grupos sociais, e informada por uma noção específica de natureza, como algo endodeterminado. A realidade das raças limita-se, portanto, ao mundo social. Mas, por mais que nos repugne a empulhação que o conceito de “raça” permite – ou seja, fazer passar por realidade natural preconceitos, interesses e valores sociais negativos e nefastos –, tal conceito tem uma realidade social

¹⁸⁴ D' ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multiculturalismo: racismo e anti-racismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001, p. 45.

plena e o combate ao comportamento social que ele enseja é impossível de ser travado sem que lhes reconheça a realidade social que só o ato de nomear permite.¹⁸⁵

Para Hannah Arendt é necessário considerar que ideologias e modelos explicativos do *outro*, revestidos em doutrina teórica, podem funcionar como arma de manejo político para manutenção de *status quo*. A esse respeito, a autora destaca que:

A extraordinária força de persuasão decorrente das principais ideologias do nosso tempo não é acidental. A persuasão não é possível sem que o seu apelo corresponda às expectativas ou desejos ou, em outras palavras, a necessidades imediatas. Nessas questões, a plausibilidade não advém nem de fatos científicos, como vários cientistas gostariam que acreditássemos, nem de leis históricas, como pretendem os historiadores em seus esforços de descobrir a lei que leva as civilizações ao surgimento e ao declínio. Toda ideologia que se preza é criada, mantida e aperfeiçoada como arma política e não como doutrina teórica.¹⁸⁶

A dinâmica gestada a partir da sobreposição do conceito de raça socialmente percebido sobre o biologicamente dado pode ser captada no debate historiográfico travado entre alguns pensadores identificados pelo historiador José Carlos Reis como “intérpretes do Brasil” que, entre 1850 e 1930 ocuparam-se em tecer teorias explicativas da presença negra no Brasil, sua particularidade, legado e influências sócio-culturais. Em linhas gerais, seus estudos oscilam, ora, entre a tomada da raça (negra) como determinante da degeneração social e racial do país; ora, entre o reconhecimento e a redução da participação deste contingente em esferas específicas da malha social. Assim, se para Von Martius e Varnhagen em meados do século XIX “os traficantes negreiros fizeram um grande mal ao Brasil entulhando as suas cidades do litoral e engenhos de negrarias”¹⁸⁷, para Capistrano

¹⁸⁵ GUIMARAES, Antonio Sergio Alfredo. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 48.

¹⁸⁶ ARENDT, H. *As origens do totalitarismo*. *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, n. 21, julho, 1988, p. 189.

¹⁸⁷ REIS, Jose Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 42.

de Abreu “a presença negra, apesar de exótica, trouxe alegria, crenças e lascividade às terras brasileiras”¹⁸⁸.

No *continuum* do debate, Gilberto Freyre, nas primeiras décadas do século XX, propõe a mudança do foco racial de análise do social para o cultural e destaca que a presença negra e o trabalho escravo no Brasil tiveram “inestimável importância pois, do contrário, a docilidade, alegria e sensualidade da sociedade híbrida não seria possível.”¹⁸⁹ Num esforço de superação e ruptura interpretativa, Sérgio Buarque de Holanda amplia o debate e localiza na figura do colonizador português a chave para o declínio do brasileiro enquanto povo e destaca que “a frouxidão da estrutura social inspirada pelo espírito português acentuou-se com a liberdade do indígena e a alegria do negro.”¹⁹⁰

Observa-se que, se num dado momento a racialização do debate sobre a compreensão da presença negra no Brasil tem peso explícito, ao conferir ao contingente negro um lugar social onde estão amalgamados raça negra e inferioridade cultural; em outro tempo histórico, o paradigma racial de hierarquização social está subscrito, mas não superado na perspectiva interpretativa que marca, sobretudo, as teorias impressas por Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, respectivamente. Desta forma, as idéias forjadas por esse elenco de intelectuais brasileiros, ao mesmo tempo em que dialogam e renovam-se em uma dinâmica que José Carlos Reis chama de “mirante temporal”¹⁹¹; reiteram um planalto interpretativo comum e limitado, pois ancorado na suposta inferioridade racial negra que, erroneamente, acaba por restringir de forma pejorativa a participação deste contingente as esferas da cultura e da sexualidade.

Para Robert Sleens, a suposta patologia negra recorrentemente considerada em estudos brasileiros é, muito mais reflexo de modelos interpretativos

¹⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 99.

¹⁸⁹ Idem, p. 57.

¹⁹⁰ Idem, p. 125.

¹⁹¹ O autor destaca que o conhecimento histórico é dominado pela temporização que faz com que a imagem da história mude constantemente e exija a sucessão de explicações no tempo para revelar seu sentido. Desta forma, toda interpretação, que é uma atribuição de sentido ao vivido, se assenta sobre um “mirante temporal”, um ponto de vista posto no presente e que será, invariavelmente, revisto, reinterpretado no futuro. REIS, *op.cit.*, p. 09.

equivocados elaborados por teóricos brancos do que uma realidade negra propriamente.¹⁹² Tais equívocos penalizam, sobretudo, o conjunto de mulheres negras que, sem rosto, figuram nas entrelinhas de grande parte das produções historiográficas e sociológicas brasileiras sobre a presença negra no Brasil.

Cristalizadas em representações calcadas nas figuras da “ama de leite de seios fartos e maternidade real”, da “negra-mina concubina e sensual”, ou ainda, do “objeto verdadeiro e original do desejo”, a história de mulheres negras no Brasil, sobretudo no período escravista, é clivada por preconceitos que entrecruzam raça e gênero em um mesmo corpo aprisionado, gerando, invariavelmente, o silenciamento, senão, o apagamento de trajetórias particulares, concretas; ainda que negligenciadas.

Fazendo parte de um contingente de mulheres para o qual foi outorgado, a partir da tipificação racial, uma identidade de objeto – a despeito de outras identidades possíveis e vividas, como a de Leci Brandão, por exemplo – as mulheres negras possuem uma experiência histórica diferenciada que as localiza em um ponto nevrálgico onde o pertencimento de gênero, ou seja, “o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo”¹⁹³, se impõe mas não pode ser separado de outras formas de opressão, a saber, o racismo.

Na compreensão desta dinâmica que entrelaça raça e gênero em um mesmo patamar de diferenciação do *outro*, Alcoff e Potter destacam que, dadas as diversas marcas sociais que envolvem, não apenas o gênero, mas o pertencimento racial, a classe, a sexualidade, a cultura e idade; o conceito de gênero apresenta-se como

¹⁹² SLEENES, Robert. *Na senzala, uma flor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, 40.

¹⁹³ O conceito de gênero aqui proposto baseia-se na definição proposta por Joan Scott, para quem o conceito gênero foi criado em oposição a um determinismo biológico nas relações entre os sexos, dando-lhe um caráter fundamentalmente social e relacional. Cf. SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação e Realidade*. vol. 16, nº2, Porto Alegre: jun./dez. 1990, p.5. Judith Butler avança sobre essa perspectiva e destaca que, mais relevante ou urgente do que buscar as origens do gênero, “uma identidade sexual genuína ou autêntica que a repressão impede de ver” é investigar as apostas políticas que apresentam-se como “efeitos de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos”. BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003, p. 9.

uma variável teórica que “não pode ser separada de outros eixos de opressão”, nem tampouco, “é passível de ser compreendido em única análise”.¹⁹⁴

A filósofa Sueli Carneiro exemplifica esta particularidade da experiência entrecruzada de raça e gênero de mulheres negras ao descolar das mesmas, sob uma perspectiva racial, alguns mitos amplamente difundidos no âmbito dos discursos hegemônicos sobre gênero como os empoeirados “mulher, rainha do lar”, “mulher, sexo frágil” ou, ainda, o bíblico e não menos vazio “mulher vinda da costela de Adão”. Para Carneiro, a especificidade destas mulheres se enuncia a partir da percepção de que:

... as mulheres negras nunca reconheceram em si mesmas esse mito porque nunca foram tratadas como frágeis (...) fazem parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas na lavoura ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas (...) Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar (...) As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, nem do lar. Que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira porque o modelo estético de mulher é branco, ou melhor, branca.¹⁹⁵

Tal particularidade das mulheres negras acaba por moldar formas também diferenciadas de expressão, contribuição e representação das mesmas na trama social e dá a ver escalas diversas de protagonismo individual e grupal.

(De)cantando histórias comuns: mulheres negras e enfrentamento cultural

Na tarde chuvosa em que me concedeu uma entrevista, Leci Brandão se preparava para integrar o show *Recantos do Brasil* que trouxe a Brasília um time exclusivo de sambistas onde veteranos como Monarco, Nelson Sargento, Tia Surica e Almir Guineto juntariam seus cantos e encantos a jovens bambas como Dorina e Marquinhos de Osvaldo Cruz. Seria de fato uma apresentação de peso e, também

¹⁹⁴ Citado em PISCITELLI, Adriana. “Sexo tropical: comentários sobre gênero e raça em alguns textos da mídia brasileira”. *Cadernos Pagu – raça e gênero*. Campinas. Núcleo de Estudos do Gênero/ UNICAMP, 1996, p. 10.

¹⁹⁵ CARNEIRO, Sueli. “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. In: *Racismos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Ed, p. 51.

por isso, era grande o assédio da imprensa local à sua agenda. Ainda assim, consegui uma brecha entre os intervalos de seus compromissos e, no cumprimento do horário e local acordado com sua produção, lá estávamos eu, minha discreta barriga que já há quatro meses guardava minha primeira filha, Poema, e um gravador de voz que, no tremular das minhas mãos apreensivas, passeava inquieto e escorregadio entre meus dedos.

A senhora de fala mansa, caminhar firme e casaco de lã cor de rosa que me recebeu no saguão do Hotel, confesso, não combinava em quase nada com a imagem que nutria de Leci Brandão, antes mesmo do início da pesquisa que tinha ali uma etapa importante. Aquela cantora cuja trajetória me inspirava uma imagem aguerrida, grave, belicosa, ao me encontrar cumprimentou-me docemente com um amistoso abraço e, acariciando meu ventre, disse: “Que Deus abençoe seu filho e tudo o que ele trouxer pra você e para esse mundo!” Diante de recepção tão subjetiva e carinhosa tive certeza de que meu encontro com Leci revelaria muito mais do que dados, datas, fontes para minha pesquisa, que afinal, seria tão somente um apanhado de idéias, sensações e letras sobre papéis. Ali, pude intuir que conhecer Leci Brandão e sua trajetória era também ser convidada a reconhecer naquela mulher, mulheres tão plurais quanto complementares. Uma combatente na trincheira da arte, outra contemplativa da circularidade da vida e tantas outras mulheres possíveis guardadas naquela doce senhora aguerrida. Mais do que isso, conhecê-la restaurava em mim o pulso mais profundo de sensibilidade, liberdade e nobreza, em tempos de banalização transversal da vida, de seus construtos e possibilidades.

Seguimos para uma animada conversa e, enquanto nos ajeitávamos para dar início à entrevista, Leci Brandão desabafou: “Estão dizendo que eu é que vou liderar esse show hoje ai. Eu não tô sabendo de nada disso, não!” Para confirmar a desconfiança que ela levantava, mostrei a manchete do jornal *Correio Braziliense* daquele dia onde se lia:

Brasília vai receber hoje no Centro de Convenções Ulysses Guimarães, as estrelas do samba carioca. O “Recantos do Brasil – Etapa Rio de Janeiro” vai mostrar à capital federal o melhor do Rio de Janeiro. Leci Brandão que é uma **artista transparente e engajada**

ficará no comando da roda de samba, que vai reunir a velha guarda e a nova geração de sambistas, entre eles Almir Guineto, Marquinhos de Oswaldo Cruz, Dorina Monarco, Nélon Sargento e Tia Surica.¹⁹⁶

Ela pareceu surpresa com a compreensão da mídia de que ela, provavelmente por sua história musical *transparente e engajada*, estaria à frente do elenco de bambas de passagem por Brasília. Ainda assim, aceitou o convite compulsório de comandar o roteiro do show. Na tentativa de incentivá-la a assumir mais esse papel, comentei: “É, Leci! Liderança é algo que esperam de você!”

De fato, Leci Brandão é constantemente tomada como uma artista-líder, uma mulher de vanguarda, que a partir de uma postura pró-ativa, abre novos espaços de representação dentro e fora da comunidade artística. Nada impressionante se considerarmos, por exemplo, que ela assumiu os incontáveis riscos profissionais por não abrir mão de cantar e contar as *coisas do seu pessoal* no decorrer de 35 anos de carreira. Tal postura sinaliza para uma mulher que, inegavelmente, exerce um poder de liderança, senão sobre o *outro*, que ora soma ou antagoniza seu percurso, sobre os caminhos traçados por suas próprias escolhas.

A trajetória particular de Leci torna-se ainda mais repleta de significados se considerarmos outras vozes e trajetórias, também negras e femininas, que reverberam em seu trabalho e ajudam a traçar uma linha de continuidades identitárias entre mulheres negras diversas, onde o questionamento, a resistência e a desconstrução de representações limitadas e limitadoras, não raro atribuídas às mulheres negras no Brasil, são resignificadas a partir do extenso tablado disposto pela arte.

Na empreitada de conhecer *outras vozes e trajetórias* de mulheres negras brasileiras no campo da cultura, e em especial na música, é importante considerar que a dinâmica sistêmica de invisibilidade – ou silenciamento providencial – das formas diversas de organização, negociação e manejo cultural tomado pelo grupamento negro reaparece também na limitação de fontes acadêmicas

¹⁹⁶ Jornal *Correio Braziliense*. 24/04/09.

publicadas sobre formas de protagonismo encampadas por mulheres negras brasileiras, sobretudo quanto a sua participação na cultura e na música.

Na tese já mencionada aqui, a pesquisadora Jurema Werneck dedicou-se a analisar a bibliografia atualmente à disposição referente às mulheres negras e observou que diversos textos a esse respeito registram-se, sobretudo, nos anos finais do século XX, especialmente no período a partir de 1988, em consonância com as movimentações políticas que marcavam o centenário da abolição no Brasil. O referido estudo destaca ainda que, em maioria, essa produção refere-se a publicações não-acadêmicas produzidas por diferentes grupos da sociedade civil, especialmente aqueles vinculados aos movimentos sociais, a saber, movimento de mulheres negras, movimento negro e movimento feminista.

Nesta gama de produções elaboradas no âmbito do movimento social, merece especial reconhecimento o trabalho de Lélia González,¹⁹⁷ cuja produção se localiza na década de 80 e nos primeiros anos da década seguinte até 1994. Sua produção analisa aspectos políticos, sociológicos e culturais da presença da mulher negra no país, entre outros temas relativos à presença negra no Brasil e sua cultura. Também destacam-se o estudo desenvolvido por Sueli Carneiro e Thereza Santos, *Mulher Negra*, publicado em 1985 pela Editora Nobel e o Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo/ CECF e mais recentemente o livro *Mulheres Negras do Brasil* de Schuma Schumacher e Erico Vital Brazil, lançado em 2007 pela REDEH (Rede de Desenvolvimento Humano) e pela editora SENAC, que no decorrer de 487 páginas, traz uma revisão e apresentação de inúmeras trajetórias de mulheres negras ao longo da história do Brasil, resgatando passos largos e miúdos de resistência de mulheres há muito silenciadas.

No que tange a produções acadêmicas sobre mulheres negras e música, eixo norteador da pesquisa em tela, podemos destacar biografias e estudos¹⁹⁸ sobre Chiquinha Gonzaga,¹⁹⁹ Araci Cortes,²⁰⁰ Elizeth Cardoso,²⁰¹ Aracy de Almeida,²⁰²

¹⁹⁷ GONZÁLEZ, Lélia. "A mulher negra na sociedade brasileira". In: LUZ, Madel T. (org.). *O Lugar da Mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1982.

¹⁹⁸Cf. ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

¹⁹⁹ Ver DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga - Uma História de Vida*. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 2005 e LAZARONI, Dalva. *Chiquinha Gonzaga - Sofri e Chorei, Tive Muito Amor*. São Paulo, Ed. Nova Fronteira, 1990.

Dolores Duran,²⁰³ Carmem Costa,²⁰⁴ Clementina de Jesus²⁰⁵ e Dona Ivone Lara.²⁰⁶ Ainda que pioneiras na divulgação de trajetórias artísticas de mulheres negras, a maioria destas obras não faz vinculação das mesmas ao grupo étnico-racial negro. Em alguns casos, como no estudo sobre Tia Ciata²⁰⁷, intitulado *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, o mote da pesquisa dirige-se à compreensão da comunidade baiana no Rio de Janeiro do início do século XX, e não ao desvelamento da trajetória e relevância estratégica daquela mulher negra que, como revelou nossas incursões no capítulo anterior, foi responsável pela manutenção de uma ambiência que propiciou o desenvolvimento do samba na esfera urbana. Uma exceção a essa regra apresenta-se a partir do trabalho intitulado *Solistas Dissonantes: história (oral) de cantoras negras* de Ricardo Santhiago²⁰⁸ onde o autor destaca, a partir da apresentação de trajetórias singulares, a autoridade e particularidade de diversas cantoras negras na música popular brasileira.

Uma outra vertente importante, ainda que reduzida, é a das publicações de literatura produzida por escritoras negras. Neste tópico é interessante notar que a presença das escritoras negras na vida cultural do país está colocada desde 1859, quando a maranhense Maria Firmina publica seu romance *Úrsula*, que é definido por especialistas como o primeiro romance em língua portuguesa escrito e publicado no país.²⁰⁹ Cabe também destacar a atuação de Maria Carolina de Jesus,

²⁰⁰ RUIZ, Roberto. *Araci Cortes Linda Flor*. FUNARTE/RJ, Coleção MPB, v. 12, 1984.

²⁰¹ CABRAL, Sérgio. *Elizeth Cardoso, uma vida*. Rio de Janeiro, Ed. Lumiar, 1994.

²⁰² CARVALHO, Hermínio Bello. *Aracy de Almeida - Rainha dos Parangolés e Arquiduquesa do Encantado*. Rio de Janeiro, Ed. Folha Seca, 2004.

²⁰³ MATTOS, Maria Izilda de. *Dolores Duran: Experiências Boêmias em Copacabana*. São Paulo, Ed. Bertrand, 2001.

²⁰⁴ VIEGAS, João Carlos. *Carmem Costa*. São Paulo, Ed. Renan, 2000.

²⁰⁵ Ver COELHO, Eron (org). *Rainha Quelé*. Valença/RJ, FINEP, 2002. Ver também a obra infantil FIDALGO, Lúcia. *Cantar era seu sonho*. Rio de Janeiro, Ed. Paulus, 2004.

²⁰⁶ BURNS, Mila. *Nasci pra sonhar e cantar: Dona Ivone Lara - a mulher no samba*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2009.

²⁰⁷ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.

²⁰⁸ SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes. História (oral) de cantoras negras*. São PAULO, Ed. Letra e voz, 2009.

²⁰⁹ ALMADA, Sandra. *Damas negras: sucesso, lutas discriminação*. Chica Xavier, Lea Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta. Rio de Janeiro, Mauad, 1995, p. 42.

especialmente de sua publicação *Quarto de Despejo* de 1960, que gozou e ainda goza de grande aceitação tanto no Brasil quanto no exterior.²¹⁰

Outrossim, em linhas gerais, observa-se que, nas artes, assim como nos estudos acadêmicos, os trabalhos sobre a presença das mulheres negras como criadoras ou produtoras são limitados. Ou seja, as mulheres negras têm tido dificuldades de ver sua produção disseminada e analisada, para além de sua comunidade imediata (família, amigos, vizinhança). Literatura, teatro, cinema, música, artes plásticas apresentam poucas referências públicas de mulheres negras, se considerarmos sua participação no conjunto da população.

É importante assinalar que a limitação e a invisibilidade da presença das mulheres negras como sujeitos de ações e criações nos relatos da vida nacional, seja cultural ou política, é produzida ativamente em decorrência da hegemonia das ideologias racistas e sexistas já apontadas aqui. Daí não ser surpreendente verificarmos lacunas tão grandes no saber acadêmico relativo à participação das mulheres negras na sociedade, o que inclui os estudos da música e das artes em geral.

Por outro lado, aquelas análises²¹¹ que têm como pré-condição o questionamento de visões excludentes na cultura não deixaram de notar a forte presença que as mulheres negras têm na música popular brasileira desde os primórdios. Música popular aqui circunscrita àquela que “ocupa o ambiente ‘oficial’ da propagação midiática, ou seja, que participa dos diferentes meios de disseminação da produção como teatro, livros, discos, rádio, televisão e outras mídias”.²¹²

Com o advento da internet, uma gama maior de informações foi colocada à disposição do público, inclusive abrangendo um contingente maior de personagens. Mas neste caso, não se trata de análises, e sim, de informações, na maior parte das vezes vinculadas as suas possibilidades mercadológicas na

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ Neste sentido, é prestigiosa a tese de doutoramento de Jurema Werneck onde a autora debruça-se sobre a atuação criativa de mulheres negras sambistas, revelando formas contra-hegemônicas de produção cultural capazes de influenciar a produção de identidades definidas em bases territoriais, linguagem, afinidade ou cumplicidade entre mulheres negras.

²¹² WERNECK, Jurema Pinto. *Op.cit.*, p. 64.

indústria cultural. Assim, é possível obter informações e produtos sobre cantoras negras de diferentes épocas.

Na tese já mencionada aqui, Jurema Pinto Werneck, ocupou-se em elencar, a partir de menções espontâneas obtidas em breves entrevistas feita com um pequeno grupo de pessoas negras, homens e mulheres, um conjunto de mulheres negras atuantes na música popular. A seleção destes nomes, advinda de depoimentos recolhidos na memória cultural de homens e mulheres negros, sinaliza para a relevância e para o potencial aglutinador de identidades que as trajetórias destas artistas negras revelam. São elas (em ordem alfabética): Adyel, Alaíde Costa, Alcione, Ângela Maria, Ângela Regina, Aparecida, Araci de Almeida, Araci Cortes, Áurea Martins, Carmem Costa, Carmem Queiroz, Carmem Silva, Clara Nunes, Claudete Macedo, Clementina de Jesus, Dalva de Oliveira, D. Ivone Lara, D. Selma do Coco, Daúde, Dolores Duran, Eliane Faria, Elizeth Cardoso, Elza Soares, Evinha, Geovana, Helena de Lima, Jovelina Pérola Negra, Lady Zu, Leci Brandão, Leila Maria, Leny Andrade, Lia de Itamaracá, Luciana Melo, Margareth Menezes, Mariuza, Mart'nália, Nêga Gisa, Nilze Carvalho, Negra Li, Paula Lima. Pepê e Nenen, Sandra de Sá, Tia Surica, Tati Quebra Barraco, Tereza Cristina, Vanessa Jackson, Virgínia Rodrigues, Zezé Motta, Zilda do Zé (da dupla Zé e Zilda). Grupos musicais como As Gatas, Trio Ternura e Trio Esperança (ambos formados por 2 mulheres e 1 homem), Fat Family (grupo de 4 mulheres e 2 homens), Damas do Rap, além de Chiquinha Gonzaga e Tia Ciata²¹³.

Este certamente forma um importante conjunto de mulheres negras de expressão pública, sobretudo no âmbito das artes, e nos inspira a dedicar atenção para a importância que a música aparentemente teve e tem como suporte para estratégias de visibilidade e afirmação pública das mulheres negras em particular.

²¹³ WERNECK, Jurema Pinto. Op.cit, p. 66.

Na voz dela, vozes delas

Desde que elegeu a música como forma de expressar sua visão de mundo particular, Leci Brandão dedica parte de seu repertório ao *conto* sobre mulheres possíveis dentro e às margens de uma esfera social tão multifacetada, quanto desigual. São donas de casa, prostitutas, líderes comunitárias, negras, brancas, *Marias belas, Marias feias, Marias de um só João*, mães de família, suburbanas, presidiárias, amantes, artistas, sacerdotes, mulheres apaixonadas, mulheres inteligentes, mulheres reais; são muitas as mulheres que encontram no repertório de Leci Brandão um foco, um retrato, uma representação. O esforço de revelá-las na fotografia do trabalho em tela nada mais é do que uma tentativa de, assim como Leci Brandão, contribuir para pluralizar um pouco do imaginário sobre mulheres brasileiras, suas múltiplas posturas, suas diversas identidades e seus inafiançáveis feitos e efeitos.

Podemos ainda afirmar que a produção de Leci Brandão no que tange aos *contos* de/sobre mulheres possui marcas feministas em seu caráter mais político, pois revela “pretensões de mudança a partir do conhecimento de vidas femininas – formas de trabalho, corpo, prazer, afetos, escolarização, oportunidades de expressão e de manifestação artística, profissional e política”.²¹⁴ Na consideração de que tais marcas emergem de uma mulher negra particular em sua vivência cotidiana de marginalização, o *canto* que Leci imposta para *contar* sobre mulheres traz consigo a produção de singularidades, protagonismo negro e resistência.

A exemplo das observações impressas por Alcoff e Potter, Leci Brandão também parte de uma noção entrecruzada entre raça, gênero, classe, entre outras variáveis, para cantar especificidades femininas em seu repertório. Contudo, e também pelo próprio pertencimento racial e de gênero da cantora, as músicas que *contam* sobre mulheres negras e a particularidade deste universo são recorrentes em sua discografia. É o exemplo do samba *Talento de Verdade*, gravado no disco

²¹⁴ LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ. Vozes, 1997, p. 20.

Dignidade de 1987²¹⁵. A estrutura da música conta com estrofes intercaladas por solos de cavaquinho que, talvez por sua sonoridade aguda, tenha sido o instrumento escolhido para reforçar o tom de aconselhamento, de chamada de atenção que a música expressa. Além disso, um coro de vozes femininas parece conferir uma noção coletiva à mensagem cantada:

(Olha o que eu digo)
Mulher deixa de bandeira
Mulata nunca foi uma profissão
Mucama você é a musa
Do canto da minha nação
Se você quer saber o que é seriedade
É Benedita da Silva
Aprender o que é garra
É a mulher do Mandela
Ter talento de verdade
Se liga na Ruth de Souza
Um exemplo de coragem
Olha pra mãe da favela
Sensualidade guarda pra sua raça
Não se deixe enganar
Assuma a sua identidade
Seja mulher de verdade
Seja mais do que se quer
Seja mais, seja mulher
Deixa de bandeira

No aceno *Olha o que eu digo* Leci parece querer chamar a atenção do interlocutor para a relevância da mensagem que se segue: a nítida contraposição, não somente a uma pretensa “profissão” de mulher-mulata (*mulata nunca foi uma profissão*) mas, sobretudo à ideologia racial de erotização da mulher negra que a sustenta (*mucama você é a musa/do canto da minha nação*).²¹⁶

A respeito do processo de composição desta música, Leci destacou:

²¹⁵ Leci Brandão. *Dignidade*. Copacabana, LP, 1987

²¹⁶ Ao discorrer sobre as hierarquias de gênero e raça presentes na sociedade brasileira, Angela Guilham destaca que “o papel da mulher negra é negado na formação da cultura nacional, a desigualdade entre homens e mulheres é erotizada e a violência sexual contra as mulheres negras foi convertida em um romance”. Citado em CARNEIRO, Sueli. “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. In: *Racismos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Ed, p. 49.

Uma vez uma mulher chegou e eu perguntei: “qual é a sua profissão?” E ela respondeu: “Eu sou mulata.” Ai eu pensei: “Que diabo de profissão é essa?” E ela ficou brava porque eu perguntei. Poxa, respondesse “eu sou passista, né...” mas “eu sou mulata” (...) ai me veio a frase: mulher, deixa de bandeira/ mulata nunca foi uma profissão.²¹⁷

Na tentativa de subverter o enunciado racista e sexista que sustenta o “trabalho” da mulata, Leci adverte a “profissional” para que *não se deixe enganar* e sugere à mesma uma mudança de atitude (*assuma sua identidade/ seja mulher de verdade/ seja mais do que se quer*). Tal proposta busca respaldo no (re)conhecimento de outras trajetórias de mulheres negras que obtiveram êxito a partir de uma caminhada descolada do estereótipo *que se quer* da mulher negra, de sexualidade, submissão e pouco ou nenhum protagonismo. Para reforçar essa perspectiva, Leci faz uso de adjetivos positivados para apresentar essas *outras mulheres* (*seriedade, Benedita da Silva/garra, mulher do Mandela/ talento, Ruth de Sousa/ coragem, mãe da favela*).

Ao contrapor-se textualmente à figura da mulata, Leci Brandão contesta também a “nossa famosa vocação à morenidade”, ou seja, ao negar esse *status* como profissão, Leci Brandão recusa a imagem da mulher negra como síntese de um projeto de miscigenação que se baseia, conforme aponta Abdias do Nascimento, “no prévio estupro da mulher africana para denotar abertura, harmonia e saúde das relações raciais no Brasil”.²¹⁸

Mais do que isso, ao sonorizar tais impressões, Leci subverte duplamente o postulado de miscigenação cultural brasileira: primeiramente, por mostrar-se contrária a essa festejada face de hibridização que, invariavelmente, sobrepõe o modelo hegemônico racial e cultural branco ao negro ao preço do apagamento da imagem da mulher negra. De outro lado, por fazê-lo através de um samba que, não é demais lembrar, representou, como gênero, sobretudo a partir da década de 1930, um palco de significações por onde desfilaram diversas propostas sonoras de “morenização” cultural.

²¹⁷ Entrevista a mim concedida em 25/04/09.

²¹⁸ Citado em MUNANGA, Kabengele. *Redescutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 98.

A perspectiva *Seja mulher de verdade, seja mais do que se quer* apresentada por Leci em *Talento de Verdade* também é reproduzida em *Maria de um só João*²¹⁹, agora voltada para o fomento da participação política transversal das mulheres, a despeito das representações pejorativas e redutoras do feminino que delimitam seu lugar no mundo, suas possibilidades e as práticas as quais ela deve se restringir. Interessante destacar que a composição é assinada pelo sambista Arlindo Cruz, sinalizando para uma “posição alternativa” ao conceito hegemônico de masculinidade que, segundo Marlise Matos é “justamente um padrão de discordância de uma posição que possa se definir como modelar ou definitiva para o que possa vir a ser as vicissitudes da masculinidade.”²²⁰ Dando voz ao samba “feminista” de Arlindo Cruz, Leci argumenta:

*Jura ser Maria de um só João
Ai que servidão, ai que servidão
Ainda passa roupa a ferro de carvão
Ai que escravidão, ai que escravidão
Eu não sou um livro pra te dar receita
Mas seja cabeça feita e aproveita esse jeito de olhar
Saiba como cativar, use a imaginação, mulher
Na vida só ganha quem joga em qualquer posição.
Acho bom mudar é melhor largar desse mal
Vem participar pra ser mais igual*

Na contramão dos “múltiplos discursos que caracterizam a esfera do privado como o “verdadeiro” universo da mulher”,²²¹ o samba parte de uma desqualificação das atividades tidas como domésticas (*ainda passa roupa a ferro de carvão/ai que escravidão*) em prol de outras que pressupõem ações que

²¹⁹ Leci Brandão. *A filha da Dona Lecy*. Indie Records, CD, 2002

²²⁰ MATOS, Marlise. “Teorias de gênero ou teorias e gênero: se e como os estudos de gênero se transformaram num novo campo para as Ciências Humanas e Sociais”. In: *XII Congresso Brasileiro de Sociologia - Sociologia e Realidade: Pesquisa Social no Século XXI*. Belo Horizonte, 2005, p. 35. Disponível em: http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_9.pdf

²²¹ Esses marcadores sociais de gênero são de tal forma naturalizados que acabam por apagar as pegadas que poderiam revelar o trabalho empenhado em suas construções. Apenas para ficar em um exemplo, analisando processos do antigo Juizado de Menores de Brasília, Brito detectou alguns desses mecanismos. Segundo ela, “os efeitos [da] abordagem normalizadora da justiça parecem reforçar um universo representacional mais amplo que delimita a atuação masculina a um espaço configurado como *público* e a feminina ao *privado*. Essa delimitação não implica, obviamente, que as mulheres não ocupassem o espaço dito público (...) meninas e jovens do sexo feminino também o freqüentavam (e freqüentam). Trata-se, no caso, de uma interdição simbólica”, cujo poder está em fazer parecer tudo isso muito “natural”. BRITO, Eleonora Zicari Costa de. *Justiça e Gênero: uma história da justiça de menores em Brasília (1960-1990)*. Editora Universidade de Brasília/FINATEC, 2007, p. 158-159. A esse respeito ver, também, LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação...Op. cit*, p. 17.

extrapolem este ambiente (*na vida só ganha quem joga em qualquer posição*). A partir daí, uma clara perspectiva feminista se anuncia através da tomada pública e política das questões, não raro, tratadas como específicas do privado (*é melhor largar desse mal/vem participar pra ser mais igual*), propondo um rompimento da dicotomia entre ambos conceitos amalgamados.²²²

Destaca-se que a teoria feminista, em seu caráter de denúncia da dominação sexista, ideológica e cultural, movimenta-se justamente neste campo de forças que antagoniza as esferas do público e do privado de forma a reorganizar as relações de gênero que dali emergem, redutoras da participação plural e transversalizada das mulheres em ambos espaços sociais. Para Rago, essa dinâmica de subversão de “redes discursivas generalizantes” encontra seu respaldo na crítica sistêmica da alocação da figura feminina nas reservas da passividade, silêncio e sombra da esfera do privado.²²³

Passividade, silêncio e sombra são conceitos que não vamos encontrar na música *Margot* gravada no disco *Essa tal Criatura*, de 1980, onde Leci Brandão irá descrever o relato de uma prostituta sobre sua ação profissional:

*Enquanto elas se queimam na praia
Vou à luta, queimo as pestanas
Me esvaio em sangue, destrato,
Afino a navalha, assino um contrato
Transo na esquina, no mangue
Não faço dengo por qualquer mixaria
Não me chamo Maria, nem Joana
Sou Margot das camas redondas
Margot de Sodoma. Margot de Gomorra
Sim, eu sou rainha da laia
Princesa da rama*

²²² Para Alcântara Costa, o feminismo se engendra em torno da afirmação de que o “pessoal é político”, pensado não apenas como uma bandeira de luta mobilizadora, mas como um questionamento profundo dos parâmetros conceituais do político. Desta forma vai, portanto, “romper com os limites do conceito de político, até então identificado pela teoria política com o âmbito da esfera pública e das relações sociais que aí acontecem. Isto é, no campo da política que é entendida aqui como o uso limitado do poder social.” COSTA, Alcântara Alice Ana. “Movimento feminista no Brasil. Dinâmica de uma intervenção política” In: *Revista LaBrys/estudos feministas*. Niterói, v. 5, n. 2, 2005, p. 10. Disponível em:

<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/01112009-115122costa.pdf>

²²³ RAGO, Margareth. *Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós)modernidade no Brasil*. In: *Cadernos AEL*, n.º. 3/4, 1995/1996, p. 15.

*Me chamam catita, tetéia, cachorra
E a mim só me importa que o tempo não corra
E a mim só me importa transar nessa zorra.*

A construção poética de Leci nessa canção revela uma mulher empoderada entre *camas redondas, esquinas e mangues*, ainda que suas práticas estejam imersas em quadro social desfavorável a sua posituação (*rainha da laia/princesa da rama*). Nas estrofes *Sim, sou eu a rainha da laia/princesa da rama*, Leci reforça o caráter afirmativo e consciente nutrido por Margot sobre sua profissão.

Inicialmente, é preciso considerar que a atividade de prostituição é frequentemente desvalorizada ou rechaçada como um trabalho, ainda que possua lógicas próprias de organização (*assino um contrato/não faço dengo por qualquer mixaria*). A profissão de *Margot das camas redondas* arrisca-se à maior desqualificação se for considerado que, para ela a ocupação permite certo grau de prazer (*e a mim só me importa transar nessa zorra*), a despeito do aspecto negativo ou desumano com que a profissão é comumente tomada (*me chamam tetéia, catita, cachorra*). Essa dinâmica que caminha para a desqualificação do *outro*, a partir da pretensa normalidade do *eu* dá a ver uma hierarquia de gênero que contrapõe a prostituta Margot e seus fazeres *da laia* a outras mulheres, *Joanas ou Marias*, que respondendo a uma normalidade da ordem *se queimam na praia*, enquanto Margot *queima as pestanas* na cotidianidade de seu trabalho, sinalizando para uma demarcação de fronteiras entre a “mulher pública” e a “mulher honesta”.

A música, que se estabelece a partir de um andamento acelerado onde as palavras são dispostas apressadamente na intenção de demonstrar a objetividade da personagem Margot ao *contar* aspectos de sua profissão, convida-nos, ainda, a considerar a relação imbricada entre casa/rua. A partir dos versos da canção, os dois espaços se reproduzem mutuamente e se confundem, pois, também a rua, tida como espaço público, é aqui transfigurada em espaço privado, no sentido das ações restritas ao ambiente da casa. Assim, tanto faz para Margot e seus parceiros ou parceiras *transar na esquina, no mangue ou nas camas redondas*. Muito mais do que espaços geográficos reservado a determinadas ações, esses lugares são no interior

desta canção “esferas de ação social”, conforme assinala Roberto da Matta. A esse respeito o autor destaca:

Quando digo então que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de possibilidade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas.²²⁴

Se *Margot das camas redondas* subverte a imagem da mulher vinculada restritamente ao ambiente doméstico, privativo da casa, através da afirmação de sua inclinação profissional que publiciza seu corpo e imagem; outras mulheres cantadas por Leci irão justamente reafirmar este espaço como *locus* feminino, repositores de imagens a ele vinculadas. É o caso da música *Ser Mulher (Amélia de Verdade)*²²⁵ que, se confrontada com a música *Margot*, revela um aparente anacronismo temático no repertório de Leci visto que, a primeira vincula-se a posturas diametralmente opostas à segunda. Vejamos:

*Ser mulher é muito mais
Que batom ou bom perfume
Ser mulher é não chorar, lamuriar ou ter queixume
Ser mulher pra quem quiser
É ter mister de ser senhora
Ser mulher é fazer doce mas da forma que ele adora
Ser mulher é aceitar o chopinho do marido
Que atrasou para o jantar
Pois encontrou um velho amigo
Ser mulher é enfeitar sempre o seu lar como uma rosa
Ser mulher é ser risonha se ele chega todo prosa
Ser mulher, amigo meu
Pra quem não leu é ser de fato
Aquele que ele escolheu
pra esquentar sempre o seu prato.*

Não é de se estranhar que a composição de 1976 tenha gerado incontáveis manifestações contrárias, sobretudo em alguns setores dos movimentos feministas brasileiros que experimentavam à época o amadurecimento das propostas de

²²⁴ DA MATTA, Roberto. *A Casa & a Rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 15

²²⁵ Leci Brandão. *Questão de gosto*. Polydor, LP, 1976.

“amor livre”, “direito ao divórcio”, “igualdade de oportunidades” através de um feminismo organizado a partir das movimentações e propostas impressas por mulheres de classes médias, brancas e intelectualizadas em sua maioria.²²⁶ Sobre a reação deste segmento organizado de mulheres à sua música, Leci argumenta:

A revista *Nova* fez um editorial, né. Mas era uma letra mais centrada nas mulheres que eu conhecia. Pessoas da família. Sabe “dona de casa”? Mulheres que ficavam em casa e tal. Na verdade, essa consciência de luta feminina mesmo, foi uma coisa que veio na minha cabeça depois. Essa coisa do Movimento Negro se aproximar de mim. Ai eu vi a luta da mulher negra. Eu tinha essa luta da mulher negra. Eu tinha em mim e nas mulheres que eu conhecia, da família, as vizinhas, mas eu não conhecia os movimentos. Como eu te falei, eu nunca fui de partido político nem nada disso. Eu fazia as coisas da minha cabeça.²²⁷

A fala de Leci sobre *Amélia de Verdade* convida-nos a considerar *outras* subjetividades que não estão explícitas nas diretrizes feministas daquele período. Ao contrário, opõe-se ao discurso de emancipação e desestabilização das rígidas fronteiras que, não raro, encarceram mulheres no espaço doméstico à sombra das necessidades ou expectativas da figura masculina (*aquela que ele escolheu pra esquentar sempre o seu prato*). Contudo, ao imaginar uma Amélia que *enfeita o seu lar com uma rosa*, Leci faz referência a mulheres possíveis, reais, para quem o lar, o espaço privado, doméstico é símbolo de *status*, de estabilidade e superação de uma história – individual ou coletiva – pregressa de alijamento e negação de acessibilidade à propriedade privada. Se considerarmos que, conforme o depoimento de Leci sobre as reações causadas pela música, a *Amélia de Verdade* é uma mulher negra, *pessoa da família*, tal assertiva confere ao *lar*, contornos de espaço de direito e não de aprisionamento como considerado pela crítica feminista.

Além disso, a *Amélia de Verdade* goza do “direito de amar”, com o perdão do clichê, pois no *fazer doce da forma que ele adora* ela subverte as profundas marcas de opressão e exploração étnico-racial que historicamente distorcem ou impedem a capacidade de amar de mulheres e homens negros. Para Bel Hooks, “nós negros

²²⁶ Ver Cf. RAGO, Margareth. *Adeus ao feminismo?...Op.cit*, p. 29-30.

²²⁷ Entrevista a mim concedida em 25/04/09.

temos sido profundamente “feridos até o coração” e essa ferida emocional que carregamos afeta nossa capacidade de sentir e conseqüentemente de amar”.²²⁸ Assim, ainda que a forma de amar de *Amélia de Verdade* responda a uma postura “anti-feminista”, a maneira com a qual se impõe merece ser relativizada na consideração do universo particular do qual emerge sua subjetividade.

Tal redimensionamento analítico que traz para centralidade do debate de gênero a subjetividade de mulheres negras encontra nas propostas do feminismo negro um porto seguro de propulsão. Este se refere a uma corrente do feminismo que envolve feministas negras em diferentes partes da diáspora e da África. Para Werneck, o feminismo negro:

Responde a uma necessidade de ancorar as reflexões e ações feministas nas experiências cotidianas de marginalização vividas pelas mulheres negras na diáspora, respondendo também a um princípio do feminismo como um todo, das mulheres falarem em nome próprio.²²⁹

Esse pressuposto da validade dos relatos em primeira pessoa das mulheres negras, ainda que eles subvertam propostas gerais de emancipação feminina, também ficará explícita na canção *Dona de Casa* gravada no disco *Atitudes* de 1993.²³⁰ Aqui, Leci Brandão apresenta o cotidiano que intercala amor e trabalho doméstico em uma mesma vivência feminina particularizada.

*Eu tive um dia pesado, fiz supermercado e faxina no lar
Mas você pediu direito. Não tem jeito eu vou lhe dar
As crianças, você sabe, sujaram roupa em demasia
Tenho que levar a escola e ouvir queixas da tia
Sou uma dona de casa que combate a inflação
Com o dinheiro que me cabe eu só compro em promoção
Neste final de semana eu queria descansar
Mas você fez um programa pra família passear
Minha folga é tão pouca, meu trabalho é colossal
Mas se pede com voz rouca fico logo sensual*

²²⁸ HOOKS, Bell. “Vivendo de amor”. In: WERNECK, Jurema, MENDONÇA, Maisa, Evelyn C. White (orgs.). *O livro da saúde das mulheres negras. Nossos passos vêm de longe*. Rio de Janeiro: Pallas, Criola, 2000, p. 189.

²²⁹ Cf. WERNECK, Jurema. “O samba segundo as Ialodês...” Op. cit., p. 80.

²³⁰ Leci Brandão. *Atitudes*. RGE, LP, 1993

Se em *Amélia de Verdade* não aparecem sinais de resignação frente ao cotidiano limitado ou limitador da vida doméstica, em *Dona de Casa* Leci irá apontar os ônus desta perspectiva (*neste final de semana eu queria descansar/eu tive um dia pesado/minha folga é tão pouca/meu trabalho é colossal*). Contudo, aqui também aparecem o amor e a sexualidade como eixos de sustentação da sociabilidade cotidiana daquela mulher (*mas se pede com voz rouca fico logo sensual/não tem jeito eu vou lhe dar*). A interjeição *mas* revela uma compensação entre uma situação desagradável, cansativa (*queria descansar*) e outra, amorosa, desejada e confortável (*vou lhe dar*).

Destaca-se que, ainda que a trajetória e repertório de Leci voltem-se ao enunciado de questões políticas como o racismo ou as múltiplas escalas de desigualdades sociais, os temas que versam sobre a afetividade e sexualidade protagonizada por diferentes mulheres, por ela inclusive, podem ser verificadas em todos os seus discos. Tal fôlego em cantar *as coisas de seu (universo) pessoal*, pode ser compreendida como uma percepção intrínseca de que, também a esfera privada, subjetiva, particular ou biográfica carregam aspectos políticos relevantes, por estarem inseridos em um amplo contexto que tece posturas, memórias, sentimentos e ressentimentos na complexa trama social cotidiana.

Desta forma, os cantos de amor de Leci Brandão revelam-se também como cantos de liberdade, de voz ativa e apresentação de subjetividades, ainda que estas não respondam às expectativas nutridas pelo *outro* social. Neste sentido, é reveladora e libertária a composição *Essa tal criatura*²³¹ onde Leci irá, através de uma letra sem “papas na língua”, descrever anseios, desejos, desafios e possibilidades entrepostos por uma afetividade homossexual:

Tira essa bota, pisa na terra
Rasga essa roupa, mostra teu corpo
Limpa esse rosto, coma poeira
Suja essa cara, sinta meu gosto.
Morda uma fruta madura
Lamba esse dedo melado
Transa na mais linda loucura

²³¹ Leci Brandão. *Essa tal criatura*. Polydor, LP, 1980.

*Deixa a vergonha de lado
Corra no campo, leva um tombo
Rala o joelho, mata esta sede
Durma na rede, sonha com a lua
Grita na praça, pixa as paredes
Ama na maior liberdade
Abra, escancara esse peito
Clama, só é linda a verdade
Nua sem ser preconceito
Tira essa fruta, lamba essa terra
Pisa as paredes, sinte esse tombo
Rala esse rosto, transa com a lua
Morda essa cara, linda tão nua
Faça da vergonha, loucura
Abra, escancara a verdade
Ama essa tal criatura
Que envergonhou a cidade.*

O arranjo conta com piano e violinos para conferir uma ambiência célebre, de suspense à música. A dicção caprichosa de Leci une-se a interpretação dramática em uma proposta de ressaltar o caráter revelador, grave da canção. A mim, parece que, de fato, há algo não somente revelador mas carregado de ineditismo nesta canção, se considerarmos que Leci tem sua produção vinculada ao samba e que este configurou-se como um gênero onde as relações afetivas entre homem/mulher ganham forma poética e sonora. Não são raros os sambas que versam sobre Rosas, mulheres amadas, Amélias, mulheres ideais ou Rosalinas, mulheres emancipadas que preferem a vida no “sereno” a lida no lar.²³²

A linguagem utilizada por Leci também confere um aspecto desestabilizador dentro do universo poético do samba, pois refere-se explicitamente a especificidades na esfera da sexualidade (*lamba esse dedo melado/transa na mais linda loucura/deixa a vergonha de lado*). Em sendo ela mulher, tal empreitada poética ganha maiores contornos libertários pois revela um sujeito que exerce poder de fala e sinaliza para aquilo que Foucault entende como “efeitos de poder”, vinculados à “disposições, manobras, táticas, técnicas e funcionamentos”²³³, aqui empregados no sentido de desvelar, não apenas uma afetividade homossexual mas,

²³² Aqui me refiro, respectivamente, aos sambas *Rosa* de Pixinguinha e Otávio de Souza, *Ai que saudades da Amélia* de Ataulfo Alves e Mário Lago e *Rosalina* de Luizinho e Serginho Miriti, onde o refrão destaca: “Rosalina é maneira, mas só quer viver no sereno Ela só quer viver na zoeira”

²³³ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 7ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 29.

sobretudo, ressaltar a liberdade encorajadora como pressuposto da experiência afetiva (*ama na maior liberdade/abra, escancara esse peito/clama, só é linda a verdade/ nua sem ser preconceito*).

Especial destaque deve ser dado ao jogo de linguagem que Leci imprime na segunda parte da música onde, a exemplo da célebre composição *Construção* de Chico Buarque, há o deslocamento de palavras e sentidos anteriormente enunciados para conferir transversalidade ao mote central da música: liberdade afetiva. A respeito dessa aproximação entre suas composições e outras de artistas da Música Popular Brasileira consagrados como “grandes mestres” da canção, Leci destaca:

Tem letras que eu fiz que se tivessem sido assinadas pelo Chico Buarque, nego ia fazer um carnaval mas como fui eu, fica como mais uma “música xiita” da Leci.

Em linhas gerais, a música *Essa tal criatura* reúne diversos predicados agregados por Leci Brandão: o canto de liberdade que emerge de um feminino negro a despeito das variáveis de silenciamento desta subjetividade; a vanguarda estética que impressa em suas canções que, ainda que estejam vinculadas ao universo musical do samba, revela-se aberta para novas iterações musicais; o olhar sobre o *outro* que busca captar identidades e diferenças postas no campo do vivido.

Em um início de conversa destacamos que Leci, além de filha da Dona Lecy, é também filha fiel e dedicada de Ogum e Iansã. O primeiro repousa no arquétipo de um guerreiro que abre os caminhos e prepara as rotas para a longa caminhada rumo a um cenário de progresso onde *a humanidade, enfim, desempenhe seu papel de co-partícipe da evolução*.²³⁴ Em Iansã se avolumam as transformações trazidas pelos elementos contraditórios como a água, o vento e o fogo riscado no chão pelos raios que lampejam do céu. Assim me parece Leci Brandão: uma doce senhora aguerrida de muitos elementos, muitos sentidos, tantos olhares, algumas contradições que, ainda que se apresentem múltiplos, convergem para a

²³⁴ BOTELHO, Denise Maria. “Religiosidade Aro-brasileira: a experiência do Candomblé”. In: *Educação, Africanidades, Brasil*. Brasília, MEC – Ministério da Educação, 2006, 139.

compreensão e transformação da vida, em toda a sua pluralidade. Ambiciosa proposta? Quem diria que não, sobretudo se a intenção emerge do universo da música, esse “reino de sentidos possíveis, marcado pelo movimento e pela incompletude”²³⁵?

Porém, quem ousaria dizer que *cantar* e *contar* coisas de seu pessoal, eivado de memórias, identidades e lutas é tarefa menor em um fôlego coletivo de compreensão do vivido? Eu cá, recolho-me a flertar com as linhas e entrelinhas d’*Essa tal criatura* que, como tantas outras na nossa cacofônica música popular brasileira, enche de novos sentidos, os velhos caminhos guardados pelas canções.

²³⁵ BRITO, Eleonora Zicari Costa de. “História, historiografia e representações” In: Márcia Kuyumjian e Thereza Negrão de Mello. (orgs.). *Os espaços da história cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008, p.31.

Desligando a vitrola

Uma filha que eu não poderia ter pedido melhor. Ela é muito responsável.
Dona Lecy Brandão

A participação dela junto aos movimentos sociais, principalmente o movimento negro, é um diferencial dela como artista.
Deise Benedito, ONG Fala Preta

Ela sintetiza a nossa luta, a nossa briga por espaço dentro da sociedade brasileira.
Teresa Santos, Historiadora

As músicas dela, com as temáticas sociais, cantando a vida, isso toca e completa quem é fã dela.
Alexandre Batel, presidente do fã-clubes Auto-estima.

Ela é uma Ialodê, uma representante das mulheres que vai a público falar em nome daquelas que não podem falar.
Jurema Werneck, ONG Criola

Ela chama o público a pensar determinados temas que o público não pensaria em ocasião diferenciada.
Lucia Xavier, ONG Criola

Ela representa a força de um povo que trás como símbolo a sua luta pela liberdade.
Sônia Leite, Fórum de Mulheres Negras

Ela é do samba. Ela é honra.
Mano Brown, Racionais Mc's

Eu tenho honra em conhecer essa amiga, essa artista, essa mulher guerreira.
Alcione

Só você sendo mulher negra, de origem humilde e passar por uma série de constrangimentos para saber o que é lutar por essas coisas.
Leci Brandão

Ouvimos dois lados de um mesmo disco que pode ser muitos e ter novos arranjos das mesmas canções. Miramos com calma e atenção sua *capa e contracapa* onde está estampado o rosto e o gosto de uma artista negra brasileira interessada em cantar *as coisas de seu pessoal*, que é coletivo e também individual, logo, eivado de significados e subjetividades. Estamos, enfim, um pouco mais embebidos das diversas possibilidades discursivas e sensitivas que emergem da consideração da música como fonte para a História.

Vimos que é de música e sociabilidade suburbana e carioca que são feitas as influências que Leci Brandão imprime em seu repertório. A ambiência cotidiana dos subúrbios do Rio de Janeiro, as referências sociais, políticas e culturais que emergem de seu universo familiar, bem como os movimentados anos dispostos entre as décadas 1960 e 1980, por onde a canção popular desfilou sentidos de industrialização cultural e engajamento político, irão demarcar as formas e os temas dispostos na carreira de Leci Brandão.

Na crítica a um possível esvaziamento político da canção engajada que, ainda que trouxesse *um cantar sobre e com o povo*, guardava vicissitudes signatárias de uma cultura brasileira gestada a partir da tipificação racial como atribuição de valores sociais, Leci Brandão impõe um novo canto que detecta e valoriza aspectos identitários negros, dentro de uma gama identitária nacional, não raro, redutora das especificidades culturais dos povos que residem dentro do povo-nação-Brasil.

Tal postura e foco crítico de Leci Brandão toma maiores vultos a partir da década de 1970 quando passa a voltar os eixos de seu trabalho acústico para o apontamento das mudanças e descaracterizações experimentadas por setores da cultura negra brasileira, em especial as Escolas de Samba e o carnaval, a partir de uma zona de contato, que revela lutas de representações à sombra das relações desiguais no âmbito étnico-racial e de gênero.

Aqui se observa com maior nitidez o engajamento particular de Leci Brandão ao emprestar seu repertório ao debate de temas caros e urgentes *ao seu*

peçoal, negro e feminino. No eco de movimentos diversos de posituação étnico-racial negra, como o Grêmio Recreativo Escola de Samba e Arte Negra Quilombos, Leci recrudescer seu canto que *busca a liberdade e não admite moldes* e sonoriza suas impressões sobre os desiguais *pesos e medidas* que teimam em atravessar todas as esferas da socialidade brasileira.

Tão somente representante de uma atmosfera de interesses que se volta para o controle das manifestações artísticas diferenciadas daquela temática e musicalmente aceitas, a indústria cultural irá, na década de 1980, relegar a Leci um ostracismo cultural de cinco anos por entender que suas canções são “por demais políticas”, logo, pouco interessantes numa ótica de comercialização. Neste percurso onde o engajamento de Leci Brandão é entendido como militância política ou radicalização cultural – como se as fronteiras entre o que é engajado e o que é militante fossem assim, tão rígidas – estão dispostas, de um lado, um frouxo entendimento das várias possibilidades discursivas da canção engajada que, ao caracterizar-se por ser descontente, aguerrida e voltada para o fomento e gozo da liberdade não deve apresentar restrições aos temas que por ali se apresentam. De outro, o caminho por onde a produção de Leci busca atravessar pontes e fronteiras, guarda profundas marcas de racismo e sexismo que relega a mulheres negras, tais como ela, espaços desconfiados e estreitos para sua expressão cultural particular.

Neste aspecto, é essencial considerarmos o entrecruzamento entre gênero e raça para a compreensão, tanto dos ecos políticos que reverberam das canções de Leci, quanto das dinâmicas que buscam negligenciar, interditar ou tornar invisível seu canto particular, negro, feminino, dando a ver uma mulher negra cultural e politicamente ativa, na subversão do elenco de estereótipos reservados para este segmento. Além disso, em Leci estão intercalados os *cantos de guerra* e os *cantos de paz*, onde a racionalidade que identifica e combate os focos de preconceito racial e de gênero tem os braços dados aos contos de amor romântico que emergem de seu cantar, nos conduzindo a restaurar em nossas subjetividades, os tons imensamente maiores e mais nobres desenhados pelos sentidos de humanidade, intrínseca de toda a gente.

E, a despeito dos descaminhos impostos ou sugeridos, seu canto ecoa por caminhos diversos. Tomada pelos movimentos sociais como *aquela que vai a público falar em nome daquelas e daqueles que não podem falar*, ou ainda, como *uma artista que honra o ofício* e movimenta as ações e percepções da vida, Leci Brandão segue cantando por entre vinte discos de carreira, um DVD, muitos prêmios, muitas pedras, muitas palmas.

Diz que não vai parar de cantar *as coisas de seu pessoal*, de suas comunidades. *Se não for assim, não interessa*. Nem a ela, e tampouco, para nós que podemos aprender com Leci a sambar em ritmo tão sincopado e particular.

Corpus Documental

Discografia de Leci Brandão:



Antes que eu volte a ser nada. Marcus Pereira, LP, 1975.



Questão de gosto. Polydor, LP, 1976.



Coisas do meu pessoal. Polydor, LP, 1977.



Metades. Polydor, LP, 1978.



Essa tal Criatura. Polydor, LP, 1980.



Leci Brandão. Copacabana, LP, 1985.



Dignidade. Copacabana, LP, 1987



Um beijo no seu coração. Copacabana, LP, 1988.



As Coisas que mamãe me ensinou. Copacabana, LP, 1989.



Cidadã Brasileira. Copacabana, CD, 1990.



Comprometida. Copacabana, CD, 1992.



Atitude. RGE, CD, 1993.



Anjos da guarda. RGE. CD, 1995



Somos da Mesma tribo. Movieplay, CD, 1996.



Auto-estima. Trama, CD, 1999.



Eu sou assim. Trama, CD, 2000.



Leci Brandão e convidados. Trama, CD, 2001.



A filha da Dona Lecy. Indie Records, CD, 2002.



A cara do povo. Indie Records, CD, 2003.



Eu e o samba. Indie Records, CD, 2008.

Outros discos:

Seu Jorge e Ana Carolina. *Ana&Jorge*. Sony, 2005.

Mariana Aydar. *Kávita 1*. Universal, 2006

Paulinho da Viola. *Paulinho da Viola*. Odeon, 1975.

Vídeos:

- Leci Brandão. *Canções Afirmativas*. Indie Records, DVD, 2006.
- Cartola. *Cartola Programa Ensaio: participação Especial Leci Brandão*. TV Cultura, 1974.
- Quadro *Nossa homenagem ao artista* no programa de Raul Gil em homenagem a Leci Brandão. Apresentado pela TV Bandeirante em 18 de novembro de 2007.
- Programa Refrão apresentado pela TV Justiça em 07 de junho de 2009.

Revistas, Jornais e Entrevistas

- Jornal Correio Braziliense

Matéria: *Projeto Recantos do Brasil traz a Brasília os bambas do samba carioca*.
Publicado em 24/04/09

- Revista eletrônica do Cento de Mídia Independente

Matéria: Dia das Mães com Leci Brandão em presídio feminino. Por Elizabeth Misciasci em 10/05/04.

- Revista *Democracia Viva*. *Leci Brandão*. São Paulo, nº. 17, janeiro/2003.

- Revista *Destaque. Leci, voz e consciência*. Rio de Janeiro, 12 de julho de 1992.
- Entrevista a mim concedida em 24 de abril de 2009, em Brasília/DF.

Sites visitados:

http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque_africanos.htm

<http://historia.abril.com.br/politica/censura-brega-434196.shtml>.

http://www.criola.org.br/artigos/artigos_lecibrandao.htm

<http://www.dicionariompb.com.br>.

<http://www.irohin.org.br/onl/new.php?sec=news&id=7956>

http://www.microfone.jor.br/hist_auditorio.htm

<http://www.midiaindependente.org/pt/red/2001/10/7967.shtml>.

http://www.neilopes.blogger.com.br/2007_08_01_archive.html

<http://www.rodaviva.fapesp.br/imprimir.php?id=631>. Grifos meus.

Bibliografia

- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de Ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALMADA, Sandra. *Damas negras: sucesso, lutas discriminação*. Chica Xavier, Lea Garcia, Ruth de Souza, Zezé Motta. Rio de Janeiro, Mauad, 1995.
- ARENDT, H. *As origens do totalitarismo. Novos estudos Cebrap*. São Paulo, n. 21, julho, 1988
- BAIANA, Ana Maria. *Almanaque Anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. 2ª, Ed. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978.
- BOTELHO, Denise Maria. "Educação e orixás: processos educativos no Ilê Axé Iya Mi Agba". Tese de doutorado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2005.
- _____. "Religiosidade Afro-brasileira: a experiência do Candomblé". In: *Educação, Africanidades, Brasil*. Brasília, MEC – Ministério da Educação, 2006.
- BRITO, Eleonora Zicari Costa de. "História, historiografia e representações" In: Márcia Kuyumjian e Thereza Negrão de Mello. (orgs.). *Os espaços da história cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008.
- _____. *Justiça e Gênero: uma história da justiça de menores em Brasília (1960-1990)*. Editora Universidade de Brasília/FINATEC, 2007.
- _____. "História e Música: tecendo memórias, compondo identidades". In: *TEXTOS DE HISTÓRIA*. Revista da Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, vol. 15, nº 1/2, 2007.
- BRUM, Fritsche Rosemary. "História e Memória: a soldura da imaginação." In: *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXII, n. 1, junho 2006. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/1301/1006>
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
- CARNEIRO, Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser*. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Educação), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. In: *Racismos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano, 2001

CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados*. São Paulo, Ed. Cia das Letras, 1987.

CAVALLEIRO, Eliane. “Discriminação racial e pluralismo nas escolas públicas de São Paulo”. In: *Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº. 10.639/03*. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade – Brasília: Ministério da educação/ SECAD, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2ª ed., Forense-universitária, Rio de Janeiro, 2002.

_____. *A Invenção do Cotidiano: arte de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990;

PISCITELLI, Adriana. “Sexo tropical: comentários sobre gênero e raça em alguns textos da mídia brasileira”. *Cadernos Pagu – raça e gênero*. Campinas. Núcleo de Estudos do Gênero/ UNICAMP, 1996.

D’ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multi-culturalismo: racismo e anti-racismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

DA MATTA, Roberto. *A Casa & a Rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000

ELIAS, Cosme. *Samba do Irajá e de outros subúrbios: um estudo da obra de Nei Lopes*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. *Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado Brasileiro*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 7ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

GEERTZ, Clifford. “A arte como sistema cultural”. In: *O saber local*. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1998.

GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

GIACOMINI, Sonia Maria. *Mulher Escrava*. Uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil. Petrópolis, Vozes, 1988.

GOMES, Nilma Lino. “Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão”. In: *Educação anti-racista*:

caminhos abertos pela Lei Federal 10.639/03. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

GONZÁLEZ, Lélia. “A mulher negra na sociedade brasileira”. In: LUZ, Madel T. (org.). *O Lugar da Mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1982.

GUIMARAES, Antonio Sergio Alfredo. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. Sao Paulo: Editora 34, 1999.

HALL, Stuart. *Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. “Que ‘negro’ é esse na cultura popular negra”. In SOVIK, Liv (Org.) *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte – Brasília: Editora UFMG/ Representação a UNESCO no Brasil, 2003.

_____. *A identidade Cultural na pós modernidade*. 10ª Ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” In Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e Diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

HOOKS, Bell. “Vivendo de amor”. In: WERNECK, Jurema, MENDONÇA, Maisa, Evelyn C. White (orgs.). *O livro da saúde das mulheres negras. Nossos passos vêm de longe*. Rio de Janeiro: Pallas, Criola, 2000.

LODY, R. *Candomblé. Religião e Resistência cultural*. São Paulo, Ática, 1987.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ. Vozes, 1997, p. 20.

LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro, Pallas, 1992.

MAFESOLLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro/RJ: Rocco, 1984, p. 14.

_____. *Ética da Estética*. Rio de Janeiro. Centro interdisciplinar de estudos contemporâneos. ECO/ UFRJ, 1988.

MATOS, Marlise. “Teorias de gênero ou teorias e gênero: se e como os estudos de gênero se transformaram num novo campo para as Ciências Humanas e Sociais”. In: *XII Congresso Brasileiro de Sociologia - Sociologia e Realidade: Pesquisa Social no Século XXI*. Belo Horizonte, 2005, p. 35. Disponível em: www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_9.pdf

MATTOS, Maria Izilda de. *Dolores Duran: Experiências Boêmias em Copacabana*. São Paulo, Ed. Bertrand, 2001.

MELLO, Maria Thereza Negrão de. “Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha”. In: Olga Cabrera e Jaime Almeida (org). *Caribe, sintonias e dissonâncias*. Goiânia: CECAB, 2004.

_____. “Porteiro suba e diga àquela ingrata’. Tango argentino, imaginário e cotidiano”. In: ALMEIDA, Jaime de (org). *Caminhos da História da América no Brasil*. Tendências e contornos de um campo historiográfico. Brasília: ANPHLAC, 1998.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.

MUNANGA, Kabengele, “Negritude afro-brasileira: perspectiva e dificuldades”. *Padê*. Salvador, nº. 1, julho de 1989.

_____. “A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil”. *Revista Estudos Avançados*. 18(50), 2004.

NAPOLITANO, Marcos. “A canção engajada dos anos 60”. In: DUARTE, P.S e NAVES, S.C (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

_____. “A MPB sob suspeita”. In: *Revista Brasileira de História*, vol.24, nº.47, São Paulo: ANPUH, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br>

_____. *História & Música*. História Cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. “A canção crítica”. In: DUARTE, P.S e NAVES, S.C (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 257.

NOBLAT, Ricardo. “Sob as ordens de Brasília”. *Nosso Século*. 1960/1980.– 2ª. Parte. Editora Abril Cultural: São Paulo, 1980.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *Nossos comerciais, por favor! A televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti*. São Paulo: editora Beca, 2001.

PARANHOS, Adalberto. “A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social” In: *Revista Nossa História*. São Paulo: História, Universidade Estadual de São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br>

_____. "A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo". Revista *ArtCultura*, nº. 9, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2004.

_____. Entre sambas e bambas: vozes destoantes no "Estado Novo". *Revista de História*. Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p 180.

Paulinho da Viola. *Paulinho da Viola*. Odeon, LP, 1975.

PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: autêntica, 2003.

POLLAK, Michel. "Memória e identidade social". *Estudos Históricos*. Vol. 5, nº 10, Rio de Janeiro, 1992.

PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, EDUSC, 1999.

RAGO, Margareth. *Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós)modernidade no Brasil*. In: Cadernos AEL, nº. 3/4, 1995/1996.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 3ª ed., Rio de Janeiro: FGV, 2000.

REVEL, Jacques. "Microanálise e construção social" In Jacques Revel (Org.). *Jogos de Escalas. A experiência da Microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SANDRONI, Carlos. "O adeus a MPB". In: Berenice Cavalcante, Heloisa Maria Murgel Starling, José Eisenberg (orgs.). *Decantando a República*. v. I: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes. História (oral) de cantoras negras*. São PAULO, Ed. Letra e voz, 2009.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do "ser negro": um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros*. São Paulo: Educ/Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2005, p. 16.

SANTOS, Márcio André de O. "Política negra e democracia no Brasil contemporâneo: reflexões sobre os movimentos negros" In: *Caminhos Convergentes: estado e sociedade na superação das desigualdades raciais no Brasil*. PAULA, Marilene de e HERINGER, Rosana (Orgs.). Rio de Janeiro, Fundação

Heinrich Boll e Action Aid, 2009. Disponível em: http://www.boell-latinoamerica.org/downloads/caminhos_convergentes_07_marcio_andre.pdf

SAUTCHUK, João Miguel. *Brasil, Ritmos e harmonias: samba e identidades na música popular brasileira* (segunda metade do século XX/ tempo presente). Trabalho de conclusão de curso. (graduação em História) – Universidade de Brasília, 2003.

SCHUMACHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Erico. *Mulheres negras do Brasil*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2007.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação e Realidade*. vol. 16, nº2, Porto Alegre: jun./dez. 1990.

SCWARCZ, Lilia Moritz. “Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade”. In: *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Tomas Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença” In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SLEENES, Robert. *Na senzala, uma flor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. *Samba, o dono do corpo*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. “A construção do sentido na canção popular”. In: *Língua e Literatura*, nº 21, 1994/1995.

TEODORO, Helena. *Mito e espiritualidade: mulheres negras*. Rio de Janeiro, Pallas Ed., 1996.

VARGENS, João Baptista M. *Candeia, luz da inspiração*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

VELLOSO, Mônica. *Que cara tem o Brasil? As maneiras de pensar e sentir no nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed. UFRJ, 1995.

WALKER, Alice. *Vivendo pela palavra*. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 1988.

WERNECK, Jurema Pinto. “A era da inocência acabou, já foi tarde”. In: *Racismos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Ed.

_____. *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática*. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

WOODWARD Kathryn. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual" In: Tomaz Tadeu da Silva (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/RJ: Vozes. 2000.

ZACCUR, Edwiges. "Metodologias abertas a iterâncias, interações e errâncias cotidianas. In: GARCIA, Regina Leite (org). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 178.

Anexos

CD de áudio contendo as seguintes músicas

1. *Cadê Mariza*
(Leci Brandão)
2. *Ritual*
(Leci Brandão)
3. *Prece ao Seu João*
(João Nepomuceno/Leci Brandão)
4. *GRES Escola de Samba*
(Leci Brandão)
5. *Zé do caroço*
(Leci Brandão)
6. *Atitude*
(Zé Maurício/Leci Brandão)
7. *Pro Mano Brown*
(Zé Maurício/Leci Brandão)
8. *Sou negrão*
(Happin Hood)
9. *Lá e Cá*
(Zé Maurício/Leci Brandão)
10. *Deus do fogo e da justiça*
(Bown)
11. *Homenagem a Martin Luther King*
(Nonato Buzar/Wilson Simonal)
12. *As coisas que mamãe me ensinou*
(Zé Maurício/Leci Brandão)
13. *Talento de Verdade*
(Alceu Maia/Leci Brandão)

14. *Maria de um só João*
(Arlindo Cruz/Franco)
15. *Margot*
(Zé Maurício/ Antônio Cláudio)
16. *Ser mulher (Amélia de Verdade)*
(Leci Brandão)
17. *Dona de casa*
(Leci Brandão)
18. *Só quero te namorar*
(Leci Brandão)
19. *Essa tal criatura*
(Leci Brandão)
20. *Saudação a Iansã*
(Domínio Público)