

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

BEATRIZ LIMA DO PRADO

MULHERES EM TRANSMISSÃO: ANÁLISE DO ÁLBUM “MULHER”, D’AS BAÍAS

Rio de Janeiro

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

BEATRIZ LIMA DO PRADO

MULHERES EM TRANSMISSÃO: ANÁLISE DO ÁLBUM “MULHER”, D’AS BAÍAS

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel/Licenciado em Letras na habilitação Português/ Francês.

Orientadora: Profa. Dra. Martha Alkimin

Rio de Janeiro

2022

FOLHA DE APROVAÇÃO

BEATRIZ LIMA DO PRADO

MULHERES EM TRANSMISSÃO: ANÁLISE DO ÁLBUM “MULHER”, D’AS BAÍAS

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel/Licenciado em Letras na habilitação Português/ Francês.

AGRADECIMENTOS

Fiquei em dúvida se faria esta seção, pois sei que não consigo expressar em palavras todo o carinho que sinto por quem citarei. Busco demonstrar em atitudes cotidianas; entretanto, sinto a necessidade de verbalizar a importância de cada um em cada passo que dou, ainda que de forma breve e insuficiente.

Aos meus pais, que foram e são para mim a base de tudo o que sou. Juntos, ainda que separados, me ensinaram o respeito ao outro, o afeto e o cuidado, e o valor da educação. Todos seus esforços foram para que eu desse os passos que eles não puderam dar, e eu sou extremamente grata por tudo que eles me proporcionam. Só eu sei o quanto tenho a sorte de tê-los presentes ao meu lado.

A meu pai, que me ensina todo dia a importância de ver leveza na vida.

À minha mãe, que me ensina todo dia a importância do cuidado com quem se ama.

À minha tia Mara, um anjo na vida de todos que tem a sorte de conhecê-la.

Aos meus amigos que, cada um à sua maneira, me ajudaram a trilhar esse caminho. Vocês dão sentido a toda essa jornada.

À minha orientadora Martha Alkimin e ao Rafael Julião, profissionais com os quais tive a imensa sorte de cruzar nessa universidade e que mudaram minha trajetória. Sem dúvidas são umas das minhas maiores referências profissionais e espero que algum dia consiga fazer os olhos de algum aluno brilharem como vocês fizeram com os meus.

Às energias que me guiam e me protegem desde que nasci. Obrigada.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar por viés social, político e estético o álbum *Mulher* (2015), da banda As Baías. A partir dessa proposta, objetiva-se afirmar a importância da pesquisa acadêmica com foco na canção, cujo valor cultural é incontestável no Brasil, mas sobretudo, o aprofundamento em estudos de gênero e sexualidade. Para tal, a pesquisa faz uma breve introdução sobre a trajetória do grupo musical e seus atravessamentos marcados por questões de gênero e raça. Em seguida, é levantado o debate sobre as contradições do incipiente cenário musical brasileiro LGBTQ+. Por fim, é feita a análise do álbum, compreendido como um objeto estético integral, sobre o qual procede a observação das canções em suas particularidades, mas também da narrativa formada em uma perspectiva ampla da obra. Assim, pretende-se ratificar a qualidade e a complexidade estética do álbum, reafirmando a necessidade de superarmos a limitação generalista de “música LGBTQ+” e aprofundar o olhar sobre objetos artísticos do gênero.

Palavras-chave: As Baías. Estudo da canção. Cenário musical brasileiro LGBTQ+. Gênero e Sexualidade.

SUMÁRIO

1.	Apresentação.....	6
2.	As Baías.....	9
3.	Cenário Musical Brasileiro LGBTQ+ - entre conquistas e contradições.....	13
4.	<i>Mulher</i>.....	20
	4.1. Análise do Álbum.....	22
	4.1.1. “Apologia às Virgens Mães”.....	23
	4.1.2. “Josefa Maria”.....	26
	4.1.3. “Leva Lata d’Água na Cabeça”.....	29
	4.1.4. “Esperança no Cafundó”.....	30
	4.1.5. “Ó Lua”.....	33
	4.1.6. “Comida Forte”.....	36
	4.1.7. “Uma Canção pra Você (Jaqueta Amarela)”.....	39
	4.1.8. “Melancolia”.....	42
	4.1.9. “Mãe Menininha do Gantois”.....	44
	4.1.10. “Reticências”.....	46
5.	Conclusão.....	48
Anexo		54

1. Apresentação

A música tem papel formador na sociedade. Ao estabelecer as funções sociais da música, Merriam (*apud* FREIRE, 1992, p.29-30), aponta para seu papel como veículo de expressão emocional, onde caberia extravasar ideias, desabafos de conflitos sociais (e talvez sua resolução), descontentamento de um grupo etc. - tudo isso aliado a um aproveitamento estético. No Brasil, a canção popular que desponta no século XX se configura como meio de manifestações sócio-política categórico, em que camadas marginalizadas puderam expressar sua inconformidade com a estrutura hegemônica e excludente do país. Foi o caso do samba, por exemplo, que nasceu no início do século, das músicas de protesto do período ditatorial e, atualmente, do movimento musical LGBT+¹, cujo cenário que surge na grande mídia na última década é resultado da luta organizada de um grupo que busca manifestar suas identidades, artes e reivindicações, *cistematicamente* (VERGUEIRO, 2015)² apagadas das expressões culturais reconhecidas. Nesse contexto, nasce As Baías, grupo musical composto por Raquel Virgínia, Assucena Assucena e Rafael Acerbi.

As Baías, ou As Bahias e a Cozinha Mineira, como chamada inicialmente, é uma banda criada em 2015 nos prédios da Universidade de São Paulo (USP), liderada por Virgínia e Assucena, mulheres transexuais, e por Acerbi, homem cisgênero. Desde então, o grupo vai conquistando espaço, seja em um nicho dito alternativo, sobretudo com seus três primeiros álbuns³, seja na cena pop, que elas fazem em meados de 2020. Com uma diversidade temática e sonora, eles mostram como conseguem, mesmo ao usarem símbolos tradicionais de brasilidade e se inspirarem em artistas do cânone, produzir algo autoral e inovador.

Para o seguinte trabalho, explorarei o álbum de estreia da banda, *Mulher* (2015), entendendo que a música alia sua função nos processos sociais a uma experiência estética (CAMPOS & CAMPOS, 2016). Como aparatos teóricos para este trabalho, utilizo os estudos semióticos de Luiz Tatit (1986, 1997) para o olhar estético da canção, em sua esfera melódica e composicional. Para aspectos históricos, sociais e culturais evocados nas letras das canções me apoiarei em estudiosos como Paul Preciado (2014), Lilia Schwarcz (2019), Viviane Vergueiro (2015), Jesús Martín-Barbero (1987), entre outros.

¹ Para o seguinte trabalho, optou-se por utilizar o termo LGBT+ para referenciar as diferentes classificações de gênero e sexualidade que essa sigla aglutina. As nomenclaturas para este movimento estão em constante resignificação e disputa; assim, opto por utilizar as sigla mais corrente acrescido do símbolo “+”, que pretende abarcar toda e qualquer manifestação que se oponha à hegemonia cisheteronormativa.

² Conceito utilizado ao longo do trabalho criado por Viviane Vergueiro (2015), que o define como: “a corruptela ‘cistema’ [...] tem o objetivo de enfatizar o caráter estrutural e institucional – ‘cistêmico’ – de perspectivas cis+sexistas, para além do paradigma individualizante do conceito de ‘transfobia’”.

³ *Mulher* (2015), *Bixa* (2018) e *Tarântula* (2019).

De forma a introduzir a análise do disco, farei uma breve recapitulação da trajetória da banda, sobretudo de seus primeiros passos até o lançamento de *Mulher*. Tenho como objetivo, em primeiro lugar, trazer luz ao processo de criação do grupo - que se mescla ao processo de conceituação do álbum e se concretiza em seu lançamento -, apontar quais foram suas inspirações basilares e pontos de virada, aspectos externos importantes para compreensão da obra. Busco também salientar e destacar como o contato com o ambiente universitário e sua efervescência cultural foram seminais para a construção das Baias, e como isso espelha a relevância da inclusão de grupos minoritários em espaços acadêmicos também para a produção artística.

Por conseguinte, apontarei como a rotulação da banda em um nicho de “música LGBT” é controversa, limitando sua arte⁴ e os olhares de quem se interessará por ela. Entretanto, não me furtarei a comentar como essa representação inédita de corpos *queers*⁵ nos anos 2000 é conquista de uma luta organizada que é germinada na década de 70 e que se expande desde então, reverberando nos mais diversos espaços de disputa ao decorrer dos anos. Essa contradição não é imprevisível, uma vez que a indústria cultural coopta discursos e sujeitos que vão contrários aos seus padrões e os molda conforme sua ideologia, sob argumento de que estão lhes “dando” visibilidade. Por outro lado, a representação de corpos dissidentes nessa engrenagem capitalista é necessária, à medida que invisibilizá-los é um dos vários mecanismos de legitimação da violência direcionada contra eles. Não pretendo trazer uma conclusão fechada a respeito de um tema tão complexo; busco, no entanto, destrinchar as camadas de um debate que se encontra em um ambiente desfavorável ao seu surgimento das expressões musicais LGBTQ+ que deseja romper com os modelos que estão postos.

Após a localização histórica, chego enfim à análise minuciosa do álbum, entendendo-o como objeto estético íntegro, apreciando as canções em suas particularidades, mas também a narrativa que se constrói quando tomadas em conjunto. Para isso, serão escolhidas canções-chave, as quais serão esmiuçadas em suas especificidades formais e dimensionadas na amplitude conceitual da obra.

⁴ Aqui vemos a ideia de sujeito “universal” posta mais uma vez, ideia fabricada pela ciência ocidental e que nos guia enquanto sociedade moderna. Dessa forma, artistas que rompem com a cisheteronorma são sublocados em um nicho LGBTQ; enquanto isso, quem a segue tem sua obra reconhecida apenas enquanto arte, sem rótulo algum e podendo mostrar sua multiplicidade. Obviamente, essa categorização não virá sem problemas, os quais abordarei mais adiante.

⁵ *Queer* é um termo utilizado para definir qualquer pessoa que foge da cisheteronorma. Originalmente, significa “estranho” na língua inglesa e era usado para ofender pessoas LGBTQ+ no final do século XIX; entretanto, a comunidade se apropriou do termo e passou a utilizá-lo para se autodefinir.

Importante dizer ainda que ensaio monográfico é a continuação de uma pesquisa que teve início em 2019 e que pretendo que tenha um desdobramento futuro, haja vista a complexidade que a obra demanda. Como disse anteriormente, busco aqui jogar luz sobre a qualidade da obra e da banda e afirmar sua importância no cenário artístico atual. São artistas que refletem a necessidade de nossos tempos, e é imperativo que a academia olhe para as novas produções, a fim de se alinhar com os debates urgentes que percorrem a sociedade contemporânea brasileira. Trago tais reflexões a partir do estudo cancionero, campo de menor valoração dentro das Letras. Assim, saliento a relevância da pesquisa nessa área, onde os poucos estudos são direcionados ao cânone - ainda que algum dia ele tenha sido revolucionário. Como integrante da academia, busco ser ativa em sua mudança, atuando internamente para que ela se reformule e se adapte às novas condições aos quais está posta e às novas pessoas que a formam.

2. As Baías

A banda, apesar de ter seu *debut* em 2015, nasce em 2011, nos corredores da Universidade de São Paulo. Raquel Virgínia, paulista que vai morar na Bahia em sua juventude, e Assucena, baiana de Vitória da Conquista que chega à São Paulo para continuar seus estudos, coincidentemente ganham o mesmo apelido em diferentes momentos de suas vidas: “Bahia”. Rafael Acerbi, de Poços de Caldas, traz a parcela mineira para a formação do grupo, e assim nasce As Baías - ou As Bahias e a Cozinha Mineira, como era chamado até 2020⁶. Os três, graduandos em História à época, se conhecem e começam a tocar despretensiosamente pela universidade.

O primeiro acontecimento marcante para o trio é a morte repentina de Amy Winehouse, uma das grandes inspirações da banda:

O Rafa eventualmente trazia o violão e a gente ia para um canto da USP onde a gente cantava, ele tocava... [...] A gente entra em 2011, e no meio do ano a Amy falece. E a Amy foi uma artista totalmente do nosso tempo, porque a gente viu ela nascer como artista e morrer como artista. [...] E no ‘morrinho da história’, que é esse lugar onde a gente se encontrava, a gente começou a cantar e falar dela, e veio a proposta de fazer um primeiro show, não das Bahias, mas de uma banda que Raquel deu o nome de “Preto por Preto”⁷. Foi tão original que fez muito sucesso, essa festa, e a banda deu o que falar. E aí fomos convidadas para outros eventos, fizemos outros saraus. (ASSUCENA, 2020).⁸

Antes de avançarmos no percurso da banda, gostaria de pontuar a importância do acesso de grupos marginalizados a um ambiente de oportunidades. As Baías é germe do meio universitário, assim como Caetano, Chico, Tom Zé e tantos outros, que, mesmo que não tenham iniciado suas carreiras musicais na faculdade, acessá-la sem dúvidas os permitiu vislumbrar uma vida que não se limite a sobreviver. Sabemos que pessoas marginalizadas não

⁶ Ver anexo.

⁷Referência a música “Back to Black”, de Amy Winehouse. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TJAfLE39ZZ8>.

⁸Entrevista concedida por Assucena e Raquel para o canal “Papo de Música”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yFBBRyuZBgc>

apenas são relegadas a subempregos - ou pior - como são estimuladas a ver essa como única realidade possível. Ter poucos dos seus representados em posições valorizadas socialmente, inclusive o da arte, os condiciona a pensar que este caminho é algo inviável; na contramão, estar em um espaço onde experiências e saberes são compartilhados e outros imaginários são construídos, promove a consciência dos movimentos que um corpo pode fazer.

Se a universidade é historicamente propiciadora de levantes artísticos, é também um espaço negado à população negra e transexual. Ainda que atualmente, desde as instituições das políticas, pessoas negras tenham mais presença nas universidades⁹, corpos transexuais ainda representam ínfimos 0,02%¹⁰. Esses dados traduzem como os ambientes educacionais rejeitam essas populações, negando-lhes acesso e permanência. Elas se deparam com um ensino que não as contempla, assim como a todo tempo as oprime. Um currículo eurocentrado e cisnormativo junto ao preconceito, presente do corpo discente ao docente, são a conjunção perfeita para a evasão involuntária (ANDRADE, 2012)¹¹. Como afirma Keila Simpson, diretora da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), “ninguém vai ficar em um lugar onde não tem respeitada sua forma de viver”¹². Esse processo de exclusão é tão recorrente que Luma Nogueira de Andrade o nomeia de “pedagogia da violência” (2012).

É um tipo de pedagogia que vai tentar ensinar as pessoas a terem uma forma de comportamento de acordo com os padrões conservadores, nem que precise usar da violência física, psicológica, moral e todos os outros seus aspectos. (ANDRADE, 2012)¹³

Esse cenário, entretanto, vem mudando pouco a pouco, sobretudo na última década. A criação recente de políticas públicas a favor de pessoas trans e travestis nos ambientes educacionais já apresenta resultados positivos. Como exemplo, a viabilidade da solicitação de uso do nome social no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) fez saltar o número de transexuais e travestis que realizaram o exame de 102, em 2014, para 278, em 2015 - ano em que a medida entra em vigor. Em 2016, chega a 408, quadruplicando em um intervalo de 2 anos. Números ainda insuficientes para reparar as exclusões violentas dessa população nos espaços de poder, mas que já demonstram um horizonte de transformação.

⁹ Ver mais em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/13/politica/1573643039_261472.html

¹⁰ Ver mais em: <https://bit.ly/3tSSMBY>.

¹¹ Ver mais em: <https://bit.ly/2K3KOkM>

¹² Ver mais em: <https://bit.ly/2K3KOkM>

¹³ Ver mais em: <https://bit.ly/2K3KOkM>

É nesse contexto que se encaixam As Baías, que, ao ter duas mulheres trans que conseguem acessar um ambiente de efervescência cultural e se desenvolver artisticamente, mostram que são sim capazes de produzir uma obra de qualidade inegável, como foi permitido somente a uma minúscula parcela da população ao longo da história. Assim acontece com pessoas negras e transexuais que agora conseguem, lentamente, mostrar que, se antes pouco se sabia de sua potência, é porque sempre isso lhes foi impossibilitado de mostrar.

Retomando a cronologia, é nesse momento que a banda marca a importância da influência “gal-costiniana”. Em entrevistas, eles apontam a profunda imersão nas obras da cantora como indispensável para a construção artística:

O que mudou e fez existir a ideia de um disco foi a Gal Costa. A gente ouvia os discos da Gal rigorosamente, em uma espécie de ritual: o disco completo, em silêncio, com as luzes apagadas [...]. A gente se reunia três vezes por semana e fazia uma reunião de banda de três horas, depois comprava um vinho e fazia a contemplação [do álbum]. A partir disso a gente foi entendendo o que era um plano de disco, a narrativa dele, a escolha da sequência e a estética... (ASSUCENA, 2016)¹⁴

A influência da tropicalista aparece em toda a trajetória da banda, e com grande força em *Mulher*. As experimentações sonoras, os símbolos de brasilidade - sobretudo da Bahia -, e o intercâmbio entre diferentes estilos musicais, todos são pontos comuns entre o grupo e a cantora. Mas além da liberdade artística, As Baías marcam a liberdade corpórea como uma linha que as une. O que se manifesta pela performance: se a cantora de “Vaca Profana” trouxe, de forma pioneira, a valorização do corpo como também objeto semiótico¹⁵, utilizando-o como linguagem que mescla o sensual e o agressivo e confere uma nova potência estética e política para sua arte; as contemporâneas trazem ao seu modo também o choque, o feminino e a ferocidade para os palcos¹⁶. A agressividade de Gal se presentificava pelo confronto aos bons costumes da época a partir das roupas, do cabelo *black power* e da

¹⁴ Entrevista concedida ao site *Update or Die*. Disponível em: <https://www.updateordie.com/2016/12/08/as-bahias-e-a-cozinha-mineira-sobre-ser-mulher-no-mundo/>

¹⁵ CORDEIRO, Taissa Maia Amorim. *GAL, A FATAL: O TROPICALISMO MUSICAL E O GESTO INTERPRETATIVO DE GAL COSTA*. Revista Criação & Crítica, n. 31, p. 65-80, 2021.

¹⁶ Interpretação de As Baías da música “Dê um Rolê”, de Os Novos Baianos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bsya_67XOj0.

erotização; As Baías o fazem ao radicalizar os movimentos de seus corpos, que, transexuais, já confrontam por si a dita “moral”. Assim, aliam seus gestos aos vocais potentes, aos seus corpos políticos e dão a canção outra camada semântica.

Como veremos mais adiante ao nos aprofundarmos em *Mulher*, a influência de Gal Costa não se dá apenas a nível comportamental e performático, mas surge também conceitual e esteticamente. E, se as baianas trouxeram a musa da Tropicália para a obra, Rafael traz suas raízes mineiras através do Clube da Esquina:

A música mineira me influencia demais, assim como a maneira como eles (os integrantes do Clube da Esquina) pensam a própria música, que é muito universal e se desprende de amarras para propor e pensar um universo em si, construindo a narrativa que a gente construiu pra esse disco. Então é um álbum de diálogo direto por meio das vanguardas da música nacional (ACERBI, 2016).¹⁷

Além desses, o trio aponta outros artistas que serviram de norte para seu trabalho: Elis Regina, Caetano Veloso, Ivete Sangalo, e mais que isso, o ideal tropicalista como fundamento artístico. Em um movimento antropofágico, aliam elementos de brasilidade a outros internacionais e constroem assim uma, ou melhor, várias paisagens de Brasil. O axé, o rock, o samba, o gospel, o urbano e o rural, as entidades e os santos se misturam em uma experimentação estética e formam *Mulher*; um álbum original e sensível. E a partir dele, As Baías se juntam a outros artistas e integram o até então incipiente cenário musical LGBT+.

¹⁷ Entrevista concedida ao Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/o-que-quiseram-fosco-esta-brilhando-as-bahias-e-a-cozinha-mineira-falam-sobre-seu-primeiro-disco-mulher>.

3. Cenário Musical Brasileiro LGBTQ+ - entre conquistas e contradições

Na última década do século XXI, um novo cenário musical surgiu em nível nacional. Mas, ao contrário do pressuposto, o estilo musical não é o ponto norteador; ao contrário, o corpo é o foco. Refiro-me ao movimento musical LGBTQ+, que, mais do que uma estética, forma-se como categoria sociopolítica. Como sinaliza Wasser (2020), a sigla LGBTQ+ refere-se a um tema transversal, que une sujeitos dos mais diversos estilos musicais e os conecta através de uma gramática de “empoderamento”. São artistas como Linn da Quebrada, Gabeu, Pablo Vittar, Liniker, Quebrada Queer, Rico Dalasam e claro, As Baías, que confrontam com suas letras e corpos os padrões hegemônicos da indústria cultural e reivindicam coletivamente o papel de sujeito na grande mídia.

Evidentemente, a presença desses corpos na indústria musical não começa em 2010. Há registros que datam um discurso explicitamente LGBTQ+ pelo menos desde a década de 70¹⁸. Essa conquista de espaço midiático se alia, não por acaso, à ascensão do movimento LGBTQ+¹⁹, que nesse período dá seus primeiros passos. Apesar da presença e resistência de pessoas desconformes com a cisheteronorma serem registradas mesmo antes do período colonial²⁰, o que marca o início do movimento é a construção inédita de grupos organizados em prol da garantia de direitos plenos. Se num primeiro momento se articulam contra a repressão militar que afetava diretamente homossexuais e travestis²¹, no decorrer da década de 80, o movimento se volta para a luta contra a AIDS, não apenas no combate à doença mas também ao preconceito nela arraigado. É nos anos 90 que a luta passa a expandir para outros campos: se converte em capital político, vira bandeira e passa a ter seus atores representados

¹⁸ Gonçalves (2016) aponta o pioneirismo de Tuca, cantora e compositora que traz na canção um discurso LGBTQ+ afirmativo. Não deve-se esquecer, entretanto, que outras expressões LGBTQ+, anteriores e posteriores, foram esquecidas ou mesmo apagadas na história.

¹⁹ Para melhor compreensão, utilizarei a descrição de Facchini (2003) do então chamado “movimento homossexual”, nome primeiro do movimento que viria a ganhar, não sem disputa, outras siglas conforme sua expansão: “conjunto das associações e entidades, mais ou menos institucionalizadas, constituídas com o objetivo de defender e garantir direitos relacionados à livre orientação sexual e/ou reunir, com finalidades não exclusiva, mas necessariamente políticas, indivíduos que se reconheçam a partir de qualquer uma das identidades sexuais tomadas como sujeito desse movimento”.

²⁰ Apesar do apagamento histórico intencional, há registros de resistência do povo LGBTQ+ no Brasil desde os primórdios da colonização. Quando falamos de pessoas trans, esse apagamento se dá de forma singular. Podemos citar três casos para elucidar: considerada a primeira travesti da história do Brasil, Xica Manicongo foi mulher escravizada natural do Congo e, ao oferecer resistência em usar roupas masculinas, é denunciada ao tribunal do Santo Ofício pelo crime de sodomia, em 1591. Já no século XVIII, há registros portugueses de travestilidade no povo indígena Guaykuru com as chamadas cudinãs. Há ainda a história de Gilda, travesti emblemática das ruas de Curitiba da segunda metade do século XX. Ver mais em: <https://www.youtube.com/watch?v=yx9D3PeEtw&t=9611s>.

²¹ Durante a ditadura, a população LGBTQ+ foi duramente afetada. Além da condenação moral vigente que inviabilizava o acesso pleno aos direitos básicos, pessoas homo e transexuais muitas vezes eram presas sob justificativa de “vadiagem”, ou ainda, quando comprovado vínculo empregatício, de “atentado ao pudor” - formas de camuflar o real motivo, visto que a homossexualidade e a transgeneridade não eram crimes por si.

mediaticamente. Ao mesmo tempo que a reabertura democrática e a Constituição de 1988 promoveram a criação de políticas públicas centradas na garantia de direitos, e não mais na repressão (BORTOLINI, 2016), iniciou-se um processo de valorização da causa por empresas, que passam a criar espaços de consumo GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes)²², feitos que resultam num efeito e na promoção de “orgulho”. Nessa seara, também se amplia a representação LGBTQ+ na ficção, sobretudo nas novelas²³. Entretanto, aparecem nas telas, o mesmo não acontece por trás das câmeras. A dona da caneta ainda é a classe dominante, pessoas cisheteronormativas que constroem personagens LGBTQ+ sob uma visão de exotificação²⁴. Ainda nesse período, muitos artistas passam a se assumir publicamente. Na indústria fonográfica, é o caso de Cássia Eller, Renato Russo, Cazuza e outros que, ainda que individualmente, passam a manifestar suas identidades e a reclamar seus direitos. Sem dúvida são artistas que contribuíram para a luta LGBTQ+ com suas vozes, seja no campo musical, seja fora dele²⁵. Como afirma Gonçalves (2016), se hoje artistas contemporâneos puderam despontar com seus discursos, é porque houve toda uma trajetória de resistência e transgressão LGBTQ+ na canção brasileira.

Se esses artistas já se fazem presentes há algumas décadas, o ponto chave para a construção de um cenário musical propriamente LGBTQ+ nos últimos anos é a criação de um espaço coletivo, onde são trazidas a público as identidades, artes e reivindicações de seus integrantes - ainda que de forma díspar entre as diversas identidades referenciadas²⁶. Como afirma Wasser (2020), “o ‘novo’ na presença LGBTQ+ na música popular não é o assunto em si, mas a maneira pela qual as atrizes envolvidas o enquadram como crítica social”. Movimento impulsionado não só pela luta coletiva, mas também pelas novas tecnologias da

²² GLS é uma das diversas siglas já atribuídas ao movimento, criada por atores do mercado a fim de definir um segmento voltado à população homossexual, mas que ainda pudesse agregar heterossexuais. Ver: FACCHINI, Regina; FRANÇA, Isadora Lins. **De cores e matizes: sujeitos, conexões e desafios no Movimento LGBTQ brasileiro.** Sexualidad, Salud y Sociedad-Revista Latinoamericana, n. 3, p. 54-81, 2009.

²³ As telenovelas são sem dúvidas um dos produtos culturais brasileiros de maior penetração na sociedade, e traz à público debates que chegam mesmo a quem não as acompanha. Foi o caso de diversos personagens LGBTQ+ que, representados na TV, geraram grandes discussões. É o caso da travesti Sarita, de *Explode Coração* (1995), do casal lésbico Rafaela e Leila, de *Torre de Babel* (1998), do casal gay Félix e Nico, de *Amor à Vida* (2014), e tantos outros. Evidentemente, ao serem representados por uma indústria que ainda hoje resiste em nos respeitar, são carregados de diversas problemáticas, seja na construção dos personagens, seja fora de cena.

²⁴ Ver mais em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/representacao-de-lgbts-na-midia-entre-o-silencio-e-o-estereotipo/>.

²⁵ É o caso de Cássia Eller: após sua morte, sua mulher Maria Eugênia consegue o direito na justiça de manter a guarda de Chicão, filho biológico de Cássia. Foi o primeiro caso desse tipo no Brasil, e deu jurisprudência para outros casos de guardas homossexuais. Ver mais em: <https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/o-legado-de-cassia-eller-lembrado-como-foi-a-luta-pela-guarda-de-chicao>

²⁶ Wasser (2020) salienta como o movimento musical LGBTQ+ vem sendo liderado por mulheres trans e gays, enquanto bissexuais e lésbicas ainda são pouco representados.

década de 90 - que dão margem para criação de estúdios menos custosos, e, conseqüentemente, para surgimento de artistas, bandas, selos e gravadoras independentes (SILVA, 2019) ; o advento da facilitou ainda mais a disseminação de informações que não passavam pelo crivo dos meios de comunicação hegemônicos. Dessa forma, artistas dissidentes de gênero e sexualidade conquistam o papel de sujeitos de suas próprias histórias e abordam dentro e fora do palco vivências *cistematicamente* apagadas pela indústria cultural.

A autorrepresentação, e mais que isso, a posse do discurso de grupos marginalizados dá voz às necessidades de pessoas que, por séculos, foram violentamente silenciadas. LGBTs+ foram, e são taxados de pecaminosos, doentes e outros adjetivos que lhes tiram a humanidade; logo, indignos de serem vistos. Evidentemente, com pessoas trans a violência se intensifica: para a classe dominante, essas pessoas devem ser limitadas à esquina, ao gueto, ao trabalho informal e da noite, jamais deveriam estar na tela da sua TV. Assim, estar presente na grande mídia não é apenas um movimento que traz ao debate público reflexões urgentes de gênero e sexualidade, mas que normatiza esses corpos. A arte é um meio que desafia a desumanização de pessoas trans (WASSER, 2020), e estar representado é um meio de conquistar dignidade, como afirma Virgínia na Semana Internacional de Música de São Paulo (SIM São Paulo) de 2016:

Eu sou travesti fotografada e aplaudida aqui, mas eu sei a minha vulnerabilidade quando eu não estou nesses espaços. Foi o que eu disse, esse foi o ano que eu mais fiz sucesso e o ano que eu mais apanhei. Mas não apanhei no sentido metafórico não, eu apanhei mesmo. Eu levei garrafada na cabeça, levei tapa na cara, tapa na cabeça... [...] Então, essas empresas que resolvem nos tratar e fazer com que a gente vire pauta dela, pra mim é muito importante. O dia que a Dorianana me chamar manteiga no pão, eu vou lá! Porque estamos precisando ter travesti negra passando manteiga no pão. Porque quem sabe quando eu estiver passando manteiga no pão as pessoas param de me bater e descobrem que eu tenho dignidade. (VIRGÍNIA, 2016)

E continua:

Uma das coisas que a sociedade brasileira mais precisa começar a entender é que mulher trans, travesti, homem trans é gente

normal. Porque isso nos mata também. Porque quando você olha e você enxerga a nossa figura como uma figura bizarra e completamente alheia à sua família, a sua morte não importa. [...] A morte das travestis, a morte das pessoas trans não comove, porque são vistos como coisas, como coisa qualquer. Por isso é muito importante que a gente entre mesmo na sala das pessoas, no café da manhã das pessoas, ir no programa da Fátima Bernardes. [...] o nosso rosto aparecer. (VIRGÍNIA, 2016)

A exotificação de transexuais e travestis resulta na distanciação desses corpos e, em consequência, no amedrontamento. Logo, manter essas pessoas distantes dos círculos sociais comuns é uma das tecnologias de manutenção da transfobia. No lado oposto, estar em espaços historicamente dominados por pessoas cisgêneras as humaniza e mostra que são pessoas que também precisam de políticas públicas, garantia de direitos e respeito, além de evidenciar quão absurdo é que uma categoria de pessoas tenham expectativa de vida de 76 anos, e outra, 35; que não se deve normalizar o fato de que parte da população ande pelas ruas com a iminente possibilidade de ser assassinada todos os dias; que pessoas transexuais estejam nem em empregos desvalorizados socialmente. Como salienta Virgínia (2016): Em “quais empresas você vê travesti trabalhando? As travestis não estão nem nos cargos mais precários. Você não vê travesti sendo nem faxineira terceirizada, você entende?”. Sobretudo quando aliados à marcadores de raça e classe, a afirmação de que a garantia de direitos é dada apenas a uma parcela da população é incontestável. Somos um país que insiste em marginalizar e assassinar pessoas trans, negras e pobres todos os dias, e ouvir o que essas pessoas têm a dizer sobre suas vivências e lutas é um dos mecanismos de se opor à barbárie da cisheteronormatividade.

Ademais, a representação LGBTQ+ na música popular tem o poder de (re)criar histórias. No Brasil, a música é uma expressão artística que alcança camadas populares de forma única, e é manifesto seu poder de conectar pessoas, formar e fortalecer identidades, memórias, discursos políticos e afetos (SILVA, 2019). Ela forma subjetividades. Produzir através dela discursos de legitimação de corpos LGBTQ+ é fundamental no processo de formação de um novo imaginário. Linn da Quebrada, na mesma palestra feita na SIM São Paulo, em 2016, aponta sua escolha estratégica de utilizar a música como meio de comunicação e afirma:

As músicas, assim como várias outras instâncias artísticas, elas *produzem* histórias, elas não apenas reproduzem histórias. Eu não apenas conto minha história como também uso a música para inventar minha história. Para inventar uma história que talvez ainda não exista. [...] elas criam afetos [...]. Elas produzem sexualidade. Elas produzem um jeito de olharmos umas às outras. Elas produzem a maneira de nos relacionarmos. Elas produzem um tipo de amor compulsório. (QUEBRADA, 2016)

Nessa conjuntura, fica clara a importância da (auto)representação nas mídias como um passo à frente na luta LGBTQ+. Não se pode ignorar, é claro, que, apesar de ser resultado de uma luta popular, é também um movimento cooptado pelo capitalismo e transformado em máquina de lucro. Não devemos nos esquecer de que esse espaço conquistado ainda é parte de um *cistema* que, desde seu princípio, é ferramenta de manutenção dos padrões hegemônicos. A indústria cultural é sim obrigada a se remodelar, já que já se tornou insustentável ignorar que corpos dissidentes existem e reclamam seus espaços. Conforme as palavras de Linn da Quebrada,

O mercado tenta nos capturar, cooptar esse discurso e fazer isso fazer parte de tudo isso, toda essa rede, de toda essa engrenagem. Porque o meu discurso não era interessante, o que eu estava construindo a partir das minhas questões identitárias não era necessariamente bom para eles. Mas então eles tentam capturar e fazer disso um produto, prever meus movimentos, me transformando então em um case de identidade de gênero. E eu sinto que algumas vezes a militância que eles tentam capturar se torna na mão do mercado uma ‘limitância’, né? Aqui é o espaço da minha revolta, dentro desse cercadinho. (QUEBRADA, 2021)²⁷

²⁷ Entrevista de Linn da Quebrada concedida ao programa *Espelhos*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5iXgrado9DY2T5TA2AHDz5?si=ffce0dc5512e48ec>.

Ainda nesse sentido, Judith Butler (2021)²⁸ aponta que, uma vez que os corpos LGBTQ+ passam a ser espetacularizados e entendidos como mercadoria, são também passíveis de serem descartados no momento em que não forem mais lucrativos. Como produto da indústria cultural, são orientados em função do mercado, e quando não tiverem grande valor de consumo pela massa, serão substituídos. É característico que as expressões artísticas - que agora são produtos dessa indústria - tenham vida curta, visto que, se são algo a ser consumido, devem se renovar constantemente de modo a não cansar o público (SILVA, 2019). A indagação é sobre se as pessoas, que nesse momento, são alvo da grande mídia, conseguirão encontrar meios de manter seus discursos e artes vivos independente das vontades do mercado.

Dessa forma, há, por um lado, a necessidade de ocupar esses espaços e ter suas vozes ouvidas; do outro, a limitação que estar em ambiente dominado por padrões hegemônicos causa. A própria categorização “música LGBTQ+”, que privilegia o gênero e sexualidade de quem está por trás da arte em detrimento, entra em atrito com quem ela pensa dialogar. A classificação de artistas tão diversos dentro de um mesmo grupo não dá conta de considerar a pluralidade de estilos, discursos e identidades que eles expressam. Entender minorias como um grupo uno, sem reconhecer suas subjetividades, é reflexo do silenciamento ao qual elas são submetidas, resultado de um preconceito que não valida sequer sua existência, quiçá sua diversidade. Como efeito, uma imensidão de artistas devem se encaixar em um pequeno nicho, enquanto as classes dominantes continuam a ocupar grande parte do cenário. Assim, cria-se uma lógica de “cota” e, se um desses artistas se faz presente, ele está necessariamente excluindo outro. Sobre isso, Virgínia pontua:

Quando as pessoas colocam a gente em um line-up de um festival, por exemplo, automaticamente no seu line-up tem uma artista trans. [...] O quanto a nossa presença necessariamente traz um tema LGBTQ, e principalmente trans, onde nem todo mundo quer tratar? [...] E será que você vai querer sustentar isso no seu festival? Será que você quer que seu festival tenha características LGBTQs? Eu já ouvi muitas vezes pessoas dizerem assim: ‘Ah, eu não vou chamar vocês porque eu já chamei a Liniker. Ou a Linn da Quebrada.’ Mas as pessoas não

²⁸ Entrevista de Judith Butler concedida ao programa *Transmissão*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1O8eZqeZsyNiyGYaU79fY2?si=07e8596dab5e43dc>.

deixam de chamar o Rashid porque chamaram o Emicida, entende? (VIRGÍNIA, 2020)²⁹

Assucena completa:

E é interessante como a diversidade de gênero entre esses nomes que a gente disse, As Bahias, Liniker e a Linn da Quebrada... Os gêneros musicais são completamente diferentes. (ASSUCENA, 2020)

E Raquel finaliza:

Mas se você chamar o Rashid, chamar o Emicida e o Baco, o seu festival vai continuar sendo um festival. Só que se você colocar a Linn, as Bahias e a Liniker em um mesmo line-up, vira um festival LGBT. Ou seja, os garotos continuam sendo universais, mesmo sendo um gênero apenas. A gente é um nicho. (VIRGÍNIA, 2020)

A cada avanço do movimento LGBTQ+, ficam manifestas as lacunas que ainda restam para uma real equidade social. Ainda há muito a ser feito para não nos limitarmos à sobrevivência, e é a partir do movimento coletivo que conseguiremos conquistar voz e resultados para nossas necessidades. Ainda que a ideia de “representação” seja falha, posto que um indivíduo não pode falar em nome de uma população extremamente plural, ter pessoas como nós com grande visibilidade midiática é estratégico, e, mais que isso, crucial para que consigamos avançar na luta, que está longe de acabar.

²⁹ Entrevista concedida ao canal do YouTube *Papo de Música*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yFBBRyuZBgc>.

4. *Mulher*

O disco *Mulher* acompanha a gestação da banda como um todo. São três anos de construção do álbum até o seu lançamento, que concretiza também a criação de As Baías. É o primeiro dos quatro álbuns que viriam a ser lançados, até o fim da banda em 2021: além dele, há *Bixa* (2017), *Tarântula* (2019) e o EP *Enquanto Estamos Distantes* (2020).

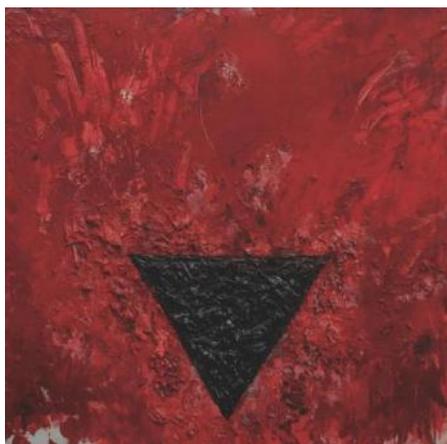
Como demonstrado em outras seções deste trabalho, o pontapé inicial para *Mulher* foi a escuta conjunta da obra de Gal Costa. Esse exercício norteou a conceituação do álbum, que passa a ter contornos mais definidos de narrativa e estética. A linha conceitual, entretanto, não foi o princípio: foi só ao apresentarem “Apologia às Virgens Mães” e “Josefa Maria” que Assucena e Raquel percebem um fio temático condutor. A partir dele, pensaram num álbum que traria ao centro o símbolo de mulher, que, ainda que com nome próprio, se torna universal. São mulheres brasileiras, sagradas ou profanas, mas todas santas³⁰.

Ainda pensando na construção estética e simbólica, a capa de *Mulher*, pintura feita pelo artista Will Cega, é algo a ser explorado. Nela, é retratado um triângulo, que representa - também - o ventre. De forma abstrata, remete à foto polêmica que ilustra o álbum *Índia* (1973), de Gal Costa.

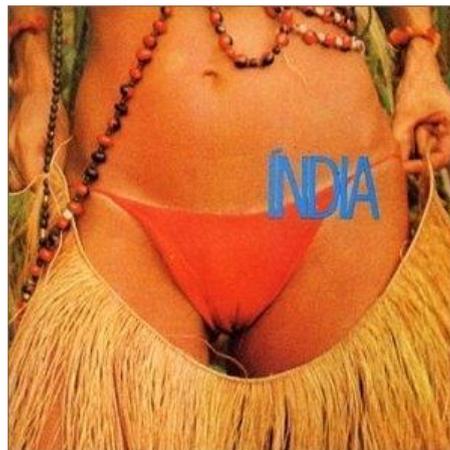
Figura 1- Capa de *Mulher*

Figura 2- Capa de *Índia*

³⁰ Fala de Assucena concedida à entrevista ao site Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/o-que-quiseram-fosco-esta-brilhando-as-bahias-e-a-cozinha-mineira-falam-sobre-seu-primeiro-disco-mulher>.



Fonte: site Letras.mus.br.³¹



Fonte: site oficial de Gal Costa.³²

Entretanto, se à primeira vista são semelhantes, as capas trazem provocações diferentes ao seu público. Na década de 70, Gal buscava trazer em seu retrato a afirmação de uma liberdade sexual feminina, tão cara às mulheres em contexto de ditadura civil-militar - e por isso, tão marcada em sua obra. Não por menos, *Índia* foi censurado por décadas³³. Quarenta anos depois, *As Baías* retomam o mesmo conceito, mas com outras camadas de significação. Tanto o triângulo quanto as manchas vermelhas ganham aspecto multissemiótico:

Eu acho que o triângulo é bem representativo, porque o triângulo para baixo é a representação do ventre. A ideia é trazer uma coisa minimalista para ser a capa, com um vermelho-sangue, de menstruação, batom, um vermelho que remetesse a uma polissemia. E esse triângulo que significa o ventre, a vagina, o cálice... Tem muita coisa aí! Muitos significados. E há a dimensão humana da arte abstrata, que pode ser um corpo aqui também (ASSUCENA, 2016).³⁴

Como indica a cantora, os símbolos que evocam a capa podem servir para reforçar ou questionar os símbolos de feminilidade associados a eles. O que está posto é o destaque à mulher, sejam quais forem seus atravessamentos. É o reconhecimento de ser mulher,

³¹ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/as-bahias-e-a-cozinha-mineira/discografia/mulher-2015/>. Acesso em 22 jun. 2022.

³² Disponível em: https://galcosta.com.br/sec_discografia_view.php?id=7. Acesso em 22 jun. 2022

³³ Ver <https://arte.estadao.com.br/focas/capitu/materia/india-de-pele-morena-uma-gal-fatal-no-corpo-e-na-voz> mais em:

³⁴ Entrevista ao site Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/o-que-quiseram-fosco-esta-brilhando-as-bahias-e-a-cozinha-mineira-falam-sobre-seu-primeiro-disco-mulher>.

independente do corpo (ASSUCENA, 2016). Assim, As Baías trazem em seu cartão de visitas a valorização feminina que será pilar da obra, através de novas linguagens e de um sentido estético que afirma a força de todas: as nordestinas, donas de casa, negras, transexuais, cristãs, ialorixás - ou nada disso.

Assim se constrói o disco, com composições de Assucena e Virgínia - responsáveis também por interpretá-las - e embalado pelas melodias multifacetadas de Acerbi. São treze faixas que o compõem: “Apologia às Virgens Mães”, “Josefa Maria”, “Lata d’Água na Cabeça”, “Lavadeira Água”, “Ó Lua”, “Comida Forte”, “Foi”, “Uma Canção pra Você (Jaqueta Amarela)”, “Melancolia”, “Mãe Menininha do Gantois”, “Fumaça” e “Reticências”.

4.1. Análise do Álbum

Sem dúvida, o signo da mulher é a linha dorsal da obra, como antecede seu título e capa. Ao longo do disco, somos introduzidos a um universo feminino, em um movimento onde o propósito não é delimitá-lo; ao contrário, é evidenciar sua pluralidade, reconhecendo as várias formas de existir mulher e a reafirmação de que todas devem ser entendidas como tal em sua plenitude. Nesse sentido, nos são apresentadas mulheres arquetípicas, que por vezes se entrelaçam, por vezes se distanciam, mas em todo o tempo ocupam lugar de prestígio. É uma ode às mulheres e suas formas de ser, em um discurso assertivo de que todas devem ser dignificadas.

É relevante notar que há enfoque sobretudo em mulheres de certos *status* identificáveis na sociedade brasileira. Na esteira de movimentos socioculturais do último século, As Baías trazem uma pluralidade de cores, dialetos e religiões, de forma a valorizar o que é próprio aos contextos sociais, políticos e econômicos do nosso país e as camadas populares que o constituem. E, se as mulheres representadas são tão plurais, é também porque são atravessadas por vivências próprias de um país plural.

A partir dos personagens apresentados ao longo da obra - e de outros elementos que buscarei analisar adiante - As Baías pintam um quadro de cores contrastantes, onde surgem paisagens de Brasil. O signo central se conjuga a ideias como religiosidades, afetos e identidades geográficas, e assim nos é apresentado um país de tantas realidades possíveis, onde os artistas fazem uma ponte entre o rural e o urbano, professam as principais matrizes religiosas e passeiam por diversos grupos sociais aqui presentes. Dessa forma, ao mesmo tempo em que retratam os indivíduos, nos oferecem o pano de fundo que os produz. Nessa seara, nos levam a viajar entre o Nordeste e o Sudeste, zonas centrais da obra, em uma trajetória de ida e retorno constante - reflexo dos caminhos percorridos pelas duas compositoras.

Pretendo analisar como esses dois pontos estruturais aparecem no disco, que se conectam em um diálogo contínuo. Dessa forma, almejo traçar a linha conceitual da obra, à medida que apresento as estratégias utilizadas para construí-la. Letra, melodia e interpretação conversam com objetivo de formarem uma narrativa, lida por nós conforme progresso do álbum. Nesse sentido, vale ressaltar que, como produto conceitual, o disco deve ser entendido como objeto estético íntegro, onde a escolha, sequência e distribuição das canções são intencionais e oferecem valor semântico à obra. Assim, analiso as canções conforme suas especificidades formais, mas também a mensagem que passam quando tomadas em conjunto.

4.1.1. “Apologia às Virgens Mães”

*Quantos tempos teceram teus vestidos de lã?
 Quantas tranças os tempos fizeram traçar teus cabelos?
 Quantos beijos beberam do teu peito o afã?
 E dos seios sugaram o sulco sem dor, dos teus zelos
 Senhora de saia, de ventre pré-destino
 Quantos tempos cruzaram num ponto de cruz teu destino?*

Mães de Jesus, oh virgens, todas virgens!

Mães de Jesus, oh virgens, todas virgens!

Mães

*Já choraram teu choro, prantos correm na história
 Feito rio que erode do espaço às margens: Trajetória
 E dum choro contido, de branco e grinalda na média
 Abusaram o desejo do corpo e teu sonho trajou de tragédia
 Menina de saia de gozo pré-extinto
 Quantos tempos bordaram o calado bordel de teu instinto?*

Mães de Jesus, oh virgens, todas virgens!

Mães de Jesus, oh virgens, todas virgens!

Mães

*Na sacola da feira, tem de besteira feijão
 Tem também muitas eras de carga alçada em tua mão
 Pudera ter tempo, senhora, tanto tempo pudera e tem
 Do fruto da feira, vambora, tempos colheitas de tempo têm
 Deles, tantos puseram, oh dona, de peso no saco da feira
 Se de Madalena o filho, madona*

Pesa mais

Não tem eira nem beira

*Não tem eira nem beira*³⁵

Não por acaso, a canção que abre o disco é “Apologia às Virgens Mães”, composição de Assucena que traz, ao mesmo tempo, um retrato crítico e uma homenagem às mulheres cristãs - ou mais especificamente, subjugadas aos dogmas cristãos. Simultaneamente, realoca as “profanas” em um lugar de igual santidade, e também as reverencia. A faixa prenuncia algumas características centrais do disco já referidas, das quais me ocuparei ao longo da análise.

Primeiramente, as mulheres são apresentadas sob ótica universal. Como dito anteriormente, são personagens arquetípicas, que convergem em si características comuns do grupo social que representam. Aqui, Assucena joga luz em duas, a sagrada e a profana, evidenciando as possibilidades contrastantes de ser mulher. Essa construção de sentidos será retomada ao longo da obra, mas deslocando o olhar para outras musas. Assim, a banda vai pouco a pouco ampliando o quadro sonoro que constroem de mulheres brasileiras, trazendo novos rostos que o completam.

A canção questiona o papel dessas mulheres à medida que as apresenta. A partir de metáforas do universo cotidiano - imposto - da mulher, os primeiros versos falam sobre o tempo que passa e que a consome: “Quantos tempos teceram teus vestidos de lã?/ Quantas tranças os tempos fizeram traçar teus cabelos?/ Quantos beijos beberam do teu peito afã?/ E dos seios, sugaram um suco sem dó dos teus zelos”. Aqui, tem-se uma mulher cristã, que tem o papel de servir; cuidar do outro, nunca de si. Seu afã e zelo são *sugados*, termo que conota exaustão. São performatividades de gênero (BUTLER, 2003) fundamentadas numa ideologia que nos molda enquanto sociedade, inscritas sobre essas mulheres e das quais elas - ainda que forçosamente - se apropriam. São séculos de reafirmação do lugar da mulher: no lar, com filhos, de branco e grinalda. A ideia de que performatividades normativas são afirmadas como verdades biológicas (PRECIADO, 2014) é transportada para a realidade brasileira, onde elas de *ventre pré-destino* e gozo *pré-extinto* têm suas vidas conformadas a servir. De acordo, com Preciado:

O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino),

³⁵ Todas as composições utilizadas no trabalho foram retiradas do site [letras.mus.br](https://www.lettras.mus.br/). Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/>.

fazendo coincidir certos afetos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas [...] Os homens e as mulheres são construções metonímicas do sistema heterossexual” (PRECIADO, 2014, p.25)

São determinações que aparecem antes mesmo de seu nascimento. E, evidentemente, atravessam mulheres ao longo da história. Nesse sentido, a canção divaga sobre o tempo, refletindo como ele atua não apenas na passagem de uma vida, mas por gerações. Os primeiros versos evidenciam como o tempo é cíclico para essas mulheres, e as ações são repetidas incontavelmente, como sugere a recorrência do advérbio “quantos”. Há ainda um jogo sonoro, onde também voltam à fala de forma regular os fonemas oclusivos /k/, /t/ e /b/, em diálogo com as voltas da própria existência. Já a quarta estrofe sugere perpetuidade desse enfado, herdado por gerações.: “Já choraram teu choro, prantos correm na história/ Feito rio que erode do espaço às margens, trajetória”. A imagem do rio corrobora a ideia de que, como ele, que erode do centro às margens, o sofrimento também se alastra em seu processo de destruição, que está em curso contínuo.

A aura cristã de até então é reforçada pela melodia, que alude a uma sonoridade gospel com elementos próprios do estilo, como o uso do carrilhão, mesclado a outros que remetem ao jazz. A construção melódica se repete nas duas primeiras partes³⁶ da canção, o que traz um padrão previsível ao ouvinte e assim constrói a tematização apontada por Tatit³⁷. Ao ser abordado um novo mote, também a melodia muda. Há agora o retrato da feira, que também é usado como simbologia do tempo: “Na sacola da feira tem, de besteira, feijão/ Tem também muitas eras de carga, alçada em tua mão/ Pudera ter tempo, senhora, tanto tempo pudera e tem/ Do fruto da feira, vambora, temos colheitas de tempo, tem”. Para essa nova ambientação, do cotidiano popular brasileiro, é evocada a cadência do samba. É ainda nessa toada que serão destacadas as mulheres profanas, canalizadas na personificação de Madalena. A afirmação “se de Madalena o filho, Madonna pesa mais” é repetida em conjunção a outra, “não tem eira, nem beira”. As interpretações de Assucena e Raquel vão se tornando mais

³⁶ Por essas duas partes refiro-me à sequência com mesmo perfil melódico verso, pré-refrão e refrão dos primeiros minutos da canção.

³⁷ Luiz Tatit postula em seus estudos semióticos (1986, 2003) que uma das formas de construir sentido na canção popular é a tematização. Ela se forma a partir da reiteração de letra e melodia, que dão corpo a um objeto temático a ser cantado, como fazem As Baías ao se inspirarem na dualidade mulher cristã x profana como mote em “Apologia às Virgens Mães”. De outro modo, há ainda a passionalização, que demonstra as sensações do “eu-lírico” (ou interlocutor, conforme vocabulário de Tatit) que canta, e a figurativização, que aproximam a canção de um relato do cotidiano, passando a sensação ao ouvinte de que aquela situação está acontecendo no momento em que é cantada. Estes mecanismos semânticos ainda serão explorados de forma aprofundada em momentos posteriores. Faço aqui uma breve alusão para que percebamos suas recorrências ao longo do álbum.

intensas, as sentenças, declamadas com mais força, até o ponto onde só resta a indignação, e a canção se transmuta completamente para o rock - gênero da rebeldia por excelência. A última frase é vociferada repetidamente pela voz gutural de Raquel, sustentando a revolta, a ideia de que, se mesmo às virgens mães são submetidas a uma vida indigna, imaginem-se as outras. Como afirma Assucena (2016), “se Jesus Cristo, que foi o filho da santa, foi crucificado na cruz, imagine os filhos da puta”.

O passeio por diferentes gêneros musicais também é um dos pontos basilares de *Mulher*, sintetizado em “Apologia às Virgens Mães”. Essa diversificação por muitas vezes dialoga com a esfera construída pela letra, como detalhado acima, e nos faz evocar possíveis conhecimentos e associações a partir de uma bagagem cultural construída em nosso cotidiano, ainda que de forma inconsciente. Assim, assimilamos melhor a atmosfera religiosa ao ouvirmos a melodia gospel, da mesma forma que somos transportados para um contexto popular, com o samba, e de revolta, com o rock. Essa mescla de gêneros é chamada rapsódia:

Esta palavra (rapsódia) é um composto que contém as raízes *rhaptein*, *rhaps* "costurar" + *oide* "canção". O significado etimológico de rapsódia com essa conotação de “costurar” (emendar, unir, ligar), nos leva a entender que sua definição mais elementar se constitui em um gênero musical sem uma forma fixa, composta com excertos de canções populares [...]. Hoje em dia se entende por rapsódia, uma obra musical de forma livre composta de fragmentos das melodias populares. (CARVALHO, 2000 apud MOREIRA, 2018)

A partir desse formato, o grupo experimenta, brinca com a sonoridade, e assim adiciona mais camadas à apreciação analítica de suas canções. É através dessa miscelânea musical também que os artistas, em uma perspectiva ampla da obra, vão desenhando paisagens de Brasil. Ao unir os elementos populares evocados pela melodia com os personagens populares presentes nas composições, vão pincelando a cada canção o quadro de um país plural, por vezes paradoxal, ao mesmo tempo produtor de grandes belezas e cercado de dor.

4.1.2. “Josefa Maria”

Vestiu-se de Josefa Maria
Na terceira década do século XX
De pele tão branquinha sois nega
São Paulo era Belém
Veio segundo Jesus
Nordestina filha da Paraíba
Fez seus filhos nos trilhos da seca paulistana

Viu o pé de jaca que plantou
No seu quintal crescer
Sentiu as dores do mundo em seus joelhos
De tanto rezar

Ir a feira, comprar bananas
Lavar a roupa, arrumar as camas
Ir a feira, comprar bananas
Lavar a roupa, arrumar as camas

“Josefa Maria” é a faixa que dá sequência ao álbum, e também à figura apresentada na primeira canção. A mulher cristã é mantida em foco, mas agora saímos de seu espaço privado, e, ao abrirmos a porta, a localizamos no mundo: é nordestina, filha da Paraíba. Novamente, há uma representação feminina universal³⁸ - ainda que com nome próprio - em vínculo com o destaque de um Brasil popular. A canção então se ambientará no contexto migratório do início do século passado, interpretada pela voz ecoada de Raquel em lembrança ao ambiente eclesial: “Vestiu-se de Josefa Maria/ Na terceira década do século XX/ De pele tão branquinha sois nega/ São Paulo era Belém/ Veio seguindo Jesus/ Nordestina filha da Paraíba/ Fez seus filhos nos trilhos da seca paulistana”.

³⁸ A congruência entre nordestinidade e cristianismo não é à toa: pesquisa recente do Datafolha aponta que cerca de 86% dos nordestinos são cristãos, divididos em católicos e evangélicos. Ver mais em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/01/cara-tipica-do-evangelico-brasileiro-e-feminina-e-negra-aponta-da-fofolha.shtml>.

A protagonista é parte do contingente nordestino que vai às grandes metrópoles em busca de melhores condições de vida, processo ao que me referirei como diáspora nordestina em diálogo com a historiadora Lilia Schwarcz:

É certo que essas grandes massas se dispersaram por causa das secas intermitentes, da recessão e da fome. Mas é certo também que elas contribuíram muito para os locais onde foram, buscando manter e recriar suas culturas, mesmo distante de suas sociedades. Por isso é melhor que ao invés de falar de migração nordestina, que falemos de diáspora nordestina. [...] Diáspora é um termo que vem do grego “diasporá” (*διασπορά*) que significa dispersão, sobretudo por motivos religiosos e por motivos políticos. [...] De toda maneira, ele se refere a grupos que saem do seu contexto e recriam sua cultura em outras sociedades. (SCHWARCZ, 2019)

O fluxo dessa população em direção ao Sudeste ganha corpo justamente na terceira década do século XX, impulsionado pelo desenvolvimento urbano e industrial pelo qual passavam principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, polos da economia cafeeira que prosperava. Entretanto, esse percurso será replicado por décadas, resposta às más condições de vida ao qual as pessoas são historicamente submetidas³⁹ e impulsionado pelo modelo desenvolvimentista de meados do século passado, que relacionava progresso às cidades urbanizadas⁴⁰.

Raquel e Assucena são frutos desse processo secular. Raquel, bisneta de Josefa Maria, cresce em meio à intensa cultura nordestina de São Paulo⁴¹, enquanto Assucena, baiana, leva em seu corpo suas raízes culturais, transportando-as para a Terra da Garoa. A própria banda é fruto da diáspora, ao passo que realoca a cultura nordestina e a valoriza, estabelecendo-a como referência artística basilar.

³⁹O declínio econômico do Nordeste, que tem seu ápice no final do século XIX, e a concentração das atividades econômicas no Centro-Sul do país durante o século XX foram grandes motivadores do êxodo referido. A recessão, as secas intermitentes (agravadas pela “indústria da seca”, vale salientar), a conseqüente fome e a falta de investimento governamental levam essa população a se dispersar pelo país.

⁴⁰ Referência “Breve estudos das migrações nordestinas no Brasil”.

⁴¹ Raquel fala em entrevista ao programa Cultura Livre (2016) sobre sua inspiração na própria bisavó para compor “Josefa Maria”, migrante nordestina que vem ao Sudeste trabalhar como doméstica. Além disso, cita sua criação em Grajaú e Jardim Miriam, bairros de forte cultura nordestina em São Paulo, e a aponta como importante para sua obra. Ver mais em: <https://www.youtube.com/watch?v=3KuNbt8oSHQ&t=1637s>.

Josefa Maria representa essa mulher migrante, mãe solteira, que conforma em si a Sagrada Família. A ela é atribuído o papel de José e Maria, funções opostas que ela precisa cumprir diante de sua realidade (condição reforçada pela escolha do verbo “vestir” onde se suporia algum termo relativo a nascer, ser desde o princípio), retrato das mães solteiras no nosso país. Não por acaso, há agora uma marca racial explicitada: mulheres negras são 61% das mães solo do país⁴². E, unindo pai e mãe, não deixa de adorar seu filho: Jesus é o símbolo da esperança, e seu destino é a nova Terra Santa, São Paulo.

A simbologia do tempo da primeira canção é aqui retomada. Dessa vez, o pé de jaca é o espelho de sua passagem, que, ao passo que cresce, reflete o percurso da mulher que o plantou - novamente exaurida, como sugere o verso “senti as dores do mundo em seus joelhos de tanto rezar”. O cansaço e a monotonia também se transportam para a nova terra. Agora, é a repetição cíclica dos versos “Ir à feira, comprar bananas/ Lavar a roupa, arrumar as camas” que traduzem a repetição do cotidiano. O ciclo extenuante - junto à sua identidade racial e ao fato de que, como mãe solo, precisa dispor de recursos financeiros para sua casa - sugere que se retrata aqui a rotina de uma trabalhadora doméstica. A localização histórica também permite essa ilação, uma vez que esta é uma atividade de herança escravocrata⁴³. Seja para cuidar de seus filhos ou de terceiros, essa mulher novamente vive uma vida a zelar pelos outros em detrimento de seu próprio cuidado. A ela também é destinado o fardo de carregar eras de carga na sacola da feira, peso que desgasta seu corpo e seu espírito.

A repetição da letra induz à visualização de várias Josefias Marias em trajetória, reforçando a ideia de que não se trata de uma representação particular. A reiteração sustentada por melodias que ora remetem à antiga cristandade, ora ao jovem funk, nos leva a reconfigurar essa mulher migrante no tempo-espaço que não se manteve em 1930, permanece na contemporaneidade⁴⁴.

⁴² Ver mais em: <https://www.generonumero.media/retrato-das-maes-solo-na-pandemia/>

⁴³ O trabalho doméstico é atribuído às pessoas negras desde o início do Brasil colonial. Antes designados à escravas, a relação entre esses afazeres e negritude perpetuou através da manutenção de suas condições: se antes moravam na senzala e trabalhavam na casa grande, com a abolição a arquitetura se redefiniu para o quarto de empregada, lugar onde se mantiveram visto o desamparo político. Desde então, são usados mecanismos dos mais sofisticados para manter a relação de subserviência e exploração no trabalho onde pessoas negras ainda são maioria. Ver mais em: DA SILVA, Deide Fátima; DE LORETO, Maria das Dores Saraiva; BIFANO, Amélia Carla Sobrinho. **Ensaio da história do trabalho doméstico no Brasil: um trabalho invisível**. Cadernos de direito, v. 17, n. 32, p. 409-438, jan.-jun. 2017

⁴⁴ Por mais que haja nos últimos anos o retorno expressivo de nordestinos para sua região natal, como indica o IBGE, ainda é significativa a quantidade de pessoas que migram para as grandes metrópoles atualmente. Vale notar também a diferença no nível escolar desses migrantes, mais elevada em comparação às décadas anteriores. Como já dito, a cantora Assucena é síntese desse processo, ao sair de Vitória da Conquista em direção à São Paulo para continuação de seus estudos. São Paulo e Rio de Janeiro ainda são grandes polos econômicos e culturais, e muitos se veem obrigados a se mudar para entrar em contato direto com essa efervescência.

4.1.3. “Leva Lata d’Água na Cabeça”

Leva lata, lata d’água na cabeça (x8)

A terceira música, “Leva Lata d’Água na Cabeça”, em consonância com a próxima canção, nos leva a visualizar a trajetória de retorno da mulher à sua terra. A coletividade agora é sinalizada pela própria conjugação de vozes em marcha: um coro de mulheres que se seguem e que, através do jogo sonoro de aumento e diminuição do volume, se aproximam e se distanciam de nós, dando sequência à sua jornada. O movimento da água e o barulho do choque metálico dão o ritmo que sustenta o bordão entoado.

A lata d’água é símbolo emblemático da pobreza: um signo que se conecta à população sem acesso ao saneamento básico que necessita sacrificar-se em busca do mínimo de higiene para sua família - ou menos que isso. Novamente, uma condição marcada geograficamente: o Norte e o Nordeste são as regiões que mais sofrem com a falta de acesso à rede de abastecimento de água.⁴⁵ Talvez seja Josefa uma das Marias de “Lata d’Água”, antológica marchinha dos anos 50⁴⁶, que flagra a escassez ainda presente setenta anos depois.

⁴⁵ Entre os 22 municípios com falta de abastecimento de água, treze estão no Nordeste e sete no Norte, como indica a Pesquisa Nacional de Saneamento Básico divulgada em 2022. Segundo o ranking feito pela Associação Brasileira de Engenharia Sanitária e Ambiental (ABES) feito em 2019, somente 8,67% dos municípios do Norte tem condições de oferecer saneamento adequado à população; o Nordeste ganha o penúltimo lugar, com 16,61%, em contraponto ao Sudeste, com 66,37%. Ver mais em: <https://www.eosconsultores.com.br/saneamento-basico-no-nordeste/>.

⁴⁶ Composição de Luiz Antônio e Jota Jr. interpretada por Marlene que revela a saga de uma lavadeira, nomeada Maria, em busca de água para seu trabalho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JOL4PfGe-lk>.

4.1.4. “Esperança no Cafundó”

*Vem meu preto pra cá
Pros cafundó do meu sertão
Cá vem, cá vem, cafunga
Cá na caatinga do meu coração*

*Vem meu preto pra cá
Pros cafundó do meu sertão
Cá vem, cá vem, cafunga
Cá na caatinga do meu coração*

*D'onde os açudes de água carece
Hás assucena não da mais viso
D'onde as hermida não reza prece
Mas ainda espera o desaguar do teu sorriso
Aboio cá, não se canta mais de tristeza
O canto cá logo se faz
Se arruma meu preto desse seridó
E vem correndo cá*

Pros meu cafundó

*A face rachada
É o espelho da terra
Que vermelha enterra
O amarelo do Sol
Que se põe a riscar
Sua escrita tão dura
Que feito rapadura traduz o arrebol
E na dura beleza o doce se esconde
E pergunto aonde está meu amor
E de cá anuncia o zé cancioneiro*

Que nos pau d'um buseiro o verdin se trancou

*Até que o aguaceiro se lance na terra
Apagando a escritura marcada na pele do chão
E da luta arrancar da doçura verdança*

*Pra cá trazer as bonança pros cafundó do meu sertão
Pra cá trazer o meu preto pros cafundó do meu sertão*

*E cafundó de cá com cá com cafuné
E cá num có de qué com qué com qué
E cafundó de cá com cá com cafuné
E cá num có de qué com qué com qué
E cafundó de cá com cá com cafuné
E cá num có de qué com qué com qué*

A trajetória de retorno se finda em “Esperança no Cafundó”, música subsequente do álbum. A mulher volta ao sertão nordestino, não por acaso que se evidencia como o seu aconchego. Agora nos é apresentada sua afetividade, uma mudança que nos impede de olhá-la apenas sob uma ótica social, distanciada e generalista. Nessa toada, a protagonista usa a primeira pessoa e fala por si, em contraponto ao olhar externo de até então.

A interlocutora da canção - representada na voz de Assucena - expressa ao ser amado a vontade de tê-lo perto, seguindo os padrões passionalizantes de Tatit (1997). Em seu livro *A Canção: Eficácia e Encanto*, o professor aponta estratégias de construção de sentido na canção popular. Entre elas, a passionalização, onde o locutor se aproveita da tensão emocional provocada por um estado juntivo na tentativa de cativar emocionalmente o ouvinte, que se solidarizará com o interlocutor⁴⁷.

⁴⁷ Utilizarei o vocabulário de Tatit, que diferencia a comunicação principal (destinador locutor - destinatário ouvinte) de seu simulacro (interlocutor - interlocutário). Sobre o papel do locutor, Tatit (1986) afirma: “O termo ‘locutor’, tanto na origem etimológica (loquor = ‘falar’, ‘exprimir’, ‘dizer’) como no senso comum, define alguém que se expressa com as articulações vocais. A fala e sua extensão estética, o canto, pressupõem necessariamente um sujeito locutor. Este termo define melhor a posição sintática de ‘alguém que canta’, antes que seja preenchida pelo compositor, pelo cantor, pelo intérprete, ou qualquer outra personificação. O locutor é apenas uma posição gramatical da canção”. Nesse sentido, locutor é a pessoa que canta para seu destinatário, e para isso, se sincretiza com o “eu-lírico” da canção (interlocutor), que por sua vez fala diretamente ao ser ocasionador de seus sentimentos, o interlocutário.

Podemos observar que o centro de tensão emocional de uma canção se constitui em função de um estado juntivo qualquer. Há sempre um actante em disjunção com outro actante, provocando com isso um desequilíbrio narrativo e uma necessidade de recobrança do equilíbrio, através de um novo estado de conjunção. Normalmente este novo equilíbrio não é atingido, pois interessa ao D.ºR loc (locutor) explorar as emoções causadas pelo estado disjuntivo e pelo afastamento da possibilidade de um novo equilíbrio narrativo. (TATIT, 1997)

Dessa forma, “Esperança no Cafundó” narra os sentimentos da protagonista causados pelo afastamento entre ela e a pessoa amada. Para isso, usa elementos da paisagem sertaneja como metáfora para o próprio corpo, em linguagem compreensível e íntima ao interlocutário. A partir desse jogo de cumplicidade, a interlocutora externaliza seus sentimentos. Terra e indivíduo são espelhos, em lembrança às literaturas regionalistas modernas⁴⁸. Assim, se autodescreve (A face rachada/ É o espelho da terra/ Que vermelha enterra/ O amarelo do Sol/ Que se põe a riscar/ Sua escrita tão dura/ Que feito rapadura traduz o arrebol) e descreve o que experiencia: a insatisfação provocada pelo estado disjuntivo, traduzida pela seca (Na caatinga do meu coração/ D'onde os açude de água carece/ As Açucena não dá mais viso/ D'onde as ermida não reza prece) e a euforia com a conjunção, onde o ser amado é a água que apaga as cicatrizes da escassez (Até que o aguaceiro se lance na terra/ Apagando a escritura marcada na pele e no chão).

A potência imagética que ganha a música pela letra se reforça pelo contorno traçado melodicamente. Em primeiro lugar, os gêneros musicais populares carregam significados compreendidos previamente pelos ouvintes. Nesse sentido, o xote nos transporta pela paisagem sonora, à mesma ambientação desenhada pelo texto; além disso, convoca tanto ouvinte quanto interlocutário à aproximação. A cadência do estilo, junto aos ataques consonantais, nos estimulam a dançar. É o que vemos no início e de forma ainda mais evidente ao final da canção: (E cafundó de cá com cá com cafuné/ E quero um có de qué com qué com qué com qué). Esse estímulo se alia à memória prévia coletiva do ritmo, que sabemos ser dançado a dois. Dessa forma, a interlocutora convoca novamente o ser amado para perto através de uma linguagem partilhada, mas agora física. Não por acaso, esses

⁴⁸ Uso o termo que referencia o movimento literário da década de 20, em busca de localizá-lo aos leitores. Entretanto, sinto necessidade de salientar as críticas contemporâneas à categoria, que destacam como tal nomenclatura ecoa uma compreensão ultrapassada de centro e margem, onde apenas a literatura nordestina é marcada enquanto a sudestina ganha *status* de voz universal.

recursos se intensificam no estado eufórico da protagonista, quando ele finalmente se aproxima.

Esse impulso corpóreo se neutraliza quando é exposto o estado disjuntivo, momento em que se reforçam as tintas da passionalização. A interpretação passa a valorizar as vogais com objetivo de produzir não mais efeito físico, mas emocional ao ouvinte. É o que vemos sobretudo na terceira e na quinta estrofe, onde o auge da tensão (ascendência) melódica, que como afirma Tatit (1986), traduz a tensão emocional do interlocutor. Vale notar que os modos de compatibilização entre letra e melodia raras vezes se presentificam de forma exclusiva, como iremos rever adiante. Normalmente, esses processos se combinam e revezam a dominância de um ou de outro numa canção, situação realçada pelo formato rapsódia, característico de *Mulher*.

“Esperança no Cafundó” compõe a tela verde e amarela reforçando seus tons quentes. Assim, atravessamos este universo marcado geograficamente através das cores, temperaturas, sonoridades e texturas nordestinas.

4.1.5. “Ó Lua”

*Lua, lua, lua, lua, por um momento meu canto
contigo compactua.*

(Caetano Veloso)

Ó lua

*Se apareces toda nua
Os meu olhos indecentes
Vão cantar murmúrio e dor*

*Não sabes de mim
Porém tua presença em meu peito
É nascer de vida a vida
Como a morte para o amor*

*Por querer-te perto, aprendi a distancia
Nos teus ombros esbanjar meu cabelo
Sou mirrado, flores, germino pétalas no asfalto
Coração vagabundo da altura da lua, a morte
Coração vagabundo da altura da lua, a morte*

“Ó Lua”, composição de Raquel Virgínia, é a sexta faixa e prenuncia alguns elementos que ganharão força na segunda metade do disco. A partir dela, começamos a nos deslocar para o espaço urbano, movimento que, como veremos, não acontece apenas nas composições em sua plenitude, mas também em uma perspectiva ampla da obra. A seguinte canção está no intermédio dessa trajetória, e portanto, nos fornece uma mudança gradual da ambientação do álbum.

A melodia já manifesta os novos ares: o samba - essencialmente urbano - é que dá o tom da canção. A escolha não só fornece uma ambientação a partir de nossos conhecimentos prévios do gênero, como também propicia a tematização que será efetivada pela letra, como veremos à frente. Faz-se uma ode à lua - objeto temático anunciado no título da canção -, incitadora das emoções exploradas no desenrolar narrativo: “Ó lua/ Se apareces toda nua/ Os

meu olhos indecentes/ Vão cantar murmúrio e dor/ Não sabes de mim/ Porém tua presença em meu peito/ É nascer de vida a vida/ Como a morte para o amor”.

A musa inspiradora de tantos poetas serve como actante, categoria que Tatit (1986) aponta como motivadora dessa construção de sentidos. O ser actante é quem de alguma maneira envolve o interlocutor, que por sua vez busca expressar as sensações despertadas por essa relação.

A exaltação do actante (ou investimento actancial) consiste no arrolamento dos atributos que compõem a figura do actante. No limite, o actante não é mais que este elenco de atributos associados a seu *ser* e a seu *fazer*.. [...] Enquanto a reiteração melódica assegura a persuasão somática [...] e a persuasão cognitiva [...], os actantes [...] são dotados de uma competência para a sedução, a tentação ou, simplesmente, a atração. (TATIT, 1986)

A Lua é, o que produz um *fazer*, ainda que não saiba. Ela é responsável pelos sentimentos conflituosos do sujeito, onde o contato (visual) com o ser amado, ao mesmo tempo que seduz, provoca lamentação. E, se o Sol produz vida na terra (como em “Comida Forte”, que veremos adiante), a lua a produz no interior do indivíduo; mas, ainda em contradição, a vontade de alcançá-la lhe é fatal: “Por querer-te perto, aprendi a distância/ Nos teus ombros esbanjar meu cabelo/ Sou mirrado, flores, germino pétalas no asfalto/ Coração vagabundo da altura da lua, a morte”. Diante do ser desejado, se vê pequeno, ainda que seu coração tenha vontades imensas - elucidadas na referência ao “Coração Vagabundo” de Caetano (1967)⁴⁹. Assim, deixa fragmentos de si pelo asfalto (termo que qualifica o espaço urbano), enquanto deseja estar inteiro no céu, tal como quis Ícaro⁵⁰. Vale notar que, ao mesmo tempo em que é construído um actante, característica da tematização, é explorado o estado disjuntivo entre interlocutor e interlocutário, próprio da passionalização, e assim vemos os mecanismos de sentido em acordo para construção da canção. Na tematização, enquanto o actante atrai o interlocutor, o locutor busca construir o mesmo vínculo com seu ouvinte.

⁴⁹Célebre composição de Caetano Veloso, onde afirma seus desejos não realizados, ou ainda, realizáveis: “Meu coração não se cansa/ De ter esperança/ De um dia ser tudo o que quer/ [...]/ Meu coração vagabundo/ Quer guardar o mundo/ Em mim”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6v9UZdglk2Y>.

⁵⁰ Referência ao popular personagem da mitologia grega que, buscando alcançar o Sol, despenca em direção à morte.

Quando o D.ºR loc (locutor) instaura um IT.ºR (interlocutor), seu porta-voz, inteiramente seduzido pelos encantos do actante que ele próprio constrói, a intenção é produzir um simulacro de sua relação com o D.ºRIO ouv (ouvinte). (TATIT, 1986)

Nessa instância, o encantamento se dá pela persuasão somática

chamamos de persuasão somática (quando) o D.ºR loc (locutor) age diretamente sobre o corpo do D.ºRIO ouv (ouvinte), cativando-o por meio de pulsações regulares que entram em fase com pulsações orgânicas internas. (TATIT, 1986)

aliada à persuasão cognitiva.

reconhecimento de que tais pulsações configuram um gênero do agrado do D.ºRIO ouv. Ou seja, ao mesmo tempo em que o corpo se sente estimulado pelas pulsações, a mente reconhece o contexto rítmico (o gênero) em que elas se inserem. O resultado é uma euforia empática. (TATIT, 1986)

Dessa maneira, somos instigados pela cadência do samba, que, tanto por um estímulo somático quanto cognitivo, nos envolve com as emoções narradas pela letra. Se em todas essas esferas comunicativas houver êxito, teremos a eficácia da canção.

Embora apresente intersecção com a acepção mercadológica, a noção (de eficácia) aqui é semiótica. Traduz o êxito de uma comunicação entre destinador e destinatário cujo objeto comunicado é a própria canção. [...] Ora, numa comunicação bem-sucedida, o destinador locutor faz com que o destinatário ouvinte deseje ouvir uma determinada canção. (TATIT, 1986)

4.1.6. “Comida Forte”

*Infinito aberto ao infinito
Se esconde um ponto onde pode estar Deus
Único ponto do sol, grita com seus raios
E lá no cerrado, jenipapo pega fogo
A estrela sol brilha e faz vida aqui na terra
Oi ia ia*

*Candango come comida forte
Pra construir a capital, Brasília
Candango come comida forte
Pra construir a capital (x6)*

A atmosfera tórrida de “Esperança no Cafundó” retorna em “Comida Forte”, sétima faixa do disco. A mudança de vegetação indica novo rumo: o cerrado se abre no horizonte e somos transportados à construção da capital Brasília. O contexto migratório de “Josefa Maria” reaparece duas décadas depois e é localizado na região Centro-Oeste, onde o Sol incide sob a cabeça dos candangos - e aqui há novamente o marcador geográfico⁵¹. Como citado anteriormente, o êxodo rural ganha força na década de 30 e adquire novas perspectivas ao longo do tempo. Nesse sentido, a própria cronologia do álbum acompanha diferentes processos migratórios nacionais, dimensionando-nos na história.

Em interlocução ao exposto até agora, As Baías se mostram comprometida com a valorização das camadas populares - e principalmente das mulheres - menosprezadas pela história. O plano piloto de Brasília é habitualmente associado a nomes como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa e Juscelino Kubitschek; enquanto isso, pouco se reconhece o caráter fundamental dos trabalhadores braçais que possibilitaram que a capital saísse do papel e se concretizasse. E recebem ainda menor valor as mulheres que davam o suporte necessário para que esse contingente masculino fosse às ruas. Na contramão, “Comida Forte” estende a fotografia para o espaço privado, em reconhecimento à essencialidade das mulheres nesse processo.

⁵¹ No final da década de 50, nordestinos eram 44% da população trabalhadora na construção de Brasília. Ver mais em: <https://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-04-21/censo-populacional-de-1959-revela-quem-eram-os-candangos-que-construiram-brasilia>.

Nesse disco a gente não homenageia os candangos – a gente homenageia os candangos *também*. [...] A homenagem é à mulher, que fazia a comida forte para o candango construir Brasília. (ASSUCENA, 2016)⁵²

A canção se inicia formando uma paisagem ardente onde a presença de Deus é dúvida, mas a do Sol é óbvia: “Infinito aberto ao infinito/ Se esconde um ponto onde pode estar Deus/ Único ponto do Sol, grita com seus raios/ E lá no cerrado, jenipapo pega fogo/ A estrela Sol brilha e faz vida aqui na terra”. A figura divina é retomada como símbolo de esperança, que, mesmo distante e imprecisa, é seguida por seus fiéis. A Terra Santa é deslocada, mas a promessa de vida melhor se mantém, da mesma forma que as condições exaustivas de trabalho, feito sob Sol escaldante.

Elementos de tematização que aparecem em *Mulher* são aqui vistos novamente, e aproveito para investigá-los. O mantra da canção, “Candango come comida forte/ Pra construir a capital Brasília” constrói um tema homogêneo, as pessoas que participaram da construção de Brasília. Esse objeto temático composto pela letra é reforçado pela reiteração da melodia, ainda que essa se apresente de duas formas distintas ao longo da canção: tanto o forró pé-de-serra do início da canção quanto o reggae posposto (gêneros que constituem a rapsódia aqui analisada) trazem pulsações melódicas regulares, de forma a favorecer a tematização, como postula Tatit.

A qualificação de um personagem (a baiana, a mulata, o folião, o jovem ou o próprio narrador) ou de um objeto (o samba, a dança, o país, etc.) é uma das principais formas de manifestação da reiteração na letra. A exaltação, a enumeração das ações de alguém (*O escurinho* ou *Pedro Pedreiro*, por ex.) ou a própria construção de um tema homogêneo (a rotina em *Cotidiano* ou *Você não entende nada* ou ainda a natureza em *Águas de março* ou *Refazenda*, por ex.), funcionam muito bem como espelhamento das reincidências melódicas. [...] . Reiteração da melodia e reiteração da letra correspondem à *tematização*. (TATIT, 2003)

⁵² Fala feita por Assucena em entrevista para o site Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/o-que-quiseram-fosco-esta-brilhando-as-bahias-e-a-cozinha-mineira-falam-sobre-seu-primeiro-disco-mulher>.

Quando o locutor consegue envolver o ouvinte no simulacro da canção é que temos o que o autor chama de “persuasão bem-sucedida”.

O D.ºR loc (locutor) comunica uma canção cuja melodia apresenta um comportamento reiterativo e regular. Um traço de significado pode, então, ser destacado: a periodicidade, ou seja, o caráter cíclico da melodia que sempre retorna ao mesmo ponto. Simultaneamente, o D.ºR loc propõe um texto, que exalta o movimento cíclico do actante construído. [...] Este traço comum, a periodicidade, funciona como um dispositivo de compatibilidade entre o texto e a melodia, articulado pelo D.ºR loc, com o intuito de envolver o D.ºRIO ouv (ouvinte) num universo de discurso coerente do ponto de vista lógico (TATIT, 1986).

Dessa forma, a reiteração de letra e melodia em “Comida Forte” remete sonoramente à rotina dos candangos (e de suas mulheres), nos fazendo imergir no contexto sócio-histórico reproduzido pela canção. Compreendendo que, como demonstrado durante toda a análise da obra, *Mulher* compõe diversos objetos temáticos - não só nas faixas em separado mas também no diálogo entre elas - a tematização é um recurso muito utilizado pela banda. Podemos vê-la nas canções até então analisadas e as que serão posteriormente. Mas como exposto anteriormente, as construções de sentido não se dão de maneira circunscrita; é mais ordinário que elas se mesclem e se confundam. Com o objetivo de não tornar o trabalho enfadonho, achei por bem eleger canções específicas, retomando os mesmos conceitos de forma breve quando julgá-los proveitosos para compreensão da mensagem transmitida.

Como já sinalizado, o curso do álbum nos conduz numa jornada em direção ao urbano, e “Comida Forte”, ao nos realocar na metrópole, antevê o tom que - ainda que renunciado pela canção anterior - será potencializado a partir de então.

4.1.7. “Uma Canção pra Você (Jaqueta Amarela)”

*Eu vou cantar
Uma canção pra você
Feita da tua imagem
Diante da minha face*

*Ah se, ah se você pudesse entender
Baby eu vou cantar
Uma canção
Uma canção pra você*

*A jaqueta amarela
Sobre a cama
Você sabe qual é!
Você sabe qual é!*

*A jaqueta amarela
E a dor do teu abraço não sentiu
O frio... Através da janela
Alguém sente lá fora, amor!
A dor, a dor
Da cobertura aberta sobre a cama
Sobre um lido jornal dorme um corpo
Dorme um corpo
Desigual
Igual! Sem jaqueta amarela
Igual um despedaço de amor
Em cada canto de um teto
Destila caçada do afeto em cada cor

Cada carro
Cada barro de pele num jarro de flor
Cada sarro que mera pinga*

Cada cama que não me ama! Ama! Ama! Ama!

*Eu vou cantar
Uma canção pra você
Feita da tua imagem
Diante da minha face*

Ah se, ah se você pudesse entender

*Baby eu vou cantar
Uma canção
Uma canção...*

Quem nos media

Dia-a-dia o nosso sexo amor

O anexo

O nexo

O "x" da nossa dor

O amor eu aposto no jogo entre cartas, cervejas, fogo e queijo coalho

No baralho jogo os "As"

Te embaralho, sou dama de paus

(Caralho!)

A canção está posta à mesa

Entre dedos e anéis, a faca e o beijo na mão

Sou teu sim!

Não teu não!

Sim sou tua, tão sua, sou esta canção!

Sou teu sim!

Não teu não!

Sim sou tua, tão sua, sou esta canção!

Eu vou cantar

Uma canção pra você

Feita da tua imagem

Diante da minha face

Ah se, ah se você pudesse entender

Oh baby! Baby eu vou cantar

Uma canção

Uma canção pra você

Ao contrário de “Ó Lua”, em “Uma Canção pra Você (Jaqueta Amarela)” o ponto de tensão emocional entre interlocutor e interlocutário é a proximidade. Em jogo metalinguístico, a própria canção narra o seu fazer: “Eu vou cantar/ Uma canção pra você/ Feita da tua imagem/ Diante da minha face”.

Gostaria de antemão pontuar que, bem como as músicas contextualizadas no meio rural, as do espaço urbano possuem pontos em comum, alguns dos quais sinalizarei a seguir. Em primeiro lugar, a congruência entre contexto geográfico e gênero musical continua, mas a utilização de rapsódias perde a força. Como resultado, os ritmos urbanos passam a dominar a cena, e com isso me refiro àqueles que derivam de polos culturais com esse recorte, como a bossa nova, o samba e o axé. Em “Uma Canção pra Você (Jaqueta Amarela)”, a balada compõe a tônica romântica, sotaque reforçado pelo egocentrismo da composição, e aqui entramos na segunda característica que marca o conjunto de músicas que analiso. Não apenas na canção agora em foco, mas entre as faixas que aqui categorizo como “urbanas”, o individual ganha importância, no sentido inverso do caráter coletivo dos personagens construídos até então. O objetivo não é mais uma representação universal, o que se espelha na linguagem: as canções passam a ser compostas em primeira pessoa, no intento de que o “eu” expresse seus sentimentos particulares. Ainda assim, é possível perceber as nuances de um movimento coletivo, uma vez que urbanização e individualismo entram em franco diálogo na história.

Assim, Assucena (2016)⁵³ nos pinta um quadro de natureza morta, onde a estaticidade do lugar em que ela se situa propicia sua agitação mental. Ainda que esteja sozinha, dentro do texto ela (transmutada na interlocutora) expressa suas emoções diretamente ao ser que as causa. Dentre esses sentimentos, o que mais se evidencia é o de incompreensão. Tal descontentamento já é sinalizado ao início da canção. Na sentença “Ah, se você pudesse entender”, o pretérito imperfeito do subjuntivo indica um desejo não realizável, frustração

⁵³ afirmação feita em entrevista ao programa Cultura Livre. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3KuNbt8oSHQ&t=506s>>.

ênfatisada pelas estrofes seguintes: “E a dor do teu abraço não sentiu/ O frio... Através da janela/ Alguém sente lá fora, amor!/ A dor, a dor/ Da coberta aberta sobre a cama/ Sobre um lido jornal dorme um corpo/ Dorme um corpo/ Desigual/ Igual! Sem jaqueta amarela”. A ambientação agora se dá pela composição imagética onde a visualização de uma pessoa em situação de rua nos leva a um cenário característico das grandes metrópoles⁵⁴. A interlocutora se compara a esse “alguém”, desigual à norma e igual a ela; na antípoda, se encontra o interlocutário, que não sente e não entende o que passa esse ser, e em consequência, a interlocutora. Sua jaqueta amarela metaforiza a segurança, e ele é o único que a possui.

A canção é a primeira e única do álbum que pauta a transgeneridade, o que se explicita na afirmação posterior: “te embarlho, sou dama de paus, caralho!”. A interlocutora fala com o ser que origina sua tensão emocional, motivada menos pela reciprocidade de sentimentos e mais pela incompreensão de sua vivência. Dessa forma, ainda que seja ele a pessoa próxima fisicamente a ela, sua identificação é com o corpo sobre o jornal. Esse reconhecimento se afina quando a interlocutora afirma que os lugares que negam afeto ao indigente, também são hostis a ela: “Em cada canto de um teto/ Destila caçada do afeto em cada cor/ Cada carro/ Cada barro de pele num jarro de flor/ Cada sarro que mera pinga/ Cada cama que não me ama!”. A negação do amor é realidade cotidiana e normatizada para pessoas transexuais. Ao olhar normativo, seus corpos servem apenas à fetichização, à relação escondida e impessoal. Assim é acontece sobretudo com corpos transexuais e negros. Se você arranca a humanidade de certos indivíduos através de múltiplos dispositivos sociais, ele não é passível de receber afeto como ocorre com aqueles que a possuem.

Como consequência ao desafeto, mesmo a construção de relações amorosas podem ser problemáticas e violentas para pessoas transexuais. Nessa circunstância, a interlocutora vive um conflito, onde a pessoa que a acaricia é a mesma que a fere. Assim, explora novamente a metalinguagem para apresentar a canção, que afirma logo após ser ela mesma: “A canção está posta à mesa/ Entre dedos e anéis, a faca e o beijo na mão/ Sou teu sim!/ Não teu não!/ Sim sou tua, tão sua, sou esta canção!”. Ao expor a canção, e consequentemente a si própria, sabe estar à mercê seja da faca, seja do beijo; da forma que for, deseja ser aceita pelo ser amado. Retratando o (des)amor, a interlocutora questiona quem o impõe: “Quem nos media/ Dia-a-dia o nosso sexo amor/ O anexo/ O nexos/ O "x" da nossa dor”. Ao demandar quem é que controla seu amor e suas dores, a interlocutora se opõe à subjugação de sua vida e de seus semelhantes, definidas e avaliadas por aqueles que as crucificam. São peças do *cistema*, que,

⁵⁴ Ver mais em: TIENGO, Verônica Martins. **O fenômeno população em situação de rua enquanto fruto do capitalismo**. Textos & Contextos (Porto Alegre), v. 17, n. 1, p. 138-150, 2018.

através de instâncias médicas, psicológicas, jurídicas e culturais dominam e deslegitimam esses corpos.

É curioso notar que “Uma Canção pra Você (Jaqueta Amarela)” é a faixa mais conhecida do álbum. Os números salientam que os debates de gênero e sexualidade têm atraído os olhos da população e da mídia; entretanto, faz-se necessário o esforço de ampliar o olhar para além dessas pautas. Como busco demonstrar ao longo de todo trabalho, a qualidade de As Baías não está sujeita apenas à “representatividade” que elas firmaram. São artistas que trazem complexidades estéticas, políticas e filosóficas refinadas para sua arte, e valorizá-las apenas articulando-as a uma discussão identitária é perpetuar os mecanismos de apagamento e reducionismo dessas pessoas.

4.1.8. “Melancolia”

*Eu lia e enquanto eu ia
Lia melava meu corpo de solidão
Levava minhas veias e vias
De nome alegrias
Regresso meu grito, um sepultado grão*

*Ele alinhava as agruras
Num corpo rasura
Usura em seus tons
E mais as tristonhas tinturas
Mais tarja, censura
Enlutando os meus dons
E nem as dondocas de agustas
Donzelas ou putas, cassinos de vegas
Coloria um rosto melado
Por dura e colado de cores de degas
E lia beijava e benzia
De brio e semblante
O beijo bulia
No bréu sibilante
Pro meu assobio
Não dá mais um piu
Um piu, piu, piu*

*Ela em mim me mela
Feito cola colando a tristeza em meu couro
O tempo a foice de aço
Amola prensando meu melaço sangradouro*

*D'ouro, mela e d'ouro
A doce cor de minha pele moura
Loiro sol, loiro insulta minha melanina*

Loiro sultão que então minha dor ilumina

Mina, mina, mina

De solidão

A próxima canção a ser analisada é “Melancolia”, décima faixa do disco. O título prenuncia o tom lamentoso da composição, reforçado pela interpretação melodramática de Assucena e pela melodia arrastada, sustentada pelo piano e violão - que depois se transformará em um samba, pouco mais agitado, mas ainda em ritmo desacelerado.

A composição parte de um jogo linguístico, onde o desmembramento do título forma novas estruturas sintáticas, assim adicionando outras camadas de significado, estratégia que será retomada ao longo da canção: “Eu lia e enquanto eu ia/ Lia melava meu corpo de solidão/ Levava minhas veias e vias/ De nome alegrias”. Como as outras canções, a interlocutora se encontra só. Conforme a expressão do “eu” ganha relevância - como já demonstrado, em correspondência à espacialidade urbana -, a solidão também reforça seus contornos. O sujeito da cidade, autocentrado, sente a angústia da solidão que não é concernente à fisicalidade, e sim a uma expressão subjetiva. Nem mesmo em meio às agitadas Rua de Augusta ou nos caóticos cassinos de Vegas, o eu lírico se afasta da solitária depressão⁵⁵.

Visualmente, a paleta de cores sombria potencializa a melancolia: “E mais as tristonhas tinturas/ Mais tarja, censura/ Enlutando os meus dons/ E nem as dondocas de agustas/ Donzelas ou putas, cassinos de vegas/ Coloria um rosto melado/ Por dura e colado de cores de degas”; pela sonoridade, é a potência vocal de Assucena e a valorização melódica das vogais que a expressam. Adequada aos efeitos passionalizantes, a interlocutora da canção

⁵⁵A ideia de solidão e privacidade como as conhecemos remonta o período entre os séculos XVI e XVIII, diretamente associado aos ideais renascentistas e o avanço do liberalismo. Conforme a solidão ganhava prestígio, ela deixa de ser associada ao espaço físico, e passa a definir um aspecto “mental”, onde você pode vivenciá-la mesmo em meio à multidão. Ver mais em: CASTRO, C. **Homo Solitarius**: notas sobre a gênese da solidão moderna. Cadernos de Campo (São Paulo - 1991), [S. l.], v. 4, n. 4, p. 71-78, 1994.

transmite “pelo texto, sua posição no quadro narrativo e, pela melodia, sua emoção em ocupar determinada posição” (TATIT, 1986, p.26).

Vale notar que a interpretação da baiana se liga às concepções melodramáticas de exagero. Em um resgate histórico do estilo⁵⁶, Barbero (1987) defende que esta seja uma manifestação contrária à normatividade:

Tudo no melodrama tende ao esbanjamento. Desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos. [...] O excesso contém contudo uma vitória contra a repressão, contra uma determinada "economia" da ordem, a da poupança e da retenção. [...] talvez o afã portentoso do gesto melodramático esteja ligado à expressividade dos sentimentos em uma cultura que não pôde ser "educada" pelo padrão burguês. (BARBERO, 1987)

Logo, as modulações de voz adicionam esteticamente uma camada política às interpretações da cantora, reforçada quando em performance o gesto corporal se alia ao sonoro. Apesar do grito regresso e sepultado e o assobio calado descritos na letra, a voz eo corpo de Assucena vão no movimento contrário, enriquecendo a canção de sentidos.

Pela única vez, a letra é direcionada à uma interlocutária: “Ela me, me mela/ Feito cola colando a tristeza em meu couro”. Assim, as últimas estrofes ganham aspecto polissêmico, onde o verbo “ilumina” do verso anterior resulta no eco “mina”, que junto ao determinante “de solidão”, permite a interpretação de que se trata de um acúmulo do sentimento, mas também de que se refere à própria mulher que mela - e é melada - de solidão.

4.1.9. “Mãe Meninha do Gantois”

Mãe Meninha está acima de toda e qualquer divergência de ordem política, econômica ou religiosa. É a ialorixá de todo o povo da Bahia, sua mão se estende protetora sobre a cidade. Não

⁵⁶ O melodrama surge na no teatro europeu (especificamente, Inglaterra e França) no final do século XVIII, desde seu princípio como forma de expressão popular, em um tempo onde o teatro era reservado às altas classes. Ver mais em: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

*se trata nem de misticismo nem de folclore e sim
de uma realidade do mistério baiano.*

(Jorge Amado)

A beco me leva

Pro pouso do sem medo, belo voar

O pandeiro nesse instante

Eterno carinho de música

Terra doce cativante

De mãe menininha do gantois

Não tá longe, não se esconde

Tá na roda de samba

Essa beleza do karma vivo e morto

Essa beleza do carnaval

Cabra solto, gesto, carne viva, festa

Na passarela cobra cega, serpentina

Teu nome invade o poema nesses dias

Ousadia, língua quieta sem cantar

Cantarolar idas e vindas desses tempos

No compasso da Bahia, menininha

Chove na lapa

Esse peito a céu aberto

Batucada, som de tudo

Faz a gente querer bem

A beco me leva

Pro pouso do sem medo, belo voar

O pandeiro nesse instante

Eterno carinho de música

Terra doce cativante
De mãe menininha do gantois
Não tá longe, não se esconde
Tá na roda de samba
Tá no Ilê Iyá (x2)

“Mãe Menininha do Gantois” é a décima primeira faixa do disco e, portanto, se situa integralmente no polo urbano do álbum. Entretanto, foge à ideia de solidão que permeia esse conjunto de canções, e na mesma toada, perde em importância o individualismo. A letra de Raquel Virgínia faz uma homenagem à Mãe Menininha do Gantois, uma das mais admiradas e tradicionais mãe-de-santo do país⁵⁷, reverenciada na arte por nomes como Jorge Amado, Dorival Caymmi e Caetano Veloso. É referência fundamental para os seguidores do candomblé e um dos maiores símbolos da luta pela aceitação da religião no país, em um período em que o culto, ainda que não fosse proibido legalmente, era reprimido de forma constante e legitimada⁵⁸. “Sol mais brilhante” ou ainda “símbolo da bondade e da ternura brasileiras”, como diria Jorge Amado em seu livro “Bahia de Todos os Santos”, Mãe Menininha foi essencial para a valorização do povo negro e sua cultura durante as seis décadas a frente do terreiro Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê⁵⁹.

A canção tem como mote principal a coletividade em suas diversas manifestações. A própria referência aos terreiros de candomblé já nos situa num ambiente coletivo e comunitário, onde nem corpo e nem espaço físico servem à uma ideia individual⁶⁰. Ademais, o exercício das religiões de matrizes africanas foi um dos meios de resistência da população afrodiáspórica à medida que reconstituía o senso de família (inclusive pela concepção de mães e pais-de-santo) e de povo arrancados pelo branco colonizador.

⁵⁷ Disponível em: https://www.palmares.gov.br/?page_id=8228.

⁵⁸ Na virada do século XIX para o XX, diante da liberdade religiosa determinada pela recém-nascida República, foram formulados outros mecanismos de opressão aos cultos religiosos afro-brasileiros. Assim, eram ilegais práticas de espiritismo, da feitiçaria, magia, curandeirismo e adivinhação. As batidas policiais eram constantes e aterrorizavam a população dentro dos terreiros, sob esses e outros argumentos. Jorge Amado retrata a violência policial a esses lugares em seu célebre romance “Tenda dos Milagres”, iconizada na figura de Pedrito Gordo, delegado reconhecido por sua truculência e perseguição à cultura africana. Ver mais em: FERREIRA DIAS, J. **Chuta que é macumba**: o percurso histórico-legal da perseguição às religiões afro-brasileiras. Sankofa: São Paulo, 2019.

⁵⁹ Ver anexo.

⁶⁰ Ver mais em: SILVA, Joelcio Jackson Lima; DA SILVA FELIX, Thayná. **ASPECTOS BÁSICOS SOBRE O SUJEITO INDIVIDUAL E A COLETIVIDADE NAS RELIGIÕES DE MATRIZES AFRICANAS**. Revista Calundu–Vol, v. 4, n. 2, 2020.

O axé⁶¹, ritmo das multidões, nos integra na massa carnavalesca, símbolo maior de coletividade popular: “Essa beleza do karma vivo e morto/ Essa beleza do carnaval/ Cabra solto, gesto, carne viva, festa/ Na passarela cobra cega, serpentina”. Assim, somos transportados para a Salvador -“terra doce e cativante de Mãe Menininha do Gantois” -, para a Lapa chuvosa e foliã, para a roda de samba e para o Ilê Yá. E, dessa forma, é feita a ode à grande Ialorixá, que, em sua individualidade, resgatou símbolos de união, de respeito e de diálogo com o outro. Ao fazer um passeio pela diversidade de mulheres no nosso país, é significativo que As Baías a escolham como símbolo da religiosidade africana. Assim como a banda faz o diálogo entre culturas e religiões na construção de sua obra, da mesma forma fez Mãe Menininha, abrindo as portas de seu terreiro para todos, reivindicando que todas as demais também fossem abertas. Não apenas para sua passagem, mas para de todo seu povo.

4.1.10. “Reticências”

*Àwà ní ibí tí àwà lònì, nítòrípè à dúrò léjìkà, awò
n’ tí wòn wa síwàjú wà.*⁶²

(Provérbio Iorubá)

Como um ponto após outro ponto

Outro ponto se vai a andar

Como João que amava Tereza

Que amava Raimundo

Que não amava meu vasto

Coração vagabundo

N'outro mundo foi se colocar

E lá, e lá, e lá

E lá no sertão da Bahia

⁶¹ O próprio nome do gênero musical é significativo, ao passo que deriva do termo religioso (àṣe, em iorubá). “Axé” nas religiões de matrizes africanas, designa a energia dinâmica, a força vital, que só pode ser adquirida pela conexão com o outro. Ver mais em: FERREIRA DIAS, J. **Chuta que é macumba”: o percurso histórico-legal da perseguição às religiões afro-brasileiras**. Sankofa: São Paulo, 2019.

⁶² Tradução: Estamos onde estamos hoje porque estamos sobre os ombros daqueles que vieram antes de nós.

Um girassol ao meio dia

Fez circulador

E lá na dor do meu desamparo

Ora ando, ora paro

Entre os espaços que restou

E lá, e lá, e lá

Maria, maria

Três anjos espreitam do céu

Maria que vela meu sono

Maria que arriba meu véu

Maria, maria

Três anjos espreitam do céu

Maria que vela meu sono

Maria que arriba meu véu

Maria que puxa a corda

A descarrilhar meu carretel

Maria, maria

Três anjos espreitam do céu

Maria que vela meu sono

Maria que a rita meu véu

Maria que puxa a corda

E lá, e lá, e lá

Oh mariquita lá se vai a pipa

Descarrilhar meu carretel

Oh mariquita lá se vai a pipa

Descarrilhar meu carretel (x7)

Como um ponto após outro ponto

Outro ponto se vai a andar

Essa vida que agora conto

Num cantor, no tonto

Põe-se a cirandar

"Reticências" é a faixa que fecha o disco, mas não o finaliza. O título indica um pensamento que não se conclui, aberto para desdobramentos, não apenas num sentido estrito ao trabalho interno da banda - o que também se faz verídico⁶³ -, mas principalmente pela continuidade coletiva de um ideário: "Como um ponto após outro ponto/ Outro ponto se vai a andar". É um movimento coletivo e constante, onde, em sua individualidade, os pontos - isto é, as pessoas - dão sequência a uma caminhada conjunta que se desenrola no tempo. Sonoramente, a repetição do verso em eco de múltiplas vozes confirma o que sugere a afirmação.

Se a mensagem construída até aqui se perpetuará, como acredito, é porque ela própria é resultado de um movimento anterior. Ao projetar um futuro, As Baías reconhecem quem veio antes, e se lançam numa trajetória que não começa e nem se finda agora. Nesse intento, destinam a última canção do álbum para homenagear artistas que foram fontes para a criação de *Mulher* - e da própria banda. A primeira referência é ao poema "Quadrilha", de Drummond (1930), onde os personagens mantêm a ideia de movimentação iniciada pelos primeiros versos: "Como João que amava Tereza/ Que amava Raimundo/ Que não amava meu vasto/ Coração vagabundo/ N'outro mundo foi se colocar". Essa se alia à alusão ao "Coração Vagabundo" de Caetano (1967), já feita em outro momento da obra. Como Assucena, Raquel e Rafael reiteram em diversas entrevistas, o movimento tropicalista foi fundamental para a formação conceitual, ideológica e estética do grupo. A influência transparecida em outras instâncias do álbum é explicitada na canção, que faz outra homenagem ao baiano de Santo com menção à "Circulador de Fulô" (1991): "E lá no sertão da Bahia/ Um girassol ao meio dia/ Fez circulador".

Os três pontos do começo se transformam em três anjos - que evocam ainda as três estrelas de mesmo nome - quando fazem referência à "Maria, Maria", de Milton Nascimento (1978): "Maria, Maria/ Três anjos espreitam do céu/ Maria que vela meu sono/ Maria que arriba meu véu/ Maria que puxa a corda/ A descarrilhar meu carretel".

⁶³ Em entrevista ao programa Cultura Livre, Assucena afirma que as reticências também indicam a continuidade do trabalho com o próximo disco, "Bixa" (2017), feito simultaneamente à *Mulher*.

A imagem que encerra a canção e o álbum é a roda de uma ciranda, significativa para a ideia de coletivo. Para que ela se realize, é essencial a presença do outro e a sintonia de todos que a integram. É uma manifestação puramente brasileira, onde tradição, ludicidade e senso de comunhão se unem. Assim, a banda anda de mãos dadas com Drummond, Caetano, Milton, com o passado e o futuro; é uma peça entre as várias que, valorizando a tradição, formam um movimento novo e autoral. As Baías, assim como seus criadores, são revolução. E como ensina *Sankofa*⁶⁴, para construir um porvir, é necessário olhar os passos de trás.

⁶⁴ “O conceito de Sankofa (Sanko = voltar; fa = buscar, trazer) origina-se de um provérbio tradicional entre os povos Akan, grupo linguístico da África Ocidental [...]. Como um símbolo Adinkra (conjunto de símbolos ideográficos dos povos Akan), Sankofa pode ser representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro.”. Ver mais em: revistas.usp.br/sankofa/about ..

⁶⁵ Ver anexo.

5. Conclusão

Há muito mais que se possa analisar em *Mulher*. Este é o primeiro passo de um estudo que pretendo aprofundar ao longo de minha jornada como pesquisadora. Entretanto, acredito que o exposto até aqui conseguiu ilustrar a capacidade artística de As Baías. Em meio a paisagens sonoras e imagéticas, a banda nos transporta a diferentes cenários brasileiros com suas letras e melodias, todos em valorização às camadas renegadas da sociedade. Assim, através do forró, do jazz, do samba, do axé e de outros ritmos, o disco faz e nos leva em uma viagem pelas paisagens rurais e urbanas do nosso país, enquanto nos apresenta seus sujeitos. Assucena, Raquel e Rafael nos fornecem uma arte de grande valor social e estético, que não é e não deve ser limitada aos atravessamentos identitários de seus integrantes; ainda que eles sejam fundantes, a obra apresenta-se singular sob o olhar puramente interno à sua narrativa.

Dessa forma, acentuo a importância de que as pesquisas acadêmicas aprofundem e amplie o estudo da canção, uma das expressões culturais de maior abrangência na sociedade brasileira, pelo seu legado como objeto estético significativo da nossa cultura. A música brasileira é reconhecida por sua pluralidade e qualidade, e sua forma de produção permite que ela esteja em particular sincronia com os movimentos sociais e políticos que despontam no nosso país. Portanto, é preciso que as pesquisas sobre a canção - um tanto quanto ainda à margem na academia - se volte apenas para os artistas já consagrados. É mais proveitoso que olhemos para seus frutos, para quem dá os próximos passos de uma corrente revolucionária que não se findou. Se um dia Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e outros balançaram as estruturas da hegemonia, hoje esse movimento ganha novos protagonistas e outras configurações. Agora, conquistam a voz os corpos não normativos, os quais não lhes é permitido que seja diferente. O confronto agora está no campo da disputa em poder ser quem se é. Essas pessoas, com seus corpos, suas estéticas e escolhas se fazem presentes dentro dos espaços de poder, como a universidade e o mercado da música. E sem dúvidas, As Baías são uma das peças de um grande coletivo que forma a cara dessa nova revolução.

Referências

AS BAÍAS - **Mulher**. São Paulo e Minas Gerais: Pomm_elo, 2015. 1 Disco Compacto (CD).

ASSUCENA, Assucena; VIRGÍNIA, Raquel. **As Bahias e a Cozinha Mineira: "Gal costa foi a responsável pela nossa existência"**. Entrevistador: Fabiane Pereira. Rio de Janeiro: Papo de Música, 2020. 22 min. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=yFBBRyuZBgc>. Acesso em 21 jan. 2022

_____. **As Bahias e a Cozinha Mineira no Estúdio Showlivre - Apresentação na íntegra**. São Paulo: Showlivre, 2016. 56 min. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=gyMQLS_QDEs>. Acesso em 15 jan. 2022.

_____. **As Bahias e a Cozinha Mineira no Cultura Livre (Bônus)**. São Paulo: Cultura Livre, 2016. 41 min. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=3KuNbt8oSHQ&t=1637s>>. Acesso em 15 jan. 2022.

_____; DA QUEBRADA, Linn. **Liberdade de Gênero na Música**. São Paulo: Semana Internacional de Música: São Paulo, 2016. 22 min. Disponível em:

<https://www.youtube.com/results?search_query=liberdade+de+genero+na+musica>. Acesso em 05 fev. 2022.

BORTOLINI, Alexandre. **Deus fez o homem e a mulher com sexos diferentes para que cumpram seu papel e tenham filhos: noções dominantes de gênero e sexualidade na sociedade brasileira**. in: BORTOLINI, Alexandre. Relatório de Qualificação (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. p.63-81

BUTLER, Judith. **Judith Butler, padrões de gênero e liberdade de corpos - em inglês**.

Entrevistadoras: Jup do Bairro e Linn da Quebrada. Transmissão, 2021. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/episode/1O8eZqeZsyNiyGYaU79fY2?si=07e8596dab5e43dc>>.

Acesso em 20 fev. 2022.

_____. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CASTRO, C. Homo Solitarius: notas sobre a gênese da solidão moderna. **Cadernos de Campo**: São Paulo, v. 4, n. 4, p. 71-78, 1994. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50684>>. Acesso em 01 jul. 2022.

CORDEIRO, Taissa Maia Amorim. GAL, A FATAL: O TROPICALISMO MUSICAL E O GESTO INTERPRETATIVO DE GAL COSTA. **Revista Criação & Crítica**, n. 31, p. 65-80, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/190188>>.

Acesso em 1 jun. 2022.

DA QUEBRADA, Linn. **Espelho**. Entrevistador: Lázaro Ramos. Canal Brasil, 2021.

Disponível em:

<<https://open.spotify.com/episode/5iXgrado9DY2T5TA2AHDz5?si=ffce0dc5512e48ec>>.

Acesso em 14 fev. 2022.

DA SILVA, Deide Fátima; DE LORETO, Maria das Dores Saraiva; BIFANO, Amélia Carla Sobrinho. Ensaio da história do trabalho doméstico no Brasil: um trabalho invisível.

Cadernos de direito, v. 17, n. 32, p. 409-438, jan.-jun. 2017. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/profile/Amelia-Bifano/publication/318436614_Ensaio_da_historia_do_trabalho_domestico_no_Brasil_um_trabalho_invisivel/links/5e148a37299bf10bc397a7f7/Ensaio-da-historia-do-trabalho-domestico-no-Brasil-um-trabalho-invisivel.pdf>. Acesso

em 20 jun. 2022.

DE CAMPOS, Rogério Cunha; CAMPOS, Paulo Mariano Eulálio. **A importância da música na formação emancipatória dos sujeitos**: breve análise histórica a partir da trajetória da música popular no Brasil. IS Working Papers. Porto, v.3, n.20, p.1-7, mar. 2016.

DE OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes. **O LUGAR DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS NA HISTÓRIA E NA SOCIEDADE**. Paraná: Beija Flor Filmes, 2019. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=yx9D3PeEtw&t=4196s>>. Acesso em 23 jan. 2022.

DI IORIO, Talita. **As Bahias e A Cozinha Mineira: sobre ser mulher no mundo**.

Disponível em:

<<https://www.updateordie.com/2016/12/08/as-bahias-e-a-cozinha-mineira-sobre-ser-mulher-no-mundo/>>. Acesso em 12 fev. 2022.

FAHEINA, Caio; GOMES, Bianca. KER, João. **No ensino superior, o espelho da exclusão de pessoas trans**. jun. 2019. Disponível em:

<<https://arte.estadao.com.br/focas/capitu/materia/no-ensino-superior-o-espelho-da-exclusao-d-e-pessoas-trans>>. Acesso em 20 fev. 2022.

FACCHINI, Regina; FRANÇA, Isadora Lins. De cores e matizes: sujeitos, conexões e desafios no Movimento LGBT brasileiro. **Sexualidad, Salud y Sociedad-Revista Latinoamericana**, n. 3, p. 54-81, 2009. Disponível em:

<<https://www.redalyc.org/pdf/2933/293322974004.pdf>>. Acesso em 20 mar. 2022.

FACCHINI, R. Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico. **Cadernos AEL**, v. 10, n. 18/19, 2010. Disponível em: <

<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/ael/article/view/2510>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

FÉLIX, Thayná; SILVA, Joelcio. ASPECTOS BÁSICOS SOBRE O SUJEITO INDIVIDUAL E A COLETIVIDADE NAS RELIGIÕES DE MATRIZES AFRICANAS. **Calundu**:

Alagoas, v.4, n.2, jul-dez. 2020. Disponível em:

<<https://pdfs.semanticscholar.org/a370/0bd6b5de6b7963ef9cc49cb55420fa7dca25.pdf>>. Acesso em 23 jun. 2022.

FERREIRA DIAS, J. Chuta que é macumba”: o percurso histórico-legal da perseguição às religiões afro-brasileiras. **Sankofa**: São Paulo, v. 12, n.22, p. 39-62, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/18204>>. Acesso em 22 jun 2022.

FREIRE, Vanda Bellard. **Música e Sociedade**: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de Música. 2 ed. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010.

GONÇALVES, Renato. **Nós duas: as representações LGBT na canção brasileira**. São Paulo: Lápis Roxo, 2016.

JULIÃO, Rafael Barbosa. Encontros, imagens e cruzamentos no álbum Clube da Esquina (1972). **Revista Criação & Crítica**, n. 28, p. 50-74, 2020. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/172817>>. Acesso em 12 mar. 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LACERDA, Luciana Xavier Bastos; DOS SANTOS, Cláudio Eduardo Félix. **O MOVIMENTO LGBT NO BRASIL: REFLEXÕES SOBRE TRAJETÓRIA E LUTAS (1970–2000)**.

MENDES, Gyssele. **Representação de LGBTs na mídia**: entre o silêncio e o estereótipo. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/representacao-de-lgbts-na-midia-entre-o-silencio-e-o-estereotipo/>>. Acesso em 13 fev. 2022.

MENDONÇA, Heloísa. **Negros são maioria nas universidades públicas do Brasil pela primeira vez**. nov. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/13/politica/1573643039_261472.html>. Acesso em 16 mar. 2022.

MOREIRA, Filipe. **MUITO, MAS MUITO TALENTO**: As diferentes propostas artísticas e comunicacionais de As Bahias e a Cozinha Mineira e Linn da Quebrada. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso - Faculdade de Comunicação, Salvador, 2018.

RIGAMONTI, Amanda. **“O que quiseram fosco está brilhando” – As Bahias e a Cozinha Mineira falam sobre seu primeiro disco, “Mulher”**. mar. 2016. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/o-que-quiseram-fosco-esta-brilhando-as-bahias-e-a-cozinha-mineira-falam-sobre-seu-primeiro-disco-mulher>>. Acesso em 23 mar. 2022.

SCOTE, Fausto Delphino; GARCIA, Marcos Roberto Vieira. Trans-formando a universidade: um estudo sobre o acesso e a permanência de pessoas Trans no Ensino Superior. **Perspectiva**, v. 38, n. 2, p. 1-25, 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/3Q3NjBV>>. Acesso em 16 mar. 2022.

SCHWARCZ, Lilia. **Diáspora nordestina e a construção do Brasil**. Lili Schwarcz, 2019. 5 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IdGd9vDEItA>>. Acesso em 3 jun. 2022.

SILVA, André Araújo da. **Damas de paus: atravessamentos afetivos sobre representatividade trans e travesti na música brasileira d'as Bahias e a Cozinha Mineira**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

TATIT, Luiz. **A canção, eficácia e encanto**. 1 ed. São Paulo: Atual Editora, 1986.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. **CASA: Cadernos de Semiótica aplicada**, v. 1, n. 2, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/623>>. Acesso em 20 jun. 2022.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. 2015. Tese de doutorado - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015.

WASSER, Nicolas. O movimento musical LGBT e seus contramovimentos. 2020. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 8, n.20, p.50-77, set-dez.2020. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/5957/595765946003/595765946003.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2022.

Imagens

SEM AUTOR, As Baías, disponível em:

<<https://revistaquem.globo.com/Musica/noticia/2019/05/bahias-e-cozinha-mineira-expoe-maturidade-musical-em-terceiro-disco-da-carreira-o-melhor-de-nos.html>>.

SEM AUTOR, As Baías 2, disponível em:

<<https://revistaquem.globo.com/Musica/noticia/2019/05/bahias-e-cozinha-mineira-expoe-maturidade-musical-em-terceiro-disco-da-carreira-o-melhor-de-nos.html>>.

SEM AUTOR, Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê, disponível em:

,https://m.facebook.com/terreirodogantois/reviews?locale2=de_DE>.

SEM AUTOR, Mãe Meninha do Gantois, disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A3e_Menininha_do_Gantois>.

SEM AUTOR, Sankofa, disponível em:

<<https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/actividades/congresos-simposios/congresos/eventos/ver-evento?IDEvento=56&Evento=Actividades+en+la+Ma%C3%B1ana>>.

Anexo

Figura 3 - As Baías.



Da esquerda para a direita: Raquel Virgínia, Rafael Acerbi e Assucena Assucena.
Fonte: site da Revista Quem.⁶⁶

Figura 4 - As Baías 2.



Fonte: Site RG.⁶⁷

⁶⁶ Disponível em:

<https://revistaquem.globo.com/Musica/noticia/2019/05/bahias-e-cozinha-mineira-expoe-maturidade-musical-em-terceiro-disco-da-carreira-o-melhor-de-nos.html>. Acesso em 22 jun. 2022

⁶⁷ Disponível em:

<https://siterg.uol.com.br/cultura/2020/06/18/as-bahias-e-a-cozinha-mineira-lancam-clipe-para-nosso-apartamento/>. Acesso em 22 jun. 2022

Figura 5 - Mãe Menininha do Gantois.



Fonte: site Wikipédia.⁶⁸

Figura 6 - Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê



Fonte: página do Terreiro de Gantois - Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê no Facebook.⁶⁹

⁶⁸Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A3e_Menininha_do_Gantois. Acesso em 22 jun. 2022

⁶⁹ Disponível em: https://m.facebook.com/terreirodogantois/reviews?locale2=de_DE. Acesso em 22 jun. 2022

Figura 7 - Sankofa.



Fonte: site da Biblioteca Nacional de Colômbia.⁷⁰

⁷⁰ Disponível em:

<https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/actividades/congresos-simposios/congresos/eventos/ver-evento?IDEvento=56&Evento=Actividades+en+la+Ma%C3%Blana>. Acesso em 22 jun. 2022