

VOZES NEGRAS DE A A Z: ALAÍDE COSTA E ZEZÉ MOTTA

Marilda de Santana Silva¹
Ana Carolina Suzart da Conceição²
Paula Cristina Gomes Silvestre³

Resumo: O objetivo do presente trabalho é cartografar e demonstrar que as vozes das intérpretes na música popular brasileira têm, além de extensão e timbre, cor. Não falamos da cor da voz, mas da cor do corpo que abriga a voz. A mulher negra, tendo seu locus social definido por pensamentos coloniais, patriarcais e eurocêntricos, é/foi retratada como o Outro do Outro. Por meio do recorte de raça, classe e gênero pretende-se expor, refletir, de forma interseccional esse *locus* na arte da música, em específico no canto. Afinal, a voz por ser um instrumento de comunicação e perpetuação de tradições e conhecimento tem fundamental importância para a continuidade e a permanência das culturas de uma sociedade. Neste sentido, além de considerá-las como “portadoras da voz poética”, pretende-se destacar estas vozes carregadas de subjetividade que ousam se insurgir neste campo plural, mas, nunca, democrático. Pretende-se, também, com este trabalho descortinar os desafios e confrontos que estas vozes enfrentaram/enfrentam, utilizando como exemplo, a carreira de duas grandes intérpretes negras: Alaíde Costa e Zezé Motta. Ambas com uma trajetória cheia de curvas e arestas norteadas por sucessos e apagamentos circunstanciais recorrentes na trajetória de vozes femininas negras no campo da música popular brasileira.

Palavras-chave: Alaíde Costa. Zezé Motta. Intérpretes Negras. Interseccionalidade. Música Popular Brasileira.

1 INTRODUÇÃO

Existir no mundo artístico é ser conhecido e reconhecido por “sinais de distinção” (BOURDIEU, 2002). Por outro lado, apreender estas tensões entre os campos que constituem as formações sociais nos possibilita tratar a arte como um vetor social, visando compreender as práticas artísticas nas suas dimensões internas ao seu próprio campo e nas suas relações com outros campos. Justificando assim a extrema importância de cartografar e demonstrar em períodos diferentes da história quais elementos se repetem na trajetória dessas artistas.

¹ Professora associada do Instituto de Humanidades Artes e Ciências prof. Milton Santos-IHAC/UFBA; Professora permanente do Programa multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, do Mestrado profissional em Artes-PROFARTES; Pós-doutora pela Universidade de Lisboa. E-mail: marilda62@gmail.com

² Graduanda do Bacharelado Interdisciplinar em Artes – IHAC/UFBA; Bailarina com nível 5 pela Royal Academy of Dancing. Bolsista PIBIC-AF. E-mail: carolsuzart@hotmail.com

³ Graduanda do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades – IHAC/UFBA; Militante e Secretária Nacional do Movimento de Casas de Estudantes (MCE) gestão 2018/2019; Bolsista PIBIC-AF. E-mail: silvestrealup@gmail.com

A fim de sistematizar e compreender as singularidades das intérpretes, baseando-se numa seleção prévia de cantoras negras nacionais, chegamos ao recorte de duas cantoras de gerações diferentes, mas que evidenciam nitidamente o que se propõe este estudo. Alaíde Costa e Zezé Motta representam dois momentos próximos da história, porém, ambas com suas peculiaridades e desafios. A escolha dessas intérpretes se justifica, também, pela relevância/riqueza de suas carreiras no contexto da música popular brasileira.

Para esta pesquisa optamos pelo método da Cartografia, sugerida por Felix Guatarri e Gilles Deleuze, inserida nos princípios do conceito de rizoma “para se referir ao modo como concebem subjetividades” é “aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATARI, 2011, p. 30).

Busca-se, portanto, o exercício de abrir o pensamento, para “tudo o que for se apresentando no processo de pesquisar como condição de possibilidade para se produzir conhecimento pertinente e consistente” (SOUZA, 2008, p. 2). Neste sentido, “o que é vivido pelo pesquisador, enquanto ele pesquisa, mobiliza e viabiliza o acesso à transversalidade e ao plano comum [...]”. Assim, “o método da cartografia concebe a prática da pesquisa como ação corporificada do pesquisador-em-sintonia-com-o-contexto-do-estudo a produzir saber pelo fazer” (SOUZA, 2008, p. 3).

O lugar das mulheres negras que algumas autoras, a exemplo de Crenshaw (2002), denominam de interseccionalidade, perpassa pela perspectiva do *Locus Social* (RIBEIRO, 2017) que não se altera em função do espaço em questão. Para a autora Carla Akotirene (2018), a interseccionalidade é o que permite às feministas uma criticidade política a fim de compreenderem a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, as subordinações de gênero, de classe e raça, como também as opressões estruturantes da matriz colonial moderna. Sob esse aspecto, faz-se necessário destacar o *locus social* das cantoras negras, entendendo todo esse entorno que determina as diversas opressões que este grupo social tende a sofrer com base nas suas condições sociais e de identidade.

É sabido, partindo desse pressuposto, que as artistas negras no Brasil ainda não foram devidamente estudadas e valorizadas em seu grau de importância. Via de regra, não vão unicamente em busca do sucesso, mas, também, da sobrevivência.

Historicamente sabemos que o papel da mulher de maneira geral e da mulher negra, em especial, sempre sofreu preconceito e modos de opressão. Por exemplo, o samba é um dos mais antigos gêneros musicais e coleciona grandes nomes femininos na esfera da interpretação musical. Porém, no que diz respeito à composição, até o fim do século XX, este espaço foi dominado majoritariamente por homens. Para que uma mulher tivesse suas canções cantadas e reconhecidas, se fazia necessário usar pseudônimos, ou renunciar à autoria, para que uma figura masculina apresentasse como sua.

Por mais que trabalhar com o canto fosse uma oportunidade de ascensão social ou melhoria de vida, o marcador de mulher e negra, por exemplo, reivindica o limite de crescimento/reconhecimento nessa área. Além disso, somado ao recorte de gênero, é de extrema importância salientar o marcador raça, para, assim, poder entender e discutir o papel da intérprete negra na música popular brasileira, e qual o seu lugar, visto que sempre atuam ou são impostas a atuar como coadjuvantes no mundo da música, do *bussiness*, da indústria de entretenimento em si.

As intérpretes negras brasileiras, as arautas da música brasileira, com sua singularidade e seus timbres únicos, por meio de suas vozes, trazem a representatividade de uma coletividade, valorizando aspectos de resistência, autopreservação e seus confrontos. Vejamos:

As poucas mulheres que se destacaram na época como compositoras, a exemplo de Chiquinha Gonzaga, tiveram que transgredir as regras de decoro que lhes foram socialmente impostas, abrindo mão, pela carreira, de maridos e filhos. Por este caminho optaram, também, ou se viram obrigadas a optar, as primeiras cantoras a seguir carreira. A profissão era, então, mais aceita entre as famílias de baixa renda, já que a necessidade de sustento era maior do que a preocupação com fatores de ordem moral. Assim que, até a década de 1960, predominaram na indústria fonográfica as cantoras de baixo poder aquisitivo, a exemplo de Carmen Miranda, Dalva de Oliveira, Dolores Duran, entre outras. (AGUIAR apud PRADO, 2019, p. 3).

Neste sentido, a trajetória artística é indissociável de uma questão que se reporta a singularidade de um indivíduo versus o contexto social e histórico no qual está imerso (SANTANNA, 2016, p. 136). A participação de mulheres na história da música brasileira reflete as barreiras sociais que ainda enfrentamos, mesmo que de maneira reconfigurada. Afinal, a influência das tecnologias e mudanças dos valores morais interferem diretamente nos processos que constituem a subjetividade e a criação das linguagens artísticas. Diante disso, podemos afirmar que a visibilidade e

reconhecimento do protagonismo feminino é prejudicado pela interpretação do papel da mulher na sociedade desde tempos remotos.

As atribuições exigidas e esperadas das mulheres ainda eram de “bom comportamento”, submissão à figura do pai ou esposo, cuidados domésticos e atividades de modo geral que estabelecia geograficamente a limitação do corpo em que podiam transitar e ocupar, a casa/lar. A mulher artista não era compatível com o papel de mãe, cuidadora, doméstica, e pelo estigma social mulheres que tinham o labor artístico eram tidas como fácil, prostituta, não dignas de casar-se. E se o marcador racial estiver presente na equação essa influência é ainda mais dura e severa, de maneira que interfere no estabelecimento das relações, distanciando a mulher negra de sonhar com uma carreira e ter uma família ao mesmo tempo.

Como já foi dito, os elementos que compõem a vida social não estão descolados do mundo artístico, afinal a arte se baseia nos fatos e indagações resultantes das relações humanas como alicerce do processo criativo. É, também nesse território artístico, que surgem grandes mudanças que se irradiam para a sociedade, como por exemplo, a insurreição feminina no espaço de trabalho. Quando as intérpretes conquistam a música como local de emancipação da sua força de trabalho, fora do âmbito doméstico, passam a ter mais visibilidade. Assim, elegemos Alaíde Costa, cantora e compositora, e Zezé Mota, atriz e cantora como representantes em momentos históricos diferentes desta coletividade. É o que veremos no perfil das duas intérpretes em tela.

2 ALAÍDE COSTA

Alaíde Costa Silveira Mondin Gomide nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no dia 8 de dezembro de 1935, no subúrbio do Méier, local onde passou parte da infância. Marcada pela condição socioeconômica difícil, ainda criança trabalhou como empregada doméstica. Dos sete irmãos, três morreram de tuberculose. Segundo a artista, onde morava: “não tinha água, não tinha luz; só poço e lampião” (SANTHIAGO, 2013, p. 19). O irmão mais novo foi seu grande incentivador e a inscreveu em um concurso de calouros no circo do bairro, onde a cantora e compositora sai vencedora. É sua primeira vitória dentre muitas que colecionará ao longo da carreira. E é justamente na música, no canto delicado, mas firme, que a mãe da Bossa Nova se encontra profissionalmente.

Mesmo depois de ser “descoberta” enquanto cantora e depois como compositora, os impedimentos para que sua carreira ganhasse reconhecimento e fosse valorizada

esbarra na mazela que acompanha o Brasil desde a colonização, o racismo. Apesar de ser uma escolha de subsistência, enquanto cantoras brancas em sua maioria eram bem pagas pelos programas de TV e muitas delas já ocupavam um lugar de privilégio social e econômico, as mulheres negras, como sempre, estavam na busca de um trabalho digno que lhes ofertassem as condições de vida mais básica, alimentação, moradia, daí a necessidade de serem bem-sucedidas.

Sobre o determinismo interpretativo que existia, como nos conta Ventura (2018, on-line), “havia, realmente, um estereótipo que se manteria por longos anos, e que aprisionou a arte de muitas cantoras de real valor, que tiveram a sua criatividade podada, por limitarem-se, apenas a interpretação do samba”, era mais um elemento que tentava limitar os espaços e qual gênero musical mulheres negras podiam interpretar e ocupar.

[...] Fiquei anos cantando nesses programas e ganhando os prêmios, mas não tinha chances de me tornar profissional [...]. Não ganhava dinheiro nenhum. O máximo que acontecia era que o Ary Barroso me fazia elogios, num programa que ele tinha na TV Tupi, e o público mandava dinheiro prá mim! Engraçado isso... Mesmo mais tarde, na TV Rio e a TV Continental me convidavam para participar, mas tudo era “promoção”. Dinheiro? Nada (SANTHIAGO, 2009, p. 249).

Os programas de televisão funcionavam como portal para lançar carreiras, mas também como ferramenta de reprodução do racismo. Alaíde desde o início da carreira fez parte desses espaços, conseqüentemente passou pelas sutilezas e violência do preconceito racial. Diz ela:

Depois de gravar, comecei a ser convidada para participar dos programas como profissional. Ainda não ganhava dinheiro, mas já entrava como convidada nos mesmos lugares onde cantoras de sucesso como Dalva de Oliveira, Emilinha Borba e Marlene se apresentavam. Eu já participava com elas, não mais como amadora. (SANTHIAGO, 2009, p. 250).

Nesse excerto notamos a estrutura e funcionamento do meio musical na época, onde uma mulher negra era “paga” com elogios por seu trabalho e sem reconhecimento devido, e o quanto ainda há de herança desse passado que parece distante, mas que ainda é presente quando analisamos o cenário musical brasileiro, que mesmo com alguns avanços permanece como lugar de manutenção de privilégios. Entendendo que o lugar da intérprete na música foi criado como lugar de reprodução de discurso patriarcal, subestimando assim, sua capacidade intelectual e criativa.

Neste sentido, se o marcador mulher era de limitação o fator racial atravessado dessa expressão de opressão, é ainda mais agudo.

2.1 O SONETO SILENCIADO DA BOSSA NOVA

No final dos anos 1950 o mundo presenciou o surgimento de um gênero musical genuinamente brasileiro, a Bossa Nova. Para alguns estudiosos deriva do samba com influência do Jazz, que se caracteriza dentre outras coisas, pela posição estética, estudos sobre as características da interpretação e estruturação da música. O considerado pai desta nova síntese musical, João Gilberto, ao ouvir e ser encantado pelo canto de Alaíde, fez questão de convidá-la para conhecer os encontros dos jovens da classe média da zona sul carioca que se encontravam periodicamente para tocar violão, mostrar novas composições e experimentar novos acordes que fariam surgir em breve o que se denominou de Bossa Nova.

Ainda sobre a Bossa Nova e a participação de Alaíde no “movimento”, e, apesar de circular neste ambiente quando recebia folga da “profissão” de babá e fazer grandes amizades com alguns representantes, a exemplo de Vinicius de Moraes – que lhe deu um piano de presente, Bené Nunes, Carlos Lyra é notória a sombra que paira referente a importância da intérprete nesses encontros. A prova disso é a sua ausência no show antológico do movimento em 21 de novembro de 1962 no Carnegie Hall. Isto demonstra a invisibilidade dela, também como participante destes encontros, não só pelos pares, mas também, pela mídia, que sequer credita a ela a presença nestes encontros, como pode ser constatada a omissão de sua participação nas comemorações do cinquentenário do gênero no Jornal O Globo em maio de 2018.

Alaíde Costa é uma grande referência da música popular brasileira, independente do seu reconhecimento pela Bossa Nova. Dona de um estilo arrojado e próprio de cantar. Sua voz é firme, tranquila, mansa e que dispensa a utilização de vibratos, pois há um grande domínio técnico, principalmente nas regiões mais agudas. Sua insurgência é representada pela maneira como se desvencilhou e seguiu no caminho da música, mesmo com todas as barreiras e limitações.

Alaíde fez seu próprio caminho, negando-se para afirmar-se. Sua elaboração subjetiva e interpretativa enquanto mulher e intérprete negra, que mesmo distante do estereótipo de “negra raivosa” lhe concedeu honra enquanto modelo de rompimento das categorias musicais exclusivas de mulheres negras, e na aparente tranquilidade se fez

ouvida e apreciada. Sua discrição nos modos pode ser interpretada como uma oposição a figura materna que era mais intensa nas palavras, como descreve Santhiago (2009).

A mãe da Bossa Nova é uma mestra na gerência de sua carreira e não se limita(ou) às letras de canções “fáceis”, ou ao samba como única possibilidade de inserção no mercado fonográfico por uma intérprete negra, mesmo reconhecendo sua importância.

3 ZEZÉ MOTTA, MUITO PRAZER

Em 27 de junho de 1944 nascia Maria José Motta de Oliveira, na cidade de Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro. Ainda criança, com apenas dois anos de idade, mudou-se com os pais para a capital do estado do Rio de Janeiro. Atriz com formação na Escola de Teatro Tablado, curso de teatro de Maria Clara Machado, Zezé sempre esteve envolvida com música. Filha de um músico/professor de violão com uma costureira, a artista cresceu em torno de muita música e de labuta. Oriunda de uma família pobre, em entrevista ao jornalista e escritor Ricardo Santhiago (2009), Zezé diz que sempre quis ser “cantriz”. Filha de Oxum, canceriana, Zezé Motta é uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado (MNU) e sempre atuante nas pautas políticas-raciais. Desde muito jovem esta intérprete negra mostrou-se empoderada e pertencente à luta antirracista.

Embora a carreira de atriz tenha sido mais reconhecida, não obstante, o gene musical da artista continuou pulsando. Sua carreira musical consolidou-se em onze discos gravados (ALBIN, on-line). Porém, ainda com todo o reconhecimento artístico no teatro, na televisão e no cinema, Zezé Motta enfrentou algumas barreiras no mercado fonográfico. Confrontos esses refletidos em combater estereótipos ao negar cantar somente samba; quanto na falta de interesse das grandes gravadoras em priorizar sua versatilidade musical. Assim, passeia com talento e lugar de fala (RIBEIRO, 2017) entre a música e o teatro.

Apesar de sua consagração no teatro brasileiro, a vontade de ser cantora permaneceu na vida da artista. Diferentemente de outros países, como EUA e Inglaterra, a profissão de atriz/ator aqui no Brasil não está literalmente ligada a outras linguagens artísticas como o canto e a dança. Nestes países, a formação do ator é múltipla e abrange outras artes, para além das artes cênicas. Na cena brasileira esta multiplicidade pode ser encarada como bônus e/ou como ônus.

No caso de Zezé Motta foi um ônus, pois, a artista relata a dificuldade de conciliar as duas carreiras. Ainda que tenha participado de musicais, confessa que a prioridade inicial (cantar) teve que ser interrompida dando vez ao teatro. No período que firmou morada em São Paulo trabalhou como *crooner*. Porém, isto não durou muito tempo. Ao notar que continuaria sendo uma *crooner* sem o devido reconhecimento artístico musical, resolveu interromper, neste período, o investimento em ser cantora.

Assim como Alaíde Costa, Zezé Motta enfrentou alguns empecilhos provindos de arquétipos e estereótipos característicos da visão distorcida sobre a negritude. A figura da mulher negra no cenário musical é deturpada ao reforçar estereótipos que tendem a definir os gêneros musicais como também os repertórios das artistas. Ao denominar que cantoras negras estão automaticamente ligadas ao samba apenas pela condição da cor de pele e de fenótipos negroides fica evidente a seletividade da Indústria fonográfica.

Em entrevista, Zezé Motta destaca:

[...] Esperneeí pra cá e pra lá, mas no disco Negritude topei gravar alguns sambas. Mesmo assim, sempre rejeitei o rótulo de sambista – não porque tivesse algo contra o samba, mas porque sabia que a gravadora queria que eu gravasse samba por ser negra. Eu achava isso, vamos dizer meio estranho. Parecia uma ditadura com o artista negro. (SANTHIAGO, 2009, p. 207).

A fala da artista reflete com exatidão a problemática que tecemos aqui: o locus social que a mulher negra é colocada. Os parâmetros que determinam que uma cantora negra possa somente cantar sambar, sem sequer ter a sua individualidade e subjetividade como guia da obra. Cantar um gênero apenas pela determinante cor da pele é um exemplo das barreiras e adversidades comuns no mercado fonográfico.

Ao traçarmos os recortes de gênero e raça no meio musical, nos deparamos com impedimentos às sujeitas mulheres negras não somente na inserção ao mercado, remuneração digna, dentre outras barreiras; como também na classificação de sua arte, da sua liberdade de escolha e criação. Zezé Motta evidenciou isto e cita Alaíde Costa e outras cantoras como exemplos de insurgência a este determinismo. “[...] Alaíde Costa canta o que tem vontade; Sandra de Sá cria o som dela, maravilhoso; Daúde faz o trabalho que quer [...]. Estamos caminhando e não poderia ser diferente” (SANTHIAGO, 2009, p. 208).

A realidade das intérpretes negras brasileiras perpassa as adversidades comuns a este grupo. Gênero e raça são essenciais ao entendimento deste contexto assim como o olhar interseccional. Entretanto, estas Vozes Negras se insurgem se contrapondo a este lugar pré-determinado. Como anteriormente exposto, a influência destes estereótipos reforça a subvalorização destas protagonistas. Esta subclassificação acentua o lugar da mulher negra artista no campo da cultura midiática, reforçando o contexto de desigualdades e privilégios.

Ao trazer a figura feminina da tradição afro-brasileira, Jurema Werneck (2007) remete as intérpretes negras como ialodês. Esta palavra surge da língua iorubá, um dos principais povos africanos que foram escravizados no Brasil, originariamente como Ìyálòdè ou Iyálóde, com diversos significados, mas com a raiz central similar: Ialodê é a figura feminina que luta pela representação, pela afirmação de liderança feminina. As discussões da esfera política, as discussões públicas são o exercício das ialodês (WERNECK, 2007).

Elas também são representadas pelos orixás Nanã e Oxum que, coincidentemente, é a orixá dona do ori (cabeça) de uma das intérpretes explanada, Zezé Motta. Ao trazer à tona o debate do papel da profissional artista, Zezé denuncia a própria subjugação da mulher intérprete negra. Por ser uma militante das causas raciais, a cantora critica a posição social ao qual ela e outras artistas são colocadas. Afinal, este olhar específico para as mulheres negras enseja num recorte que explana contextos diferenciados, pois, as trajetórias, ainda que individuais e não somente coletivas, dão o tônus da realidade da historiografia das intérpretes negras na música brasileira.

As ialodês são as diretrizes de uma comunidade, tendo a tarefa de tratar dos temas políticos-públicos. Nossa intérprete ao reivindicar a luta da questão racial reforça o status de ação política das mulheres negras onde, na maioria dos indicadores sociais, localizam-se abaixo das mulheres negras (CARNEIRO, 2003). A estrutura ocupacional do país apresenta esses índices e, ao ousar delinear qual contexto e gênero musical seguir, nossa ialodê, Zezé Motta, afirma a potencialidade e magnitude da intérprete negra.

4 SEX SYMBOL X CORPORALIDADES

Por outro viés, cabe trazer, também, o questionamento acerca da corporalidade feminina e a natureza racional masculina. Prado (2019) ao trazer o contexto da Odisseia

ao tratar, por exemplo, do canto das sereias, afirma que das vozes femininas míticas é retirada a característica informativa, valorizando somente a carnalidade:

[...] Segundo a tradição, o canto convém à mulher bem mais que ao homem, sobretudo porque cabe a ela representar a esfera do corpo como oposta àquela, bem mais importante, do espírito. Sintomaticamente, a ordem patriarcal que identifica o masculino com o racional e o feminino com o corpóreo é a mesma que privilegia o semântico em relação ao vocálico. (PRADO, 2019, p. 1 apud CAVARERO, 2011, p. 20).

E quando os corpos que atuam dentro dessa corporalidade são corpos femininos e negros? Zezé Motta foi um dos exemplos de como o corpo pode ser explorado num enredo de carnalidade. Ao representar um dos *sex symbol* do contexto histórico brasileiro, a *Xica da Silva*, a artista tornou-se conhecida também pela sua sensualidade e beleza. Até onde entra a questão da corporalidade no contexto musical? E, especialmente num gênero específico? Sobretudo em um corpo feminino e negro? O gênero samba é um dos ritmos que mais destacam a corporalidade, seja na trama rítmica ou na dança. Como Pontes (2010 apud PRADO, 2019) frisa a dança, o canto e a interpretação são atividades corporais.

Logo, o reforço do estereótipo da intérprete negra unicamente como sambista define-se nesse aspecto trazido por Prado (2019), abordado por Cavarero (2011). Diante do exposto, observamos que a corporalidade da mulher negra é potencializada e estereotipada para além de ser objetificada e explorada profissionalmente. Zezé Motta, ao romper com este paradigma contribui para que outras subjetividades sejam valoradas. À mulher negra intérprete cabe o reconhecimento de seu talento para além de gênero musical específico e de expressão corporal pré-determinada.

5 RESULTADOS PARCIAIS

Como resultado parcial desta pesquisa, entendemos que a trajetória das intérpretes negras da música brasileira, atravessa uma série de obstáculos e dificuldades das mais diversas origens. Podemos citar o gênero, no que diz respeito ao cumprimento de papéis pré-determinados pelo mercado para que essas mulheres ocupem, não sendo permitido o livre trânsito como compositoras, instrumentistas, arranjadoras e demais atividades sem o questionamento de suas habilidades e credenciais. A raça, referente ao gênero musical que as intérpretes negras devem ocupar, sendo excluídas e/ou desprestigiadas sem levar em consideração sua desenvoltura e talento. Ainda, por um fator socioeconômico que por vezes é esquecido. Porém, o que se observa é que, ao

longo das últimas décadas o número de artistas negras presentes no mercado da música tem aumentado de maneira substancial, e, cada vez mais, ocupam espaços de reconhecimento e visibilidade artística. Além disso, são figuras do mundo da música que levantam bandeiras de lutas sociais, pertinentes aos marcadores que lhes atravessam possibilidade que ressalta a importância de antecessoras como Alaíde Costa e Zezé Motta.

6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

As mulheres negras, em especial, estão em uma encruzilhada de opressões segundo Carla Akotirene (2018), o que não significa dizer que há hierarquias ou categorias de sofrimento onde há grupos mais oprimidos e outros menos, e sim, o reconhecimento de um conjunto de pessoas que em função de marcadores, raciais, socioeconômicos e de gênero estão em condições desprivilegiadas e não oscilantes em relações a outros grupos, como, por exemplo, homens negros e mulheres brancas. O que promove a atenção em discutir, mas, também, proporcionar espaços de voz efetiva a esse grupo de mulheres.

Por fim, mas não por último, estas vozes que ousam se contrapor a um campo musical plural, mas nunca democrático é o grito de insurgência à perpetuação de um lugar de fala que não admite mais o uso da máscara do silenciamento. A boca é um órgão de comunicação, enunciação. “Um órgão que, historicamente, tem sido severamente repreendido” (KILOMBA, 2010, p. 2). Neste trabalho, a boca serve como instrumento de levante contra o determinismo. O que verdadeiramente importa é que estas vozes negras ecoem nos ouvidos daqueles que querem e ousam calar estas vozes que soam como um canto encorajador, transformador, de luta. É neste sentido que a pesquisa tem avançado.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejam todos feministas**. São Paulo: Cia das letras, 2015.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte (MG): Letramento/Justificando, 2018. 144p.
- ALBIN, Cravo. Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. **Zezé Motta**. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 13 jan. 2019.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CARNEIRO, Sueli. **Retratos do Brasil negro**. Rio de Janeiro: Selo negro & Livraria Cultura, 2009.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, jan./abr. 2016.

CRENSHAW, Kimberle. **Porque e que a interseccionalidade não pode esperar**. Disponível em <https://apidentidade.wordpress.com/2015/09/27/porque-e-que-a-interseccionalidade-nao-pode-esperar-kimberle-crenshaw/> Acesso em: 24 fev. 2019.

DAVIS, Ângela. **Mulher, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. São Paulo: Boitempo, 2018.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Vol. 1. Rio de Janeiro: letras, 2011.

DISCOS do Brasil. Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>. Acesso em: 13 jan. 2019.

FERREIRA, Mauro. **Cantadas: a sedução da voz feminina em 25 anos de jornalismo musical**. Rio de Janeiro: OrganoGramma Livros, 2013.

GELEDES Instituto da Mulher Negra. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/>. Acesso em: 13 jan. 2019.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

hooks, bell. **Mulheres negras: moldando uma teoria feminista**. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/276532717_Mulheres_negras_moldando_a_teoriamulheresnegras/download. Acesso em: 24 jan. 2019.

hooks, bell. **Não sou eu uma mulher: mulheres negras e feminismo**. Disponível em: https://plataformagueto.files.wordpress.com/2014/12/nc3a3o-sou-eu-uma-mulher_traduzido.pdf. Acesso em: 24 de jan. 2019.

KILOMBA, Grada. **A máscara**. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:CDZhyLKw2WgJ:https://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/115286/112968+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 11 fev. 2019.

NOGUEIRA, Conceição. **Interseccionalidade e psicologia feminista**. Salvador, Bahia: Editora Devires, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte (MG): Letramento/Justificando, 2017. 112p.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Cia das letras, 2018.

SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda.** Salvador: EDUFBA, 2016.

SANTHIAGO, Ricardo. **Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras.** São Paulo: Letra e Voz, 2009.

SANTOS, Luana Diana dos. Por um feminismo plural: escritos de Lélia Gonzalez no jornal Mulherio. **Gênero na Amazônia**, Belém, n. 4, jul./dez. 2013.

SARAIVA, Daniel Lopes. Alaide Costa afinal...uma trajetória. Encontro Regional Sudeste de História Oral, 11, 2015. **Anais [...]**, 8 a 10 de junho de 2015, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.sudeste2015.historiaoral.org.br/resources/anais/9/1436324896_ARQUIVO_AlaideCostaAfinal.pdf. Acesso em: 17 abr. 2019.

SOUZA, Severino Ramos Lima de; FRANCISCO, Ana Lúcia. **O método da cartografia em pesquisa qualitativa.** <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/article/view/1201>. Acesso em: 15 fev. 2019.

VENTURA, Raphael. **Alaíde Costa - Uma pioneira, na luta pela emancipação da mulher negra na profissão de cantora popular no Brasil.** Disponível em: <https://pt-br.verbling.com/articles/post/alaide-costa-uma-pioneira-na-luta-pela-e>. Acesso em: 15 fev. 2019.