



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**LUANA LISE CARMO DA SOLIDADE**

**BLUES E SAMBA TRADUZINDO CORPOS DE MULHERES**  
**NEGRAS EM PERFORMANCES DE BILLIE HOLIDAY**  
**E ELZA SOARES**

Salvador  
2017

**LUANA LISE CARMO DA SOLIDADE**

**BLUES E SAMBA TRADUZINDO CORPOS DE MULHERES  
NEGRAS EM PERFORMANCES DE BILLIE HOLIDAY  
E ELZA SOARES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestra em Literatura e Cultura.

Orientador: Profa. Dra. Denise Carrascosa França

Salvador  
2017

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

Solidade, Luana Lise Carmo da  
Blues e samba traduzindo corpos de mulheres negras em performances de Billie Holiday e Elza Soares / Luana Lise Carmo da Solidade. -- Salvador, 2017.  
142 f. : il

Orientadora: Denise Carrascosa França.  
Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2017.

1. Tradução cultural. 2. Performance. 3. Afetos. 4. Billie Holiday. 5. Elza Soares. I. França, Denise Carrascosa. II. Título.

**LUANA LISE CARMO DA SOLIDADE**

**BLUES E SAMBA TRADUZINDO CORPOS DE MULHERES NEGRAS EM  
PERFORMANCES DE BILLIE HOLIDAY E ELZA SOARES**

Esta dissertação de Mestrado foi avaliada para obtenção do Título de Mestre e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Livia Maria Natália de Souza  
Universidade Federal da Bahia

---

Profa. Dra. Luciany Aparecida Alves Santos  
Universidade do Estado da Bahia

---

Orientadora: Profa. Dra. Denise Carrascosa França  
Universidade Federal da Bahia

Salvador  
2017

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu pai, Antônio Solidade, que, para além de tudo, me ensinou a ouvir música.

A minha mãe, Fátima Solidade, por sua capacidade de amar.

A minha irmã, Luísa, que o mundo lhe seja melhor.

À Profa. Denise Carrascosa, cujos rastros se fazem presentes em minha trajetória acadêmica.

À Profa. Elizabeth Ramos, pelo carinho direcionado à minha pesquisa.

À Profa. Lívia Natália, pela delicadeza.

A Elizabete Martins Campos, por ter me cedido acesso ao seu tocante documentário sobre Elza Soares.

A Luana Brasil, por sua amizade e escuta ativa.

A Saulo Moreira, por seus divertidos insights.

A Mariana Cristhophe, pelo primeiro livro que ganhei para usar na dissertação.

À música, pelos afetos.

Tirem-nos tudo,  
Mas deixem-nos a música!

Tirem-nos a terra em que nascemos,  
onde crescemos  
e onde descobrimos pela primeira vez  
que o mundo é assim:  
um tabuleiro de xadrez...

Tirem-nos a luz do sol que nos aquece,  
a lua lírica do xingombela  
nas noites mulatas  
da selva moçambicana  
(essa lua que nos semeou no coração  
a poesia que encontramos na vida)  
tirem-nos a palhota – humilde cubata  
onde vivemos e amamos,  
tirem-nos a machamba que nos dá pão,  
tirem-nos o calor de lume  
(que nos é quase tudo)  
— mas não nos tirem a música!

Podem desterrar-nos,  
levar-nos  
para longes terras,  
vender-nos como mercadoria,  
acorrentar-nos  
à terra, do sol à lua e da lua ao sol,  
mas seremos sempre livres  
se nos deixarem a música!

Onde estiver nossa canção  
mesmo escravos, senhores seremos;  
e mesmo mortos, viveremos.  
e no nosso lamento escravo  
estará a terra onde nascemos,  
a luz do nosso sol,  
a lua dos xingombelas,  
o calor do lume,  
a palhota onde vivemos,  
a machamba que nos dá o pão!

E tudo será novamente nosso,  
ainda que cadeias nos pés  
e azorrague no dorso ...  
E o nosso queixume  
será uma libertação  
derramada em nosso canto!  
— Por isso pedimos,  
de joelhos pedimos:  
Tirem-nos tudo...  
mas não nos tirem a vida,  
não nos levem a música!

— *Súplica*, Noémia de Sousa

## RESUMO

Por meio de um breve histórico do blues e do samba, bem como de uma análise crítica da formação do discurso nacional dos Estados Unidos e do Brasil, vemos o poder da música negra nas Américas através da agência performativa dos corpos. O diálogo entre as discussões de raça e gênero acontecem por meio da problematização das figuras do malandro e do *bluesman*, respectivamente presentes no samba e no blues. As trajetórias de duas mulheres negras, Billie Holiday e Elza Soares, nos mostram rasuras das narrativas hegemônicas atribuídas a corpos negros femininos. Com base na análise das canções *Fine and mellow*, *My man*, *Maria da Vila Matilde* e *Pra fuder*, proponho uma tradução cultural entre Billie Holiday e Elza Soares a partir da intempestividade e da predominância dos afetos da alegria e da tristeza em suas performances. A noção de sujeito como agência possibilita pensar a performance como um mecanismo de escrita e de tradução de si através do agora. O tempo do performático instaura rasuras em discursos oficiais e em estruturas de ordenamento cronológico que possibilitam a entrada do “novo” no mundo com políticas de tradução de si. A teoria da performance então entrecruza-se com o campo da tradução através do diálogo entre Agamben (2013), Bhabha (2013), Derrida (2006), Deleuze (2002), Nietzsche (2003) e Spinoza (2009). Além de analisar a performance como uma tradução intempestiva, defendo que, como gesto tradutório, ela é um dispositivo atravessado pelos afetos.

**Palavras-chave:** afetos; Billie Holiday; Elza Soares; performance; tradução.

## ABSTRACT

By means of a brief history of the blues and samba, as well as a critical analysis of the formation of the national discourse on the United States and Brazil, we see the power of black music in America through the performative agency of the bodies. The dialogue between the discussions of race and gender happens through the problematization of the *malandro* and the bluesman, respectively present in samba and blues. The trajectories of two black women, Billie Holiday and Elza Soares, show us displacements of hegemonic narratives attributed to female black bodies. Through the analysis of the songs *Fine and mellow*, *My man*, *Maria da Vila Matilde* and *Pra fuder*, I argue a cultural translation between Billie Holiday and Elza Soares based on the untimely and the predominance of affections of joy and sadness at their performances. The notion of subject as an agency makes it possible to think of performance as a mechanism for writing and translating oneself through the present moment. The timing of performance establishes erasures in official discourses and structures of chronological order that allows the entrance of the "new" in the world by policies of translation. The theory of performance then intertwines with the field of translation through the dialogue between Agamben (2013), Bhabha (2013), Derrida (2006), Deleuze (2002), Nietzsche (2003) and Spinoza (2009). In addition to analyzing performance as an untimely translation, I argue that, as a translational gesture, it is a device crossed by affections.

**Keywords:** affections; Billie Holiday; Elza Soares; performance; translation.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	O primeiro feixe da encruzilhada: o mar .....	11
Figura 2	Nina Simone .....	14
Figura 3	Etta James .....	16
Figura 4	Elza Soares apresentando-se em Salvador (2013) .....	19
Figura 5	Billie Holiday .....	20
Figura 6	Constelação .....	25
Figura 7	Rizoma .....	27
Figura 8	<i>Compasso de um coração de pássaro</i> .....	32
Figura 9	Esquema ilustrativo do estudo: Encruzilhada em Espiral .....	58
Figura 10	O espetáculo <i>Isto não é uma mulata</i> .....	68
Figura 11	Cena do filme <i>A cor púrpura</i> (1985) .....	72
Figura 12	A espiral de Fibonacci .....	93
Figura 13	Encontro de Elza Soares com Billie Holiday .....	112
Figura 14	Em cena: <i>Fine and mellow</i> (I) .....	115
Figura 15	Em cena: <i>Fine and mellow</i> (II) .....	116
Figura 16	Em cena: <i>My man</i> (I) .....	117
Figura 17	Em cena: <i>My man</i> (II) .....	120
Figura 18	Em cena: <i>Maria da Vila Matilde</i> (I) .....	125
Figura 19	Em cena: <i>Pra fuder</i> (I) .....	128
Figura 20	Em cena: <i>Pra fuder</i> (II) .....	129
Figura 21	Em cena: <i>Pra fuder</i> (III) .....	130

**TRILHA SONORA DA LEITURA  
(CDs QUE ACOMPANHAM O TEXTO)**

**ABRE CAMINHO (CD 1)**

1. *Abre caminho*, performada por Mariene de Castro
2. *Ain't got no — I got life*, performada por Nina Simone
3. *Traduzir-se*, performada por Adriana Calcanhotto

**SOB O CÉU DO ATLÂNTICO NEGRO**

CONSTELAÇÕES

4. *Divina comédia humana*, performada por Belchior

*EU NÃO SOU DAQUI, EU NÃO TENHO AMOR*

5. *Marinheiro só*, performada por Clementina de Jesus

*O BATUQUE DAS ONDAS ME ENSINOU A CANTAR*

6. *Coração do mar*, performada por Elza Soares

7. *Yayá Massemba*, performada por Maria Bethânia

DISCOGRAFIA DA DIÁSPORA — LADO A: *THE BLUES*

8. *Hoochie coochie*, performada por Muddy Waters

9. *How long blues*, performada por Leroy Carr

10. *Trouble in mind*, performada por Nina Simone

11. *Fine and mellow*, performada por Billie Holiday

12. *Goin' to Chicago blues*, performada por Count Basie

13. *Crossroad blues*, performada por Robert Johnson

14. *Beale Street blues*, performada por Louis Armstrong

DISCOGRAFIA DA DIÁSPORA — LADO A: *SEMBA DO MUNDO*

15. *Que bloco é esse?*, performada por Criolo e Ilê Aiyê

16. *Alguém me avisou*, performada por Dona Ivone Lara

17. *Lata d'água*, performada por Elza Soares

18. *Diplomacia*, performada por Batatinha

19. *Reconvexo*, performada por Maria Bethânia

20. *Dono da casa, cheguei agora*, performada por Samba Chula de São Braz

21. *Exu*, performada por Serena Assumpção

22. *Pelo telefone*, performada por Donga

23. *Inventor do trabalho*, performada por Batatinha

24. *Provérbios*, performada por Adoniran Barbosa

**FLORES DO ATLÂNTICO NEGRO**

SOBRE AS FLORES

25. *Comigo*, performada por Elza Soares

26. *Vi mamãe na areia*, performada por Mariene de Castro

27. *Woman*, performada por Etta James

28. *Bonecas pretas*, performada por Larissa Luz

29. *Miss Celie's blues*, performada por Margareth Avery

30. *To love somebody*, performada por Nina Simone

31. *Meu Rapjazz*, performada por Tássia Reis

#### A GARDÊNIA

32. *All of me*, performada por Billie Holiday

33. *Tell me more*, performada por Billie Holiday

34. *Strange fruit*, performada por Billie Holiday

35. *Lady sings the blues*, performada por Billie Holiday

#### A ROSA

36. *Dura na queda*, performada por Elza Soares

37. *Lama*, performada por Elza Soares

38. *Se acaso você chegasse*, performada por Elza Soares

39. *Volta por cima*, performada por Elza Soares e Pyroman

#### FLORES EM CENA: CORPO NEGRO E PERFORMANCE

40. *Eu e água*, performada por Maria Bethânia

41. *Carta de amor*, performada por Maria Bethânia

42. *Odara*, performada por Caetano Veloso

#### BLUES E SAMBA EM TRADUÇÃO: INTEMPESTIVIDADE E AFETO

#### PERFORMANCE COMO TRADUÇÃO INTEMPESTIVA

43. *Dança*, performada por Elza Soares

44. *Luz vermelha*, performada por Elza Soares

#### TRADUZIR-SE: A ARTE DOS ENCONTROS

45. *Zero*, performada por Liniker

#### ELZA SOARES ENCONTRA BILLIE HOLIDAY ( CD 2: VÍDEOS)

46. *Fine and mellow*, performada por Billie Holiday

47. *My man*, performada por Billie Holiday

48. *Maria da Vila Matilde*, performada por Elza Soares

49. *Pra fuder*, performada por Elza Soares

#### CANTAR ATÉ O FIM (CD 1)

50. *A mulher do fim do mundo*, performada por Elza Soares

## SUMÁRIO

<b>ABRE CAMINHO</b> .....	10
<b>1. SOB O CÉU DO ATLÂNTICO NEGRO</b> .....	24
1.1. CONSTELAÇÕES .....	24
1.2. <i>EU NÃO SOU DAQUI, EU NÃO TENHO AMOR</i> .....	29
1.3. <i>O BATUQUE DAS ONDAS ME ENSINOU A CANTAR</i> .....	32
1.4. DISCOGRAFIA DA DIÁSPORA — LADO A: <i>THE BLUES</i> .....	35
1.5. DISCOGRAFIA DA DIÁSPORA — LADO A: <i>SEMBA DO MUNDO</i> .....	47
<b>2. FLORES DO ATLÂNTICO NEGRO</b> .....	65
2.1. SOBRE AS FLORES .....	65
2.2. A GARDÊNIA .....	76
2.3. A ROSA .....	80
2.4. FLORES EM CENA: CORPO NEGRO E PERFORMANCE .....	84
<b>3. BLUES E SAMBA EM TRADUÇÃO: INTEMPESTIVIDADE E AFETO</b> ..99	
3.1. PERFORMANCE COMO TRADUÇÃO INTEMPESTIVA .....	99
3.2. TRADUZIR-SE: A ARTE DOS ENCONTROS .....	106
3.3. ELZA SOARES ENCONTRA BILLIE HOLIDAY .....	112
<b>3.3.1. Cenas de afeto e intempestividade em <i>Fine and mellow, My man, Maria da Vila Matilde e Pra fuder</i></b> .....	113
<b>CANTAR ATÉ O FIM</b> .....	132
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	137
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	137
OUTRAS REFERÊNCIAS .....	141

## ABRE CAMINHO<sup>1</sup>

*Diga a Mãe que eu cheguei/ Cheguei, tô chegada/ Esperei bem esperado/ Nessa minha caminhada/ Sou água de cachoeira/ Ninguém pode me amarrar/ Piso firme na corrente/ Que caminha para o mar<sup>2</sup>*

*Laroyê!* Saudemos o dono do corpo, pois convido você a caminhar por sua morada. Senhor do princípio e da transformação, Exu é o movimento capaz de agenciar corpos por meio da dinâmica de atravessamentos que é característica da encruzilhada, ponto de encontro e de dispersão, onde os binarismos abrem caminho para a multiplicidade. Este trabalho começa agora, articulado pelo desejo de traçar um feixe de rotas transatlânticas que só pode ser visualizado no instante fugidio do rastro. *Nadando contra a corrente, só para exercitar todo o músculo que sente,*<sup>3</sup> tentaremos vislumbrar as histórias de corpos diaspóricos como quem observa as pegadas deixadas na areia da praia após a passagem das ondas. Transeuntes de caminhos diversos, sigo os passos desses corpos pelos ecos de suas teias rítmicas – dos gestos, do corpo, da voz e da música!

Sequestrados e forçados a migrar por um sistema de violência, justificada pelo aparato discursivo que sustentava o ideal de nação europeu, os povos afrodiaspóricos nos mostram através de suas trajetórias a força de sua história. Força esta que é capaz de movimentar o eixo do tempo, tornando espiralares as noções lineares, eurocêtricas, que constituíram os discursos oficiais. As teias rítmicas que aqui proponho pensar propagam-se a partir do fluxo das ondas e atribuem ao movimento do múltiplo na encruzilhada — atravessamentos entre corpo-voz-gesto-ritmo-performance-canção — uma estética marinha. Ao usar a palavra mar, não levo em consideração o mar enquanto origem — o Atlântico Negro como rota de dispersão —, mas o mar enquanto imagem e força de movimento: potência performática intempestiva, capaz de lançar-se como reinscrição e ressignificação.

<sup>1</sup> Coloque para tocar a lista de canções em anexo, para acompanhar sua leitura.

<sup>2</sup> Trecho da canção *Abre caminho*, performada por Mariene de Castro.

<sup>3</sup> Trecho da canção *Pro dia nascer feliz*, performada pela banda Barão Vermelho.



**Figura 1 – O primeiro feixe da encruzilhada: o mar  
(Vista do Museu de Arte Moderna da Bahia)**

**Fonte: Acervo pessoal**

A vontade de trabalhar com as rotas marítimas aqui propostas é o desaguar de uma corrente de afetos e caminhos anteriores. Durante minha graduação em Letras, participei do grupo de pesquisa *Literatura como performance: escritas de si, políticas de si*, coordenado pela professora Denise Carrascosa. O grupo se reunia toda semana, e nesses encontros discutíamos os procedimentos narrativos capazes de construir movimentos de resistência — ou “políticas de si” — em subjetividades em vias de subalternização, quer dizer, quando essas subjetividades sofrem apagamentos identitários e um processo de invisibilização sócio-histórica. As pesquisas operavam nos atravessamentos entre a narrativa como performance, procedimentos de subjetivação, subalternidade, ética e política na contemporaneidade.

Inspirada por aqueles debates, desenvolvi como trabalho de conclusão de curso a monografia *Poesia em forma de blues: a construção da identidade afro-americana em narrativas musicais*. O estudo consistiu na análise de algumas canções clássicas do blues norte-americano, produzidas na primeira metade do século XX (até a década de 1950). Para me auxiliar nesta análise, me vali de teorias da lírica afro-americana e do mapeamento de uma genealogia do blues que o pensasse como ritmo musical operador do movimento de construção da identidade afro-americana. Em específico, me interessava a problematização do conceito de nação através do duplo elo (identidade e diferença) estabelecido entre essa ideia e o contradiscurso de um grupo subalternizado. Atravessada pelos estudos culturais e pelos

questionamentos pós-estruturalistas do conceito de representação, a discussão buscou compreender como práticas culturais são construções articuladas com base em relações de poder. Além disso, a busca de registros de uma narrativa nacional invisibilizada pela perspectiva historicista pôs em evidência outro debate, o foco daquela pesquisa: o potencial performático das produções da afrodiáspora que não levaram a autoria ou o registro escrito.

Este trabalho segue com traços da minha primeira produção. Trago aqui as problematizações acerca do espaço nacional e uma genealogia do blues realizada por mim, assim como parte do *corpus* de canções estudadas na monografia. Apesar do rastro, sigo em diferença. Simultaneamente a meu trabalho no grupo de pesquisa *Literatura como performance*, participei do projeto de extensão *Corpos indóceis & mentes livres*, também coordenado pela professora Denise Carrascosa. O projeto, ainda em atividade, desenvolve oficinas de escrita criativa na penitenciária feminina Lemos de Brito, em Salvador, com a proposta de utilizar a escrita literária como meio de produção política de sujeitos em situação de encarceramento. Na ministração de uma dessas oficinas, durante conversas sobre o tema Mulher, levei uma canção performada por Nina Simone, traduzida para o português. A escolha dessa cantora foi orientada pela proximidade com o público-alvo: a grande maioria das alunas em regime penitenciário era constituída de mulheres negras. A música escolhida foi *Ain't got no – I got life*, capaz de nos remeter aos vazios experimentados por corpos em vias de subalternidade e a potência de ressignificação através do corpo.

Ain't got no home, ain't got no shoes  
 [...]
   
Ain't got no faith  
 Ain't got no culture [...]
   
[...]
   
Ain't got no love, ain't got no mind  
 [...]
   
Then what have I got  
 Why am I alive anyway?  
 [...]
   
I got my hair, got my head  
 Got my brains, got my ears  
 Got my eyes, got my nose  
 Got my mouth  
 I got myself<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> “Não tenho casa, não tenho sapatos/ [...] Não tenho fé/ Não tenho cultura [...] / Não tenho amor, não faço ideia/ [...] O que tenho então?/ Por que estou viva?/ [...] Tenho meus cabelos, minha cabeça/ Tenho minha inteligência, minhas orelhas/ Tenho meus olhos, meu nariz/ Tenho minha boca/ Tenho a mim mesma” (tradução minha).

Marcada pela rede de afetos e de identificação construída no momento de escuta conjunta daquela canção, me surgiu então a ideia de direcionar meu futuro trabalho para os corpos femininos da diáspora — as flores do Atlântico Negro. Histórias entrelaçadas e cujo duplo elo eu consegui traçar precariamente naquela sala onde os versos de Nina ecoavam, pois, mesmo destituídos em múltiplos âmbitos, sem um lar, amor ou fé, aquelas mulheres viam na consciência de si, do próprio corpo como resistência, a possibilidade de continuar existindo para além dos apagamentos de uma estrutura opressora. O meu corpo, entretanto, era um ponto de desvio naquela cena: não sou fenotipicamente negra e não lido com o machismo racista no meu cotidiano. Para além e neste desvio, meu trabalho foi construído a partir do tensionamento desses afetos em meu corpo.

No início, este trabalho começou a se desenhar em torno de cantoras de blues e jazz devido a minha relação afetiva com o gênero, tema de minha pesquisa anterior. Os primeiros nomes que me vieram à mente foram Nina Simone, Etta James e Billie Holiday, cujas canções atravessaram minha vida nas mais variadas circunstâncias. Todas essas mulheres me encantam com suas histórias de resistência, força e pelas diferentes estratégias de existir dentro de uma sociedade machista e racista. Apesar de não ter podido trazê-las todas para o *corpus* da dissertação, trago esses rastros — breves registros de suas histórias, seus rostos — como pontos significativos para a construção de minha pesquisa.

Nina Simone (1933-2003) apareceu para mim como símbolo de força e delicadeza. Para além de suas canções, ao assistir a *What happened, Miss Simone?*, documentário sobre a cantora lançado em 2015, tive acesso a registros de sua vida. Nina começou a tocar entre os três e quatro anos de idade, nos cultos realizados por sua mãe, que era pastora e também realizava trabalhos domésticos. A cantora começou a ter seu corpo treinado para o trabalho desde muito jovem. Financiada pelos patrões da mãe, Nina passou a tomar suas primeiras aulas de piano. A rotina de estudos lhe demandava muita disciplina e isolamento, de modo que o assunto “cor da pele” era minorado na casa onde sua mãe trabalhava, pois Nina era vista como um corpo determinado pela capacidade de exercer uma função: tocar piano. Graças ao dinheiro recebido com recitais, ela conseguiu criar um fundo para bancar seus futuros estudos. Coursou piano clássico na rigorosa escola de música Julliard durante um ano e meio e se



tornou a primeira pianista clássica negra nos Estados Unidos. Apesar disso, foi recusada no famoso Instituto de Música Curtis, “*because I was black*”.<sup>5</sup>

Consciente da limitação que lhe foi imposta por uma estrutura de ordenamento racista, Nina seguiu outras rotas. Como corpo treinado para o trabalho, cuja serventia só se mostrava nos palcos, a cantora passou a se apresentar em bares para sustentar a família. De acordo com o documentário, ela trabalhava de meia-noite às sete. Somados a impossibilidade de existência dentro do cenário social e o pesado ritmo de trabalho por necessidade financeira, Nina chegou a um estágio de profunda solidão. O sentimento constante de que seu valor enquanto sujeito estava associado à produção de espetáculos traz como cicatriz para a cantora a sensação cotidiana de não pertencimento. Vale destacar, entretanto, a fala do guitarrista Al Shackman, presente no documentário já mencionado. De acordo com ele, a grande habilidade de Nina era sua capacidade de metamorfosear a música ao torná-la uma experiência sua. Ao cantar, transformava as canções em sua forma mais particular de viver a música: se o seu corpo era validado no momento de sua performance no palco, a experiência deveria ser sobre si mesma. Cantar, desse modo, era uma política de si.



**Figura 2 – Nina Simone**

**Fonte: Revista eletrônica Obvious<sup>6</sup>**

---

<sup>5</sup> “[...] porque eu era negra” (tradução minha). Fala de Nina no documentário *What happened Miss Simone?*, dirigido por Liz Garbus.

<sup>6</sup> Disponível em: <[http://obviousmag.org/viver\\_a\\_deriva\\_e\\_sentir\\_que\\_tudo\\_esta\\_bem/2016/maravilhosa-nina-simone.html](http://obviousmag.org/viver_a_deriva_e_sentir_que_tudo_esta_bem/2016/maravilhosa-nina-simone.html)>. Acesso em: 21 abr. 2017.

Nina casou-se, e seu marido abandonou a carreira para virar seu empresário. Mais uma vez, as relações da cantora eram atravessadas pelo trabalho. Além de sofrer agressões físicas do esposo, ele lhe impunha um ritmo de apresentações que levava seu corpo à exaustão. Enquanto isso, Nina encontrava sentido para sua existência no Movimento dos Direitos Civis, do qual se tornou partidária, participando de reuniões políticas e do circuito intelectual da época. *Mississippi Goddam* estoura, e com a música estoura também a voz da cantora – a raiva e a paixão presentes nas performances de Nina Simone fizeram com que ela não conseguisse usar mais a voz da mesma forma. O silenciamento imposto ao seu corpo transbordava em grito, raiva – em *potência!* A entrega visceral ao Movimento dos Direitos Civis acabou por comprometer sua carreira, por conta de sua postura combativa e do discurso de ódio aos brancos. As zonas de tensão promovidas pela performance da cantora suscitavam rejeição por parte da população branca, levando-a novamente a espaços de silenciamento. Mas Nina resistiu. Passou seus últimos anos na Europa, realizando pequenos shows em clubes. Dois dias antes de morrer, recebeu um diploma honorário da escola que a recusara quando tinha dezenove anos. Deixemos seus gritos reverberarem aqui.

Etta James (1938-2012) foi a segunda imagem do blues que apareceu diante de meus olhos. Voz marcante, estridente, ousada e passional, assim como a mulher que a reverberava. Relato presente na coletânea *Folha Grandes Vozes* (2012) comenta algumas falas de Etta sobre a demora de reconhecimento no meio artístico. É que as bandas e os intérpretes brancos costumavam vender muito mais discos do que os afro-americanos, um cenário explicado tanto pelo preconceito racial nos Estados Unidos quanto pelo fato de a parcela populacional branca possuir maior poder de compra. Etta dizia invejar Janis Joplin porque a rockeira havia ficado famosa ainda no início de sua carreira. Mas a própria Etta apenas no final de sua trajetória seria reconhecida como uma das intérpretes mais originais na história do blues e da música negra norte-americana. Recentemente até, foi interpretada no cinema pela cantora Beyoncé, no filme *Cadillac Records* (2008), que conta a história da Chess Records, a famosa gravadora de blues pela qual Etta lançou discos em um dos pontos altos de sua carreira.

A vivência de Etta James atravessou caminhos difíceis desde a infância. No texto de Calado (2012) para a coletânea *Folha Grandes Vozes*, lemos que ela afirmava ter duas mães, duas infâncias e duas vidas diferentes, uma vez que sua mãe biológica, Dorothy, grávida aos catorze anos e sem apoio do pai da criança — que a garota não conheceu nem soube quem era —, contou com a ajuda da irmã mais velha, Cozzetta, e do marido desta, James, havendo

inclusive batizado a filha com o nome deles: Jamesetta, mais tarde invertido e desmembrado para se tornar seu nome artístico. Ainda pelo perfil escrito por Calado (2012), fica claro que Etta nutria mágoa pela mãe, a quem dera apelidos infames como *Mystery Lady*, *Midnight Lady*, *Miss Hip*, *Bad Bohemian* e *Glamour Lady*.<sup>7</sup> Depois da morte de sua tia, Etta, aos 12 anos, passou a conviver com o universo da prostituição do qual a mãe participava. Por conta dessa influência, a garota começou a consumir maconha e álcool e a realizar pequenos furtos, convertidos em discos de blues. E, por falar em blues, a cantora gostava de destacar que, apesar de ser comumente visto como deprimente, não era assim que o gênero a afetava. Em suas palavras (apud CALADO, 2012): “cantar me permite expelir toda a merda que tenho dentro de mim.”



**Figura 3 – Etta James**

**Fonte: Portal NPR Music Online<sup>8</sup>**

A linguagem irreverente e a gestualidade ousada de Etta marcavam suas apresentações. Na década de 1980, a cantora veio duas vezes ao Brasil, fazer shows em São Paulo. De acordo

---

<sup>7</sup> Traduções minhas: Dama Misteriosa, Dama da Meia-Noite, Dona dos Quadris, Má Boêmia e Dama do Glamour.

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.npr.org/2012/01/20/123125338/remembering-etta-james-stunning-singer>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

com Calado (2012), a elite paulistana ficou bastante constrangida com suas performances: os gestos obscenos as roupas, as insinuações sexuais em palco. Não é de gerar espanto a reação do público paulistano. O domínio de si e da própria sexualidade, marcados na performance do corpo de Etta — uma mulher negra —, rompem com a estrutura de construção simbólica hegemônica do corpo negro feminino: corpo feito para o sexo, mas sempre a partir de uma relação de dominação pelo *outro*.

Todavia a afirmação de si, em Etta, convivia com uma notória potência de destruição. Ela se tornou dependente química de heroína e de cocaína e chegou a viver nas ruas. Segundo Calado (2012), Billie Holiday, uma das cantoras que mais influenciou Etta James, aconselhou-a a se manter longe das drogas, a não seguir o caminho pelo qual a própria Billie se enveredara. Apesar da dependência, Etta viveu até os 74 anos. Faleceu devido a complicações decorrentes de uma leucemia. Sobre Billie Holiday, contarei adiante.

Esses rostos de que acabo de falar foram os meus primeiros traços para desenvolver esta pesquisa. A ideia de trabalhar uma tradução cultural, por sua vez, foi articulada a partir de um novo fluxo de estudos. Quando o grupo *Literatura como performance* chegou ao fim, outro projeto foi arquitetado pela professora Denise: o grupo *Traduzindo no Atlântico Negro*, cujo interesse foi direcionado para uma práxis teórica de tradução de textos literários afro-americanos para o afro-português, através do estudo de teorias político-críticas e discussões contemporâneas do campo de estudo de tradução intercultural, do feminismo negro, bem como das teorias literárias afro-americana e negro-brasileira.

O grupo, ainda em atuação, é composto por pesquisadores que têm exercitado uma escuta atenta para produções da afrodíspora. Produções estas “que soam como uivos noturnos de uma matilha dispersa de corpos tenazes que cada vez mais desejam encontros que ampliem a sua potência de (re)agir” (CARRASCOSA, 2017, p. 67). A tradução mostra-se, nesse sentido, um meio potente para a realização desses encontros e emerge no Atlântico Negro como tarefa política, “através de um elo-duplo que agencia, ao mesmo tempo, o sujeito da tradução em sua relação erótica com o texto a traduzir e a abertura do eu para o outro da cultura” (CARRASCOSA, 2017, p. 68-69). Essa dupla ligação, de acordo com Carrascosa (2017), faz funcionar o dentro e o fora do sujeito tradutor a partir de uma dobradiça proposta por ela como a “função-tradutor”:

A função-tradutor — o mecanismo de funcionamento de produção de discursos em desvio e diferença — pensada como força capaz de curar/envenenar as relações de força agenciadas pelos regimes de signos violentamente subalternizantes (nesta discussão, o racismo etnocida e epistemicida) — pode ser compreendida como agência de sujeitos que, por força de sua intimidade com a dor e a potência subversiva que tais regimes engendram, movimentam um repertório de traços afrodiaspóricos e se deixam afetar amorosamente pelas vozes e textualidades de escritoras e escritores do Atlântico Negro. (CARRASCOSA, 2017, p. 73)

Diante desse cenário, comecei a pensar sobre a necessidade de conectar produções da afrodíaspóra e quão interessante poderia ser criar diálogos entre o meu trabalho anterior com produções brasileiras. Ao assistir a uma performance de Elza Soares em 2013, no Largo do Santo Antônio, em Salvador, em um festival em tributo ao samba, saí de lá maravilhada. Elza Soares é uma mulher na faixa dos oitenta anos. Porque sabia que ela já lidava com limitações físicas, eu fui ao show – primeira performance da cantora que tive a oportunidade de presenciar – com expectativas reduzidas. Esse foi o meu maior equívoco e ao mesmo tempo a minha maior surpresa. Elza me surpreendeu. Muito. Sentada em uma cadeira, adornada com trajes dourados, a voz de Elza não possuía limitações. Era ainda aquela voz que, em 2002, gravou o brado de que *a carne mais barata do mercado é a carne negra*.<sup>9</sup> Ainda aquela voz que ficou conhecida por trazer para o samba traços do jazz. Aquela voz de timbre grave, que lembrava o de Louis Armstrong. A voz de Elza me dizia que ela ainda tinha força, ainda via graça na vida, e isso era contagiante.

Eis que meu objeto de pesquisa me cooptou. Comecei a pensar que, assim como o blues, o samba é um movimento de resistência. É ferida aberta: cantar tristeza e sobreviver. O ritmo que mantém aquele que canta vivo e a brincadeira com o corpo que faz ode e ao mesmo tempo ressignifica a tristeza. Depois daquele show, assim que cheguei em casa, fui pesquisar sobre Elza. Descobri que ela viveu situações difíceis, com alguma semelhança com os desafios enfrentados por muitas cantoras de jazz e de blues: invisibilidade, racismo, relacionamentos abusivos, empecilhos para o reconhecimento no cenário musical. Portanto a história da sambista brasileira se entrelaça com a história das cantoras norte-americanas, todas elas mulheres negras silenciadas por uma estrutura racista e patriarcal. O duplo elo cultural que realizo aqui (Brasil – Estados Unidos) é construído não só a partir das relações entre dois ritmos diaspóricos, mas também das vivências de duas cantoras, conectadas por uma práxis teórica no campo dos Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica. Eis que surgiu o título:

---

<sup>9</sup> Trecho da canção *A carne*, performada por Elza Soares.

*Blues e samba traduzindo corpos negros femininos em performances de Billie Holiday e Elza Soares.*



**Figura 4 – Elza Soares apresentando-se em Salvador (2013)**

**Fonte: Acervo pessoal**

Elza Soares despontou para mim como uma marca de força, vigor sexual e alegria. Billie Holiday, cantora de destaque na história do blues, logo entrou em cena estrategicamente, como ponto de atravessamento de Elza: tristeza, fragilidade e seu admirável desejo de ser amada apesar do que era imposto a seu corpo. De maneiras distintas, essas duas mulheres ressignificam a construção simbólica do corpo negro feminino, hegemonicamente narrado como um corpo sexualmente objetificado ou feito para o trabalho. A pesquisa então se engendrou como uma proposta de tradução de quatro performances, duas da *blueswoman* Billie Holiday e duas da sambista Elza Soares. Embora o trabalho não tenha uma perspectiva biográfica, entende-se aqui que a subjetividade das cantoras é um ponto de auxílio para o processo de construção de sentido das letras das canções em performance.

Billie Holiday (1915-1959) alcançou grande sucesso e é influência para cantoras de blues até os dias atuais. Ela foi criada na cidade de Baltimore, nos Estados Unidos, e suas vivências pessoais mostram uma trajetória marcada por condições de extrema pobreza e intensos conflitos pessoais. Me refiro a vivências como um ato de violência sexual sofrido aos dez anos; o abandono pelo pai; o posterior ingresso na prostituição; três casamentos mal

sucedidos, dentro dos quais sofria violências sexuais e agressões físicas; e o abuso de drogas como álcool e heroína, que a levaram à morte aos 44 anos. Nas canções interpretadas por Billie, a presença do sentimento de tristeza é marcante, quase sempre associado a conflitos amorosos. A canção *My man*, estudada aqui, ilustra bem esse quadro: ela canta que “*it cost me a lot/ but there’s one thing that I’ve got/ It’s my man*”.<sup>10</sup>

Mas Billie não cantou apenas sua dor particular. Ao gravar a canção *Strange fruit*, um poema composto por Lewis Allen sobre o linchamento de negros nos Estados Unidos, Billie Holiday pôs em evidência o fantasma da nação estadunidense, que se pretendia modelo de democracia, mas justificava as violências cometidas contra afro-americanos por meio de uma ideologia racista.



**Figura 5 – Billie Holiday**

**Fonte: Portal USA Today<sup>11</sup>**

Como feliz coincidência, no ano de 2015, início desta pesquisa, foi comemorado o centenário de Billie Holiday. Cem anos após seu nascimento, sua voz se faz presente aqui,

---

<sup>10</sup> “Me custa muito/ mas a única coisa que eu tenho/ É meu homem” (tradução minha). Trecho da canção *My man*, performada por Billie Holiday.

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.usatoday.com/story/news/nation-now/2015/04/07/billie-holiday-birth-anniversary-100/25357845/>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

como aquela que nos canta desesperadamente à procura do amor. Ainda que tenha vivido uma série de tristezas e maus tratos, Billie advogava em suas performances o direito de ser amada como forma de afirmação de si. A corajosa cantora seguiu sua trajetória como o “bem-te-vi com olhos vidrados/ trinando tristezas” diante do amor que lhe virava o rosto, “o quebranto/ o encosto/ a solidão primitiva/ que [...] [lhe] envolv[e] com o vazio” (CUTI, 2007, p. 1). Mas sua voz ecoa até os dias de hoje e, como nos dizeres de Noémia de Sousa (2016), nos faz perceber “seu trágico sentimentalismo/ descendo e subindo/ chorando para logo/ ainda trémula/ começar rindo/ cantando no teu arrastado inglês crioulo/ esses singulares “blues”/ dum fatalismo ráxico que faz doer” (SOUSA, 2016, p. 123).

Trago Elza para encontrar-se com Billie. Se Billie nos embriaga com seu trágico sentimentalismo, Elza nos diz com a voz rasgada: *Chorei/ Não procurei esconder/ [...] Ali onde eu chorei/ Qualquer um chorava/ Dar a volta por cima que eu dei/ Quero ver quem dava.*<sup>12</sup> Elza Conceição Soares (1937-) nasceu na favela da Moça Bonita, em Padre Miguel, no Rio de Janeiro. Começou a trabalhar cedo, ajudando a mãe lavadeira, subindo o morro com lata d’água equilibrada na cabeça. Sua primeira aparição pública foi em um programa de rádio, um show de calouros apresentado por Ary Barroso. “De que planeta você veio?”, perguntou o apresentador à mulher tímida, com roupas bem maiores do que seu corpo pedia. E o auditório ria. Pelo menos até ouvir sua resposta: “Eu vim do planeta fome”. Porque Elza, embora sonhasse há muito em ser cantora, estava ali antes de tudo em busca de dinheiro para comprar remédios para um de seus filhos. Ao final da apresentação, fitando a garota já com outros olhos, Ary Barroso anunciou: “Senhoras e senhores, neste exato momento nasce uma estrela.”

Estrela que deu ao samba uma série de vocalismos de jazz e se tornou pioneira na abertura de espaço para a mulher negra no cenário musical brasileiro. Mas também quem, aos 21 anos, já era viúva e mãe de cinco filhos. Que, na maior das paixões que pôde viver em sua vida, aquela com Garrincha, foi execrada pela opinião pública; acusada injustamente de ser a destruidora do antigo relacionamento do jogador e de sua carreira; sendo obrigada a ouvir ameaças à porta de casa, a escutar os piores xingamentos aonde quer que fosse, apenas por querer viver o amor que se apresentava a ela. E que conseguiu sobreviver a todos os abalos mantendo a vivacidade, a alegria e a ousadia que até hoje marcam suas performances. Não há exemplo melhor desse feito do que seu último disco, *A mulher do fim do mundo*, vencedor do Grammy Latino na categoria de melhor álbum de música popular brasileira. Lançado em 2015

---

<sup>12</sup> Trecho da canção *Volta por cima*, performada por Elza Soares.



— outra feliz coincidência para esta pesquisa —, *A mulher do fim do mundo* discorre sobre temas como a violência contra a mulher, a sexualidade, o racismo e a identidade negra. E traz um desejo de Elza Soares: *me deixem cantar até o fim!*<sup>13</sup>

No capítulo *Flores do Atlântico Negro*, trago mais histórias sobre a trajetória de ambas as cantoras em foco. Por agora, posso apenas dividir com você o nosso roteiro. Esta dissertação é distribuída em três capítulos, pensados a partir de eixos temáticos. No primeiro capítulo, intitulado *Sob o céu do Atlântico Negro*, trago como primeira imagem o conceito de rizoma, proposto por Deleuze & Guattari (1995). O rizoma, juntamente à abordagem de Benjamin (1987) de história enquanto constelação, aparece como conceito operador para pensar o que Revel (2010) intitula de macro e micro-histórias. Já a discussão de Plaza (2003) acerca das noções de historicismo e historicidade nos direciona à problematização de Anderson (2008) do ideal hegemônico de nação. Bhabha (2013) é usado, nesse sentido, como suporte teórico para pensar os contradiscursos que emergem nos espaços vazios presentes do cenário nacional. A ideia de Atlântico Negro, pensada por Paul Gilroy (1993) como uma inserção discursiva de populações caribenhas na história das nações europeias, nos leva às macro-histórias: uma dupla genealogia através da música. O capítulo segue com um breve histórico do blues e do samba, bem como com uma análise crítica da formação do discurso nacional do Estados Unidos e do Brasil. A síncopa, tomada por Sodré (1998) como o fator que explica o poder da música negra nas Américas, aparece como índice das seguintes discussões acerca do conceito de performance.

O segundo capítulo, *Flores do Atlântico Negro*, é desenhado a partir do entrecruzamento das discussões de raça e gênero. Através da problematização das figuras do malandro e do *bluesman*, respectivamente presentes no samba e no blues, utilizo a genealogia das cantoras de jazz e blues realizada por Koechlin (2010) para pensar a trajetória dos primeiros corpos femininos no cenário musical negro dos Estados Unidos, bem como o livro *A cor púrpura*, de Alice Walker (1983), e registros de cenas da sua adaptação para o cinema. No eixo Brasil, o espetáculo *Isto não é uma mulata* (2016) é trazido como ponto de problematização da construção da mulher negra no imaginário da sociedade brasileira. Esse imaginário deriva da empreitada colonial-escravocrata, como se verifica nas ideias presentes no texto de Gilberto Freyre (2006). É justamente a Freyre (2006) que o espetáculo direciona sua crítica. Já as discussões sobre gênero e raça são operacionalizadas através dos dizeres de Alice Walker (1983), Ana Claudia Pacheco (2013), Angela Davis (2016) e Conceição

---

<sup>13</sup> Trecho da canção *Mulher do fim do mundo*, performada por Elza Soares.

Evaristo (2005). Utilizadas aqui para pensar a condição da mulher negra a partir das marcas do processo escravocrata, bem como pensar a afetividade e a vivência em corpos negros femininos. No segundo tópico do capítulo, temos acesso às micro-histórias: breves biografias de Billie Holiday e Elza Soares, pensadas aqui como as flores — a rosa e a gardênia — do Atlântico Negro. No terceiro tópico do capítulo, trago em discussão o conceito de performance a partir de Derrida (1991), Martins (2002), Ravetti (2013), Taylor (2013) e da noção de baraperspectivismo proposta por Rodrigo dos Santos (2016). O intuito dessa discussão é montar o palco teórico para as flores em cena e para a posterior tradução de suas performances no capítulo seguinte.

No último capítulo desta dissertação, *Blues e samba em tradução*, analiso as performances de Billie Holiday e Elza Soares e proponho uma tradução cultural que busca pôr em evidência as rasuras das narrativas hegemônicas atribuídas a corpos negros femininos. As performances escolhidas foram os poemas-canções *Fine and mellow*, *My man*, *Maria da Vila Matilde* e *Pra fuder*. A teoria da performance, ponto basilar para análise das cenas, entrecruza-se com o campo da tradução através do diálogo entre Agamben (2013), Bhabha (2013), Derrida (2006), Deleuze (2002), Nietzsche (2003) e Spinoza (2009). Além de analisar a performance como uma tradução intempestiva, defendo que, como gesto tradutório, ela é também um dispositivo atravessado pelos afetos, ponto em que uso as ideias de Livia Natália (2016) como suplemento. Em cena, assistimos a um encontro entre Billie e Elza a partir da predominância dos afetos da alegria e da tristeza. Os vídeos das performances, assim como a trilha sonora indicada para a leitura do texto, encontram-se em anexo. As referências das canções utilizadas — presentes no CD e ao longo do texto — estão indicadas a partir de seus performers, e não de seus autores, pois acredito que isso seja estrategicamente mais coerente com o meu texto.

## 1. SOB O CÉU DO ATLÂNTICO NEGRO

### 1.1. CONSTELAÇÕES

*Ora direis, ouvir estrelas, certo perdeste o senso/  
Eu vos direi, no entanto/ Enquanto houver  
espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não/  
Eu canto*<sup>14</sup>

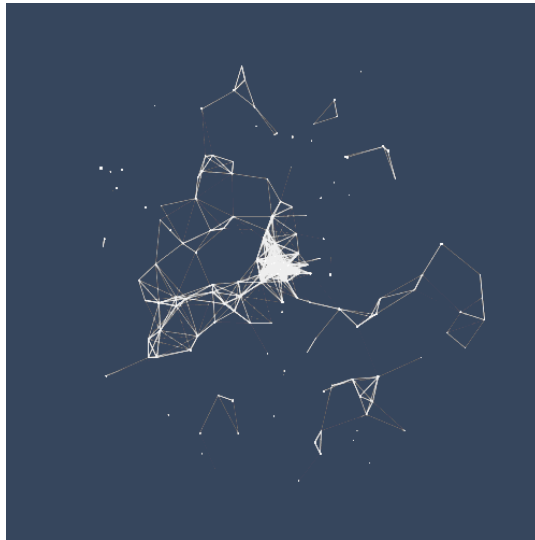
É neste espaço que começo a minha história, abaixo de milhares de constelações sob as quais circulam as águas do Atlântico Negro. De acordo com a teoria básica da astronomia, uma nova estrela surge quando uma grande quantidade de poeira espacial acaba se unindo. A convergência de estrelas, por sua vez, dá origem às constelações: formações ocorridas através de asterismos, ou padrões formados por estrelas importantes, aparentemente próximas umas das outras no céu noturno. Para cartografar a dinâmica das estrelas a partir dos movimentos de divergência (potência da diferença) e convergência (materialização da diferença através de uma estética particular), escolhi Nelson Maca (2012), o Poeta das Encruzilhadas, e seu *Manifesto da Literatura Divergente*:

a Literatura Divergente é um instrumento circunstancial de luta para distinção e respectiva afirmação das diferenças — subjetivas e materiais — que parte de uma potência partilhada (divergência) e se consagra numa estética particular (convergência). Logo sua conformação estética e sua consequente aderência a um coletivo social (Literatura Convergente) não representam uma contradição, senão o sentido último do desejo de expressão de pertencimento e cidadania diferenciada que moveu a obra e seu agente em direção à prática de uma literatura transgressora, descolonizadora, experimental e prospectiva. (MACA, 2012, p. 7)

Pensemos agora esta história, a do Atlântico Negro, a partir da analogia das estrelas e constelações: da poeira advinda dos porões dos navios negreiros e dos terrores da escravidão, estrelas nasceram em divergência e convergiram a partir do trânsito pluridirecional da diáspora africana, formando centenas de constelações no céu acima do negro mar. Deste modo, não posso contar o mito do Atlântico como recomendava Aristóteles (2003) em sua *Poética*: este mito não

<sup>14</sup> Trecho da canção *Divina Comédia Humana*, performada por Belchior.

tem início, meio nem fim, e os acontecimentos não são ordenados com base em uma relação verossímil de causa e efeito. A narrativa do mar e de suas infinitas constelações acontece através de macro e micro-histórias nas quais vozes coletivas e subjetividades se friccionam, se confundem e se inscrevem. Essas narrativas atravessam as fronteiras do historicismo, produzindo historicidades.



**Figura 6 – Constelação**

**Fonte: Banco de dados do Tumblr<sup>15</sup>**

Na dinâmica da divergência, a história é vista como constelação, na qual cada convergência ilumina as outras num relacionamento descentralizador — uma rede de conexões que se contrapõe à montagem linear da historiografia:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. [...] O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. (BENJAMIN, 1987, p. 7)

Tal constelação imobilizada, ou mônada, é saturada de “agoras” e interrompe o fluxo contínuo da história, representando uma oposição à concepção da história como “marcha no

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www.tumblr.com/search/constela%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

interior de um tempo vazio e homogêneo” (BENJAMIN, 1987, p. 6). Essa ideia é um dos eixos discursivos que possibilitam os atravessamentos da narrativa aqui proposta. No texto *A tradução como poética sincrônica*, Julio Plaza (2003) faz uma leitura da concepção da história como constelação, proposta por Walter Benjamin (1987), a partir da distinção entre os processos de historicismo e historicidade. Segundo Plaza (2003), duas formas da história são possíveis: a forma diacrônica e a forma sincrônica. A primeira adota a perspectiva lógico-evolutiva legitimada pelo tempo e produz historicismo — a representação da história enquanto verdade, que culmina na História Universal. Já a forma sincrônica questiona a história como evolução lógica e verdadeira dos acontecimentos, desconsiderando as noções de progresso ou regresso, para dar lugar ao movimento e ao pensamento analógico, isto é, à transformação (PLAZA, 2003, p. 1). A sincronia trabalha nos limites da representação da diacronia, em busca do seu potencial performático: a brevidade, a suplementação do passado através de descaminhos no momento presente, é qualidade. A forma sincrônica da história produz historicidade: narrativas invisibilizadas pela historiografia oficial.

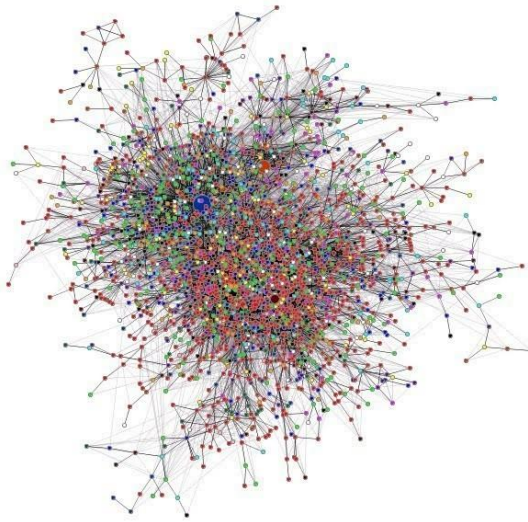
Em oposição ao historicismo linear, Benjamin propõe um princípio construtivo da história. Na oposição entre historiografia e historicidade, inclina-se para a segunda, pois é esta que pode representar uma historiografia inconsciente, o lado oculto da historiografia oficial e o registro da experiência humana. Benjamin vê, em cada momento da história, um presente que não é trânsito, mas que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo, formando “constelações” com outros presentes. (PLAZA, 2003, p. 4)

A imagem da constelação utilizada aqui para pensar as produções resultantes do movimento de diáspora também pode ser pensada a partir da figura do rizoma, proposta por Deleuze & Guattari (1995):

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 36)

*Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 36)

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 13-14)



**Figura 7 – Rizoma**

*Não começa, não termina. É nunca. É sempre*<sup>16</sup>

**Fonte: Portal Rebel Mouse**<sup>17</sup>

A partir dos princípios de conexão, heterogeneidade e multiplicidade, de acordo com Deleuze & Guattari (1995), qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro sem relação com a unidade. Pensaremos a estrutura do Atlântico Negro como constelações ou rizomas, em que “as narrativas e performances realça[m] o agrupamento de diferentes nações e etnias africanas, sobrepondo-as às históricas divergências e rivalidades étnicas e linguísticas” (MARTINS, 2002, p. 80).

O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz. (MARTINS, 2002, p. 80)

<sup>16</sup> Trecho da canção *Carta de amor*, performada por Maria Bethânia.

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://www.rebelmouse.com/timoteopinto/fnords-platos-desterritorializacao-rizomas-e-esquizofrenia-deleuze-gua-1154174486.html>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

Operamos no rizoma. Entretanto recorremos estrategicamente às subjetividades, em conexão com um coletivo ou sincronicamente subtraídas deste (escrever a n-1), para pensar estratégias discursivas de escrita e performance de si, nas quais “o contar da história individual e a experiência individual não podem deixar de, por fim, envolver todo o árduo contar da própria coletividade” (JAMESON apud BHABHA, 2013, p. 229). Recorro então ao historiador Jacques Revel (2010) e sua problematização da macro- e da micro-história:

Não se esperou, portanto, a última geração de historiadores para opor, e às vezes com uma nitidez notável, as abordagens macro e micro dos fenômenos sociais, qualquer que fosse o título que lhes desse. O que mudou, então, com relação a essas primeiras formulações? Parece-me que foi o seguinte: mais do que de escalas, reivindicadas como mais ou menos pertinentes, é do princípio da variação de escala que se esperam hoje benefícios heurísticos. (REVEL, 2010 , p. 436)

Entendamos bem: não existe tempo social correndo de uma maneira única e simples, e sim um tempo social com mil velocidades, mil lentidões e que não guardam quase nenhuma relação com o tempo jornalístico da crônica e da história tradicional”. (REVEL, 2010, p. 438)

O que se procura obter quando se faz a escolha de uma escala micro? Nos raros textos programáticos produzidos pelos micro-historiadores italianos, Edoardo Grendi (1977) observa que, por ter escolhido constituir seus dados mediante a utilização de categorias que permitam sua máxima agregação — portanto, das categorias mais gerais —, a história dominante tinha se mostrado incapaz de apreender tudo que se referia à experiência social, ou, como ele dizia em uma palavra passível de ser discutida, à “vivência” [...]. Reduzir o campo da análise significava, para Grendi, dar os meios de colocar em relação e, como esperava, de integrar as diferentes dimensões dessa experiência social. (REVEL,2010 , p.438)

Utilizo esses dois conceitos para pensar nas vivências individuais e coletivas em grupos que tradicionalmente já estão inseridos, de acordo com a perspectiva de Revel (2010), na perspectiva da micro-história dentro dos cenários hegemônicos nacional e universal. Utilizo estrategicamente a dicotomia realizada por Revel (2010) para analisar as micro e macro-histórias da diáspora: a do blues e do jazz (macro), e as histórias de Billie Holiday e Elza Soares (micro), rizomaticamente articuladas com as de tantos outros sujeitos que compuseram ou compõem o cenário da música negra. Todavia parto da precariedade do meu relato, não enquanto historiadora, mas como utilizadora do potencial performático da *Poética*, da arte de compor histórias: o papel do poeta, afinal, é dizer não o que se realiza realmente, mas o que poderia realizar-se na ordem do verossímil e do necessário (ARISTÓTELES, 2003, p. 115).

## 1.2. *EU NÃO SOU DAQUI, EU NÃO TENHO AMOR*

*Eu não sou daqui/ Marinheiro só/ Eu não tenho  
amor/ Marinheiro só/ Eu sou da Bahia/  
Marinheiro só/ De São Salvador/ Marinheiro só*<sup>18</sup>

De acordo com Stuart Hall (2013), a migração tem sido um tema constante na narrativa caribenha, principalmente por causa da luz que ela é capaz de lançar sobre as complexidades que atravessam a construção das nações e das identidades. O conceito de nação é analisado aqui através da definição proposta por Benedict Anderson (2008) — uma comunidade imaginada —, e as identidades diaspóricas são aqui pensadas como identidades múltiplas: populações migratórias que convergem em um determinado destino por conta de um elo duplo de ligação. Esse elo duplo, ou dupla inscrição, ao mesmo tempo em que conecta essas populações a um lugar de origem, marca a estreita ligação com uma cultura de chegada através de cadeias de suplementação do discurso nacional hegemônico.

Pensar a nação a partir da proposta de Anderson (2008) é retirar desta instituição o caráter de verdade para dar lugar a uma rede de relações de poder e de discursos articulados por sujeitos diversos e hierarquicamente diferenciados. Em *Comunidades imaginadas*, Anderson (2008) discorre acerca do processo de constituição dos novos estados do continente americano, entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Ele diz que os fatores utilizados para pensar o surgimento do nacionalismo em estados europeus (a língua e o batismo político das classes inferiores pela classe média intelectual) não podem ser aplicados a esses novos estados. Para Anderson (2008), a língua das antigas colônias não as diferenciava das metrópoles imperiais e a classe média do modelo europeu era inexistente: a liderança nesses locais residia nas mãos de fazendeiros ricos, que não queriam liderar as “classes baixas”, mas, ao contrário, preferiam liderar o processo de independência por medo de mobilizações políticas populares. As comunidades crioulas, com descendência europeia, porém nascidas nas colônias, tiveram um papel histórico fundamental no processo de formação da nação e da construção da figura do colonizador como o inimigo estrangeiro. A hierarquia estabelecida entre colonizador e crioulo foi um ponto de distinção entre essas duas

---

<sup>18</sup> Trecho da canção *Marinheiro só*, performada por Caetano Veloso.



comunidades. Teorias deterministas do final do século XVIII apontavam que o clima tinha um impacto decisivo na cultura e no caráter e teorias racistas defendiam a pureza de sangue, a linhagem aristocrática e asseguravam superioridade para brancos europeus. A partir dessas teorias, a mestiçagem passou a ser inibida, partindo-se do pressuposto de que o mestiço seria um ser inferior. As comunidades crioulas passaram a ser encaradas como não europeias, pois o local de nascimento as distinguia do colonizador e ao mesmo tempo as aproximava dos outros habitantes da colônia. Apesar disso, os crioulos ainda representavam um ponto de poder dentro da hierarquia colonial: o racismo funcionava como uma base importante para a estrutura do império e assegurava que o crioulo, embora inferior ao colonizador, era superior a indígenas e africanos e, por isso, detivesse o poder econômico dentro da colônia.

A partir do advento de gráficas e jornais no século XVIII, Anderson (2008) utiliza o pressuposto da escrita como forma de arquitetura de narrativas para imaginar a nação. Segundo ele, os primeiros jornais tratavam apenas de notícias sobre a metrópole, mas depois passaram a ter um caráter local, um traço singular, que passou a constituir a marca da comunidade imaginada, ou nação.

Podemos decifrar um pouco da natureza desse amor político nas formas com que as línguas descrevem o seu objeto, seja em termos de progenitura (*motherland*, *Vaterland*, pátria) ou do lar (*Heimat* ou *tanah air* [“terra e água”, expressão dos indonésios para o seu arquipélago natal]). Os dois tipos de vocabulário designam algo ao qual se está naturalmente ligado. Como vimos antes, em tudo que é “natural” sempre há algo que não foi escolhido. Dessa maneira a condição nacional [*nation-ness*] é assimilada à cor da pele, ao sexo, ao parentesco e à época do nascimento – todas essas coisas que não se podem evitar. E nesses “laços naturais” sente-se algo que poderia ser qualificado como “a beleza da *Gemeinschaft* [comunidade]”. (ANDERSON, 2008, p. 201)

O ideal de nação é constituído através da linguagem e, por isso, é uma narrativa organizada através de discursos hegemônicos, intitulados por Linda Hutcheon (1988) de “*master narratives*” ou narrativas-mestras, que naturalizam a ideia de progenitura, o parentesco e a cor da pele, cristalizando “verdades” articuladas com base em uma ideologia maniqueísta. Como Anderson (1998) diz no trecho acima, o discurso hegemônico, ao mesmo tempo que naturaliza a si próprio, cria distinções bem demarcadas, o que Tomaz Tadeu da Silva (2009) vai caracterizar como processos de identidade e diferença. Em outras palavras, como o discurso hegemônico não abrange determinados grupos, estes passam a ser nomeados e tratados como margens da nação.

Na medida em que é uma operação de diferenciação, de produção de diferença, o anormal é inteiramente constitutivo do normal. Assim como a definição de identidade depende da diferença, a definição do normal depende da definição do anormal. Aquilo que é deixado de fora é sempre parte da definição e constituição do que é do “dentro”. A definição daquilo que é considerado aceitável, desejável, natural é inteiramente dependente da definição daquilo que é considerado abjeto, rejeitável, antinatural. A identidade hegemônica é permanentemente assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido. (SILVA, T., 2009, p. 84)

O nacionalismo colonial dos novos estados das Américas, que foi uma resposta da aristocracia local diante da ameaça de um nacionalismo popular, naturalizou características fenotípicas da classe alta (fenótipo europeu) e de seu local de nascimento (progenitura), deixando à margem da nação, relegados ao sentimento de ódio, os mestiços, negros, indígenas e sujeitos diaspóricos. Homi K. Bhabha (2013), entretanto, diz que, a partir do momento em que “o sujeito nacional se divide na perspectiva etnográfica da contemporaneidade da cultura e oferece tanto uma posição teórica quanto uma autoridade narrativa para vozes marginais ou discursos de minoria” (BHABHA, 2013, p. 244), abre-se espaço para a construção de contranarrativas ou contradiscursos. Ao discorrer sobre a concepção de Anderson (1998) acerca do conceito de nação, Bhabha (2013) aponta o alicerce das contranarrativas:

A narrativa da nação moderna começa, segundo afirma Benedict Anderson, em *Imagined Communities* [Nação e Consciência Nacional], quando a noção de “arbitrariedade do signo” incide a ontologia sagrada do mundo medieval e seu impressionante imaginário visual e auditivo. Ao “separar a linguagem da realidade”, [...] o significante arbitrário permite uma temporalidade nacional do “enquanto isso” [*meanwhile*], uma forma de tempo homogêneo e vazio. Este é o tempo da modernidade cultural que suplanta a noção profética de simultaneidade-ao-longo-do-tempo. A narrativa do “enquanto isso” permite “um tempo de inserção, transversal, marcado não por prefiguração e realização, mas por coincidência temporal e medido pelo relógio e pelo calendário”. (BHABHA, 2013, p. 255)

Segundo o autor, a narrativa do “enquanto isso” — surgida a partir da arbitrariedade do signo enquanto processo de significação que separa a linguagem da realidade — abre espaço para um tempo homogêneo e vazio, base para a análise da nação como uma narrativa representativa e, em consequência disso, base para a construção de contranarrativas através do “agora” ou do performático. O “enquanto isso” acaba com a perspectiva diacrônica e com o tempo cronológico que legitimam as tradições historicistas, pois o “enquanto isso” vê o historicismo como narrativa. Na perspectiva da sincronia, as tradições do colonizador não

fazem mais sentido, pois o que ganha maior importância é o tempo presente e sua capacidade de recriação, reinvenção narrativa.

A minoria, segundo Bhabha (2013), não confronta o discurso-mestre como um referente contraditório ou de negação. Para ele, a minoria tem caráter suplementar, o que não necessariamente significa somar, mas talvez alterar o cálculo — em diálogo com o conceito de *différance* de Derrida (1995). Ela renegocia as tradições através das quais a contemporaneidade é convertida em signos da história. A perspectiva do “enquanto isso” vai introduzir, desta forma, o que Bhabha (2013) nomeia de *entre-lugar*: vidas plurais e autônomas dentro do espaço vazio e homogêneo da nação.

### 1.3. O BATUQUE DAS ONDAS ME ENSINOU A CANTAR



**Figura 8 – *Compasso de um coração de pássaro***<sup>19</sup>

**Fonte: Isaac Julien/Revista e-flux**<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Trecho da canção *Yayá Maseмба*, performada por Maria Bethânia.

<sup>20</sup> Disponível em: <<http://www.e-flux.com/announcements/36673/afro-modern-journeys-through-the-black-atlantic/>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

Denise Carrascosa (2017) nos diz:

Conectada ao conceito “afro”, o mito da diáspora ganha os contornos e a força da história de genocídio e migração forçada de povos africanos que, antes de serem trazidos às Américas, por força do projeto colonial escravocrata europeu, foram invadidos no curso de seu próprio tempo-espaço e tiveram violentada a sua própria história. (CARRASCOSA, 2017, p. 64)

A noção de “afrodiáspora”, portanto, na medida de seus deslocamentos e ressignificações politicamente estratégicas, carrega consigo a força, não apenas espacial do deslocamento territorial em forma de *iter* narrativo (no contraditório entre escravidão-liberdade); mas também movimenta o eixo do tempo em chave mítico-cíclica, que faz girar as noções lineares e causalistas eurocêntricas de passado e presente que construíram “a” história oficial e legível, articulando paradigmas importantes das contraculturas negras da modernidade. (CARRASCOSA, 2017, p. 64)

A história da afrodiáspora é mapeada por Paul Gilroy (1993) a partir da ideia de Atlântico Negro. Esse imagem opera como uma inserção discursiva de populações caribenhas na história das nações europeias, subvertendo o conceito tradicional de nação. As culturas após a diáspora não são conectadas a uma terra natal, mas a várias ilhas, por meio da repetição e da diferença. Gilroy (1993) aponta a música como uma das produções culturais mais importantes no Atlântico Negro, pois ela manteve o processo diaspórico e as marcas do terror da escravidão vivos através de rituais sociais. Leda Martins (2002) descreve tal movimento:

A África, em toda a sua diversidade, imprime seus arabescos e estilos sobre os apagamentos incompletos resultantes das diásporas, inscrevendo-se nos palimpsestos que, por inúmeros processos de cognição, asserção e metamorfose, formal e conceitual, transcriam e performatizam sua presença nas Américas. As artes e os constructos culturais matizados pelos saberes africanos ostensivamente nos revelam engenhosos e árduos meios de sobrevivência desses vestígios, durante os séculos de sistemática repressão social e cultural da memória africana trasladada para os territórios americanos por via do tráfico escravagista circumAtlântico e de outras rotas e contatos transculturais e transnacionais. (MARTINS, 2002, p. 70)

Nesse contexto, Gilroy (1993) traz o debate acerca dos centros da modernidade, focando-se nas problemáticas relações entre política e estética, bem como na utilização do discurso científico para práticas imperialistas. Ele questiona as ideias hegemônicas de nacionalidade, etnicidade, autenticidade e integridade cultural; e afirma que a noção de estética construída pela ideologia de texto e textualidade — como forma de prática comunicativa que proporciona um modelo para todas as outras formas de trocas cognitivas e

interação social — deve mover-se de modo que a concepção de textualidade possa ser expandida. Nelson Maca (2012) descreve algumas estratégias de expansão em seu *Manifesto da Literatura Divergente*:

A Literatura Divergente [...] não almeja ocupar um centro hegemônico qualquer, mas sim desrespeitá-lo. O descentramento do centro — paralelamente à desmarginalização da margem — é a substância de combustão que a impulsiona. Até o limite do estabelecimento da linguagem, pois a forma lhe nega na mesma velocidade e proporção em que avança em sua permanência. (MACA, 2012, p. 3)

[...] a razão de ser da postura literária divergente é o desvio dos cânones circunstanciais e conjunturais pré-estabelecidos e que se arrogam uma verdade universal com disfarces de naturalidade. (MACA, 2012, p. 3)

Paul Gilroy (1993) sugere que a democracia burguesa, em sua máscara gentil, não deveria servir como um tipo ideal para todos os processos políticos modernos e que a história e a prática da música negra apontam para outras possibilidades e geram outros modelos plausíveis, mostrando que a crítica à modernidade feita anteriormente estava incompleta. Ele alega que as tradições de expressão musical são igualmente importantes para o estudo da diáspora negra e da modernidade: elas embasaram intelectuais orgânicos cujas experiências nos permitiram focar na crise da modernidade e dos valores modernos.

De acordo com Gilroy (1993), a música — que supostamente recompensava aqueles sob o jugo da escravidão, servindo-lhes de acalanto e resistência — foi sendo refinada e desenvolvida para fornecer um modo de comunicação que ultrapassou o limite do poder das palavras — escritas ou faladas. Para ele, este processo é explicado pelo fato de que populações escravizadas praticamente não tinham acesso ao letramento e por conta disso a música se tornou vital para a sobrevivência na batalha com os senhores. Ele também afirma que a música no Atlântico Negro manteve vivo o processo de percepção de mundo e de si e produziu uma cultura única que serviu de base para as relações sociais.

Devido ao ambiente linguístico no qual a música da diáspora emergiu, as produções que surgiram deram potência ao corpo — a dança e as gestualidades tornaram-se tão importantes quanto a fala. Gilroy (1993) aponta esse fenômeno como a primeira modificação de padrões europeus: as formas estéticas dentro das culturas deviam agora ser construídas para suportar estruturas orais. A performance portanto tem uma grande significação em formas culturais negras. Como a cultura do Atlântico Negro reside na tradição oral,

expressões culturais como canções de trabalho, narrativas orais, sermões, performances, gospel, blues, jazz, samba, capoeira, lundu, chorinho, maxixe, chula, entre outras, fazem parte do cânone literário afrodiáspórico.

Dentro do cenário do Atlântico Negro, a conexão de similaridades e diferenças entre culturas negras permanece como uma preocupação urgente. Muniz Sodré (1998) interliga as músicas da diáspora por meio de um elemento básico, comum a todas elas — a *sincopação* — e também da relação entre a audiência e o cantor — a *antífona*, relação de interlocução e resposta. Nesse contexto, há ainda a *síncopa*, a supressão do tempo em vigor pela acentuação de notas fracas ou pela inserção de articulações rítmicas nos intervalos entre uma e outra nota. A síncopa é tomada por Sodré (1998) como o fator que explica o poder da música negra nas Américas: o deslocamento, a mudança que ela causa no tempo convida o espectador a suplementar os novos espaços rítmicos com o compasso corporal. E o corpo chamado pela síncopa é o mesmo corpo maltratado, escravizado, que a história tradicional sempre fez esforço para restringir: o corpo negro.

#### 1.4. DISCOGRAFIA DA DIÁSPORA — LADO A: *THE BLUES*

Minha primeira história acontece em uma nação da América da Norte: os Estados Unidos da América. Esse país sofreu colonização inglesa (de povoamento) e, em 1776, emancipou-se através de uma revolução inspirada pelos ideais de liberdade e igualdade do Iluminismo europeu, culminando na declaração de sua independência. Então, depois de obter soberania, os Estados Unidos se juntaram à Europa em uma nova forma de imperialismo, um neoimperialismo. Todavia, por conta da forte narrativa de nação construída com práticas de ressignificação pós-coloniais, os Estados Unidos se posicionariam mais tarde como um ideal de país a ser copiado, uma vez que haviam suplementado e ultrapassado o modelo até então hegemônico, o de sua antiga metrópole.

O século XIX é visto, nesta história, como a época mais importante para análise do discurso nacional norte-americano, pois é quando as narrativas pós-independência fazem com que a potência da nação seja exacerbada. Durante este período, a fronteira da sociedade americana estava se expandindo em direção a oeste. Narrativas como “a terra da

oportunidade”; “o berço da liberdade”; “o lar da democracia”; “a bandeira americana como símbolo da igualdade entre todos os homens e garantia da proteção da vida, da liberdade e do patrimônio, da liberdade de expressão, de religião e de tolerância racial” (BUNCHE apud ROSE, 1948, p. 1; tradução minha<sup>21</sup>), passaram a ser construídas ao redor da nação, que crescia economicamente. A vida livre pelas fronteiras, a imigração massiva e a grande mobilidade entre os estados (que eram independentes dentro da nação e possuíam diferentes legislações), somados às ideias transcendentalistas que emergiram nessa época, trouxeram à tona a ideia de uma “lei natural”, acima de todas, que funcionava a partir de princípios da natureza e era colocada em prática quando as demais leis falhassem.

Apesar da Revolução Americana, a sociedade estadunidense não havia mudado politicamente de maneira significativa. Segundo Rodrigo Lopes (2006), a revolução foi finalizada com cinco anos de guerra civil (1861-1865); de um lado o sul, enriquecido por séculos de exploração de trabalho escravo, região mais aristocrata, conservadora e agrícola, encontrava-se economicamente dependente do algodão; e do outro o norte, mais populoso, industrializado e progressista, sentia a pressão de milhares de imigrantes e discursos como “o americano antigo” legitimavam o nativo e proporcionavam uma condição inferior ao imigrante. E havia ainda o oeste, “terra de ninguém”, onde havia a invasão de territórios indígenas e a expansão do país para novos territórios.

As três regiões tinham visões bem diferentes em relação à economia, impostos, distribuição de terras e sobre a questão escravagista. A escravidão como modo econômico de produção entrava em choque com o ideal humanista de liberdade proposto pela nação e ocasionou o conflito entre o sul e o norte durante a guerra civil, que acabou com a vitória do norte e com o fim do regime escravista. Walt Whitman (1819-1892), poeta que vivenciou os horrores desse conflito e trabalhou como enfermeiro nos campos de batalha do país, teve um papel fundamental para a narrativa da nação no século XIX. Segundo High (2006), Whitman queria definir a “América” e sua democracia. Este utilizou o verbo “cantar” para descrever a América (*cantar* a América) e fazia parte do grupo dos transcendentalistas, corrente literária que buscava a verdade através dos sentidos e da intuição. Whitman trazia em suas produções uma consciência do *self* (eu) como exercício desse transcendentalismo.

---

<sup>21</sup> “[...] the American flag symbolises the 'equality of all men' and guarantees to us all 'the protection of life, liberty and property,' freedom of speech, freedom of religion and racial tolerance” (BUNCHE apud ROSE, 1948, p. 1).

*Leaves of grass* ou *Folhas de relva* (1855 – 1892) é considerado o trabalho da vida de Whitman (2006). O livro cresceu e foi sendo modificado ao longo do tempo, assim como a nação estadunidense. Não à toa, o autor comparou sua obra ao experimento do sonho americano. Nela, Whitman (2006) buscou a separação dos Estados Unidos das tradições inglesas, colocando-o no momento presente, no *agora*, como o mais importante. Buscou ainda trazer à tona a ideia de liberdade e dos sentidos corporais em sua poesia. Para ele, o conteúdo era mais importante do que as formas poéticas tradicionais, já que a simplicidade possibilitava o acesso do seu texto a um público maior. O poeta acreditava que os americanos tinham um papel importante, uma missão com o futuro da humanidade. Ele via os Estados Unidos como um organismo vivo e como o maior de todos os poemas. Por isso marca em seu texto a genialidade da nação nas pessoas comuns e começa a traçar características particulares dos americanos:

Seus modos jeitos de falar de se vestir fazer amigos – na frescura e na candura de suas fisionomias – a descontração pitoresca de seus jeitos de andar ... seu amor imortal pela liberdade – sua aversão a qualquer coisa indecorosa ou mole ou maliciosa – o reconhecimento prático dos cidadãos de um estado pelos dos outros estados – a ferocidade crescente de seu ressentimento – sua curiosidade e receptividade ao novo – sua auto-estima e maravilhosa simpatia – sua suscetibilidade a qualquer desrespeito – seu jeito de quem nunca soube como se comportar na presença de superiores – a fluência de suas falas – seu gosto pela música, sintoma claro de ternura masculina e de elegância nativa da alma ... seu bom humor e generosidade – o significado terrível de suas eleições – o Presidente tirando o chapéu para eles e não o contrário – essas coisas também são poesia sem rima. (WHITMAN, 2006, p. 13)

O poeta busca sempre realçar em sua narrativa o espírito democrático do americano, em paralelo às monarquias europeias; seu espírito de liberdade e de conquista; e seu caráter de “novidade”, que ressignifica as velhas tradições e acolhe todos os povos. Para isso, ele tenta argumentar com o tempo, dizendo que o passado e o presente e o futuro não estão separados, mas fundidos. E propõe ressignificações ao afirmar que, entre os traços característicos da irmandade dos escritores eruditos, músicos, inventores e artistas, nada é mais bonito do que o desafio silencioso que avança nas formas novas e livres. Em seu texto, também é possível perceber a colocação do autor diante da escravidão: Whitman (2006) era partidário da campanha abolicionista do norte e diz, em *Folhas de relva*, que a atitude dos grandes poetas é dar coragem aos escravizados e horrorizar os déspotas.



O cidadão americano foi construído por discursos como o de Whitman (2006), atravessado pela noção de superioridade e de caráter messiânico em relação ao resto do mundo. Apesar da narrativa da nação ter inicialmente sido arquitetada enquanto discurso divergente do imperialismo europeu, os Estados Unidos acabaram constituindo outro centrimento, com práticas neoimperiais. O credo americano foi popularizado ao redor do mundo nos anos de 1950 como o *American way of life*.

Na divergência do discurso do sonho americano, a população afro-americana constituía um dos grupos que mais sentiu a opressão e que pôde perceber que a crença americana não fora efetivada, representando, por isso, um problema para o cidadão americano branco: o conflito entre os ideais hegemônicos e os pontos de subalternização. O contra discurso em vias de discussão é o ritmo musical surgido no início do século XX: o blues. A palavra *blues*, em inglês, remete à noção de tristeza e tensiona o discurso relativo à prosperidade e a felicidade da “terra da oportunidade”. O ritmo, o corpo e as letras das canções — passadas adiante pela tradição oral — criaram uma resistência cultural; o corpo e o canto como uma espécie paradoxal de ode à tristeza e à sobrevivência ao mesmo tempo. O processo de construção identitária dos afro-americanos baseou-se nessa herança cultural ancestral, transmitida através da oralidade.

Gates Jr. & McKay (1997) afirmam que a tradição oral afro-americana não pode ser dissociada da tradição escrita, pois, apesar de a escrita ser uma importante ferramenta política, a tradição desses povos não vive nas páginas dos livros, mas na comunidade e na performance. Dessa forma, compreendo que canções de igrejas, sermões, orações, *work songs* (canções de trabalho), histórias, performances, shows, danças e o blues são manifestações que fazem parte da tradição vernacular afro-americana.

Gates Jr. & McKay (1997) trazem o depoimento dos escritores afro-americanos Albert Murray (1916- 2013) e Ralph Ellison (1914-1994) falando sobre o blues e a tradição escrita:

We all learn from Mann, Joyce, Hemingway, Eliot, and the rest, but I’m also trying to write in terms of the tradition I grew up in, the Negro tradition of blues, stomps, ragtimes, jumps and swing. After all, very few writers have done as much with American experience as Jelly Roll Morton, Count Basie and Duke Ellington. (MURRAY apud GATES JR. & MCKAY, 199, p. 23)<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> “Todos nós aprendemos com Mann, Joyce, Hemingway, Eliot, e os outros, mas eu também tento escrever em termos da tradição na qual eu cresci, na tradição Negra do blues, stomps, ragtimes, jumps e swing. Afinal, pouquíssimos autores têm feito tanto com a experiência americana como Jelly Roll Morton, Count Basie e Duke Ellington” (MURRAY apud GATES JR. & MCKAY, 1997, p. 23; tradução minha).

The blues is an impulse to keep the painful detail and episodes of a brutal existence alive in one's aching consciousness, to finger its jizzed grain, and to transcend it, not by the consolation of philosophy but by squeezing from it a near-tragic, near-comic lyricism. As a form, the blues is an autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically. (ELLISON apud GATES JR. & MCKAY, 1997, p. 23)<sup>23</sup>

Para realizar uma genealogia do blues, de seu início até a década de 1950, não irei utilizar uma perspectiva historicista, mas seguirei pistas baseadas na tradição oral e em gravações de campo, articulando-as com o momento histórico e a produção de discursos e sujeitos marginais à nação. Em busca de rastros sobre a história do blues, utilizei o documentário de produção-geral feita por Martin Scorsese, *The blues* (2003); *The Northon Anthology of African American Literature*, antologia de literatura afro-americana organizada por Gates Jr. & McKay (1997); e o verbete de Paul Oliver (2014) no dicionário musical *Grove Music Online*. Fico em dívida diante das múltiplas possibilidades e múltiplas de histórias sobre o blues; diante da infinidade de sujeitos que possam ter permanecido invisíveis para o historicismo até os dias atuais; e diante do pequeno e breve recorte que farei aqui.

Em *Da diáspora*, Hall (2013) fala sobre o processo de estudo da genealogia de povos diaspóricos:

Os enormes esforços empreendidos, através dos anos, não apenas por estudiosos da academia, mas pelos próprios praticantes da cultura, de juntar ao presente essas “rotas” fragmentárias, frequentemente ilegais, e reconstruir suas genealogias não ditas, constituem a preparação do terreno histórico de que precisamos para conferir sentido à matriz interpretativa e às autoimagens de nossa cultura, para tornar o invisível visível. (HALL, 2013, p. 46)

Gates Jr. & McKay (1997) definem o blues como o ritmo que surgiu no início do século XX em Nova Orleans e no delta do Mississippi. Segundo Willie King (1943-2009), guitarrista e cantor de blues, em entrevista para o documentário *The blues* (2003), “o Senhor e o Espírito Santo tinham que mandar algo para ajudar a população afro-americana a vislumbrar dias melhores e esquecer dos problemas”. Este papel foi ocupado pelo blues: converter o sofrimento através do ritmo e do corpo, em forma de lamento e protesto. A música possuía dispositivos harmônicos e estruturais, bem como técnicas vocais que misturavam o gospel,

---

<sup>23</sup> “O blues é um impulso para manter os detalhes dolorosos e os episódios de uma existência brutal vivos na consciência dolorida do indivíduo e transcendê-lo, não por consolação ou filosofia, mas por extrair disso um lirismo quase trágico e quase cômico. Como forma, o blues é uma crônica autobiográfica de catástrofe pessoal expressa liricamente” (ELLISON apud GATES JR. & MCKAY, 1997, p. 23; tradução minha).

músicas religiosas, e as *work songs* cantadas nas plantações de algodão. Só que, ao contrário das músicas gospel e das *work songs*, que eram sempre realizadas em grupos, o blues era cantado por uma única pessoa com acompanhamento de outros instrumentos, e havia uma relação de resposta com a audiência. O *bluesman*, o contador das histórias na maioria das canções, era construído a partir de seu aspecto poderoso e sensual; o galanteador que fazia sucesso com o público feminino. A improvisação era uma marca dessas apresentações. Segundo Oliver (2014), como os músicos tinham pouca educação em teoria musical, a improvisação verbal e rítmica era um ponto característico do blues.

Esse gênero também teve grande proximidade com os cultos negros. De acordo com Muniz Sodré (1998), o vodu, ritual nagô, foi preservado em Nova Orleans através do disfarce promovido pelo sincretismo religioso. Essa religião, que gerava fortes padrões de organização social, estimulava o emprego da música, do ritmo em seus rituais.

I got a black cat bone<sup>24</sup>  
 I got a mojo<sup>25</sup> too  
 I got the John the Conqueroo<sup>26</sup>  
 I'm gonna mess with you<sup>27</sup>

Apesar da afinidade com o gospel e o vodu, as danças do blues não eram religiosas, e o “cortejo amoroso” acontecia entre os casais, nas noites de sábado, depois de longas horas de trabalho. As canções envolvem sons particulares: sirenes de trens e assobios, gemidos com conotação sexual, sussurros de conversas e, nas primeiras gravações rurais, ruídos típicos de fazenda. A gaita, um dos instrumentos presentes em performances dos *bluesmen*, registra o barulho do trem ao passar pelos trilhos, trazendo a imagem histórica do período de construção das ferrovias nos Estados Unidos, no início do século XX.

---

<sup>24</sup> A tradição do vodu credita ao osso do gato de preto o poder de tornar-se invisível a partir de uma magia.

<sup>25</sup> O *mojo*, que também faz parte do vodu, é um amuleto, uma pequena sacola que contém poderes mágicos.

<sup>26</sup> *John the Conqueroo* é um herói do folclore afro-americano. De acordo com a lenda, *John the Conqueroo* foi um príncipe africano vendido como escravo nas Américas. Ele é retratado como a figura do malandro, que usava truques para fugir de seus donos. O nome, entretanto, também é usado para designar uma raiz utilizada para conjurar magia e acredito que seja esta a imagem mais forte na música. A raiz é uma das partes que compõe o *mojo* e é tipicamente utilizada para realizar feitiços sexuais.

<sup>27</sup> “Eu tenho um osso de gato preto/ Tenho um *mojo* também/ Eu tenho a raiz *John The Conqueroo*/ Vou acabar com você.” Trecho da música *Hoochie coochie*, performada por Muddy Waters (tradução minha).

How long, how long, has that evenin' train been gone?  
 How long, how long, baby, how long?  
 Heard the whistle blowin', couldn't see no train,  
 'Way down in heart I had an achin' pain,  
 How long, how long, baby, how long ?<sup>28</sup>

Oliver (2014) indica o blues como um ritmo de origens obscuras e pouco documentadas, cujo nome remete à melancolia e à depressão. Segundo ele, há uma tradição de que o performer de blues canta para sair do estado *blue*, de tristeza. Muitos músicos até consideram que quem não tem um *blue feeling*<sup>29</sup> ou se sente *blue* não pode tocar a música<sup>30</sup>. Quem não carregava esse sentimento de tristeza, não era considerado um *bluesman*.

Trouble in mind, I'm blue  
 But I won't be blue always  
 For the sun will shine in my backdoor someday  
 Trouble in mind, that's true, I've almost lost my mind;  
 Life ain't worth livin', feel like I could die<sup>31</sup>

A tristeza, com efeito, era uma marca constante em grande parte da população afro-americana. Em *The blues* (2003), há o registro de uma entrevista com Muddy Waters (1913-1983) na qual o *bluesman* diz que cantava por se sentir *blue*, confirmando o registro do verbete. Son House (1902-1988), neste mesmo documentário, diz ainda que o blues consistia na relação amorosa entre homem e mulher, e a tristeza que poderia surgir a partir disso.

---

<sup>28</sup> “Há quanto tempo, quanto tempo, quanto tempo aquele trem da noite foi embora?/ Quanto tempo, quanto tempo, baby, quanto tempo?/ Eu ouvi a sirene apitar, mas não consegui ver nenhum trem/ No fundo do meu coração eu tinha uma dor latejante/ Quanto tempo, quanto tempo, baby, quanto tempo?” Trecho da canção *How long blues*, performada por Leroy Carr (tradução minha).

<sup>29</sup> Um “sentimento de tristeza” (tradução minha).

<sup>30</sup> “Isto é algo tão importante para músicos de blues, que muitos mantêm a afirmação de que uma pessoa não pode tocar a música se não possuir um *blue feeling*, ou sentir-se triste. De fato, o blues foi considerado uma presença perpétua na vida de afro-americanos e era frequentemente personificado em suas canções como o ‘Senhor Blues’. Isso quer dizer que o blues também pode representar uma forma de performance” (OLIVER, 2014, p. 1; tradução minha).

<sup>31</sup> “Tenho a mente cheia de problemas, estou triste/ Mas não ficarei triste para sempre/ Pois o sol vai brilhar na minha porta algum dia/ Problemas em minha mente, é verdade/ Quase perdi o juízo/ A vida não vale à pena, sinto que eu podia morrer.” Trecho da canção *Trouble in mind*, performada por Nina Simone (tradução minha).

Love will make you drink and gamble  
 Make you stay out all night long  
 [...]
 Love will make you do things  
 That you know is wrong<sup>32</sup>

I'm sad and lonely the whole day through,  
 Why don't you write me and give me the news?  
 You have left me singin' those how long blues<sup>33</sup>

Segundo Oliver (2014), no início do século XX, o blues era inteiramente afro-americano. De acordo com os registros, a música emergiu depois da guerra civil, quando os ex-escravizados começaram a ter a oportunidade de migrar pelo país em busca de ofertas de terras e condições melhores de vida. Os primeiros cantores de blues da região sul faziam shows nas ruas e suas viagens ajudaram a espalhar o gênero pelo país. Em *The blues* (2003), vemos que a guitarra ganhou destaque no blues porque era parecida com um instrumento africano de corda, chamado *goje*, e porque era vendida no catálogo da Sears Roebuck<sup>34</sup> por três dólares. Atribuem-se a W.C. Handy (1873-1958) os primeiros registros escritos e sonoros de letras de blues. Por isso mesmo, Handy é conhecido como “pai do blues”, segundo Gates Jr. & McKay (1997).

Para Oliver (2014), as leis segregacionistas de 1890 forçaram a comunidade afro-americana a reconhecer a própria identidade, o que proporcionou o florescimento da música negra.<sup>35</sup> As primeiras gravações começaram nos anos de 1920 e proporcionaram legitimação a músicos de blues da época. Nomes como Mamie Smith (1883-1946), Edith Wilson (1896-1981), Sara Martin (1884-1955), Clara Smith (1894-1935), Lottie Beamon (1900-?), Ma Rainey (1886-1939), Ida Cox (1896-1967) e Bessie Smith (1894-1937) emergem como exemplos.

Já na década de 1930, John Lomax (1867-1948) e seu filho Alan Lomax (1915-2002) viajaram ao redor dos Estados Unidos e fizeram centenas de gravações para a Biblioteca do

<sup>32</sup> “O amor vai te fazer beber e jogar / Vai te fazer ficar acordada a noite inteira/ [...] O amor vai te levar a fazer coisas/ Que você sabe que são erradas.” Trecho da canção *Fine and mellow*, performada por Billie Holiday (tradução minha).

<sup>33</sup> “Eu estive triste e sozinho durante o dia inteiro/ Porque você não me escreve e me manda notícias?/ Você me deixou aqui sozinho cantando esse blues sobre o tempo.” Trecho da canção *How long blues*, performada por Leroy Carr (tradução minha).

<sup>34</sup> Rede de lojas de departamento nos Estados Unidos.

<sup>35</sup> “Nos anos 1890, a amargura dos americanos brancos do sul em relação à comunidade negra, resultante do período após a Reconstrução, deu origem às leis segregacionistas; isso, de alguma forma, forçou a população afro-americana posteriormente a reconhecer a sua própria identidade, e proporcionou o florescimento de uma música negra secular e sagrada.” (OLIVER, 2014, p. 3; tradução minha.)

Congresso,<sup>36</sup> que buscava registros dessas produções de afro-americanos. As gravações aparecem em Scorsese (2003) e são tidas como um dos poucos registros dessa época.

Oliver (2014) diz que a produção dos blues na década de 1930 era caracterizada pelo fatalismo da crise de 1929. Segundo Rose (1948), não havia mais trabalho no norte nem no sul, onde os fazendeiros perdiam suas posses. Oliver (2014) comenta então sobre o processo de surgimento de pianistas a partir das migrações do sul para as cidades do norte, na década de 1930. Ele diz que tanto a vida quanto as músicas dessas pessoas ficaram marcadas por essa experiência de urbanização. De acordo com *The blues* (2003), foi a partir daí que o piano se incorporou ao blues e podia ser escutado nas igrejas, nos acampamentos e nos bordéis de quase todos os estados do país. O documentário cita alguns nomes de músicos que marcaram o estilo do *piano blues*, como Meade Lux Lewis (1905-1964), Pette Johnson (1904-1967), Albert Ammons (1907-1949), Martha Davis (1917- 1960), Art Tatum (1909-1956), Nat King Cole (1919-1965), Ray Charles (1930-2004) e Leroy Carr (1905-1935).

Johnny Shines (1915-1992), em uma das gravações realizadas por Alan Lomax, que aparece em Scorsese (2003), descreve o processo de migrações para cidades como Chicago, St. Louis e Nova York como algo envolto por mitos racistas. Segundo Shines, antes de começar a viajar pelo país, ele ouvia histórias, na comunidade afro-americana, de que cidadãos brancos iriam abrir o seu corpo para ser estudado nas universidades.

Goin' to Chicago, sorry that I can't take you  
Anybody ask you who was it sang this song,  
Anybody ask you who was it sang this song,  
Tell 'em Little Jimmy Rushing, he's been here and gone<sup>37</sup>

Robert Johnson (1911-1938) é associado a esse período de urbanização do blues. Johnson tornou-se um dos ícones desse estilo musical, atravessado pelo mito popular de que teria ido a uma encruzilhada, fazer pacto com o diabo para tocar a guitarra tão bem como tocava. Robert Johnson é regravado até os dias atuais por músicos contemporâneos.

<sup>36</sup> Maior biblioteca dos Estados Unidos, localizada em Washington.

<sup>37</sup> “Estou indo para Chicago, é uma pena que não posso te levar/ Se alguém te perguntar quem cantou essa canção,/ Se alguém te perguntar quem cantou essa canção,/ Diga que foi o pequeno Jimmy Rushing, que ele estava por aqui e que já foi.” Trecho da canção *Goin' to Chicago blues*, performada por Count Basie (tradução minha).

I went down to the crossroad  
 Fell down on my knees  
 [...]
 Asked the lord above  
 "Have mercy now, save poor Bob, if you please"  
 Standin' at the crossroad<sup>38</sup>

De acordo com Rose (1948), ao fim da Segunda Guerra Mundial, o fluxo migratório de afro-americanos para o oeste passou a ser incentivado, e a desvalorização do trabalho do afro-americano diminuía significativamente no norte. Pequenas gravadoras, algumas com proprietários negros, começaram a agenciar artistas afro-americanos. Vemos em *The blues* (2003) que, nos anos 1940, a emissora e gravadora WDIA, situada em Memphis, para sair de uma crise, decidiu experimentar apresentadores negros. Não havia presença de negros nas rádios àquela época, à exceção de casos de cantores gospel. A emissora estourou, foi um sucesso e se tornou a primeira rádio negra do país. Consequentemente, trouxe melhorias para o bairro onde estava situada, um bairro negro. As gravações dos *bluesmen* em Memphis os transformaram em estrelas, que passaram a tocar em clubes do chamado Circuito Chitlin, onde artistas afro-americanos podiam apresentar-se na época da segregação racial.

Conta-nos o documentário que, nos anos 1940, a Memphis' Beale Street se tornou um centro cultural para os negros de todo o sul. Eles saíam do delta do Mississipi e iam para o chamado paraíso dos negros. Na Beale Street havia shows de blues, sapateados, humoristas, bordeis e músicos. Nomes como B. B. King (1925-2015), Bobby Bland (1930-2013), Rosco Gordon (1928-2002), Ike Turner (1931-2007) e Little Milton (1934-2005) são citados em *The blues* (2003) como integrantes desse circuito.

I've seen the lights of gay Broadway  
 Old Market Street, down by the Frisco Bay,  
 I've strolled the Prado  
 I've gambled on the Bourse,  
 The seven wonders of the world I've seen  
 And many are the places I've been  
 Take my advice folks  
 And see the Beale Street first<sup>39</sup>

<sup>38</sup> “Fui até a encruzilhada/ Fiquei de joelhos/ [...] Pedi ao Senhor/ “Salve o pobre Bob, se puder”/ Lá na encruzilhada.” Trecho da canção *Crossroads blues*, performada por Robert Johnson (tradução minha).

<sup>39</sup> “Eu vi as luzes da alegre Broadway/ A velha rua do Mercado, abaixo da Baía de Frisco./ Eu passei por Prado/ Eu apostei na Bolsa./ As sete maravilhas do mundo eu vi/ E muitos são os lugares em que estive/ Ouçam meu conselho, pessoal/ E vejam a Beale Street primeiro.” Trecho da canção *Beale Street blues*, performada por Louis Armstrong (tradução minha).

*The Blues* (2003) também coloca em evidência a Chess Records — gravadora de Chicago fundada em 1950 e especializada em blues, rythm and blues e gospel. Cantores como Muddy Waters (1913-1983), Chuck Berry (1926-2017), Bo Diddley (1928-2008) e Howlin' Wolf (1910-1976) são alguns dos que gravaram por ela. Mas, nesta época, os artistas afro-americanos eram mal pagos pelas gravadoras, ainda que elas lucrassem com a venda dos discos. Segundo Calado (2012), a própria Etta James (1938-2012), quem também gravou na Chess Records, nos anos 1950, declarou que as gravadoras não pagavam aos afro-americanos e que os intérpretes brancos costumavam vender mais discos e fazer sucesso mais rápido. Ao que parece, a Chess Records não agia diferente da concorrência.

Ainda em *The Blues* (2003), somos informados de que mesmo com a proibição dos tambores nos Estados Unidos, ainda há rastros da percussão africana na cultura local. Mas, antes de entrar em detalhes sobre essas pistas, vejamos o que diz a lei tal como deliberada na Carolina do Sul:

And for that as it is absolutely necessary to the safety of this Province, that all due care be taken to restrain the wanderings and meetings of negroes and other slaves, at all times, and more especially on Saturday nights, Sundays and other holidays, and their using and carrying wooden swords, and other mischievous and dangerous weapons, or using or keeping of drums, horns, or other loud instruments, which may call together or given sign or notice to one another of their wicked designs and purposes ... And whatsoever master, owner or overseer shall permit or suffer his or their negro or other slave or slaves, at any time hereafter, or beat drums, blow horns, or use any other loud instrument, or whosoever shall suffer and countenance. (CAROLINA DO SUL apud GATES JR. & MCKAY, 1997, p. 29)<sup>40</sup>

Como esse banimento, outros instrumentos assumiram o lugar da percussão, a exemplo das cordas. De acordo com Oliver (2014), como esse tipo era permitido, as pessoas em regime de escravidão com forte tradição musical nas cordas predominaram e trouxeram a marcação da percussão para seus instrumentos. Eis o rastro. Além disso, outro relevante ponto de conexão feito a partir da África foi a tradição dos *griots* ou *jalis*, casta especial de

---

<sup>40</sup> “E por isso, por ser absolutamente necessária a segurança desta Província, que todos os cuidados sejam tomados para reprimir as deambulações e encontros de negros e outros escravos, a qualquer hora, e mais especialmente nas noites de sábado, domingo e outros feriados, e o uso e porte, por parte deles, de espadas de madeira e outras armas perigosas e maliciosas, o uso ou manutenção de tambores, cornetas, ou outros instrumentos barulhentos, que possam ser utilizados para que um chame, ou sinalize a outro seus desígnios e propósitos perversos ... E nenhum dono, possuidor ou capataz deve permitir ao seu ou seus negros ou outro escravo ou escravos, em momento algum, doravante, bater tambores, soprar cornetas, ou usar nenhum outro instrumento barulhento, ou qualquer outra pessoa que possa permitir ou aprovar” (CAROLINA DO SUL apud GATES JR. & MCKAY, 1997, p. 29; tradução minha).



contadores de histórias musicais, que compartilham o fluxo narrativo do *bluesman* e da *blueswoman*, com canções em primeira pessoa.

Oliver (2014) termina seu verbete afirmando que o blues foi um marco importante por ter sido a primeira expressão artística de uma cultura subalterna. Foi importante principalmente para homens e mulheres da classe trabalhadora, que, “através da simplicidade, da sensualidade, da poesia, do humor, da ironia e da resignação transformada em declamação agressiva, espelharam as qualidades e atitudes da América negra” (OLIVER, 2014, p. 9; tradução minha<sup>41</sup>).

Mais tarde, com a disseminação do blues para outras cidades e, na década de 1960, para o circuito europeu, o ritmo possibilitou o surgimento de outros gêneros musicais, como o jazz e o rock. De acordo com Muggiati (1999), o blues, inicialmente uma forma vocal, desembocou no jazz quando começou a ser adaptado para os instrumentos europeus. Esse novo gênero, que tem como base a improvisação, fusão ou confusão da polirritmia africana e os ritmos de origem europeia, tece as teias da nossa história, nosso rizoma do mar, pois conecta-se com a estrutura do samba, o nosso próximo destino. Pois, como afirma Sodré (1998), tanto o jazz quanto o samba encontraram sua especificidade musical na sincopação:

Só que o jazz realiza, além do ritmo, um aproveitamento especial de harmonia: a exploração de efeitos retardos em síncopas, que lhe confere um grande rendimento harmônico e orquestral. Além disso, a polirritmia [...] cria a oportunidade para o improviso melódico ou para a mudança dos valores da linha melódica. Através desses recursos, o jazz pôde renovar tecnicamente instrumentos europeus [...] além de enriquecer a harmonia e os timbres. (SODRÉ, 1998, p. 26)

Mas a síncopa brasileira teve maior influência institucional no samba, possivelmente devido á maior proximidade dessa forma musical com os terreiros - nome dado às comunidades litúrgico-culturais que agrupam os descendentes de africanos no Brasil. (SODRÉ, 1998, p. 26)

Sigamos então, a rota dos tambores.

Hoje terra vai tremer  
Hoje terra vai tremer  
Vulcão da Bahia é tambor de Ilê Aiyê<sup>42</sup>

<sup>41</sup> "In its simplicity, sensuality, poetry, humour, irony, and resignation transmuted to aggressive declamation, blues mirrored the qualities and the attitude of African-Americans" (OLIVER, 2014, p. 9).

<sup>42</sup> Trecho da canção *Que bloco é esse?*, performada por Criolo e Ilê Aiyê.

### 1.5. DISCOGRAFIA DA DIÁSPORA — LADO B: *SEMBA DO MUNDO*

Através do ritmo da percussão, chegamos à América do Sul, de onde continuo esta história, mais especificamente em uma nação intitulada Brasil. Gilberto Freyre (2006), no primeiro capítulo de *Casa-grande & senzala*, descreve o processo de colonização portuguesa no Brasil, partindo da própria constituição miscigenada do povo português (África vs. Europa), para explicar o sucesso da empreitada. De acordo com Freyre (2006), essa condição diminuiu o orgulho de raça do colonizador, possibilitando relações em larga escala com a população nativa e a formação de famílias locais.

Seguindo o fluxo de Freyre (2006), a colonização portuguesa foi inovadora entre os colonizadores modernos no cenário tropical, por criar um local de riqueza ao invés de apenas extraí-la. Os portugueses se valeram de uma base econômica agrícola — latifúndio, monocultura e mão de obra escrava —, da fé católica e da instuição familiar para compor uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida na colônia brasileira.

Formou-se na América tropical uma sociedade agrária na estrutura, escravocrata na técnica de exploração econômica, híbrida de índio – e mais tarde de negro – na composição. Sociedade que se desenvolveria defendida menos pela consciência de raça, quase nenhuma no português cosmopolita e plástico, do que pelo exclusivismo religioso desdobrado em sistema de profilaxia social e política. Menos pela ação oficial do que pelo braço e pela espada particular. Mas tudo isso subordinado ao espírito político e de realismo econômico e jurídico que aqui, como em Portugal, foi desde o primeiro século elemento decisivo de formação nacional; sendo que entre nós através das grandes famílias proprietárias e autônomas: senhores de engenho com altar e capelão dentro de casa e índios de arco e flecha ou negros armados de arcabuzes às suas ordens; donos de terras e de escravos que dos senados de Câmara falaram sempre grosso aos representantes del-Rei e pela voz liberal dos filhos padres ou doutores clamaram toda espécie de abusos da metrópole e da própria Madre Igreja. (FREYRE, 2006, p. 65-66)

A estrutura de casa-grande & senzala, primeira formação social do Brasil, foi proporcionada pela ascensão do ciclo do açúcar. De acordo com Celso Furtado (2007), um conjunto de fatores tornou possível o êxito dessa primeira grande empresa agrícola colonial europeia. Tendo iniciado a produção do açúcar em escala relativamente grande nas ilhas do Atlântico, Portugal desenvolveu uma indústria de equipamentos para os engenhos açucareiros. O avanço técnico da metrópole europeia nesse setor foi, de acordo com o autor, um fator

crucial para o triunfo da empresa brasileira. Furtado (2007) afirma que o açúcar português foi inicialmente comercializado nos canais tradicionais controlados pelos comerciantes de cidades italianas. A crise de superprodução no final do século XV no mercado mediterrâneo e a consequente entrada da produção portuguesa no mercado rompe com o monopólio veneziano do acesso às fontes de produção, a ponto de no final do século XV uma parte da produção já se encaminhar para os portos flamengos.

Segundo Furtado (2007), a contribuição dos flamengos — mais especificamente a dos holandeses — para grande expansão do mercado do açúcar, na segunda metade do século XVI, constitui um fator fundamental para o êxito da colonização no Brasil. Especializados no comércio, os holandeses eram “o único povo que dispunha de suficiente organização comercial para criar um mercado de grandes dimensões para um produto praticamente novo, o açúcar” (FURTADO, 2007, p. 33). Para o autor, os capitais flamengos participaram do financiamento das instalações produtivas no Brasil, bem como da importação de mão de obra escrava.

Essa mão de obra é um fator fundamental para pensarmos a estrutura de casa-grande & senzala que foi formada na colônia e que se intersecciona com a nossa narrativa. Transportar mão de obra assalariada da Europa na quantidade necessária era inviável, além de custoso — só seria possível atrair trabalhadores livres para a região pagando salários bem elevados. Recorreu-se então à prática portuguesa de tráfico de pessoas em regime de escravidão.

Os povos escravizados que passaram a habitar a colônia constituíram o eixo em vias de subalternidade da estrutura social formada pelos engenhos de açúcar. Freyre (2006) descreve a sociedade colonial no Brasil, principalmente em Pernambuco e no Recôncavo da Bahia, como um esquema que se desenvolveu à sombra das grandes plantações de açúcar e em casas-grandes de taipa ou pedra e cal. De acordo com ele, no Brasil, assim como nas colônias inglesas de tabaco e de algodão — entre elas, os Estados Unidos, polo de conexão da narrativa aqui estabelecida —, as grandes plantações foram obra não do Estado colonizador, mas de ambiciosa iniciativa particular. À iniciativa particular somava-se a estrutura familiar. Segundo Freyre (2006), a colonização portuguesa do Brasil, do mesmo modo que a inglesa da América do Norte, caracterizava-se pelo domínio quase exclusivo da família rural ou semirrural:

A família, não o indivíduo, nem tampouco o Estado nem nenhuma companhia de comércio, é desde o século XVI o grande fator colonizador no Brasil, a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra escravos, bois, ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América. Sobre ela o rei de Portugal quase reina sem governar. (FREYRE, 2006, p. 81)

Ainda no âmbito da estrutura familiar, Freyre (2006) tenta traçar um ambiente de docilidade para pensar a convivência entre senhores de engenho e pessoas em regime de escravidão:

A casa-grande fazia subir da senzala para o convívio mais íntimo e delicado dos senhores uma série de indivíduos — amas de criar, mucamas, irmãos de criação dos meninos brancos. Indivíduos cujo lugar na família ficava sendo não o de escravos mas o de pessoas de casa. (FREYRE, 2006, p. 435)

A negra ou mulata para dar de mamar a nhonhô, para niná-lo, preparar-lhe a comida e o banho morno, cuidar-lhe da roupa, contar-lhe histórias, às vezes para substituir-lhe a própria mãe [...]. (FREYRE, 2006, p. 436)

O discurso presente na perspectiva de Freyre (2006) opera de modo a docilizar e restringir o corpo negro a um objeto utilitário e servil, minimizando as relações de opressão presentes no espaço da casa-grande através da romantização de zonas de contato atravessadas por eixos de poder violentamente demarcados. Ao corpo negro feminino, a camada mais inferiorizada na hierarquia patriarcal desenhada nos engenhos, caberia a maternidade — muitas vezes de filhos que não os deste corpo — e a objetificação sexual.

De todo modo, na casa-grande ou nas lavouras, o corpo negro era alvo constante de torturas, abusos e dor. Para estes corpos, a estrutura do engenho era, na expressão de Darcy Ribeiro (1995), um moinho de gastar gente.

A empresa escravista, fundada na apropriação de seres humanos através da violência mais crua e da coerção permanente, exercida através dos castigos mais atrozes, atua como uma mó desumanizadora e deculturadora de eficácia incomparável. Submetido a essa compreensão, qualquer povo é desapropriado de si, deixando de ser ele próprio, primeiro, para ser ninguém ao ver-se reduzido a uma condição de bem semovente, como um animal de carga; depois, para ser outro, quando transfigurado etnicamente na linha consentida pelo senhor, que é a mais compatível com a preservação dos seus interesses. (RIBEIRO, 1995, p. 120)

A configuração social proveniente do latifúndio perdurou para além dos portões da casa grande. Na dinâmica da vida urbana colonial, a parcela da população em regime de escravidão não apenas desempenhava papéis essenciais para manutenção do sistema econômico, mas fazia parte de uma sociedade na qual a vida diária girava em torno dela. Apesar de invisibilizados, esses corpos circulavam pelo cenário da cidade, se fazendo presentes nas casas, nas praças e nas ruas:

[...] viviam um simulacro de liberdade: só voltavam à residência do senhor para dormir, quando não moravam fora dela, em quartos que partilhavam com outros porões e águas-furtadas, ou em choças erguidas em terrenos alagadiços, nos areais, no sopé dos morros ou encostadas aos muros de grandes casas ou de chácaras. Sua obrigação era entregar, diária ou semanalmente, uma determinada importância em dinheiro ao dono, dinheiro que obtinham executando os mais diversos trabalhos, os mais comuns: entre as mulheres, o de vendedora ambulante de comidas e doces, e, entre os homens, o de carregador. (SILVA, A., 2011, p. 45-46)

De acordo com Alberto da Costa e Silva (2011), em cidades como Rio de Janeiro e Salvador, as pessoas em regime de escravidão equivaliam em número às pessoas livres ou mesmo as ultrapassavam. “Assim, em 1821, os escravos formavam um terço da população do Rio de Janeiro e pouco mais da metade da de Salvador” (SILVA, A., 2011, p. 46). Trago em evidência o eixo Bahia – Rio de Janeiro para pensar os bastidores da narrativa que pretendo contar: os dois cenários de surgimento do samba brasileiro.

Segundo Milton Santos (2009), “o Recôncavo da Bahia e a Zona da Mata do Nordeste ensaiaram, antes do restante do território brasileiro, um processo notável de urbanização” (SANTOS, M., 2009, p. 19). A cidade de Salvador é apontada como capital da primeira rede urbana das Américas, formada juntamente com Cachoeira, Santo Amaro e Nazaré — “centros de culturas comerciais promissoras no estuário dos rios do Recôncavo” (SANTOS, M., 2009, p. 19). Já o Rio de Janeiro começa a se destacar no cenário brasileiro após se tornar a capital do império, em 1763, quando o eixo da economia colonial do nordeste se deslocava para o centro-sul, onde o ciclo do ouro já sobrepuja a indústria açucareira. Laurentino Gomes (2007) aponta que o Rio de Janeiro era o ponto de parada de praticamente todos os navios que partiam da Europa e dos Estados Unidos, antes de seguirem para a África, Ásia e as terras do Pacífico Sul, fator que contribuiu significativamente para a mudança da capital. A posterior chegada da família real portuguesa, em 1808, produziu uma revolução na cidade: saneamento,

arquitetura, cultura, artes e costumes — tudo mudou para melhor para a elite branca que vivia nas cortes. Daí até a independência, o Rio de Janeiro se torna o centro do império português.

A convivência dos corpos no cenário urbano não estava isenta de conflitos, embora a história oficial (previamente estabelecida aqui como macro-história) sempre opere na medida de invisibilização desses registros. Diante de um cenário opressor, há sempre estratégias de resistência: *the empire writes back*.<sup>43</sup> Nem todos os corpos tornavam-se dóceis diante do regime escravocrata: rebelavam-se, fugiam, matavam feitores, organizavam-se em quilombos. De acordo com Risério (2004), a história da escravidão no Brasil exhibe inúmeros exemplos de rebeliões escravas. Trago brevemente um dos exemplos mais famosos, a título de ilustração: a Revolta dos Malês (1835), um levante que deu conteúdo de classe à guerra santa mulçumana. Ela é considerada por Risério (2004) como o combate mais ousado, árduo e feroz de que se tem notícia em toda a história da Bahia. “Delações, ataques-relâmpago, escaramuças, grupos armados correndo por ladeiras e praças, tiroteios, assaltos à cadeia municipal, mortes – e mais mortes” (RISÉRIO, 2004, p. 335). O sonho de uma Bahia negro-islâmica, onde os brancos seriam exterminados e os mulatos, convertidos em reginde de escravidão, teve fim com o massacre de setenta pessoas.

Após a Revolta dos Malês, o fantasma do Haiti, que previamente assombrava o Brasil, agora tinha o seu duplo em terras brasileiras. Apesar de contido o movimento, o medo de uma rebelião tão implacável como havia acontecido na Bahia fez com que houvesse uma maior repressão e policiamento na cidade do Rio de Janeiro.

Feita essa breve contextualização dos movimentos de subjugação e de invisibilização dos corpos negros, falarei agora de uma estratégia de resignificação do trauma através do ritmo e do corpo. Falarei do samba do início e de meados do século XX.

Ao falar sobre a música popular no Brasil, José Tinhorão (1998) diz que, em países capitalistas, entre os quais o Brasil se enquadra, o modo de produção determina a hierarquização da sociedade em diferentes classes, e a cultura constitui-se enquanto cultura de classes. De acordo com Tinhorão (1998), apesar de essa diferença ser simplificada em apenas dois planos (a cultura das classes detentoras do poder político-econômico e das diretrizes para os meios de comunicação, ou *cultura do dominador*, e a cultura das camadas mais baixas do povo urbano e das áreas rurais, sem poder de decisão política, ou *cultura do dominado*), em nações em que a capacidade de decisão econômica não pertence inteiramente aos detentores

---

<sup>43</sup> “O império responde” (tradução minha). Referência à obra *The empire writes back* (1989), de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin.

políticos do poder — entre eles, o Brasil —, a própria cultura dominante revela-se dominada. Tinhorão (1998) descreve esse processo como uma dupla dominação em relação à cultura das camadas mais pobres: em primeiro lugar, por se situarem em desvantagem à cultura das elites; e, em segundo lugar, pelo fato de a cultura dominante local já ser uma cultura dominada. Nesse contexto, a cultura realmente representativa da realidade do país, a cultura das classes mais pobres, enfrentaria não apenas a concorrência da elite, mas também da classe média, que se identifica mais com a cultura de elite (ou importada) e lhe garante maior espaço nos meios de divulgação.

Para Tinhorão (1998) portanto a elite e as classes médias se identificam mais com os interesses internacionais:

[...] é que as possibilidades de representatividade da cultura brasileira, dentro do próprio país, se ligam diretamente à realidade de um estado de dominação que resulta — até por herança colonial — do atrelamento do Brasil a um tipo de proposta de desenvolvimento que o torna necessariamente caudatário de decisões que escapam aos seus dirigentes. Tal fato é claramente comprovado [...] quando se demonstra que o colonialismo cultural, no campo de várias músicas brasileiras, se revela sob a forma da dominação econômica nos meios de comunicação e da indústria do lazer, com o objetivo capitalista estrito de obtenção de lucro. (TINHORÃO, 1998, p. 11)

Apesar de utilizar aqui a perspectiva marxista de análise de classes proposta por Tinhorão (1998) como um dos pontos teóricos para pensar a genealogia do samba, é necessário problematizar os limites desse modelo, pois tal análise enquadra populações em vias de subalternidade exclusivamente em um paradigma de classes. Em entrevista ao programa Espelho, do Canal Brasil, Criolo, rapper brasileiro contemporâneo, ao ser questionado por seu entrevistador, Lázaro Ramos, acerca da ascensão contemporânea da classe C, discorre sobre a problemática:

Lázaro Ramos: Todo mundo tem falado muito da ascensão da classe C...  
 Criolo: O que é que é a ascensão da classe C? É tipo o leite que a gente comprava? Leite tipo C? Aí tinha o tipo A da fazenda. A gente já ficou numa caixinha de novo, entendeu? É dinheiro? Ascensão da classe C é dinheiro? Classe C de quê? De nota C? Porque você não tirou nem A nem B? [...] Dependendo do livro, uma arma você compra pelo décimo do preço desse livro. E que ascensão é essa? Alguém nos ajude, Lázaro, a entender. Porque senão a gente só vai reproduzir o que andam dizendo por aí... Mas a gente vê o rosto do nosso povo. O nosso povo é nota A. A+. (CRIOLO, 2013, 00:09:11-00:10:05).

O que procuro na minha narrativa, em diálogo com Sodré (1998), não é um distanciamento, bastante comum em discursos acadêmicos, acerca das manifestações culturais advindas de grupos em subalternidade, mas uma caminhada pelas teias traçadas pela cultura negra em busca de estratégias de significação para o samba, deixando-nos conduzir pelo próprio objeto através de afetos. Voltemo-nos assim para a rede da nossa trama: a músicas advindas dos povos do mar. Sodré (1998) menciona as atividades de Palmares para afirmar que a música sempre esteve presente nos quilombos, nas plantações e nas cidades como uma estratégia de resistência ao imperativo social e à redução do corpo negro a um objeto de produção. Ele descreve essa ocasião cultural como reuniões nas quais as pessoas dançavam dispostas em roda. No ritual da dança, o encontrão ou *semba* (no dialeto angolano) — encontrar-se com outro corpo através do toque entre umbigos — era utilizado para nomear a dança que originou o termo contemporâneo: samba.

Por via de regra, aos lados da rude orquestra, dispõem-se em círculo os dançarinos que, cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai por turnos a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar sua parte, por simples aceno ou violento encontrão, convida outros a substituí-lo. Por vezes, toda a roda toma parte do bailado, um atrás do outro, a fio, acompanhando o compasso da música em contorções cadenciadas dos braços e dos corpos. (RODRIGUES apud SODRÉ, 1998, p. 12)

Umbigo da cor  
Abrigo da dor  
A primeira umbigada  
*Massemba yayá*  
*Massemba é o samba que dá*<sup>44</sup>

Os tambores, marca característica dos rituais de dança africanos, foram incorporados e introduzidos às festas populares e adaptados à vida urbana no Brasil. De acordo com Sodré (1998), a crioulização ou mestiçamento dos costumes tornou menos ostensivos os batuques, levando à preservação e à continuidade dessas manifestações culturais. As danças africanas e a música tornaram-se híbridas, como geralmente ocorre no cenário diaspóricos, e deram lugar às músicas urbanas brasileiras: modinha, maxixe, lundu e samba. Ainda com Sodré (1998), o samba surgiu no Rio de Janeiro após a abolição da escravidão, em 1888. Era uma adaptação, reelaboração e síntese das formas musicais típicas das culturas negras.

---

<sup>44</sup> Trecho da canção *Yayá Massemba*, performada por Maria Bethânia.



Risério (2004), entretanto, aponta que da trama da vida negromestiça dos migrantes baianos no Rio de Janeiro é que se desenvolveu o samba carioca. De acordo com ele, através do comércio interprovincial escravagista, “levas e levadas de negros e mestiços da Bahia foram vendidos para as primeiras plantações de café no Vale do Paraíba” (RISÉRIO, 2004, p. 415). Esses grupos levavam consigo, entre outras coisas, formas e práticas culturais que cultivavam na Cidade da Bahia e seu Recôncavo.

O samba de roda baiano é uma expressão musical, coreográfica, poética e festiva das mais importantes e significativas da cultura brasileira. Presente em todo o estado da Bahia, ele é especialmente forte, e em todo caso melhor conhecido, na região do Recôncavo, a faixa de terra que se estende por trás da Baía de Todos os Santos. Seus primeiros registros, já com o nome e com muitas das características que ainda hoje o identifica, datam dos anos 1860. [...] Desde estes registros, já se testemunha a ligação do samba de roda a tradições culturais transmitidas por africanos escravizados e seus descendentes. Tais tradições incluem, entre outros, o culto aos orixás e caboclos, o jogo da capoeira e a chamada "comida de azeite". (SANDRONI, 2006, p. 6)

Sodré (1998) afirma que, após a abolição, a população negra teve que encarar um ambiente urbano hostil, transformada em mão de obra subvalorizada e excluída pelas instituições. Enquanto isso acontecia, os negros tinham de reforçar suas estratégias de socialização, bem como criar novas sociabilidades para o cenário pós-escravidão. Essas práticas tornaram-se um tipo de evento que reunia sujeitos e proporcionava o reencontro de corpos diaspóricos; corpos com diferentes espaços e diferentes temporalidades.

Meu desespero ninguém vê  
 Sou diplomado em matéria de sofrer  
 Falsa alegria, sorriso de fingimento  
 Alguém tem culpa desse meu padecimento  
 Luto por um pouco de conforto  
 Tenho o corpo quase morto  
 Não acerto nem pensar  
 Mesmo com tanta agonia  
 Ainda posso cantar<sup>45</sup>

Segundo Tinhorão (1998), levados pela natureza excludente da economia, os componentes das camadas mais pobres passaram a organizar-se culturalmente para si, criando nas cidades as próprias formas de sobrevivência física e cultural. Exemplo disso se verifica na

---

<sup>45</sup> Trecho da canção *Diplomacia*, performada por Batatinha.

própria distribuição urbana desses corpos. Tinhorão (1998) fala que houve, em um primeiro momento, a ocupação de cômodos e porões de aluguel nas casas do centro da cidade. Em seguida, houve o movimento de subida aos morros, onde se armavam barracos. É nessa época que surge o termo *favela*, denominando esse conjunto de casebres sobre os morros. Mais tarde, houve ainda a partida dos negros para os subúrbios mais distantes. Tinhorão (1998), por fim, aponta o Rio de Janeiro como o centro de maior convergência de migrantes negros após a abolição da escravidão:

O Rio de Janeiro, aliás, figurava desde o século XVIII como um dos maiores redutos de população negra do Brasil. Tal como Salvador, sua condição de porto e de entreposto de escravos africanos transformara a cidade em centro de distribuição de mão-de-obra [...]. O refluxo dessa força de trabalho, a partir do fim da escravidão às vésperas da década de 1890, levava os contingentes atraídos pela vida urbana da capital a concentrar-se no Bairro da Saúde [...]. (TINHORÃO, 1998, p. 264)

A formação de bairros negros e de seu circuito de práticas culturais aconteceu no Brasil dentro das favelas. Reunidos, na qualidade de trabalhadores livres, para o desafio da nova vida urbana, os diversos migrantes negros costumavam se reunir em grupos baseados em sua região de origem. De acordo com Tinhorão (1998), a partir da coexistência de tais comunidades, o Rio de Janeiro se transformou em um amplo palco de experiências culturais.

Lata d'água na cabeça  
 Lá vai Maria  
 Sobe o morro e não se cansa  
 Pela mão  
 Leva a criança  
 Lá vai Maria  
 Maria  
 Lava a roupa  
 Lá no alto  
 Lutando pelo pão  
 De cada dia  
 Sonhando com a vida  
 Do asfalto  
 Que acaba  
 Onde o morro principia<sup>46</sup>

A música acontecia nas praças, nos bares e em circuitos não comerciais. Os negros, que formavam a maioria da classe baixa carioca, “saíam às ruas com seus grupos de cucumbis,

<sup>46</sup> Trecho da canção *Lata d'água*, performada por Elza Soares.

afoxés e embaixadas, [...] e, a partir da década de 1880, com seus cordões compostos por valentões e capoeiras, [...] reunidos em blocos” (TINHORÃO, 1998, p. 264). Todos esses grupos tinham uma música própria tradicional. Como explica o sambista João da Baiana (1887-1974):

Antes de falá samba, a gente falava chula. Chula era qualquer verso cantado. Por exemplo. O verso que os palhaço cantava era chula de palhaço. Os que saía vestido de palhaço nos cordão-de-velho tinha as chula de palhaço de guizo. Agora, tinha a chula raiada, que era o samba do partido alto. Podia chamá chula raiada ou samba raiado. Era a mesma coisa. Tudo era samba de partido alto. (JOÃO DA BAIANA apud TINHORÃO, 1998, p. 267)

Para Risério (2004), os migrantes baianos foram o ponto de origem do carnaval de rua, uma das fontes que terminariam por desaguar nos desfiles das atuais escolas de samba. Numericamente significativa e culturalmente rica e organizada, a comunidade de migrantes baianos no Rio ajudou, com efeito, a estruturar o samba carioca.

Dono da casa,  
eu cheguei agora  
Foi agora que eu cheguei  
Cheguei agora, cheguei agora  
Com Deus e Nossa Senhora  
[...]  
Luíza, minha nêga  
Eu vou ver Labareda  
Me leva para Salvador, Morena<sup>47</sup>

Risério (2004) aponta que a formação do samba se deu em casarões localizados em áreas pobres do Rio, as casas das “tias” baianas, como Tia Prisciliana de Santo Amaro, Tia Amélia, Tia Dadá e, sobretudo, Tia Ciata.<sup>48</sup> Se considerarmos que, de acordo com Sodrê (1998), as reuniões e os batuques eram alvos frequentes de perseguições policiais, então podemos entender a qualidade estratégica dessas residências. Eram abertas à comunidade, mas, como local de moradia, ofereciam mais segurança do que a rua. Vianna (2002) descreve a casa de Tia Ciata como local significativo para o nascimento do samba:

<sup>47</sup> Trecho da canção de *Dono da casa, cheguei agora*, performada pelo grupo Samba Chula de São Braz.

<sup>48</sup> Tia Ciata, talvez a mais famosa das tias baianas, se chamava Hilária Batista de Almeida. Nos conta Sodrê (1998) que ela era uma *babalaô-mirim* respeitada, e sua residência era um símbolo de resistência musical para a população negra.

Pixinguinha e Donga eram freqüentadores da casa de Tia Ciata, na Praça Onze, endereço importantíssimo para o nascimento do samba carioca. Foi numa das noitadas musicais na casa dessa tia baiana que foi composto, coletivamente, o samba *Pelo telefone*, que acabou entrando para a história como o primeiro samba registrado (como composição de Donga — um golpe que rendeu muitas desconfianças e até inimizades entre os sambistas pioneiros). (VIANNA, 2002, p. 112)<sup>49</sup>

Voltando às praças, Sodré (1998) afirma que elas constituíam “interseções, suportes relacionais, que concorrem para a singularização do território e de suas forças” (SODRÉ, 1998, p. 17). Por isso a praça, ponto de encontro de corpos negros atraídos pela música, pode ser pensada a partir da dinâmica da encruzilhada: entre-lugar onde a diáspora não só reúne, mas também dispersa. O agrupamento de pessoas ali ganhava uma conotação especial, fosse na Praça Onze, no Rio; na Congo Square, em Nova Orleans; ou em outras praças que serviram de ponto de convergência/dispersão de corpos diaspóricos. Esses encontros significavam a construção de outra realidade e de outra forma de organização temporal. Rompendo-se os limites da cronologia, adentrava-se no místico e no cósmico. Afinal, a temporalidade na diáspora parece fluir a partir de um movimento espiralado que segue sem direção pré-estabelecida, dobrando-se sobre si mesmo. A recriação do espaço e do tempo acontecia através da música ou, mais especificamente, através do som. No sistema iorubá, o som conduz *axé* — o poder ou dinamismo da existência. De acordo com Sodré (1998), a música negra utilizava o som para transformar tanto o emissor quanto o receptor na própria mensagem convertida pelo som: corpos reordenados pelo *axé*, em novo arranjo temporal, produzido pelo ritmo. Além disso, a performance da dança também ajudava nesse processo de reconstrução de sentido, na medida em que adicionava espaço, ou materialidade espacial, ao tempo ressignificado.

---

<sup>49</sup> Em 27 de novembro de 2016, o registro de *Pelo telefone* completou 100 anos, um marco para a história do samba.

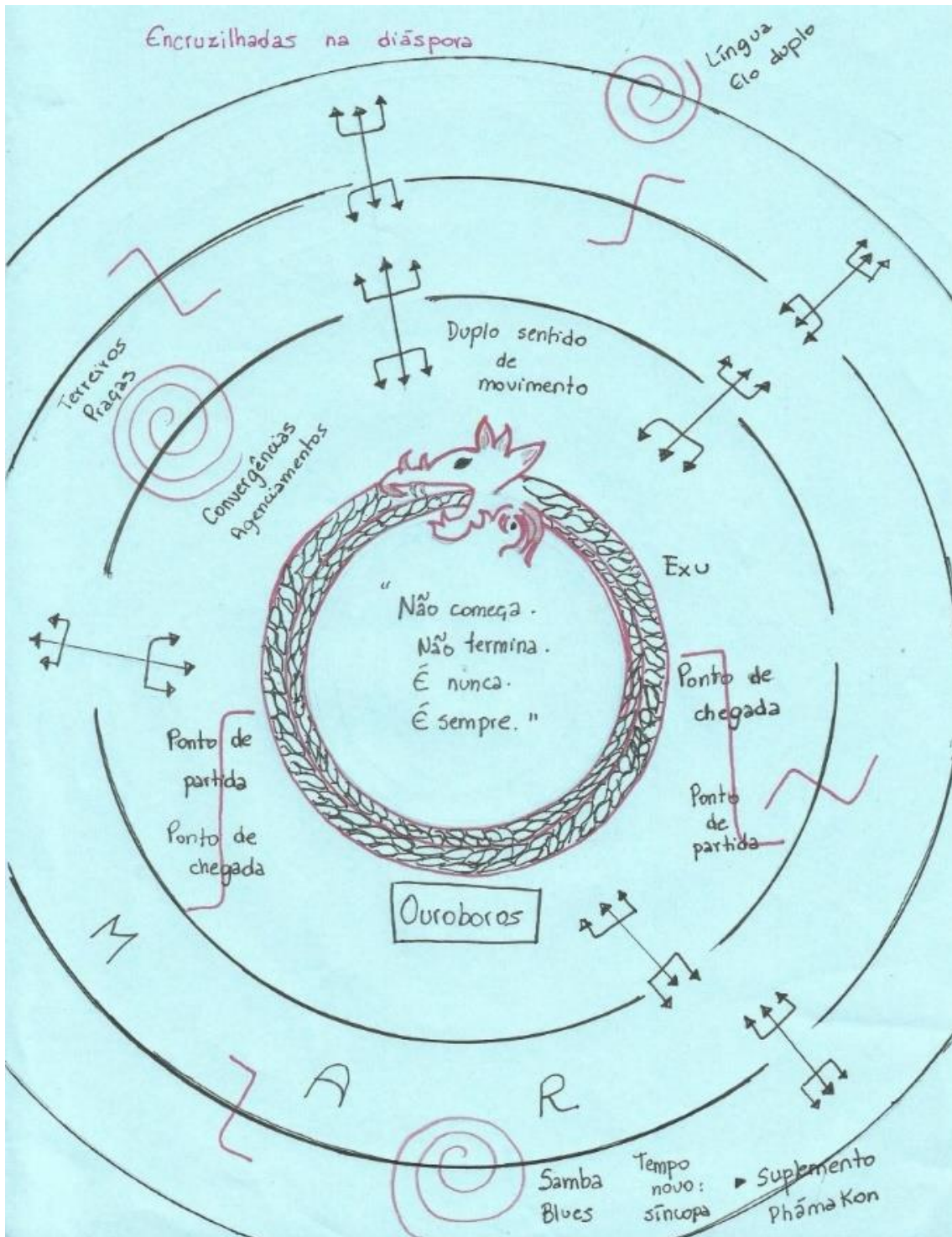


Figura 9 – Esquema ilustrativo de estudo: Encruzilhada em Espiral

Fonte: Elaboração minha

Como estabelecido previamente, a síncopa chama a presença do corpo negro através da alteração do som. Agora, considere-se que o som, conversor de axé, é controlado por Exu, orixá que habita as encruzilhadas:

Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se na encruzilhada por onde passavam os que vinham à sua casa. Para ficar ali e não deixar passar quem não trouxesse uma oferenda a Oxalá. [...] Exu mantinha-se sempre a postos guardando a casa de Oxalá. Armado de um *ogó*, poderoso porrete, afastava os indesejáveis e punia quem tentasse burlar sua vigilância. Exu trabalhava demais e fez ali sua casa, ali na encruzilhada. [...] Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu. (PRANDI, 2001, p. 41)

Seguindo o fluxo de pensamento de Sodré (1998), entre o tempo fraco e o tempo forte da síncopa, irrompe a performance do corpo, juntamente a um apelo a uma volta impossível: aquilo que foi perdido com a diáspora negra. “Fraco e forte: os dois tempos em contraste são os elementos genitores desse som [criado pela síncopa], também transportados por um terceiro termo, aquela ‘terceira pessoa’ que canta no blues ou samba — *Exu Bara*, o dono do corpo” (SODRÉ, 1998, p. 67-68). O corpo, chamado por Exu a preencher a ausência marcada pela síncopa, toca o samba através da vivência:

Nas danças rituais brasileiras, sejam de ascendência banto ou nagô-iorubá, as coreografias côncavas e convexas que criam um espaço de circunscrição do sujeito e do cosmos remetem-nos não apenas ao universo semântico e simbólico da ação ali re-apresentada, mas constituem em si mesmas a própria ação, instituída e constituída pela performance do corpo. Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. [...] Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. (MARTINS, 2002, p. 88)

Apesar da estratégia contradiscursiva que se desenha através do ritmo e da performance dos corpos negros no samba brasileiro, o gênero musical foi atravessado por uma tentativa de apropriação advinda da parcela que compunha a classe média brasileira. A partir da década de 1920, o país vivenciou uma febre nacionalista, proporcionada pelo modernismo, que afetou as instâncias políticas e intelectuais.

Pois o samba nasceu lá na Bahia  
 E se hoje ele é branco na poesia  
 [...]
   
 ele é negro demais no coração.<sup>50</sup>

A Semana de Arte Moderna, ocorrida no ano de 1922, organizada por um grupo de intelectuais e artistas cariocas e paulistas, foi o marco do modernismo no Brasil. Segundo Elizabeth Travassos (2000), o movimento é dividido em duas fases:

A primeira foi marcada pela ênfase na atualização estética e na luta contra o "passadismo" [...]. Esta fase — ainda que nominalmente — invocava tendências artísticas europeias que podiam funcionar como modelos legitimadores das propostas locais. [...] Essa fase inicial caracteriza-se pela atitude combativa, demolidora, que se compraz com a rejeição da crítica e do público. (TRAVASSOS, 2000, p. 20-21)

A segunda fase enfatiza a preocupação com a realidade brasileira e introduz o tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale de modernismo nacionalista. (TRAVASSOS, 2000, p. 21)

A partir da inserção de uma classe média no processo de composição das letras de samba, começou-se a investir em um “tom universitário”, afastando o gênero do léxico popular. Para o modernismo, a figura do negro, ao lado da do índio, era um símbolo de “autenticidade local”, a ser trabalhado artisticamente. Ou, no dizer de Travassos (2000), “exalta-se a potência criativa do portador da semente da tradição brasileira, ao mesmo tempo em que se insinua a redução das classes populares à condição de consumidoras e reprodutoras de modismos importados” (TRAVASSOS, 2000, p. 52). A música então se converteu em espetáculo: as performances, a estética e a produção tecnológica distinguiam o valor social do samba de seu valor de mercado, segundo Tinhorão (1998), e esse contexto levou ao sistema de profissionalização do sambista:

O motivo da profissionalização fora, pois, a verificação espontânea de que a arte musical-popular do grupo, revelando de repente um valor de uso pela gente e outra classe, assumia nesse momento um valor de troca, que podia transformá-la, afinal, em mercadoria. (TINHORÃO, 1998, p. 278)

---

<sup>50</sup> Trecho da canção *Samba da benção*, performada por Vinicius de Moraes.

Essa espécie de busca de ascensão sócio-profissional através das habilidades musicais iria, no entanto, ter um preço para os supostamente favorecidos: o da abdicação de parte da originalidade e identidade de sua arte e cultura, em favor das expectativas de gosto do novo público que lhes pagava os serviços. (TINHORÃO, 1998, p. 279)

A música dos “nossos negros” ou do “nosso povo” — como então as classes mais altas diziam — valia pelo exotismo, pelo cultivo dos “ritmos bárbaros”, que se recebia como “novidade”, já que os norte-americanos também assim o faziam em relação às camadas baixas, igualmente com predominância de negros, em seu país. (TINHORÃO, 1998, p. 280)

De acordo com Sodré (1998), o processo de comercialização dos sambas aconteceu através do esquema industrial das gravadoras e da radiodifusão, resultando no embranquecimento das letras das canções. Entretanto, como nenhum poder pode ser exercido sem que haja resistência, o samba continuou a existir em circuitos alternativos, onde a música ocorria sem os estereótipos das demandas industriais.

O samba, entretanto, é muito mais do que uma peça de espetáculo, com mal definidas compensações financeiras. O samba é meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural. Por isso, a produção desse tipo de samba é *selvagem* com relação à ideologia produtiva dominante, embora cada canção resulte trabalhada como uma joia: ritmo e melodia caprichados, sutis, às vezes bastante eruditos. (SODRÉ, 1998. p. 59)

Não se trata aqui de afirmar mitos "naturistas" como aqueles que exaltam ufanisticamente as "raízes" ou vêem nas classes subalternas uma reserva contínua de inocência e pureza. O que aqui se diz é que, no samba tradicional, há fortes aspectos de resistência cultural ao modo de produção dominante na sociedade atual, porque a produção desse samba ainda tem lugar no interior de um universo de sentido alternativo, cujos processos fixadores partem da cultura negro-brasileira. (SODRÉ, 1998. p. 59)

Os sambas dos morros e botequins, produzidos em meio a malandros e valentes do Estácio,<sup>51</sup> os sambas entre amigos continuavam como uma forma de resistência das comunidades negras. No texto *Dialética da malandragem*, ao analisar o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, Antonio Candido (1970) discorre sobre a figura do malandro, a qual define como uma espécie de gênero mais amplo de aventureiro astucioso. Trago estrategicamente um trecho de sua argumentação, quando ele contrapõe os dois eixos discursivos aqui pensados, Brasil – Estados Unidos:

---

<sup>51</sup> Bairro do Rio de Janeiro que surgiu a partir da ocupação de aterros, servindo de abrigo para o início de uma população proletária. Ponto de surgimento da escola de samba Estação Primeira de Mangueira.



Na formação histórica dos Estados Unidos houve desde cedo uma presença constritora da lei, religiosa e civil, que plasmou os grupos e os indivíduos, delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior de pecado. (CÂNDIDO, 1970, p. 86)

No Brasil, nunca os grupos ou os indivíduos encontraram efetivamente tais formas; nunca tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. As formas espontâneas de sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência. (CÂNDIDO, 1970, p. 86)

A malandragem, que para Candido (1970) é um produto de estruturas sociais menos rígidas, também pode ser pensada como um recurso estratégico de sobrevivência dentro de um ambiente socioeconômico hostil. Para Tinhorão (1998), a figura do malandro constituía um produto da estrutura econômica incapaz de absorver toda a mão de obra que se acumulava nas favelas. Além de um produto da estrutura econômica brasileira, a malandragem também pode ser pensada como uma estratégia discursiva de preservação cultural:

Branco, se você soubesse o valor que o preto tem  
 Tu tomavas banho de piche pra ficar negrão também  
 Eu não te ensino a minha malandragem  
 Nem tão pouco minha filosofia, não  
 Quem dá luz a cego e bengala branca é Santa Luzia.<sup>52</sup>

O tal que inventou o trabalho  
 Só pode ter uma cabeça oca  
 Pra conceber tal ideia  
 Que coisa louca  
 O trabalho dá trabalho demais  
 E sem ele não se pode viver  
 Mas há tanta gente no mundo  
 Que trabalha sem nada obter  
 Somente pra comer<sup>53</sup>

Também nas letras das canções, é possível observar algumas estratégias discursivas de resistência. Elas não utilizavam o português padrão ou culto. Sodré (1998) afirma que as letras de samba costumavam ser uma crônica da vida urbana no Rio de Janeiro e que os temas mais comuns eram a sátira, discussões políticas, exaltação de feitos gloriosos ou valentias, incidentes, novidades, controvérsias, provações e romance. Havia ainda o uso de provérbios,

<sup>52</sup> Trecho da canção *Que bloco é esse?*, performada por Criolo e Ilê Aiyê.

<sup>53</sup> Trecho da canção *Inventor do trabalho*, performada por Batatinha.

que apareciam como recurso pedagógico, um tipo de iniciação à sabedoria ancestral através da experiência na vida real.

Muita verdade se esconde  
 Entre o céu e a terra  
 Cão que ladra não morde  
 Bom cabrito não berra  
 [...]
   
 Tire o cavalo da chuva  
 Que depois o sol esquenta  
 Para curar um mau feito  
 Use chá e água benta  
 [...]
   
 Teimoso como uma mula  
 É o canguru saltador  
 Aquilo que não tem cura  
 Só pode ser mal de amor<sup>54</sup>

De tanto levar  
 Frechada do teu olhar  
 Meu peito até  
 Parece sabe o quê?  
 Táuba de tiro ao Álvaro  
 Não tem mais onde furar  
 Não tem mais<sup>55</sup>

Em contraposição ao blues, o samba não tem como base contradiscursiva a tristeza. Embora algumas canções utilizem a tristeza como tema, a ressignificação das adversidades vivenciadas pela população negra é realizada a partir de uma perspectiva solar. A predominância da alegria apresenta-se como recurso de autoafirmação e de resistência.

O chefe da folia  
 Pelo telefone manda me avisar  
 Que com alegria  
 Não se questione para se brincar  
 Ai, ai, ai  
 É deixar mágoas pra trás, ó rapaz  
 Ai, ai, ai  
 Fica triste se és capaz e verás<sup>56</sup>

A ode à tristeza, marca predominante no blues, se reconfigura no samba através de uma afirmação-alegria construída na cena da performance. Para além da marca da violência, a

<sup>54</sup> Trecho da canção *Provérbios*, performada por Adoniran Barbosa.

<sup>55</sup> Trecho da canção *Tiro ao Álvaro*, performada por Adoniran Barbosa.

<sup>56</sup> Trecho da canção *Pelo telefone*, performada por Donga.

força de resistência afirmativa se instaura pelo ritmo mais acelerado; pelas letras das canções; e pelo corpo em movimento, que circunscreve o *agora* como a temporalidade espiralar que cria outras possibilidades de ser para esses corpos.

Meu choro não é nada além de Carnaval  
 É lágrima de samba na ponta dos pés  
 A multidão avança como vendaval  
 Me joga na avenida que não sei qualé  
 [...]
   
 Na chuva de confetes deixo a minha dor  
 Na avenida deixei lá  
 A pele preta e a minha voz  
 Na avenida deixei lá  
 A minha fala, minha opinião  
 A minha casa, minha solidão  
 Joguei do alto do terceiro andar  
 Quebrei a cara e me liberei do resto dessa vida  
 Na avenida dura até o fim<sup>57</sup>

O samba, continuum africano no Brasil, foi a segunda rota que escolhi para contar a minha história. Voltemos agora para a encruzilhada, onde blues e samba se interceptam a partir da predominância dos afetos — tristeza e alegria. Sentado a postos, Exu chama os corpos para contar as micro-histórias: duas mulheres negras, chamadas Billie Holiday e Elza Soares.

---

<sup>57</sup> Trecho da canção *Mulher do fim do mundo*, performada por Elza Soares.

## 2. FLORES DO ATLÂNTICO NEGRO

*Levo minha mãe comigo/ Talvez por sermos tão parecidos/ Levo minha mãe comigo/ De um modo que não sei dizer/ Levo minha mãe comigo/ Pois deu-me seu próprio ser*<sup>58</sup>

### 2.1. SOBRE AS FLORES

No capítulo anterior, trouxe atravessamentos diversos que me ajudaram a construir uma breve narrativa do Atlântico Negro. Falei da diáspora, dos povos do mar e de duas marcas de resistência engendradas a partir do ritmo e do corpo — blues e samba. Se num primeiro momento falamos do mar e de sua predominância masculina, é preciso agora falar da dança das flores por entre as águas do Atlântico. A partir dos cenários do eixo Brasil – Estados Unidos, foi possível observar narrativas de espaços nacionais engendradas a partir de *verdades* ou narrativas-mestras institucionalizadas através da cor da pele e do patriarcado. Embora o blues e o samba tenham surgido às margens de duas sociedades marcadas por hegemonias brancas — ou crioulas, no dizer de Anderson (2008) —, a estrutura patriarcal atravessava a dinâmica das relações dentro dessas *outras* comunidades.

O blues e o samba possuíam respectivamente a figura do *bluesman* e do malandro como símbolos performatizados através do mistério, da esperteza e cuja masculinidade era reiterada a partir da relação de poder que exerciam sobre corpos femininos, particularmente através da construção da figura do homem galanteador. O *bluesman* empoderava-se por meio do domínio da magia do vodu e de sua habilidade de sedução perante o público feminino. Já o malandro, figura marcante no cenário do samba brasileiro, era o conquistador envolto em esperteza, que driblava as leis<sup>59</sup> e relacionava-se com várias parceiras. Os homens tradicionalmente circulavam pelas ruas, bares, estações ferroviárias, rodas de samba e de capoeira. Às mulheres cabia o cuidado da casa e dos filhos.

<sup>58</sup> Trecho da canção *Comigo*, performada por Elza Soares.

<sup>59</sup> Como observamos previamente, a noção de lei e ordem no Brasil era significativamente mais flexível do que nos Estados Unidos.

The gypsy woman told my mother  
 Before I was born  
 You got a boy child's comin'  
 He's gonna be a son of a gun  
 Gonna make pretty womens  
 Jump and shout  
 Then the world wanna know  
 What this all about  
 But you know I'm here  
 Everybody knows I'm here  
 Well you know I'm the hoochie coochie man  
 Everybody knows I'm here<sup>60</sup>

Malandro é o cara  
 Que sabe das coisas  
 Malandro é aquele  
 Que sabe o que quer  
 Malandro é o cara  
 Que tá com dinheiro  
 E não se compara  
 Com um Zé Mané  
 Malandro de fato  
 É um cara maneiro  
 Que não se amarra  
 Em uma só mulher<sup>61</sup>

Havia, com efeito, uma predominância inicial no cenário do samba e do blues de corpos masculinos. Embora a figura feminina estivesse presente nos poemas-canções, as narrativas eram construídas a partir do ponto de vista do eu lírico masculino. A mulher negra era desenhada como marca de um relacionamento amoroso geralmente não correspondido e como corpo erotizado pelo olhar do outro. Fora dos palcos, esses corpos circulavam pelos bastidores exercendo o comando das casas que serviam como pontos de encontro para as festividades (como no caso das tias do samba) e edificados como símbolo de força dentro da estrutura familiar negra.

Mesmo com a ascensão de mulheres no cenário musical, a erotização estigmatizava o corpo da mulher negra com base na mesma estrutura pensada por Freyre (2006) em *Casa-grande & senzala*: o corpo negro feminino pensado como feito para o sexo ou para o trabalho. Ao fazer uma genealogia das cantoras de jazz, Stéphane Koechlin (2012) afirma que estigmas

<sup>60</sup> “A cigana disse a minha mãe/ Antes d’eu nascer/ Vejo um menino chegando/ Ele vai ser retado/ Vai fazer mulheres bonitas/ Gritarem e pularem/ E o mundo inteiro vai querer saber/ Quem é aquele homem.” Trecho da canção *Hoochie Coochie*, performada por Muddy Waters (tradução minha).

<sup>61</sup> Trecho da canção *Malandro é malandro e mané é mané*, performada por Bezerra da Silva.

como os da mulher submissa e infeliz no amor (dos quais nossa gardênia Billie foi símbolo) construíram o imaginário das primeiras gerações do jazz e do blues:

Mas que outra existência poderia levar a mulher negra? Vivendo em casas em ruínas, sob o sol ardente, às margens do longo rio Mississippi, ela perdia as esperanças, obrigada a suportar a dupla servidão imposta pelos machos brancos e pelos déspotas de seu próprio povo (o homem negro suportava apenas o jugo dos brancos). A colheita de algodão acabava com suas poucas forças, o chicote lanhava suas costas. Se ela renunciava à agricultura, era obrigada a cozinhar para um tirano doméstico, teria filhos com um marido inconstante, ou, pior, ainda, como um proprietário. O casamento a expunha às maiores desilusões: as cantoras de blues se queixavam com frequência desse engano e da deslealdade masculina. (KOECHELIN, 2012, p. 29)

As cantoras de jazz deixavam os homens loucos. Era a única arma de que dispunham numa sociedade americana patriarcal e racista. Ser mulher já não era fácil, mas ser mulher e negra representava um obstáculo intransponível. Vindas da elegante Nova Inglaterra ou do Mississippi mestiço, artistas de pele escura, fortes, uniram-se ao longo do século XX para derrubar as barreiras e dar um fim ao ostracismo. Quantos filmes então estigmatizaram a cantora de jazz: alcoólatra, infeliz no amor, dominada e às vezes vítima de agressão. “Você a terá por nada!”, dizia o gângster num filme policial, propondo ao maestro contratar a sua namoradilha. A mulher não valia grande coisa e de vez em quando caía na miséria ou na prostituição. As brancas sofriam o jugo do machismo. [...] O perigo de recolocar a cantora pianista numa vitrine, de “coisificá-la” ainda existe, é claro, mas as mulheres aprenderam a se defender. (KOECHELIN, 2012, p. 5)

Como já mencionado, no samba, as mulheres mais velhas, popularmente conhecidas como as *tias do samba*, eram grandes matriarcas que disponibilizavam suas casas para a realização de encontros e confraternizações embaladas pela música. A utilização do termo mulata, entretanto, acoplava a sensualidade e o fetiche para construção de um corpo tirado do âmbito do trabalho e logo sexualizado. A imagem construída através do termo mulata ainda é contemporaneamente símbolo do corpo negro carnavalesco e exuberante. O espetáculo *Isto não é uma mulata*, escrito e encenado por Mônica Santana (2016), cria uma técnica de articulação visual veloz de um conjunto de imagens estereotipadas associadas à mulher negra no imaginário da sociedade brasileira. Santana (2016) dialoga em específico com Freyre (2006), que deu expressão ao modo como esse imaginário foi derivado da empreitada colonial-escravocrata:

Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelegos muito mais do que as “virgens pálidas” e as “louras donzelas”. (FREYRE, 2006, p. 71-72)



**Figura 10 – O espetáculo *Isto não é uma mulata***

**Fonte: Andrea Magnoni**

Nas projeções do espetáculo de Santana (2016), lá estão, entre muitas outras, a faxineira, a prostituta, a sambista, a atriz deslumbrada e fracassada ou a moça que mimetiza o paradigma da mulher loura apresentadora de programa de TV. Tudo nos é apresentado como um feixe concatenado de imagens que se sobrepõem muito rapidamente por sobre o corpo da atriz, enquanto se executam trocas de texto, figurino, maquiagem, voz, iluminação e som. Essa escolha dramática produz duas consequências. A primeira: a plateia entra em um fluxo de recepção imagética vertiginosa, em que não se tem tempo para pensar sobre cada quadro, o que resulta em uma articulação visual entre as imagens e o sistema de paradigmas raciais às quais elas estão relacionadas. Ou seja, o espectador não é levado a pensar nas representações individualizadas daquelas personagens, mas em tomá-las em bloco. A segunda consequência: o corpo da própria atriz torna-se uma espécie de cabide quase imóvel, onde se

penduram roupas-personagens rasos, vazios de subjetividades desejanças, em relação às quais a velocidade da encenação nos produz um sentimento de falta: falta alguém ali dentro da cena. Se voltamos ao título no processo de busca desse alguém, ele nos devolve como resposta: *Isto não é uma mulata*. Ela não está ali... seu corpo, apenas uma cabide informe para superposições múltiplas de personagens in(úteis).<sup>62</sup>

Vejam agora, em outro texto-denúncia, como nos Estados Unidos a ausência específica da narrativa opressora marcada pelo termo mulata não impede que se sobreponham nos corpos negros femininos tanto a subjugação para o trabalho quanto para sexo. O livro *A cor púrpura*, romance epistolar da escritora afro-americana Alice Walker (1983), narra a comovente história de Celie, uma mulher negra e pobre do início do século XX. A partir da trajetória dela, Walker (1983) traz à cena o cotidiano de mulheres negras dentro de uma estrutura fortemente machista e patriarcal. Celie sofre abuso sexual do próprio padrasto e acaba engravidando duas vezes dele — e tendo seus filhos tomados de si. Em dado momento, o início do romance, ela passa a escrever cartas endereçadas a Deus, a única instância a qual podia recorrer, já que seu padrasto mesmo vivia lhe dizendo:

You better not never tell nobody but God. It'd kill you mammy.<sup>63</sup>

He never had a kine word to say to me. Just say You gonna do what your mammy wouldn't. First he put his thing up against my hip and sort of wiggle it around. Then he grab hold my titties. Then he push his thing inside my pussy. When that hurt, I cry. He start to choke me, saying You better shut up and get used to it. But I don't never get used to it. (WALKER, 1983, p.11)<sup>64</sup>

Como se vê, a personagem principal é construída a partir do silenciamento imposto ao corpo negro feminino. Num primeiro momento, a ausência de voz de Celie é uma marca em seu relacionamento com o padrasto, e isso acaba se desdobrando na vida conjugal da mulher. Obrigada a casar-se, Celie foi ofertada ao futuro marido como corpo preparado para o trabalho doméstico através de uma negociação entre dois homens que detinham o poder sobre o seu destino. Inicialmente, ela se refere ao marido somente como *Mr. \_\_\_\_\_*<sup>65</sup>, termo que

<sup>62</sup> Análise crítica construída em uma das sessões de orientação com a Professora Denise Carrascosa.

<sup>63</sup> “Melhor você não contar isso a ninguém, a não ser a Deus. Isso acabaria com sua mãe.” (WALKER, 1983, p. 11; tradução minha).

<sup>64</sup> “Ele nunca tinha uma palavra bondosa para me dizer. Apenas falava... Você vai fazer o que a sua mãe não faz. Primeiro ele ficou balançando a coisa dele sobre o meu quadril. Então apertou os meus seios. Depois disso empurrou a coisa dele para dentro da minha vagina. Quando dói, eu choro. Ele começa a me sufocar, me mandando calar a boca e me acostumar com aquilo. Mas eu nunca irei me acostumar.” (WALKER, 1983, p. 11, tradução minha.)

<sup>65</sup> “Sr. \_\_\_\_\_”.



realça a hierarquia presente num casamento engendrado diante da ausência de afeto. Esse homem também lhe causava abusos sexuais, violência física e psicológica, além de a explorada no serviço de casa.

She ugly. Don't even look like she kin to Nettie. But she'll make the better wife. She ain't smart either, and I'll just be fair, you have to watch her or she'll give away everything you own. But she can work like a man. (WALKER, 1983, p. 18)<sup>66</sup>

What good it do? I don't fight, I stay where I'm told. But I'm alive. (WALKER, 1983, p. 29)<sup>67</sup>

A forma narrativa do texto, o diário, cria uma dinâmica de escrita de si que, ao mesmo tempo, performatiza um subjetividade e cria um *outro* para testemunhar a história. As correspondências enviadas a Deus e logo depois endereçadas à irmã de Celie, Nettie, apontam para a importância da alteridade como forma de construção de si e de um senso de coletividade e pertencimento dentro de uma sociedade excludente.

A noção de irmandade (do inglês *sisterhood*) é trazida aqui por meio da relação entre Celie e a personagem Shug Avery, uma cantora de blues na trama de *A cor púrpura*, amante de Mr. \_\_\_\_\_, devotado por ela. Como foi dito previamente, a figura da *blueswoman* passava pelo fetiche e pela objetificação do olhar enviesado de uma sociedade fortemente patriarcal. Shug, que teve sua iniciação musical dentro do gospel — seu pai era pastor, e ela começou a cantar em igrejas —, foi rejeitada pela figura paterna ao assumir uma postura não típica do padrão comportamental das mulheres da época, viajando, apresentando-se em bordéis e tendo uma série de relacionamentos amorosos. A amizade construída entre Celie e Shug, simultaneamente atravessada por uma relação amorosa, ressignifica e circunscreve uma nova possibilidade de espaço, outro espaço que não aquele previamente demarcado para seus corpos. Shug, que não se submetia à figura do Mr. \_\_\_\_\_, chamando-o pelo seu nome (Albert), desloca com seu comportamento a autoridade do marido de Celie. Prova disso é que ele cozinhava para a cantora e parecia amedrontado diante de sua personalidade altiva.

---

<sup>66</sup> “Ela é feia. Nem pense que ela é como Nettie. Mas ela dará uma esposa melhor. Ela também não é esperta, vou ser sincero, você terá que vigiá-la ou ela dará fim em tudo que você tem. Mas ela consegue trabalhar como um homem” (WALKER, 1983, p. 11; tradução minha).

<sup>67</sup> “Que bem isso pode fazer? Eu não brigo. Fico aonde me mandam ficar. Mas estou viva” (WALKER, 1983, p.29; tradução minha).

First thing she said, I don't want to smell no stinking blankety-blank pipe, you hear me, Albert? Who Albert, I wonder. Then I remember Albert Mr. \_\_\_\_\_ first name. (WALKER, 1983, p. 51)<sup>68</sup>

I don't even look at mens. That's the truth. I look at women, tho, cause I'm not scared of them. (WALKER, 1983, p.15)<sup>69</sup>

É ao dedicar cuidados a Shug num momento de enfermidade que uma relação se estabelece entre Celie e a cantora de blues, intercambiada entre a irmandade e o amor. Cuidar da outra, reconhecê-la como igual e descobrir a possibilidade do afeto em outro corpo é um meio de resistir a um duplo mecanismo de subalternização engendrado a partir da cor da pele e do gênero. Em uma cena marcante do livro — e também marcante na adaptação para o cinema feita por Steven Spielberg, em 1985 —, Shug Avery traduz a irmandade construída entre elas através de uma canção feita em homenagem à Celie:

Shug saying Celie. Miss Celie. And I look up where she at. She saying my name again. She say this song I'm about to sing is call Miss Celie's song. Cause she scratched it out of my head when I was sick. First she hum it a little, like she do at home. (...) First time somebody made something and name it after me. (WALKER, 1983, p. 75)<sup>70</sup>

Sister, you've been on my mind  
Sister, we're two of a kind  
So sister, I'm keepin' my eyes on you  
I betcha think I don't know nothin'  
But singin' the blues  
Oh sister, have I got news for you  
I'm somethin'  
I hope you think that you're somethin' too<sup>71</sup>

<sup>68</sup> “A primeira coisa que ela disse, não quero sentir o cheiro de nenhum charuto maldito, me ouviu, Albert? Quem é Albert, eu me pergunto. Então me lembro de que Albert é o primeiro nome do Sr. \_\_\_\_\_” (WALKER, 1983, p. 51; tradução minha).

<sup>69</sup> “Eu nem olho para homens. Essa é a verdade. Olho para mulheres, delas eu não tenho medo” (WALKER, 1983, p. 15; tradução minha).

<sup>70</sup> “Shug disse Celie, Senhorita Celie. Olhei para cima e a vi. Ela disse meu nome novamente. Disse ‘a canção que cantarei agora chama-se a Canção da Senhorita Celie.’ Ela tirou da minha cabeça quando eu estava doente. Ela começa murmurando um pouco, como faz quando está em casa. [...] Foi a primeira vez que alguém fez algo para mim” (WALKER, 1983, p. 75; tradução minha).

<sup>71</sup> “Maninha, você está em meu pensamento/ Maninha, nós somos iguais/ Então, minha irmã, estou sempre olhando por você/ Aposto que você acha que não sei fazer nada/ A não ser cantar blues/ Ah, maninha, eu tenho algo para te contar/ Eu tenho valor/ Espero que você também veja isso em si.” Trecho da canção *Miss Celie's blues*, performada por Margaret Avery (tradução minha).



**Figura 11 – Cena do filme *A cor púrpura* (1985)  
Shug Avery (Margaret Avery) canta *Miss Celie's blues*  
Fonte: Warner Bros.**

De acordo com Ana Claudia Pacheco (2013), é sobre o ato de amar e ser amada que se alojam as hierarquias sociais prescritas e as representações elaboradas a respeito do corpo da negra/mestiça, estruturando suas escolhas e sua afetividade. Para a autora, o papel do feminismo negro é desafiar essas hierarquias sociais para entender como sistemas classificatórios são modificados e ressignificados nas várias experiências das mulheres. Angela Davis (2016), por sua vez, no livro *Mulher, raça e classe*, no qual pensa a condição da mulher negra a partir da escravidão e da forma como o corpo negro feminino foi desumanizado, argumenta que é impossível estudar as estruturas hegemônicas construídas dentro dos espaços nacionais sem levar em consideração, para além da estrutura de classes, as questões de raça e de gênero, já que um importante pilar das sociedades escravocratas foi o racismo. De acordo com Djamilia Ribeiro (2016), que realiza o prefácio à edição brasileira do livro de *Mulher, raça e classe*, Davis (2016) traz uma grande crítica à esquerda ortodoxa que defende a primazia da questão de classe sobre outras variáveis de análise social.

Para Davis (2016), nos debates acerca do regime escravocrata, a situação específica das mulheres escravas permaneceu incompreendida por muito tempo. Essas discussões situavam o corpo negro feminino a partir de sua “promiscuidade sexual” ou de seus pendores “matriarcais”. Perspectivas como a de Freyre (2006), que pensa a mulher negra como objeto de desejo ou corpo dócil em sua instância de matriarca, são o alvo da crítica de Davis (2016), para quem esses atravessamentos obscureciam, muito mais do que iluminavam, a situação das mulheres durante a escravidão.

Davis (2016) então faz um ensaio de proposta de hipóteses para reorientar, reescrever e reexaminar a história das mulheres negras durante a escravidão. Ela traz o trabalho — ponto que ocupa um enorme espaço na vida desses corpos — como um padrão estabelecido durante os primeiros anos de escravidão. Quer dizer, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório; daí ele se tornar um eixo discursivo primário.

No que dizia respeito ao trabalho, a força e a produtividade sob a ameaça do açoite eram mais relevantes do que questões relativas ao sexo. Nesse sentido, a opressão das mulheres era idêntica à dos homens. [...] Mas as mulheres também sofriam de forma diferente, porque eram vítimas de abuso sexual e outros maus tratos bárbaros que só poderiam ser infligidos a elas. A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmea. (DAVIS, 2016, p. 19)

A visão da mulher negra como potência de trabalho coexistia com a ideia do corpo reprodutor, incentivado a reproduzir tantas vezes quanto fosse biologicamente possível. Dito de outro modo, o estímulo à reprodução não isentava do trabalho nem as mulheres grávidas, nem as mães com criança de colo, todas elas obrigadas a trabalhar de modo tão “masculino” quanto seus companheiros. Lembremos de Celie: *She can work like a man*. Para Davis (2016), essa visão da mulher negra, ao mesmo tempo em que culmina na destruição física e psicológica desses corpos, assinala a potência de resistência e de força dessas mulheres — tabus para a ideologia de feminilidade do século XIX.

É possível, claro, que as observações desse viajante estivessem contaminadas pela variedade paternalista do racismo, mas, senão for esse o caso, essas mulheres podem ter aprendido a extrair das circunstâncias opressoras de sua vida a força necessária para resistir à desumanização diária da escravidão. A consciência que tinham de sua capacidade ilimitada para o trabalho pesado pode ter dado a elas a confiança em sua habilidade para lutar por si mesmas, sua família e seu povo. (DAVIS, 2016, p.24)

Davis (2016) também argumenta que a ideologia da feminilidade, enquanto subproduto da industrialização, popularizada e disseminada através de revistas femininas e romances, construiu a mulher branca como um corpo totalmente separado da esfera do trabalho produtivo, ocupando locais como “mãe” e “dona de casa”. Todavia, diz Davis (2016), esse vocábulo não se fazia presente para a mulher negra escrava, o que levava a que as

relações homem-mulher no interior da comunidade escrava não pudessem corresponder aos padrões da ideologia dominante.

É verdade que a vida doméstica tinha uma imensa importância na vida social de escravas e escravos, já que lhes propiciava o único espaço em que podiam vivenciar verdadeiramente suas experiências como seres humanos. Por isso — e porque, assim como seus companheiros, também eram trabalhadoras —, as mulheres negras não eram diminuídas por suas funções domésticas, tal como acontecia com as mulheres brancas. Ao contrário dessas, aquelas não podiam ser tratadas como meras “donas de casa”. Daí a afirmar, porém, que, por causa disso, elas dominavam seus homens é basicamente distorcer a realidade sob a escravidão. (DAVIS, 2016, p. 29-30)

A questão que se destaca na vida doméstica nas senzalas é a da igualdade sexual. O trabalho que escravas e escravos realizavam para si mesmos, e não para o engrandecimento dos seus senhores, era cumprido em termos de igualdade. Nos limites da vida familiar e comunitária, portanto, conseguia realizar um feito impressionante, transformando a igualdade negativa que emanava da opressão sofrida como escravas e escravos em uma qualidade positiva: o igualitarismo característico de suas relações sociais. (DAVIS, 2016, p. 30)

Para Davis (2016), o terrível fardo da igualdade diante da opressão, caracterizado pela igualdade diante de seus companheiros no ambiente doméstico, possibilitou a igualdade de modo combativo, que servia de força motriz para desafiar a desumana instituição da escravidão: resistência ao assédio sexual de homens brancos, defesa de sua família e participação ativa em paralisações e rebeliões.

Foram essas mulheres que transmitiram para suas descendentes do sexo feminino, nominalmente livres, um legado de trabalho duro, perseverança e autossuficiência, um legado de tenacidade, resistência e insistência na igualdade sexual – em resumo, um legado que explicita os parâmetros para uma nova condição da mulher. (DAVIS, 2016, p. 41)

De acordo com Pacheco (2013), a partir da década de 1980, com a explosão do feminismo negro norte-americano, as mulheres negras apareceram como objeto de pesquisa e as primeiras discussões colocaram em evidência justamente a necessidade de pensar as diferentes experiências históricas das mulheres, para além do feminismo “branco, de classe média e heterossexual — que sustentava a tese de uma experiência única e universal feminina” (PACHECO, 2013, p. 26). Até então, a formulação do feminismo branco não avaliava o impacto nem a importância das categorias de gênero-raça-classe na constituição

histórica das mulheres em contextos específicos marcados pela diferença. Para Pacheco (2013), “fora do ‘mercado afetivo’ e naturalizada no ‘mercado do sexo’, da erotização, do trabalho doméstico, feminizado e ‘escravizado’” (PACHECO, 2013, p. 25), a mulher negra se contrapunha às mulheres brancas, corpos pertencentes à cultura do afetivo e do casamento.

Tais teorias, denominadas de *Standpoint Theory*, deram uma contribuição importante para introdução das categorias de gênero, raça e classe nos escritos feministas. A sua contribuição foi justamente desestabilizar com a noção do sujeito uno “mulher”, atentando para as várias identidades construídas pelas mulheres negras em diferentes contextos sociais e históricos. (HOOKS apud PACHECO, 2013, p. 29)

As teorias do “ponto de vista”, também conhecidas como *Standpoint Theory*, formuladas por feministas negras norte-americanas e latino-americanas têm dado uma significativa contribuição às pesquisas nos contextos contemporâneos. Essas teorias têm enfatizado a necessidade de pensar a produção do conhecimento a partir de um “lugar” em que os sujeitos cognoscentes se situam. (PACHECO, 2013, p. 38)

A metodologia da *standpoint theory*, também conhecida como a “metodologia dos oprimidos”, assinala a perspectiva de grupos em vias de subalternidade como aquela mais plural e crítica em relação à hegemonia. Assim, de acordo com Pacheco (2013), nessa formulação, as mulheres negras passaram a produzir conhecimento científico situado no contexto histórico-particular de um “lugar” em que vivências de opressão — gênero, raça, classe e sexualidade — são produzidas a partir de um atravessamento histórico.

A relação entre sujeito e objeto não condiz com os pressupostos positivistas de uma separação radical, e nem com os pressupostos relativistas exagerados que pressupõem um distanciamento entre investigador e investigado. (PACHECO, 2013, p. 39)

Para Pacheco (2013), essas formulações possibilitam a compreensão de que “não é possível falar em sobre determinação, exclusão ou adição de uma ou outra categoria, mas pensar em relações que se processam mutuamente em contextos socioculturais específicos” (PACHECO, 2013, p.30). As relações múltiplas experienciadas por corpos e sujeitos são pensadas aqui a partir da estética da encruzilhada. Presenciaremos então as vivências de duas mulheres negras — corpos marcados pelas imagens de seu passado escravo, “corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor” (EVARISTO, 2005, p. 54) — para pensarmos em estratégias de ressignificação das narrativas dominantes historicamente

imposta a elas. Ao propor uma perspectiva de micro-história, tento a seguir, com as limitações impostas por meu local de fala (mulher branca de classe média), oferecer um cotejo de cenas que sirvam para pensar a escrita de si por meio do corpo e da voz. Essas mulheres negras inscrevem a si mesmas a partir de uma subjetividade própria. “Toma-se o *lugar da escrita*, como direito, assim como se toma *o lugar da vida*” (EVARISTO, 2005, p. 54).

## 2.2. A GARDÊNIA

Falemos agora da moça que se apresentava com gardêneas brancas adornando os cabelos e cuja doçura e tristeza encantaram plateias ao redor do mundo. Era o início dos anos 40. Rosa Parks ainda levaria cerca de quinze anos para se recusar a ceder lugar a um homem branco no ônibus. E Martin Luther King Jr., então uma criança, certamente não tinha dimensão do papel que desempenharia na luta antissegregacionista. Embora a escravidão nos Estados Unidos tivesse sido abolida havia quase um século, às pessoas negras daquele país vinham sendo negados sistematicamente os direitos mais básicos da vida social. *Separados mas iguais*, era o mote fajuto que servia de base a uma série de leis de *apartheid* impostas aos afro-americanos, chamadas em seu conjunto de Leis Jim Crow. Por exemplo: um músico negro, em turnê com uma *big band*, não obstante fosse embalar as noites de swing de uma audiência que por vezes podia ser majoritariamente branca, se não encontrasse hotel e restaurantes exclusivos para negros na cidadezinha em que se apresentaria, era obrigado a contar com a hospitalidade de famílias negras locais. Nem mesmo o fato de ser uma das estrelas da noite servia para, nas casas de show, permitir que esse músico utilizasse os elevadores e as mesmas entradas que o público branco.

Diante desse cenário, podemos imaginar o impacto de haver uma cantora negra, aristocraticamente apelidada de Lady Day, cantando sobre os enforcamentos de corpos negros executados no sul dos Estados Unidos. Foi assim, cantando *Strange fruit*, a primeira música explicitamente política do jazz e com grande repercussão, que Billie Holiday, aos 24 anos, começou a ganhar visibilidade em seu país e no mundo. Suas performances eram atravessadas pelo pulsar da dor, pelo sofrimento, pela tristeza.

Apesar de jovem, Billie já havia vivido muitas dores em sua trajetória. Nascida Eleanora Fagan,<sup>72</sup> abandonada pelo pai, a garota passou a infância com a mãe na zona pobre de Baltimore. Sofreu violência sexual de um vizinho quando tinha apenas 10 anos. A polícia apareceu, chamada pela mãe de Billie, e, além de não condenar o abusador, julgando que a garota também tivesse culpa do próprio estupro, penalizou-a enviando-a para um reformatório religioso, onde ela passou alguns anos.

When we got there instead of treating me and Mom like somebody who called the cops for help, they treated me like I'd killed somebody. They wouldn't let my mother take me home. Mr. Dick was in his forties, and I was only ten. Maybe the police sergeant took one look at my breasts and limbs and figured my age from that. I don't know. [...] All I know for sure is they threw me into a cell. (HOLIDAY & DUFTY, 1984, p. 16)<sup>73</sup>

Fanon (2008) nos diz: “[n]enhuma chance me é oferecida. Sou sobredeterminado pelo exterior. Não sou escravo da ‘idéia’ que os outros fazem de mim, mas da minha aparição” (FANON, 2008, p. 108). Dito de outro modo, seu corpo chega antes dele em um ambiente por ser um corpo negro. Da mesma forma, a construção simbólica racista e sexista do corpo de Billie chega nessa cena antes dela. O corpo da mulher negra, construído como corpo-objeto destinado ao sexo, chega na cena antes do fato de estar ali uma criança de dez anos e uma vítima de abuso sexual. Trata-se de uma dupla violência: o abuso do vizinho, e, no campo do simbólico, o do delegado, que se acha no direito de sexualizar uma criança.

Ao sair de lá, ainda no início da adolescência, Billie passou a se prostituir, trajetória que atravessou a vida de muitas mulheres negras e pobres daquele tempo. “Prostituição, roubo, violência: as futuras rainhas negras do blues e do jazz quase sempre tinham que enfrentar o que era comum àqueles tempos” (KOECHLIN, 2012, p. 91). Para Billie, a vida nos cabarés, apesar de a enviar novamente para a prisão, permitiu-lhe, nas vitrolas dessas casas, ter contato com a música de Louis Armstrong e de Bessie Smith, ídolos em que se inspirou para construir

---

<sup>72</sup> Tendo lido sobre as críticas e imprecisões que constariam em sua autobiografia, *Lady sings the blues*, escrita em parceria com o jornalista e amigo William Dufty (1984), utilizei-a com parcimônia para construir essa genealogia. Também me vali de um perfil feito por Stéphane Koechlin (2012) no livro *Jazz ladies*, e três documentários como suplementos. São eles: *Lady Day: the many faces of Billie Holiday* (1990), de Matthew Seig. *Swing: pure pleasure* (2001), de Ken Burns. E *Billie Holiday: sensational Lady* (2001), de David F. Turnbull.

<sup>73</sup> “Quando chegamos lá, ao invés de tratarem Mainha e eu como alguém que tivesse pedido ajuda pra polícia, eles me trataram como se eu tivesse matado alguém. Eles não deixaram minha mãe me levar pra casa. O Sr. Babaca tinha uns quarenta anos, e eu tinha só dez. Talvez o delegado tenha olhado pros meus seios e minhas pernas e achou que eu fosse mais velha. Eu sei lá. [...] Eu só mesmo é que eles me jogaram em uma cela” (HOLIDAY & DUFTY, 1984, p. 16; tradução minha).



seu estilo. Mais tarde se mudou para Nova York junto com a mãe, para o bairro negro do Harlem, ponto de efervescência cultural. Ali, daria os primeiros passos como cantora. Seu pseudônimo adveio em parte do pai, o guitarrista Clarence Holiday, quem ela reencontraria e de quem se reaproximaria em Nova York; e da atriz então em voga Billie Dove, uma das divas do cinema mudo. Assim nasceu Billie Holiday, cuja carreira começou cantando por gorjetas no Harlem, em uma época onde os músicos iam de bar em bar, de mesa em mesa, fazendo *jam sessions*. No documentário *Billie Holiday: sensational Lady* (2001), um de seus biógrafos, Donald Clarke, afirma que essa performance itinerante, que a levava a executar variações da mesma canção entre uma e outra mesa, foi um treinamento fundamental para Lady Day elaborar, sem educação formal, o singular modo como cantava, por trás das notas.

Numa dessas apresentações, em 1933, foi contemplada pelo produtor John Hammond, que chegou a escrever que ela cantava como Louis Armstrong tocava o trompete. Com ajuda de Hammond, aos 18 anos, Billie Holiday iniciou os trabalhos de estúdio, gravando com os até então pouco conhecidos Benny Goodman e Teddy Wilson, mais tarde ídolos do swing. O swing, afirma Ken Burns, no documentário *Swing: pure pleasure* (2001), foi um gênero musical que se tornou febre nos Estados Unidos pós-quebra da bolsa em 1929; um ritmo que, através da indústria cultural, que invisibilizava os músicos negros nesse cenário, embranqueceu o jazz para transformá-lo em símbolo da música americana. E foi ao swing que Billie Holiday se dedicou após o fracasso de vendas de seus primeiros discos: afinal de contas, como já ouvimos Etta James (apud CALADO, 2012) comentar, as gravadoras e distribuidoras não se empenhavam em fazer dar certo a carreira de músicos negros.

Billie primeiro cantou em uma orquestra composta por músicos negros, a Count Basie Orchestra, onde ela pôde conviver e trabalhar com um de seus melhores amigos, aquele que a apelidou de Lady Day: Lester Young. E que era chamado por ela de Prez, diminutivo do termo *President* (Presidente), pois “eu sempre pensei que ela era o melhor, então seu nome tinha de ser o melhor de todos” (HOLIDAY & DUFTY, 1984, p. 50; tradução minha<sup>74</sup>). Em seguida, passou à orquestra de Artie Shaw, o que fez com que ela se apresentasse para o público branco, às custas de sofrer na estrada, em hotéis e restaurantes, todo tipo de racismo imposto aos músicos negros que compartilhavam a vida entre brancos.

O racismo impunha sobre os corpos negros o ostracismo. Seu estrelato nessa banda não durou muito; para agradar a audiência de Shaw, Billie Holiday logo teve de dividir sua função com Helen Forrest, cantora branca. Por essa época, seu pai faleceu de pneumonia, após a

---

<sup>74</sup> “I always felt he was the greatest, so his name had to be the greatest” (HOLIDAY & DUFTY, 1984, p. 50).

recusa de diversos hospitais a tratar de um homem negro. Billie opta por sair da banda de Shaw e voltar a apresentar-se solo, notadamente nos bares da Rua 52, meca do jazz nova-iorquino entre nos anos de 1930 e de 1950. Foi ali que ela performou *Strange fruit* e dali saiu para se tornar a cantora estadunidense mais bem paga da época, empresariada por Joe Glaser, o mesmo sujeito que administrava a carreira já consolidada de Armstrong.

Enquanto sua vida profissional deslanchava, a vida pessoal de Billie se tornava mais e mais tormentosa. De um lado, havia as drogas: o álcool e as substâncias ilícitas, que a levariam mais algumas vezes à prisão, uma delas, em 1947, durante nove meses. Do outro, uma série de arranjos afetivos conturbados, com homens e mulheres, e um trio de casamentos com homens abusivos. Primeiro Jimmy Monroe, com quem amargou uma vida de traições conjugais. Depois Joe Guy, com quem o problema das drogas se agravou. Por fim, Louis McKay, quem, além de roubar seu dinheiro, ainda a agredia fisicamente. Com McKay Billie permaneceu casada até pouco antes de morrer, em 1959, aos 44 anos, com complicações de fígado. Com tantas amarguras, Billie nunca se cansou de buscar o amor, casamento após casamento, flerte após flerte, pois “any kind of freakish feelings are better than no feelings at all” (HOLIDAY & DUFTY, 1984, p. 29).<sup>75</sup>

Seu último álbum, *Lady in satin*, fora gravado pouco antes de sua morte e lançado postumamente. No documentário *Billie Holiday: sensational Lady*, contam o maestro Ray Ellis e o baixista John Levy que Billie parecia enfrentar complicações pessoais durante a produção desse disco. Bebia em estúdio e chegava a se esquecer das letras. Mas, como cantar não lhe era uma questão de arranjos ou ensaios, mas do seu sentir, *Lady in satin* se tornou um de seus trabalhos mais admirados, e, como a respeito dele bem disse a cantora Annie Ross, amiga pessoal de Billie:<sup>76</sup> “there’s a whole life in that voice” — há uma vida inteira naquela voz. Voz e corpo que pediam através de uma ode à tristeza o direito de ser amada.

What can I tell them? If you find a tune and it’s got something to do with you, you don’t have to evolve anything. You just feel it, and when you sing it other people can feel something too. With me, it’s got nothing to do with working or arranging or rehearsing. Give me a song I can feel, and it’s never work. There are a feel songs I feel so much I can’t stand to sing them, but that’s something else again. (HOLIDAY & DUFTY, 1984, p. 39)<sup>77</sup>

<sup>75</sup> “Qualquer tipo de sentimento é melhor do que o vazio” (HOLIDAY & DUFTY, 1984, p. 29; tradução minha).

<sup>76</sup> O comentário é feito tanto em *Billie Holiday: sensational Lady* quanto em *Lady Day: the many faces of Billie Holiday*.

<sup>77</sup> “O que posso dizer? Se você achar um som e ele disser algo sobre você, você não precisa de muitos detalhes. Você apenas sente, e quando você canta as outras pessoas também conseguem sentir. Comigo, nunca foi uma

### 2.3. A ROSA

“De que planeta você veio?”, perguntou o apresentador. A adolescente que se juntara a ele no palco usava as roupas da mãe; roupas para um corpo bem mais volumoso que o dela, franzino. Negro. O auditório ria. O programa de Ary Barroso na Rádio Tupi era uma festa, e parte da festa era zombar dos calouros que iam se apresentar e disputar o prêmio em dinheiro. Só que ninguém esperava a resposta saída da boca da jovem Elza da Conceição Soares, que estava ali porque precisava com urgência de dinheiro para comprar remédios para o filho bebê e bastante adoentado: “Eu vim do planeta fome”, retrucou a moça. Seca. Pungente. Não se ouviu mais o burburinho da plateia sob os versos de *Lama*, cantada em voz rouca e poderosa: *Se eu quiser fumar, eu fumo/ Se eu quiser beber, eu bebo/ Não interessa a ninguém/ Se meu passado foi lama*. Não à toa, ao final da apresentação, fitando a garota já com outros olhos, Ary Barroso anunciou: “Senhoras e senhores, neste exato momento nasce uma estrela.”

Não se conhece ao certo quando foi “este exato momento”. É que Elza não revela sua idade. Sabe-se que nasceu no dia 23 de junho, mas o ano pode ter sido 1930 ou 1937. Em entrevista ao programa *Roda viva*, no dia 2 de setembro de 2002, ao ser perguntada sobre por que não falava sua idade, explicou: “Se este país tivesse respeito pela idade, eu diria, mas aqui não é uma Europa. [...] Fora do Brasil, quanto mais idade você tem, mais respeitado você é. Aqui, se você tem idade, você é decadente.” Já no mais recente documentário sobre sua vida, *My name is now*, ela se limita a dizer: “Nasci num 23. 23 e 7, 30. 30 dias do mês eu comi o pão que o diabo amassou com os pés.”

Em ambas as declarações, bem como em seu bordão — *My name is now* —, se vislumbra receio, talvez desgosto em relação ao tempo fora do presente. Seja o futuro, lugar de envelhecimento do corpo e prenúncio da morte; seja o passado, época de pobreza e de uma forçosa saída da infância aos 12, quando foi obrigada a se casar com um garoto de 22 anos porque, ao ver a filha sozinha com o rapaz em meio à mata próxima à pedreira onde trabalhava, na comunidade da Água Santa, zona norte do Rio de Janeiro, o pai de Elza julgou que a garota mantinha relações afetivas e sexuais às escondidas com o jovem, quando na verdade ela estava brigando com o futuro marido porque ele lhe derrubara o café que a menina ia levando para o pai. Pelo que conta no documentário *O gingado da nega* (2013),

---

questão de treinamento, arranjos ou ensaios. Me dê uma canção que eu possa sentir, e nunca será trabalho. Tem algumas canções que me tocam tanto, que eu nem consigo cantá-las, mas isso é outro assunto” (HOLIDAY & DUFTY, 1984, p. 39; tradução minha).

essa não foi a primeira vez em que gritaram sexo a seu corpo de criança. Cerca de dois anos antes, quando ia buscar comida em um quartel militar perto de casa, soldados a cercaram e ela temeu ser estuprada.

Com seu primeiro marido, Lourdes Antônio Soares, Elza teve sete filhos. Dois morreram de subnutrição, ainda bebês, ficando João Carlos, Gilson, Gerson e Dilma. Viúva aos 21, já tendo trabalhado como lavadeira, babá e operária em uma fábrica de sabão, ela agora ganhava sustento cantando em boates do Rio de Janeiro. Para além do voz potente, suas performances cativavam pelo modo como sincopava harmonias jazzísticas nos sambas que cantava, de maneira diferente do que vinha sendo feito na bossa nova. E fazia isso sem nenhum conhecimento do jazz estadunidense; era um estilo desenvolvido de maneira intuitiva, escutando e respondendo aos sons que faziam as latas d'água que levava na cabeça morro acima, para a mãe lavar roupa para fora. Como podemos perceber, ainda na infância, a menina Elza aprendeu que o ritmo é uma maneira de o corpo resistir.

No mesmo *Roda viva* de 2002, a cantora contou que, nesse início de carreira, soube que se havia conversado acerca de um contrato com ela dentro da gravadora RCA Victor, mas seu nome foi descartado assim que se informou que ela era negra. Mais uma vez temos um caso de interdição racista, como aquela descrita por Fanon (2008) e vivenciada por outras grandes cantoras negras. A cor da pele como a primeira forma de ler seus corpos e de lhes dizer não. Assim, o privilégio de gravar Elza Soares coube à Odeon, onde foi apresentada por Silvinha Teles, uma das estrelas da bossa nova então nascente, e pelo produtor Aloísio de Oliveira. Em 1960, lançaram *Se acaso você chegasse*, seu disco de estreia. A performance que Elza fazia da faixa-título, samba com elementos de jazz, fez certa feita o autor da canção, Lupicínio Rodrigues, ir atrás da cantora para parabenizá-la. Carregando um buquê de flores, o compositor se aproximou da jovem e lhe disse: “Com licença, eu trago rosas para outra rosa!” “Olha aqui, meu senhor, meu nome não é Rosa e não gosto de rosas”, respondeu Elza, resabiada. Quando se deu conta de quem era o sujeito, diz ela que ficou envergonhada e, à revista *Harper's bazaar Brasil*, afirmou que as rosas que tem tatuadas são uma homenagem a esse encontro.<sup>78</sup>

No ano seguinte, 1961, Elza lançou o disco *A bossa negra*. Se nos lembramos de que, somente três anos antes, o burburinho da bossa nova começara, com Elizeth Cardoso gravando canções de Tom Jobim e Vinicius de Moraes em seu álbum *Canção do amor demais*; e se nos lembramos de que a bossa nova é uma gênero herdeiro do samba e de seu

<sup>78</sup> <http://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/elza-soares-sempre-transitando-entre-o-bom-humor-e-a-tragedia/>

processo de embranquecimento, hibridizado com a influência do jazz estadunidense; podemos então considerar o título deste segundo trabalho de Elza como um contradiscurso que, ao apresentar um disco de samba cheio de *scats* à Armstrong, serve para repensar a noção do gênero bossa nova a partir de um local de fala feminino e negro.

Em 1962, durante a Copa no Chile, onde esteve como madrinha da seleção brasileira e onde conheceu Louis Armstrong, que a chamou de filha (*my daughter*), teve início sua história de amor com Garrincha; uma história que durou dezessete anos e que a transformou em pária no Brasil. É que na volta do Chile, ainda casado, Garrincha foi viver com Elza, e a imprensa fez do romance de ambos um escândalo, um atentado contra a moral e os bons costumes. Apesar das dificuldades que viria a enfrentar ao lado de Garrincha, a cantora foi direcionada a raiva de uma sociedade extremamente machista. Elza Soares foi xingada, teve a casa pichada com dizeres ofensivos, como “destruidora de lares”, e até mesmo sua fachada foi alvejada de balas. Para piorar, com a instauração da ditadura militar, entrou na mira de suspeitos de subversão, sobretudo por ter feito um show em comício do presidente deposto, João Goulart. Por isso o casal decidiu se exilar na Itália, onde Elza teve oportunidade de ampliar a visibilidade de seu trabalho, inclusive cobrindo Ella Fitzgerald quando a cantora estadunidense teve de interromper uma turnê pela Europa por problemas de saúde.

Cinco anos depois, estava de volta o Brasil. Eram os anos 70, e Elza adotara o visual *black power*, então um dos símbolos das lutas dos movimentos negros. Àquela altura, Elza estava com mais dois filhos, Sara e Garrinchinha, e havia anos lutava para livrar Garrincha do alcoolismo, doença cujas consequências tanto afetaram a carreira do jogador quanto a própria família: dona Rosária, mãe de Elza, morreu em um acidente de carro quando Garrincha, bêbado, estava ao volante. Há ainda comentários de que, em momentos de embriaguez, ele a teria agredido. Ao falar do assunto no *Roda viva*, em 2002, assim ela expõe a questão:

Eu não apanhava do Garrincha. Eu não entendia que o alcoolismo era doença. E quando o Mané bebia em excesso, eu queria protegê-lo. Mas ele pesava muito mais que eu [...]. E, quando eu pegava o Mané, evidentemente que ele vinha, aquele mãozão batia e [eu] caía. Já quebrou dente, já sangrou [...]. Mas não que ele fizesse isso por maldade. Que o Mané era um passarinho. O Mané foi a figura mais dócil que eu já vi em toda a minha vida. E a pessoa mais difícil de ser conduzida, porque, quando bebe, você sabe que é *O médico e o monstro*. Nesse momento, realmente, a mão dele onde batia ia, né?<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Trecho da fala de Elza Soares no programa *Roda viva* (2002).

Por agora, calemo-nos diante do sentir de Elza. Trabalharemos com mais detalhes essa problemática registrada em sua fala no terceiro capítulo, através do texto de Lívia Natália (2016) e de outras estratégias de agência propostas pela performance do corpo da cantora em cena com a canção *Maria da Vila Matilde*. O casal se separou em 1982, um ano antes de Garrincha morrer. Elza, que passava por um momento de pouca visibilidade, cantando em circo e em lugares pequenos para sobreviver e sustentar os filhos, pensou nessa época em desistir da carreira. Porém ao desabafar acerca de seu desânimo junto a Caetano Veloso, o cantor baiano a convenceu do contrário. Convidou-a para gravar *Língua* com ele, música do disco *Velô* (1984), e graças à sua performance nessa canção, segundo a própria Elza conta em entrevistas, os holofotes voltaram-se novamente para ela.

Em 1986, Elza perdeu Garrinchinha em um acidente de carro. O filho tinha apenas 9 anos. Curiosamente, durou nove meses uma dor de cabeça que, junto com a devastação emocional, acometeu a cantora após a morte do garoto. E nove foram os anos que viveu fora do Brasil, entre a Europa e os Estados Unidos, buscando se recuperar do baque.

A década 90 cobriu a maior parte desse período de luto. É tanto que, após *Rebu* (1973), mesmo com o êxito da canção *Língua*, que lhe trouxe mais shows e mais cobertura midiática, Elza só voltaria a lançar disco em 2002, *Do cóccix até o pescoço*, onde ela flerta com os gêneros que ganharam notoriedade no Brasil no final do século XX (o rap, o funk, a música eletrônica) e onde grava *A carne*, música de protesto contra o racismo: *A carne mais barata do mercado é a carne negra*.

O título *Do cóccix até o pescoço* pode remeter ao grave acidente de coluna que ela sofreu em 1999, ao cair do palco, o que lhe gerou dores e limitações que a perseguem até hoje, quando se apresenta sentada, mas sem perder a energia. Nesse mesmo ano, a brasileira recebeu da BBC o título de Cantora do Milênio. E se Elza Soares, sem dúvida brilhou no século XX, também fez história no século XXI. O álbum *A mulher do fim mundo* (2015), venceu o Grammy Latino, em 2016, uma das premiações mais badaladas da indústria fonográfica, e continua a lhe render convites para se apresentar em diversos cantos do Brasil e do mundo.

Elza conta que, no início da carreira, quando estudava dramaturgia, Grande Otelo a convenceu a estudar Direito. Dizia-lhe que ela poderia fazer muito, como advogada, pelos negros. Acatando o conselho do mestre, a cantora com efeito se matriculou em uma faculdade de Direito e frequentou o curso até quase se formar. Se não o conseguiu concluir, foi porque as demandas da carreira a convocavam a outro palco que não o dos tribunais. Um palco no

qual Elza, com certeza, fez e tem feito muito em prol da visibilização dos corpos negros e femininos e contra a subjugação desses corpos.

A partir das trajetórias biográficas de Elza Soares e Billie Holiday, é possível notar um caminho atravessado por dores geradas pelas inscrições sociais de seus corpos e afetos em dois pontos diferentes da afrodiáspora. Para tanto, me proponho a pensar sobre as performances artísticas de Elza e Billie como mecanismos de abordagem das experiências traumáticas vividas. Depois de pesquisar e ler sobre a vida dessas duas grandes divas negras, move-me a pergunta: como as performances que assinaram com seus corpos rasuram ou repetem em diferença as experiências de dor que a condição de mulher negra lhes impôs em seus respectivos tempos e espaços?

#### 2.4. FLORES EM CENA: CORPO NEGRO E PERFORMANCE

Do mar do Atlântico Negro, *a água arrepiada pelo vento*<sup>80</sup> trouxe a chuva que fez vicejar as flores de que aqui falo. Já vimos algumas cenas da vida de Billie Holiday e Elza Soares. Entretanto, antes de as cortinas do palco se abrirem, precisamos nos preparar para o *jogo*: vamos falar sobre performance. Jacques Derrida (1991) nos proporciona as bases para pensarmos o performático a partir de uma nova concepção de escrita, a escritura ou *a-escrever*: agência transformadora que, através de uma rede de conexões, coloca em ação textos, sentidos, expressividades e corpos.

Derrida (1991) desconstrói a ideia de escrita a partir de certa associação que toma o significado do termo comunicação apenas como veículo ou transporte de sentidos. De acordo com ele, a palavra comunicação pode instaurar significados que extrapolam os campos da semântica, da semiótica ou da linguística. Nessa perspectiva, o significante comunicação pode vir a gerar o que ele chama de movimentos não-semânticos:

---

<sup>80</sup> Trecho da canção *Eu e água*, performada por Caetano Veloso.

Aqui um recurso ao menos provisório à linguagem vulgar e aos equívocos da língua natural ensina-nos que se pode, por exemplo, comunicar um movimento ou que um abalo, um choque, um deslocamento de força pode ser comunicado — entenda-se propagado, transmitido. Diz-se que também que lugares diferentes ou distantes podem comunicar entre si através de tal passagem ou tal abertura. O que se passa, então, o que é transmitido, comunicado, não são fenômenos de sentido ou de significação. Não se trata nesses casos nem de um conteúdo semântico ou conceitual, nem de uma operação semiótica, ainda menos de uma troca linguística. (DERRIDA, 1991, p. 349)

O movimento que Derrida (1991) opera é pensar a palavra *comunicação* não como um transporte ou veículo, mas como *disseminação*. Com efeito, o sentido se dissemina, por isso um choque, um abalo provocado em outros corpos podem ser entendidos como comunicação. Entretanto, o acontecimento enquanto presença — o momento da enunciação, a materialidade, o gesto corporal ou a voz — não podem ser pensados como ponto de origem, pois pensar a comunicação “física” ou “real” como sentido próprio ou primitivo é ainda levar em consideração que a materialidade veicula uma verdade.

Além disso, Derrida (1991) rompe com a ideia de polissemia na comunicação — entendida enquanto conversão de múltiplos sentidos — e propõe a noção de disseminação: potência interpretativa que não transmite uma multiplicidade de sentidos, mas que, na ausência do sentido, propaga possibilidades de significação. A disseminação é o que ultrapassa os limites da escrita e nos leva a pensar a escritura, ou escrita enquanto processo.

Outro ponto de crítica trazido por Derrida (1991) acerca do conceito de comunicação é o limite traçado pelo ideal de *contexto*. Tal limite prescreveria uma espécie de *consensus* implícito para que as comunicações pudessem ser entendidas e envolvessem os diálogos numa linha de inteligibilidade e de uma verdade do sentido, de forma que um acordo geral pudesse ser estabelecido. Para Derrida (1991), entretanto, “um contexto nunca é absolutamente determinável; sua determinação nunca é assegurada ou saturada, o que assinala a insuficiência teórica do próprio conceito de contexto. A impossibilidade de determinação de um contexto gera um deslocamento do conceito de escrita, que não mais poderia ser entendida como comunicação, enquanto transmissão de sentido. Aumentando-se o campo de percepção do conceito de escrita, os efeitos da comunicação poderiam então ser pensados como “particulares, secundários, inscritos, suplementares” (DERRIDA, 1991, p. 351). Além disso, essa ampliação do conceito de escrita proposta por Derrida (1991) deita por terra a organização do sistema representacional, pois o conceito de representação é indissociável dos



de comunicação e de expressão: a estrutura representativa marcaria o primeiro grau da comunicação expressiva, a relação ideia/signo.

A estrutura representacional do pensamento, ou a noção de escrita enquanto presença, como essência do texto (ideia, intenção, sentido, conteúdo), é o limite pensado por Derrida (1991) a partir da estrutura da dialética de Hegel (tese, antítese, síntese):

A tese e a antítese e a sua demonstração nada mais apresentam, pois, que estas afirmações opostas: um limite é (*eine Grenze ist*) e o limite só é de fato um limite superado (*aufgehobene*); o limite tem sempre um para além com o qual se mantém em relação (*in Beziehung steht*), em direção ao qual deve ser transgredido, mas onde um tal limite, que não o é, ressurgir. (HEGEL apud DERRIDA, 1991, p. 5)

Para pensar uma outra possibilidade de escrita, em relação de *différance*<sup>81</sup> àquela fundamentada na estrutura representacional, Derrida propõe (1991) a concepção de escritura enquanto disseminação, sem, entretanto, partir da base hegeliana. O limite, que sempre é transposto na estrutura dialética através da antítese construída para formulação de uma nova síntese, é, através da descrição de Derrida (1991), colocado em suspensão, para pensar uma possibilidade do que está para além desse limite, sem, entretanto, excluí-lo.

A escritura, dessa forma, não supera o limite, deixando-o para trás, pois o signo escrito é repetível e iterável (caminha em direção a outridades). A escritura traz para o agora, representa e performa. A escritura enquanto acontecimento tem a força de repetição, de representação, mas ao mesmo tempo instaura o movimento que lança para o outro possibilidades de significação. A linguagem é feita de dois tipos de enunciados: os constataivos (concepção clássica concebida como “descrição” verdadeira ou falsa dos fatos) e os performativos. Derrida (1991) não trabalha com um limite dialético entre eles, mas produz uma ferida ou rasura que coloca o limite em suspensão para pensar que a escritura não apenas constata, mas performa.

---

<sup>81</sup> Como lembra Carneiro (2000), a *différance* trata da “‘produção do diferir, no duplo sentido dessa palavra’, que supõe que não haja síntese possível e que nenhum elemento possa estar presente em si e referendo apenas a si próprio (Derrida, 1967/1973, p. 29). O verbo ‘diferir’, como *différer*, tanto pode significar ‘adiar, procrastinar, retardar’, quanto ‘divergir, discordar’, ‘ser diferente’, ‘distinguir-se’. Assim, a diferença envolve tanto a diferença quanto o adiamento, tanto ‘intervalo, distância’ quanto ‘uma demora, um retardamento’, tanto espaço quanto tempo (Derrida, 1972/1991b, p. 39). A diferença não é presença, pois um sistema em que os signos se referem apenas a outros signos, há um infinito processo de adiamentos e remissões, nunca há o encontro de uma presença exterior à linguagem.” (CARNEIRO, 2000, p. 197-8).

Um dos conceitos realçados por Derrida para pensar o performativo na escritura é a ideia de ausência. Na perspectiva tradicional, escreve-se para comunicar-se com alguém ausente. Na ausência do emissor ou do destinador, a escrita — que se separa dele e continua a produzir efeitos para além de sua presença e do seu querer-dizer — é continuamente modificada na representação e em sua proposta comunicativa. Escrever, *re-presen-tar* (apresentar novamente), supre regularmente a presença perdida no momento da escrita. No entanto, para Derrida (1991), a ausência regula um outro conceito operatório: o traço. Pensado numa concepção clássica, traçar significaria “expressar”, “representar”, “evocar” ou “tornar presente”:

O signo nasce ao mesmo tempo que a imaginação e a memória, no momento em que é requerido pela ausência do objeto na percepção presente (“A memória, como vimos, consiste apenas no poder de evocar os signos das nossas idéias, ou das circunstâncias que as acompanharam [...]”). (DERRIDA, 1991, p. 355)

Traçar ou tornar presente pressupõe, a partir da tradição clássica, assegurar a presença na ausência, pois propõe “uma teoria do signo como representação da idéia que já é ela própria a coisa percebida” (DERRIDA, 1991, p. 356). Para Derrida (1991), entretanto, dá-se que, “na medida em qualquer signo, tanto na ‘linguagem de ação’ quanto na linguagem articulada [...], supõe uma certa ausência [...], é preciso que a ausência no campo da escrita seja um tipo original se se pretende reconhecer [...] especificidade ao signo escrito” (DERRIDA, 1991, p. 356). Como o signo escrito avança na ausência de um destinatário, para que ele permaneça legível, é preciso que seja *iterável* (ideia de repetição que é associada ao conceito de alteridade). “Uma escrita que não seja estruturalmente legível — iterável — para além da morte ou ausência do destinatário não seria uma escrita” (DERRIDA, 1991, p. 357).

Dito de outro modo, qualquer escrita deve poder funcionar na ausência radical de qualquer destinatário, de modo que essa ausência não seja uma modificação contínua da presença, mas uma ruptura. Tem-se então a morte ou possibilidade da morte do destinatário inscrita na estrutura mesma da marca, e a destruição do contexto como protocolo do código:

O que vale para o destinatário vale também, pelas mesmas razões, para o emissor ou para o produtor. Escrever é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina por sua vez produtiva, que a minha desapareição futura não impedirá de funcionar e de dar, de se dar a ler e a reescrever. Quando digo “a minha desapareição futura”, é para tornar essa proposição mais imediatamente aceitável. Devo poder dizer a minha desapareição simplesmente, a minha não-presença em geral, e, por exemplo, a não-presença do meu querer-dizer, da minha intenção-de-significação, do meu querer-dizer, do meu querer-comunicar-isto, na emissão ou na produção da marca. Para que meu escrito seja um escrito, é necessário que continue a “agir” e ser legível mesmo se o que se chama o autor do escrito não responde já pelo que escreveu, pelo que parece ter assinado, quer esteja provisoriamente ausente, quer esteja morto ou que em geral não tenha mantido a sua intenção ou atenção absolutamente atual e presente, a plenitude do seu querer-dizer, mesmo daquilo que parece ser escrito em “seu nome”. (DERRIDA, 1991, p. 357)

A escrita como estrutura iterativa é o que possibilita, de acordo com Derrida (1991), a isenção de qualquer responsabilidade ou autoridade absoluta, da consciência ou intenção como autoridade e a ruptura com o horizonte da comunicação das consciências ou das presenças e com o transporte do “querer-dizer”. Em última instância, fala-se aqui do desvio do horizonte das polissemias para a disseminação — que não segue ordem ou campo delimitado, mas flui a partir da propagação.

Como ponto de atravessamento do conceito de escrita, Derrida (1991) traz o performativo para discussão:

Diferentemente da afirmação clássica, do enunciado constativo, o performativo não tem o seu referente (mas aqui esta palavra não convém sem dúvida, e constitui o interesse da descoberta) fora de si ou, em todo caso, antes de si e face a si. Não descreve qualquer coisa que exista fora da linguagem e antes de si. Produz ou transforma uma situação, opera [...]. (DERRIDA, 1991, p. 363)

O performativo é uma “comunicação” que não se limita essencialmente a transportar um conteúdo semântico já construído e vigiado por um objeto de verdade [...] (DERRIDA, 1991, p. 363)

Ao tentar definir o performativo, Austin (apud DERRIDA, 1991) tentou em vão fixar a pertinência e o rigor como critérios:

Para o mostrar, devo considerar permanentemente um valor de contexto, e mesmo de contexto exaustivamente determinável, justamente ou teologicamente; e a longa lista dos fracassos (*infelicities*) de tipo variável que podem afetar o acontecimento do performativo regressa sempre a um elemento do que Austin chama o contexto total. Um desses elementos essenciais — e não um entre outros — permanece classicamente a consciência, a presença consciente da intenção do sujeito falante perante a totalidade do seu ato locutório. (DERRIDA, 1991, p. 364)

Nessa perspectiva, a presença consciente dos locutores ou receptores na efetuação do performativo “implica [...] que nenhum *resto* escape à totalização presente” — “nenhuma disseminação [...] escape ao horizonte da unidade do sentido” (DERRIDA, 1991, p. 364). Para garantir o sucesso do enunciado do performativo, essas seriam as condições traçadas por Austin (apud DERRIDA, 1991):

Através dos valores de “convencionalidade”, de “correção” e de “integralidade” que intervêm nessa definição, encontramos necessariamente os de contexto exaustivamente definível, de consciência livre e presente na totalidade da operação, de querer-dizer absolutamente pleno e senhor de si: jurisdição teológica de um campo total cuja intenção permanece o centro organizador. (DERRIDA, 1991, p. 365)

Para Derrida (1991), entretanto, a oposição sucesso/fracasso da ilocução aparece como insuficiente. Sua teoria, em vez disso, propõe uma elaboração geral e sistemática da estrutura da enunciação que deixaria de lado a alternância sem fim entre essência e acidente.

Um enunciado performativo poderia ser conseguido se a sua formulação não repetisse um enunciado “codificado” ou iterável, dito de outro modo, se a fórmula que pronuncio para abrir uma sessão, lançar um barco ou casamento não fosse identificável de qualquer maneira como “citação”. Não que a citacionalidade seja aqui do mesmo tipo que numa peça de teatro, uma referência filosófica ou a recitação de um poema. É por isso que existe uma especificidade relativa, como diz Austin, uma “pureza relativa” dos performativos. Mas esta pureza relativa não se eleva *contra* a citacionalidade ou iterabilidade, mas contra outras espécies de interação no interior de uma iterabilidade geral que faz estragos na pureza pretensamente rigorosa de qualquer acontecimento de discurso ou de qualquer *speech act*. É preciso [...] construir uma tipologia diferencial de formas de iteração [...]. Nessa tipologia, a categoria de intenção não desaparecerá, terá o seu lugar, mas, a partir deste lugar, não poderá já comandar toda a cena e todo sistema de enunciação. Sobretudo, teremos agora que lidar com diferentes tipos de marcas ou cadeias de marcas iteráveis e não com uma oposição entre os enunciados citacionais, por um lado, e os enunciados — acontecimentos singulares e originais, por outro. (DERRIDA, 1991, p. 368-369)

Pode-se pensar que, a partir estrutura de iteração, a intenção que anima a enunciação não será nunca de todo presente. Desse modo, o seu contexto não pode ser determinado, já que para isso seria necessário que a intenção consciente fosse totalmente presente e transparente. A *différance*, a ausência da intenção na enunciação do performativo, não exclui, de acordo com Derrida (1991), o efeito de presença e de acontecimento discursivo.

Aquele que fala em enunciados performativos é o autor ou, como pensaremos adiante, o performer-autor. Entretanto essa assinatura, que também se constitui enquanto forma iterável, separa-se da intenção presente e única de sua produção para causar um efeito. Essa ruptura, nomeada por Derrida (1991) de *disrupção da presença na marca*, é o acontecimento ou nascimento da escritura — que, “através de um gesto duplo, uma dupla ciência, uma dupla escrita, pratic[a] uma *reviravolta* da oposição clássica e um deslocamento geral do sistema” (DERRIDA, 1991, p. 372). Em síntese, a escritura enquanto disseminação não se reduz a uma polissemia, pois não se trata de uma “descodificação hermenêutica” de verdades, mas instaura possibilidades que se disseminam através da experiência.

Graciela Ravetti (2003) caracteriza o performático como o ato visível apenas ao olho, também performático, de quem compartilha a experiência. Sendo um percurso que revela experiências que vão do âmbito pessoal ao comunitário (e vice-versa), o trânsito da performance é pensado como um impulso que ativa resíduos ou traços culturais e subjetivos, traços que se percebem como restos de algo maior. Portanto a experiência é tomada por Ravetti (2003) como algo reproduzível através da iterabilidade e das relações com o passado (memória), ao mesmo tempo em que relê o presente e transmite o futuro.

Nesse mesmo fluxo de pensamento, Diana Taylor (2013) propõe a performance como forma de preservação e de transmissão da memória. Ao estudar o grupo de teatro peruano Yuyachkani, a autora pensa as relações do performático a partir do nome atribuído à companhia, que significa em quéchua “‘estou pensando’, ‘estou lembrando’, ‘eu sou o seu pensamento’” (TAYLOR, 2013, p. 264). Isso se traduz em uma perspectiva de performance que incorpora a memória e o conhecimento, tornando fluido o limite que separa os sujeitos pensantes e os sujeitos do pensamento.

Nessa perspectiva, o duplo elo entre corpos é construído a partir de relações de alteridade: “eu” e “você” são “um produto das experiências e memórias um do outro, do trauma histórico, do espaço encenado, da crise sociopolítica” (TAYLOR, 2013, p. 264). Essa *memória incorporada*, segundo Taylor (2013), distingue-se do arquivo, pensado como um recurso permanente e tangível ao longo do tempo. O pensamento organizado do arquivo

diferencia-se da noção transitiva de *memória incorporada* presente na performance, pois implica uma compreensão relacional — a ser suplementada pelo outro — e não individualista de subjetividade: “O ‘eu’ que lembra é simultaneamente ativo e passivo (sujeito pensante/sujeito do pensamento)” (TAYLOR, 2013, p. 265).

Nas músicas advindas da diáspora africana, esse traço de alteridade, para além da encenação e da ressignificação do trauma — escravidão, patriarcalismo, racismo e subalternização —, pode ser pensado com base na *antífona*, isto é, no chamado que se faz ao espectador para que este participe da construção da cena. Esse gesto duplo — a relação “eu” e “você” — cria linhas de escape para o trauma coletivo através de estratégias do corpo.

De acordo com Martins (2002), as performances afro-americanas oferecem um rico campo de investigação, pois por meio delas é possível vislumbrar os processos de suplementação que buscam cobrir os espaços, os vazios e as rupturas das culturas e dos sujeitos que se reinventam. Essa reinvenção se dá a partir dos atravessamentos da diáspora, quer dizer, através de uma imagem que a diáspora cria, de relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a perda.

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicas operadores da formação cultural afro-americana, que o estudo das práticas performáticas reiteram e revelam. Nas Américas, as artes, ofícios e saberes africanos revestem-se de novos e engenhosos formatos. (MARTINS, 2002, p. 71)

O movimento de dupla face da cultura negra nas Américas pensado por Martins (2002) dialoga com o que Taylor (2013) chama de *memória incorporada* nas Américas. Nesse sentido, podemos pensar o gesto de reinvenção de si como novas formas que operam para além de “uma longa tradição [que] [...] v[ê] como conhecimento incorporado tudo aquilo que desaparece por não poder ser contido ou recuperado por meio do arquivo” (TAYLOR, 2013, p. 268). Sendo assim, o corpo pode ser um arquivo: em cena, a memória se faz presente a partir de sua relação de alteridade e movimentação, “reconstituindo-se — transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo ou geração para os seguintes” (TAYLOR, 2013, p. 268).

O arquivo [...] pode conter o registro terrível da violência criminosa — documentos, fotos e restos que falam de desaparecimentos. Porém, pergunta o *Yuyachkani*, o que acontece quando não há nenhuma fotografia, nenhum documento, quando até mesmo os ossos estão espalhados à margem da estrada? O repertório, para eles, guarda as histórias dos sobreviventes, seus gestos, os flashbacks, as repetições e alucinações — em suma, todos os atos geralmente considerados como formas de conhecimento e evidências efêmeras e não válidas. (TAYLOR, 2013, p. 268)

Nesse âmbito da performance, em que o arquivo pode ser pensado a partir da memória dos corpos, Martins (2002) traz em discussão os atravessamentos entre saber, corpo, memória e história:

(...) a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes. As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. (MARTINS, 2002, p. 72)

Para Martins (2002), o ato performático ritual não remete apenas ao universo semântico e simbólico da dupla repetição, de uma ação re-apresentada e arquivada, mas constitui, em si mesma, a própria ação. Na cena da performance, a memória coletiva (traumática) é ativada e ressignificada através das gestualidades. O rastro, a memória dos processos de subalternização advindos do sistema escravocrata, que serviu como base para a criação das nações modernas, surge na cena de enunciação e é ressignificado, fazendo-se presente e instaurando diferentes possibilidades de futuro através da potência de propagação que flui entre cadeias de suplementações instauradas na espiralidade do gesto.



**Figura 12 – A espiral de Fibonacci**  
**Fonte: Banco de dados do Pinterest<sup>82</sup>**

Tradições como o blues e o samba, cujos primeiros registros se constroem a partir da oralidade, encenam uma memória coletiva e um saber ancestral que se fazem presentes na cena performática acionada pelo corpo e pelo som. Os ditados populares, os provérbios, a religiosidade e as cenas do trauma marcadas por duras condições de vida, registros da escravidão e estratégias de docilização do corpo negro traçam as teias rítmicas da diáspora.

Refletir sobre as interconexões entre a atrocidade, o conhecimento incorporado e a subjetividade mostra-se urgente para as muitas populações nas Américas que vivenciaram séculos de trauma social. As abordagens à memória e ao trauma que privilegiam o sujeito individual deixam de fazer justiça à natureza cumulativa e coletiva do trauma sofrido por comunidades letradas e não letradas e que é transmitido por meio de performances incorporadas. (TAYLOR, 2013, p. 268)

---

<sup>82</sup> Disponível em: < <https://br.pinterest.com/keforal/horla/>>. Acesso em: 28 abr. 2017.



Essas práticas performáticas, inspiradas em repertórios antiquíssimos ou em tradições marginalizadas, abrem espaço para reações imediatas aos problemas políticos atuais. Toda reação à violência política traz consigo uma história de reações, evocadas de um âmbito amplo de memórias incorporadas e arquivais. Para o Yuyachkani, a performance não diz respeito a voltar, mas a manter algo vivo. Seu modo de transmissão é a repetição, a reiteração, o “de novo” da performance. A violência do passado não desapareceu. (TAYLOR, 2013, p. 288)

Ravetti (2003) institui a essas estratégias de resignificação a possibilidade de falar através do testemunho, mas agora com uma dupla linguagem que “forçada pelo trauma que tende a cobrir e a descobrir, em um mesmo movimento, a cratera aberta por esse trauma” (RAVETTI, 2003, p. 48).

Franz Fanon (2008), ao pensar o legado psicológico e social do colonialismo nas comunidades negras, diz que as culturas coloniais europeias tendiam a identificar a negritude como impureza, configurando a visão de povos sujeitos à dominação colonial, de modo que considerassem a cor da pele como sinal de inferioridade. Esse complexo de inferioridade associado ao fato de ser negro foi, de acordo com ele, o que levou muitos povos colonizados a adotar os padrões culturais do “país-mãe” e a aspirar uma condição branca de existência.

Pensando acerca da vivência do negro, sempre marcada a partir de um eixo de subalternização, Fanon (2008) escreve:

Eu era ao mesmo tempo responsável pelo meu corpo, responsável pela minha raça, pelos meus ancestrais. Lancei sobre mim um olhar objetivo, descobri minha negridão, minhas características étnicas, — e então detonaram meu tímpano com a antropofagia, com o atraso mental, o fetichismo, as taras raciais, os negreiros, e sobretudo com “*y’a bon banania*”. (FANON, 2008, p. 106)

[...] Magia Negra, mentalidade primitiva, animismo, erotismo animal, tudo isso reflui para mim. Tudo isso caracteriza os povos que não acompanharam a evolução da humanidade. Trata-se, em outros termos, da humanidade vilipendiada. Chegando a esse ponto, hesitei durante muito tempo antes de me engajar. As estrelas se tornaram agressivas. Precisava escolher. Que digo eu? Na verdade eu não tinha escolha... (FANON, 2008, p. 116)

O trauma, a partir da experiência do negro descrita por Fanon (2008), é a memória representada e disseminada em diferença no momento da performance. De acordo com Ravetti (2003), sem transgressão — subversão e insubordinação aos mandatos sociais e

políticos — não há performance. Performar é instaurar uma possibilidade de resistência e de escrita de si que transgride e ressignifica o trauma através do corpo.

Mas esqueceram a constância do meu amor. Eu me defino como tensão absoluta de abertura. Tomo esta negritude e, com lágrimas nos olhos, reconstituo seu mecanismo. Aquilo que foi despedaçado é, pelas minhas mãos, lianas intuitivas, reconstruído, edificado. (FANON, 2008, p. 124)

Se choro, e quando choro, e minha lágrima cai  
É para regar o capim que alimenta a vida  
Chorando, eu refaço as nascentes que você secou.<sup>83</sup>

Martins (2002) propõe inferir o papel do corpo e da voz como portais de inscrição de saberes de diversas instâncias. Para ela, o corpo é o local de inscrição de “um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade” (MARTINS, 2002, p. 72).

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, grafar, repetir transcribendo, revisando, o que representa ‘uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória’ [...]. (MARTINS, 2002, p. 89)

Já a noção de corpo como arquivo é pensada por Ravetti (2003). Seria uma espécie de *transarquivo*, *corpus* amplo e versátil “cultivado por escritores(as) que fazem uso de seu corpo, de seu saber corporal, para registrar e comunicar esse saber [...] performático” (RAVETTI, 2003, p. 40). Seria:

[...] uma *assinatura plural*, aquela que reúne a um e mais assinantes, anônimos em sua individualidade mas identificáveis em sua grupalidade. Uma assinatura *floral*, *ramificada*, *performática*. Então o arquivo performático estaria chamando a uma assinatura e a um consignatário dessa assinatura, aquele que traz consigo não só uma denominação — o representante —, mas também um saber cuja posse lhe foi garantida pelo grupo. A assinatura performance seria o que diferenciaria essas práticas — performáticas — das demais; a consignação entrega-se a quem se responsabiliza por essa performance: como executante, como observador, como testemunha, como teórico, como crítico ou cumprindo mais de uma dessas funções. O consignante compromete seu corpo ou sua mirada (que também é seu corpo) e projeta-se naquilo que executa. Às vezes, um texto escrito. (RAVETTI, 2003, p. 38)

<sup>83</sup> Trecho da canção *Carta de amor*, performada por Maria Bethânia.

A potência dos corpos é também pensada por Rodrigo dos Santos (2015), a partir da noção de *baraperspectivismo*: proposta de pensar a existência como caracterizada pela afirmação do corpo na vida da realidade empírica. De acordo com Santos (2015), o conceito parte do simbolismo dos mitos de Exu e da noção de perspectivismo advinda da filosofia de Nietzsche:

[...] conhecimento que tem não por pretensão enunciar a verdade última das coisas, pois não crê na verdade absoluta; que não se arvora no princípio da universalidade; que enxerga precisamente um fundamento moral nos discursos tradicionais da metafísica no Ocidente; e que se constrói eminentemente como apenas uma interpretação da realidade. Daí uma interpretação que parte de um lugar, de um ponto de vista, uma perspectiva. (SANTOS, R., 2015, p. 49)

Para Santos (2015), acrescentar ao conceito proposto a noção de perspectivismo anuncia que esse conhecimento não se constitui enquanto verdade ou ocupa um centro ao redor do qual gira o mundo, mas uma percepção que está em torno da coisa, possibilitando um maior número de cadeias de suplementações. “Pois não se trata de desvelar o sentido oculto da realidade, mas de adorná-la com o maior número de véus” (SANTOS, R., 2015, p. 49). Sua proposta é portanto a de criação de um conceito e de uma filosofia que desestabilizem e denunciem os prejuízos de um racionalismo exacerbado em relação à vivência. E que também funcionem como arma de guerra contra o complexo de inferioridade assinalado por Fanon (2008), como a memória traumática que tem suprimido as forças de africanos e seus descendentes.

Por isso mesmo a figura de Exu é marcada e faz parte do nome da corrente filosófica em análise. Segundo Santos (2015), o prefixo *bara* remete diretamente ao simbolismo de Exu, é um dos nomes pelo qual a entidade é conhecida e funcionaria como um potente modo de pensar uma oposição à hegemonia do *logos* ou da razão, que na filosofia ocidental implica o alijamento dos sentidos e do corpo dos processos de legitimação do conhecimento e da verdade.

Na filosofia, Exu, rei do corpo, é capaz de fundamentar uma ética, uma estética, uma teoria do conhecimento e uma filosofia da cultura alternativa às que já foram criadas no Ocidente; e, ainda, contar, ou melhor, cantar uma história da filosofia, do seu próprio ponto de vista. E precipuamente brasileira, talvez, posto que o berço do conceito é a própria experiência da diáspora africana. (SANTOS, R., 2015, p. 50)

Diante de uma coletividade constituída por indivíduos tão ludibriados em sua capacidade de querer, tão vilipendiados no âmago de seus desejos, a tal ponto que se tornaram incapazes de criar, incapazes de pensar, o baraperspectivismo quer que não se deixe esquecer o simbolismo de Exu, posto que o rei do corpo é o dono do desejo da palavra, que desperte e que anime as forças sempre renovadas de uma vida. (SANTOS, R., 2015, p. 51)

A figura de Exu, como aparece aqui previamente na descrição de Sodré (1998), é ligada diretamente à noção de encruzilhada, que, na concepção filosófica nagô-iorubá, é “o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos” (MARTINS, 2002, p. 73). No mesmo caminho, Martins (2002) faz uso da encruzilhada como um operador conceitual, como possibilidade de interpretação do trânsito que emerge dos processos inter e transculturais característicos das culturas negras, pois, de acordo com a autora, “a encruzilhada é o lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação (MARTINS, 2002, p.73).

Meu nome também é encruzilhada  
 Meu corpo se desloca numa terra estranha  
 [...]
 Minha voz é matéria viva  
 Ponte suspensa nas margens do precipício  
 [...]
 Meu nome é Áfricas  
 Sou Diásporas  
 Agora fim das fronteiras e transplante impossível  
 Porque meu lar sempre foi e sempre será busca  
 Meu tempo  
 Barco em movimento  
 Minha geografia  
 Destino<sup>84</sup>

Pensando a encruzilhada como operadora de linguagens e discursos, ela é a roda ou palco para a enunciação da escritura, tomada por Derrida (1991) enquanto disseminação: espiral fluida e cinética dos saberes ali instituídos. A própria naturalização de uma ideia de origem ou de centro também é colocada no jogo da disseminação, na medida em que é deslocada através de agenciamentos performáticos:

<sup>84</sup> Trecho do poema *Encruzilhada*, de Nelson Maca (2015).

Assim como o jazzista retece os ritmos seculares, transcribendo-os dialeticamente numa relação dinâmica, retrospectiva e prospectiva, as culturas negras, em seus variados modos de asserção, fundam-se dialogicamente, em relação aos arquivos e repertórios das tradições africanas, europeias e indígenas, nos jogos de linguagem, intertextuais e interculturais, que performam. (MARTINS, 2002, p. 74)

A performance [...] me parece uma forma de propiciar a escuta e a visão, localizada entre a estética e a subversão política, entre o espetacular e a resistência cultural, e o faz a partir de um lugar no qual a gramática e a retórica que a determinam surgem do corpo em sua gestualidade da garganta e suas possibilidades espetaculares, por isso não se necessita daqueles que pretendem ser espectadores, comentaristas, críticos ou teóricos da performance. Se o testemunho narrativo “dá voz”, a performance “dá corpo”; [...] a performance exige executantes de si mesmos e deixa a tarefa tradutora para os observadores-leitores-críticos; portanto, o trabalho produzido pelo tradutor-intérprete é um texto outro, não indispensável para a performance. (RAVETTI, 2003, p. 58-59)

As performances de Billie Holiday e Elza Soares suspendem os limites do representativo, pois, ao mesmo tempo em que apresentam um campo de memória coletiva — a experiência da mulher negra —, instauram e lançam para o espectador possibilidades múltiplas de significação. A partir de assinaturas individuais (*autor-performer*), Billie e Elza articulam a experiência da mulher negra através de uma autoinscrição advinda da vivência, que simultaneamente ganha contornos singulares — trarei como ponto dessas singularidades a predominância dos afetos da alegria e da tristeza — e inscreve uma marca identitária coletiva que funciona *dentro, contra e a favor*<sup>85</sup> do próprio tempo. Pensarei essa inscrição espiralar através da tradução.

---

<sup>85</sup> Referência às ideias de Nietzsche (2003) sobre o *intempestivo*, a serem vistas no capítulo a seguir.

### 3. BLUES E SAMBA EM TRADUÇÃO: INTEMPESTIVIDADE E AFETO

#### 3.1. PERFORMANCE COMO TRADUÇÃO INTEMPESTIVA

*Você sabe quanto tempo você tem que esperar o tempo para o tempo passar? Não sabe. Eu... Eu sentei no tempo esperando o tempo para poder passar pelo tempo.*<sup>86</sup>

O que proponho aqui é uma tradução cultural que já leva em consideração a vida como um processo tradutório. Por meio das performances, Elza Soares e Billie Holiday constroem dispositivos para que elas se tornem aquilo que são: no vazio da possibilidade de existência como sujeito ativo do mundo, as performances funcionam como formas estéticas de criação de existência. A leitura aqui realizada direciona o olhar aos corpos em performance das flores do Atlântico, aos rastros da experiência de inscrição em sociedades racistas e machistas. Minha tradução é um processo crítico de conexão de duas experiências femininas afrodiaspóricas — histórias suplementadas e entrelaçadas. Dentro do cenário híbrido em que se constitui o espaço nacional, Billie e Elza seguem em movimentos espiralares como tradutoras-performers de diferenças. Se, como diz Spivak (2004), traduzir é um ato político que ultrapassa o texto escrito, então essas traduções-performances também o são.

A tradução cultural é um meio de lançar outro olhar sobre sujeitos da diferença. De acordo com Bhabha (2013), através de sua natureza performativa, os sujeitos da diferença, ou hifenções híbridas, enfatizam os pedaços teimosos — os elementos incomensuráveis, intraduzíveis — como a base das identificações culturais. No movimento de um jogo que negocia espaços, esses corpos conseguem abrir ou retraçar fronteiras para além dos limites de qualquer signo de diferença singular ou autônomo — seja ele de classe, gênero ou raça.

---

<sup>86</sup> Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

Tais atribuições de diferenças sociais — onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas *algo além, intervalar* — encontram sua agência em uma forma de um “futuro” em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se, se me permitem levar adiante o argumento, de um futuro intersticial, que emerge no *entre-meio* entre as exigências do passado e as necessidades do presente. (BHABHA, 2013, p. 345-346)

O caráter intervalar do sujeito da diferença é pensado por Bhabha (2013) com base na ideia de Walter Benjamin (apud BHABHA, 2013) acerca da irresolução ou liminaridade da tradução — o elemento de resistência ou pedaço teimoso, aquele que não se presta a ser traduzido:

Este espaço da tradução da diferença cultural nos *interstícios* está impregnado daquela temporalidade benjaminiana do presente que evidencia o momento de transição, e não apenas o contínuo da história; é uma estranha tranquilidade que define o presente no qual a própria *escrita* da transformação histórica se torna estranhamente visível. A cultura migrante do “entre-lugar”, a posição minoritária, dramatiza a atividade da intraduzibilidade da cultura; ao fazê-lo, ela desloca a questão da apropriação da cultura para além do sonho assimilacionista, ou do pesadelo do racista, de uma “transmissão total do conteúdo”, em direção a um encontro com o processo ambivalente de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura. (BHABHA, 2013 ,p. 354)

A mesma ideia benjaminiana de um elemento intocável durante o processo de tradução é explorada por Derrida (2006) ao retomar e questionar a metáfora do caroço. Ao fazer uma releitura de *A tarefa do tradutor*, Derrida (2006) retoma essa imagem para repensar o intocável, que ainda mantinha a soberania do texto original: “Reconhece-se um caroço, o original enquanto tal, pelo fato de poder ele deixar-se de novo traduzir e retraduzir” (DERRIDA, 2006, p. 53). Para Benjamin (apud DERRIDA, 2006), no original, teor e linguagem estariam aderidos como o fruto e sua pele, distinguíveis, mas formando um todo significativo. O caroço, intocável, se faria presente apenas no original, simbolizando o que não é traduzível. Na tradução, entretanto, o teor e a língua estariam relacionados através de um manto, que, enquanto vestimenta, não seria natural como o fruto e sua pele. Sob várias dobras e peripécias, se descobriria que o rei (o teor do texto original) estava nu.

Derrida (2006) afirma que o caroço essencial e o fruto não designam a mesma coisa. O caroço essencial não é o teor, mas a aderência entre o teor e a língua, entre o fruto e invólucro:

Dissequemos um pouco mais a retórica dessa sequência. Não é certo que o ‘caroço’ essencial e o ‘fruto’ designem a mesma coisa. O caroço essencial, o que não é, na tradução, novamente traduzível, não é o teor, mas essa aderência entre o teor e a língua, entre o fruto e o invólucro. (DERRIDA, 2006, p. 54)

Partindo do pressuposto de que o intocável da tradução não é o seu teor, mas aquilo que liga o teor à língua — invisível, intocável —, vejo o caroço como a energia em potência que configura a construção de sentido, a interpretação, palpável apenas durante o toque dessa interpretação no texto. Uma energia transformada em energia cinética no processo do *a-traduzir*: no momento em suspensão temporal de sua performance. Essa performance pode ser pensada como as estratégias tradutórias que tocam o texto. Jogado sobre uma superfície, imaginemos o texto como um vasto manto cujas dobras e pregas são manejadas pelo leitor. Desse modo, a interpretação incidiria não mais por uma óptica de profundidade, mas através da potência da superfície.

A tradução enquanto processo é pensada por Bhabha (2013) *como as condições pelas quais o novo entra no mundo*. Já a metáfora do caroço — como ponto de indeterminação — é relida como a encenação performativa da diferença cultural. O elemento intocável, potência interpretativa, é para Bhabha (2013) o sujeito da diferença. No movimento de tradução de si, configura-se o “elemento ‘estrangeiro’ [...] que insiste na superfluidade têxtil das dobras e pregas e que se torna o ‘elemento instável de ligação’, a temporalidade indeterminada do intervalar, que tem de participar das condições pelas quais ‘o novo entra no mundo’” (BHABHA, 2013, p. 358).

No movimento de tradução, a indeterminação sobre a qual nos diz Bhabha (2013) é a liberdade advinda do direito de significar; marca do espaço conflituoso, porém produtivo, no qual a arbitrariedade do processo de significação cultural emerge *para além do limite*<sup>87</sup> dos discursos hegemônicos — através de uma rasura ou suspensão — para dar lugar a uma batalha pelo direito de significar: nomear a si mesmo.

---

<sup>87</sup> Expressão utilizada por Derrida (1991).



A indeterminação da identidade diaspórica, *[que] não será resolvida aqui*, é a causa secular, social do que tem sido amplamente representado como [...] “blasfêmia” [...]. Hibridismo é heresia. [...] Violar o sistema de nomeação é tornar contingente e indeterminado o que Alisdair Macintyre, em seu ensaio sobre “Tradição e Tradução”, descreveu como “*nomear para*: as instituições da nomeação como expressão e encarnação do ponto de vista comum do grupo, suas tradições de crença e investigação.” [...] Isto obscurece a ansiedade da cultura irresolúvel, fronteiriça, do hibridismo que articula seus problemas de identificação e sua estética diaspórica em uma temporalidade estranha, disjuntiva, que é, ao mesmo tempo, o tempo do deslocamento cultural e o espaço do “intraduzível”. (BHABHA, 2013, p. 354-355)

Para Bhabha (2013), esta “blasfêmia” vai além da rasura da tradição ao “substituir a pretensão a uma pureza de origens por uma poética de reposicionamento e de reinscrição” (BHABHA, 2013, p. 355). A tradução cultural, dessa forma, retira do âmbito do sagrado a supremacia cultural e exige uma especificidade para as posições minoritárias, os sujeitos da diferença. O direito de significar passa a ser regido pela Lei da Multiplicidade — *Lei Babelica*<sup>88</sup> — que instaura, através de um contrato (tradução enquanto processo), as zonas de fricção duplamente conectadas (*elo duplo*) e a infinita potencialidade de suplementação. Na releitura do mito de Babel, a origem é convertida no múltiplo, no *entre-lugar*, na encruzilhada.

A “torre de Babel” não configura apenas a multiplicidade irredutível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, de construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica. (DERRIDA, 2006, p. 11-12)

Ele [Deus] os pune por terem querido assim se assegurar, por si mesmos, uma genealogia única e universal. (DERRIDA, 2006, p. 17)

[...] Deus desconstrói. (DERRIDA, 2006, p. 19)

A multiplicidade, pensada aqui simultaneamente através do direito de significar de Bhabha (2013) e da noção de suplemento de Derrida (2006), desconstrói a ideia de uma origem enquanto ponto sagrado ou metafísico, que desemboca na ideia de verdade. Nesse mesmo sentido, Nietzsche (2001) propõe que a verdade e a mentira são construções advindas do que ele intitula como vida no rebanho, bem como da linguagem que corresponde a essa vida, a partir da utilidade dessa linguagem para manter a paz dentro de determinada

---

<sup>88</sup> Expressão de Derrida (2006).

comunidade. Para Nietzsche (2001), o homem chama de verdade aquilo que o conserva na comunidade; e os gestos e discursos que manifestam uma experiência individual, em oposição ao rebanho, trariam perigo para aqueles que assim se mostram.

De fato, aquilo que daqui em diante deve ser a verdade é então fixado, quer dizer, é descoberta uma designação uniformemente válida e obrigatória das coisas, e a legislação da linguagem vai agora fornecer também as primeiras leis da verdade, pois, nesta ocasião e pela primeira vez, aparece uma oposição entre verdade e mentira. (NIETZSCHE, 2001, p. 9-10)

Nietzsche (2001) qualifica a verdade como uma soma de relações humanas realçadas, transpostas e ornamentadas pela poesia e pela retórica; que, após um longo uso (repetição), parecem estáveis e canônicas aos olhos de um povo. De acordo com ele, o esquecimento do mundo primitivo das metáforas foi a cristalização e a esclerose do mar de imagens que constitui a capacidade da imaginação do indivíduo, enquanto sujeito criador e artista; de modo que, ao transpor os muros desta crença que o aprisiona, o sujeito ganharia consciência de si.

Ele está livre então do sinal da servidão: empenhado habitualmente na sombria tarefa de indicar a um pobre indivíduo que aspira a existência o caminho e os meios de alcançá-lo, extorquindo para o seu senhor a presa e o produto do saque, ele agora tornou-se o senhor e pode então apagar do rosto a expressão da indignação. Tudo o que faz daí por diante, comparado com a maneira como agia antes, envolve a dissimulação, assim como o que fazia antes envolvia a distorção. Ele imita a vida do homem, mas a toma por uma boa coisa e parece estar com isso verdadeiramente satisfeito. Esta armadura e este chão gigantesco dos conceitos, aos quais o homem necessitado se agarra durante a vida para assim se salvar, não é para o intelecto liberado senão um andaime e um joguete para suas obras de arte mais audaciosas; e quando ele o quebra, o parte em pedaços e o reconstrói juntando ironicamente as peças mais disparatadas e separando as peças que se encaixam melhor, isto revela que ele não precisa mais daquele expediente da indignação e que não se encontra mais guiado pelos conceitos, mas pelas intuições. (NIETZSCHE, 2001, p. 20)

A partir da noção de sujeito como agência, é possível pensar a performance como um mecanismo de escrita e de tradução de si através do *agora*. Ou seja, através da experiência, a performance cria rasuras em discursos oficiais e em estruturas de ordenamento cronológico que possibilitam a entrada do “novo” no mundo.

O “novo” do discurso migrante ou minoritário tem de ser descoberto *in media res*: um novo que não é parte da divisão “progressista” entre passado e presente ou entre arcaico e moderno; tampouco é um “novo” que possa ser contido na mimese de “original e cópia”. Em ambos os casos, a imagem do novo é icônica em vez de enunciativa; em ambas as instâncias, a diferença temporal é representada como distância epistemológica ou mimética de uma fonte original. (BHABHA, 2013, p. 357)

A singular relação com o tempo do sujeito da diferença — aquele que adere e ao mesmo tempo toma distância de seu tempo — é pensada aqui como marca da *intempestividade* (Nietzsche, 2003) da performance enquanto tradução. As flores do Atlântico dialogam com o seu tempo através dos símbolos de sua época — letra, canção, vestes —; estão contra o tempo, pois funcionam como corpos negros femininos que agenciam uma possibilidade de existir atravessando ausências; e simultaneamente se colocam a favor de seu tempo ao trazer a diferença como possibilidade de reinscrição para além da história. Desse modo, são capazes, “mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2013, p.58-59).

[...] pois não saberia que sentido teria a filologia clássica em nossa época senão o de atuar nela de maneira intempestiva — ou seja, contra o tempo, e, com isso, no tempo, e, esperemos, em favor de um tempo vindouro. (NIETZSCHE, 2003, p. 7)

Pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2013, p. 58-59)

O *intempestivo* de Nietzsche (2003), assim como o *contemporâneo* de Agamben (2013) funcionam como forma de compreensão e releitura de verdades históricas. Em diálogo com a intempestividade de Nietzsche (2003), Agamben (2013) nomeia o contemporâneo como aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo para perceber o escuro. De acordo com ele, todos os tempos são obscuros para quem observa a contemporaneidade. O contemporâneo, entretanto, é aquele capaz de “escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.” (AGAMBEN, 2013, p. 63). No mesmo sentido, Nietzsche (2003) afirma que “a todo agir liga-se um esquecer: a vida não diz respeito à luz, mas também à obscuridade” (NIETZSCHE, 2003, p. 9).

O a-histórico é similar a uma atmosfera que nos envolve e na qual a vida se produz sozinha, para desaparecer uma vez mais com a aniquilação dessa atmosfera. É verdade: somente pelo fato de o homem limitar esse elemento a-histórico pensando, refletindo, comparando, separando e concluindo; somente pelo fato de surgir no interior dessa névoa que nos circunda um feixe de luz muito claro, relampejante, ou seja, somente pela capacidade de usar o que passou em prol da vida e de fazer história uma vez mais a partir do que aconteceu, o homem se torna homem. (NIETZSCHE, 2003, p. 12)

O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das off-cells, um produto da nossa retina. Isso significa, se voltarmos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizaras luzes que provêm da época para descobrir suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (AGAMBEN, 2013, p. 63)

Perceber o escuro do seu tempo — como alguém que manuseia as dobras de um tecido e brinca com o visível e o invisível presentes na superfície rugosa — é ser capaz de dançar por entre as ausências do instante através da potência e da capacidade de reinscrição. A performance traduz o tempo a partir de sua intempestividade: como corpo que “esquece a maior parte das coisas para fazer uma apenas, corpo do instante, que só conhece um direito, o direito daquilo que vir a ser agora.” (NIETZSCHE, 2003, p. 13). Não estou aqui, já sou outro — *My name is now*.

Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós. (AGAMBEN, 2013, p. 65-66)

A potência do agora toca o passado enquanto história contanto que, segundo Nietzsche, “aprendamos cada vez melhor exatamente isso: a impulsionar a história a serviço da vida!” (NIETZSCHE, 2003, p.16). A vida e suas teias, desenhadas através de movimentos espiralares, constituem a arte dos encontros: os afetos.

### 3.2. TRADUZIR-SE: A ARTE DOS ENCONTROS

Além de intempestiva, a tradução é um gesto de afeto decorrente da arte dos encontros. Em *Torres de Babel*, Derrida (2006) aponta para o gesto de amor que atravessa o tradutor na perspectiva da tradução enquanto processo (a-traduzir). Ao reler as metáforas suplementares do círculo e da tangente e da ânfora, presentes em Benjamin (apud DERRIDA, 2006), ele comenta:

Da mesma forma que a tangente toca o círculo apenas de forma fugitiva e em um único ponto e que esse ponto é o contato, não o ponto, que lhe designa a lei segundo a qual ela prossegue sua marcha em linha reta, assim a tradução toca o original de forma fugitiva e somente em um ponto infinitamente pequeno do sentido, para seguir em seguida [*suivre ensuite*] sua marcha a mais própria, segundo a lei da fidelidade na liberdade do movimento linguageiro. (DERRIDA, 2006, p. 47-48)

E eis aqui a outra metáfora, a metáfora que não concerne mais à extensão em linha reta e infinita, mas ao engrandecimento por ajuntamento, segundo as linhas quebradas do fragmento. [...] “Pois, da mesma forma que os restos de uma ânfora, para que se possa reconstituir o todo, devem ser contíguos nos menores detalhes, mas não idênticos uns aos outros, assim, no lugar de tornar-se semelhante ao sentido do original, a tradução deve de preferência, em um movimento de amor e quase no detalhe, fazer passar na sua própria língua o modo de intenção do original: assim, da mesma forma que os restos tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, original e traduções tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior.” (DERRIDA, 2006, p. 48)

Através da releitura das metáforas, Derrida (2006) sugere que o texto é tocado pelo seu tradutor apenas no pequeno ponto do sentido (através da interpretação), assim como uma reta tangente que toca o círculo em apenas um ponto e segue sua marcha em liberdade. Ao trazer a segunda imagem, o autor propõe que o texto é reinscrito através de traços (rastros) que, assim como os restos de uma ânfora, não restituem ou devolvem o sentido do original (não reconstituem o vaso como ele era antes de sua quebra), mas o reinscrevem em diferença. A partir daí, Derrida (2006) propõe uma delicada imagem para pensar o ato de traduzir: tanto a interpretação quanto a reinscrição ou suplementação de um texto envolvem, de acordo com o autor, um movimento de amor.

Acompanhemos esse movimento de amor, o gesto desse amante (*liebend*) que trabalha na tradução. Ele não reproduz, não restitui, não representa: no essencial ele não devolve o sentido do original, a não ser nesse ponto de contato ou carícia, o infinitamente pequeno do sentido. (DERRIDA, 2006, p. 49)

A tradução, movimento de carícia no breve instante do encontro ou toque no ponto do sentido, dissemina uma cadeia de suplementações que envolvem um gesto de amor. Ao pensarmos a performance enquanto tradução intempestiva, traçamos um horizonte para o performático que nos permite inferir que este também é atravessado por um gesto de amor que se materializa no âmbito da ação. De acordo com Nietzsche (2003), o amor à ação é o que a potencializa:

Assim, todo homem de ação ama infinitamente mais o seu feito do que este mereceria ser amado: e os melhores feitos acontecem em meio a uma tal superabundância de amor que, mesmo se o seu valor fosse incalculavelmente grande também em outros aspectos, em todo caso eles ainda deveriam ser indignos desse amor. (NIETZSCHE, 2003, p. 13)

Analisemos agora esse gesto de amor que perpassa o ato tradutório e performático através da perspectiva dos afetos. A performance articula, no momento da cena, afetos que potencializam ou diminuem a capacidade de agir. Mas, afinal, como podemos pensar os afetos? Ao fazer uma releitura da *Ética* de Spinoza (2009), Deleuze (2002) discorre sobre a distinção entre afeto e afecção. No pensamento spinoziano, dentro do qual corpo e mente não se opõem e não se relacionam através de estruturas hierárquicas ou causais, valoriza-se a arte dos bons encontros: para que o corpo possa existir, ele precisa se encontrar com outros corpos.

Apesar de não haver uma relação de causalidade ou de hierarquização entre as duas instâncias, há, de acordo com Spinoza (2009), um continuum corpo-mente, de modo a possibilitar que a mente consiga entender o que se passa com o corpo e seja capaz de produzir ideias a partir disso. Com base nessa ideia, Deleuze (2002) afirma que as afecções (*affectio*) podem ser entendidas como modos, imagens, ideias ou estados de um corpo afetado que se caracterizam como passagens — necessariamente ativas e mutáveis. Ou seja, a afecção é caracterizada como a impressão (imagem) que o corpo sofreu diante de um encontro com outro corpo, que possibilita a produção de ideias através da mente e de afetos.

De fato, estas afecções são imagens ou marcas corporais [...]; e as suas idéias englobam ao mesmo tempo a natureza do corpo afetado e a do corpo exterior afetante [...]. “Chamaremos imagens das coisas as afecções do corpo humano cujas idéias representam os corpos exteriores como se estivéssemos presentes... e, quando o espírito contempla os corpos sob essa relação, diremos que ele imagina. (DELEUZE, 2002, p. 55)

Simultaneamente à produção de afecções, são produzidos também os afetos, de modo que a imagem do corpo que nos afetou (afecção) e a consciência do afeto não estejam separadas. Para Deleuze (2002), os afetos (*affectus*) constituem a força que atua em um determinado corpo e que faz com que sua potência de agir seja aumentada ou diminuída.

Mas essas afecções-imagens ou idéias formam certo estado (*constitutio*) do corpo e do espírito afetados, que implica mais ou menos perfeição que o estado precedente. De um estado a outro, de uma imagem ou idéia a outra, há portanto transições, passagens vivenciadas, durações mediante as quais passamos para uma perfeição maior ou menor. Ainda mais, esses estados, essas afecções, imagens ou idéias, não são separáveis da duração que as relaciona ao estado precedente e as induzem ao estado seguinte. Essas durações ou variações contínuas de perfeição são chamadas “afetos”, ou sentimentos (*affectus*). (DELEUZE, 2002, p. 55)

Deleuze (2002) defende que, apesar de ser observado como regra geral que a afecção se referiria diretamente ao corpo, e o afeto, ao espírito, a real diferença entre ambas reside na seguinte distinção: a afecção relaciona-se com uma ideia/imagem do corpo afetante e o afeto designa o aumento ou a diminuição da potência de agir do corpo afetado. Derivado da presença/imagem do corpo afetante, o afeto abarca a diferença entre dois estados ou afecções.

A *affectio* remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o *affectus* remete à transição de um estado a outro, tendo em conta a variação correlativa dos corpos afetantes. Existe, pois, uma diferença de natureza entre as *afecções-imagens* ou *idéias*, e os *afetos-sentimentos*, se bem que os afectos-sentimentos possam ser apresentados como um tipo particular de ideias ou de afecções: “Por afetos, entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse mesmo corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou impedida...” [...] É certo que um afeto supõe uma imagem ou uma idéia, e dela deriva como da sua causa [...]. Contudo, não se reduz a ela; possui outra natureza, sendo puramente transitivo, e não indicativo ou representativo, sendo experimentado numa duração vivida que abarca a diferença entre dois estados. (DELEUZE, 2002, p. 56)

Na medida em que nossos sentimentos ou afetos provêm do encontro exterior com outros corpos, eles se explicam pela natureza do corpo afetante e pela ideia de presença de um corpo exterior. De acordo com Spinoza (2009), durante o tempo em que o corpo humano estiver afetado por um corpo exterior, a mente considerará esse corpo como presente, ou seja, durante o tempo em que o imaginar, o corpo humano estará afetado de uma maneira que envolve a natureza de um corpo exterior. Essa dinâmica de encontros, agenciadora de afetos, pressupõe encontros entre corpos que convêm ou não uns com os outros e ocasiona mudanças de estados — perfeições<sup>89</sup> maiores ou menores.

Um modo existente define-se por certo poder de ser afetado [...]. Quando encontra outro modo, pode ocorrer que esse outro modo seja “bom” para ele, isto é, se componha com ele, ou, ao inverso, seja “mau” para ele e o decomponha: no primeiro caso, o modo existente passa a uma perfeição maior; no segundo caso, menor. Diz-se, conforme o caso, que a sua potência de agir ou força de existir aumenta ou diminui, visto que a potência do outro modo se lhe junta, ou, ao contrário, se lhe subtrai, imobilizando-a e fixando-a [...]. A passagem a uma perfeição maior ou o aumento da potência de agir denomina-se afeto ou sentimento de *alegria*; a passagem a uma menor perfeição ou a diminuição da potência de agir, *tristeza*. É assim que a potência de agir varia em função de causas exteriores, para um mesmo poder de ser afetado. O afeto-sentimento (alegria ou tristeza) emana de uma afecção-imagem ou idéia que ela supõe (idéia do corpo que convêm ou não com o nosso) [...]. (DELEUZE, 2002, p. 57)

Para explicar a estrutura basilar da dinâmica dos afetos, Spinoza (2009) parte do princípio de que tudo aquilo que existe se esforça para perseverar na sua própria natureza. De acordo com ele, o esforço da mente é chamado de *vontade* — esforço por afirmar ou negar a existência de algo durante a produção de ideias. Já quando ocorrido simultaneamente no corpo e na mente, esse esforço por perseverar, é intitulado por ele de *apetite*. Para Spinoza (2009), o apetite é a própria qualidade do ser, que se esforça no sentido de sua preservação. Partindo da noção de apetite, Spinoza (2009) nomeia o primeiro dos três afetos básicos: quando consciente do seu apetite, o corpo é afetado pelo desejo.

---

<sup>89</sup> Spinoza (2009) utiliza o termo *perfeição*, pois parte do pressuposto de que tudo que existe é a expressão de Deus, de modo que não haja nada imperfeito, mas variações de perfeições.



Esse esforço, à medida que está referido apenas à mente, chama-se vontade; mas à medida que está referido simultaneamente à mente e ao corpo chama-se apetite, o qual, portanto, nada mais é do que a própria essência do homem, de cuja natureza necessariamente se seguem aquelas coisas que servem para a sua conservação, e as quais o homem está, assim, determinado a realizar. Além disso, entre apetite e desejo não há nenhuma diferença, excetuando-se que, comumente, refere-se o desejo aos homens à medida que estão conscientes de seu apetite. Pode-se fornecer, assim, a seguinte definição: o desejo é o apetite juntamente com a consciência que dele se tem. Toma-se, assim, evidente, por tudo isso, que não é por julgarmos uma coisa boa que nos esforçamos por ela, que a queremos, que a apeteçamos, que a desejamos, mas, ao contrário, é por nos esforçarmos por ela, por querê-la, por apeteçê-la, por desejá-la, que a julgamos boa. (SPINOZA, 2009, p. 106)

Desse modo, Spinoza (2009) define o desejo como a própria natureza de cada um, que, em virtude de uma afecção, impele o ser a agir de alguma maneira de acordo com o seu estado:

Compreendo, aqui, portanto, pelo nome de desejo todos os esforços, todos os impulsos, apetites e volições do homem, que variam de acordo com o seu variável estado e que, não raramente, são a tal ponto opostos entre si que o homem é arrastado para todos os lados e não sabe para onde se dirigir. (SPINOZA, 2009, p. 141)

Para Spinoza (2009), todos os afetos estão relacionados, além do desejo, à alegria ou à tristeza. Partindo da noção de vontade consciente de perseverar, ele diz que a alegria e a tristeza constituem o próprio desejo na dinâmica dos afetos, enquanto este é aumentado ou diminuído em consequência de causas externas. Em razão disso, Spinoza (2009) nomeia esses três afetos como afetos primários, que são também afetos paixões — gerados por uma causa externa e não controlados pelo corpo ou pela mente.

Todos os afetos estão relacionados ao desejo, à alegria ou à tristeza [...]. Ora, o desejo é a própria natureza ou essência de cada um [...]. Portanto, o desejo de um indivíduo discrepa do desejo de um outro, tanto quanto a natureza ou a essência de um difere da essência do outro. Além disso, a alegria e a tristeza são paixões pelas quais a potência de cada um — ou seja, seu esforço por perseverar no seu ser — é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada [...]. Ora, por esforço por perseverar em seu ser, enquanto esse esforço está referido ao mesmo tempo à mente e ao corpo, compreendemos o apetite e o desejo [...]. Portanto, a alegria e a tristeza são o próprio desejo ou o apetite, enquanto ele é aumentado ou diminuído, estimulado ou refreado por causas exteriores, isto é [...], é a própria natureza de cada um. (SPINOZA, 2009, p. 138)

Sigamos agora em direção aos dois afetos-chave para pensarmos as performances-traduições de Billie Holiday e Elza Soares. A alegria é, de acordo com a definição de Spinoza (2009), o desejo favorecido no momento da afecção, possibilitando a passagem da mente e do corpo a uma maior perfeição. Se, na dinâmica dos encontros, o desejo foi favorecido de modo que um corpo conveio com o outro, é possível dizer que foi produzido o afeto da alegria, que aumenta a potência de agir.

A alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior. [...] Digo *passagem* porque a alegria não é a própria perfeição. Pois se o homem já nascesse com a perfeição à qual passa, ele a possuiria sem ter sido afetado de alegria, o que se percebe mais claramente no afeto da tristeza, que é o seu contrário. (SPINOZA, 2009, p. 141)

Esforçamo-nos por imaginar, tanto quanto podemos, aquilo que imaginamos levar à alegria [...], isto é [...], esforçamo-nos, tanto quanto podemos, por considerá-lo como presente, ou seja, como existente em ato. Ora, o esforço da mente, ou a sua potência de pensar, é, por natureza, igual e simultâneo ao esforço do corpo, ou à sua potência de agir [...]. Portanto, esforçamo-nos ao máximo por fazer com que isso exista, [...] fazer com que isso exista é o nosso apetite e a nossa inclinação. (SPINOZA, 2009, p. 117)

A tristeza, entretanto, é definida por Spinoza (2009) como o constrangimento do desejo. De acordo com o autor, a tristeza é o afeto que diminui a potência de agir, levando o corpo e a mente a uma menor perfeição. A mente, ao considerar a si própria como impotente, tem o seu esforço refreado. Se, como disse Spinoza (2009), a natureza de tudo que é vivo consiste na vontade de perseverar, o corpo e a mente agem para aumentar a potência de ação e, em consequência disso, destruir a imagem que ocasiona tristeza:

A tristeza, entretanto, é um ato que, por isso, não pode ser senão o ato de passar para uma perfeição menor, isto é, o ato pelo qual a potência de agir do homem é diminuída ou refreada [...]. (SPINOZA, 2009, p. 140)

Assim, quando dizemos que, ao considerar a si própria, a mente imagina sua impotência não dizemos nada mais do que, quando se esforça por imaginar algo que afina sua própria potência de agir, esse seu esforço é refreado, ou seja [...], ela se entristece. (SPINOZA, 2009, p. 133)

Por outro lado, se imaginamos que aquilo que julgamos ser causa de tristeza, isto é [...], aquilo que odiamos, é destruído, então nos alegraremos [...]. Portanto, nos esforçaremos por destruí-lo [...], ou seja [...], por afastá-lo de nós, por não considerá-lo como presente. (SPINOZA, 2009, p. 117-118)

Através da distinção de Spinoza (2009) acerca da tríade basilar da dinâmica dos afetos — desejo, alegria e tristeza —, irei pensar as performances de Billie Holiday e Elza Soares a partir da predominância e oscilação do par mínimo alegria-tristeza em relação de tradução cultural. Utilizarei a ideia de Spinoza (2009), a partir da releitura de Deleuze (2002), para pensar a dinâmica de encontros como forma de produção de zonas de afecção que nos impulsionam ou paralisam como corpo em agência diante do mundo. Considero intempestivas as performances dessas cantoras, pois criam novas possibilidades de ser e agir dentro, contra e a favor do próprio tempo, ao mesmo passo que seguem o ritmo dos afetos: a predominância da tristeza em Billie Holiday e a afirmação solar que se faz presente em Elza Soares.

### 3.3. ELZA SOARES ENCONTRA BILLIE HOLIDAY



**Figura 13 – Encontro de Elza Soares com Billie Holiday**

**Fonte: Bruno Poppe<sup>90</sup>/Banco de dados do Pinterest<sup>91</sup>**

A tradução, como a vida, é a arte dos encontros. Pensando nisso, agencio aqui um encontro que também pode ser chamado de tradução cultural. Esse entre-lugar, Billie-Elza, é a zona de dupla ligação entre duas flores do Atlântico Negro. A Rosa e a Gardênia se entrelaçam como dois corpos tocados através de um gesto de amor. Gesto este que perpassa e

<sup>90</sup> Disponível em: < <https://goo.gl/qb089L>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

<sup>91</sup> Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/380906080959064977/>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

adorna o ato de traduzir. Para construir esse cenário, confluência de águas do Atlântico, imagino um chamado que ecoa do norte através da letra de um famoso *blues*:

— *Sister, you've been on mind. Sister, we're two of a kind. So sister, I'm keepin' my eyes on you ...*<sup>92</sup>

Em seguida escuto a resposta, vinda do Atlântico Sul:

No quarto às escuras, eu já não estava só!  
Com a tua voz, irmã americana, veio  
todo o meu povo escravizado sem dó  
por esse mundo fora, vivendo no medo, no receio  
de tudo e de todos...  
[...]

Billie Holiday, minha irmã americana,  
Continua cantando sempre, no teu jeito magoado  
os “blues” eternos do nosso povo desgraçado...  
Continua cantando, cantando, sempre cantando,  
até que a humanidade egoísta ouça em ti a nossa voz,

e se volte enfim para nós,  
mas com olhos de fraternidade e compreensão!<sup>93</sup>

### 3.3.1. Cenas de afeto e intempestividade em *Fine and mellow*, *My man*, *Maria da Vila Matilde* e *Pra fuder*

O eixo intempestivo que trago é composto pelas performances das canções *My man*, *Fine and mellow*, *Maria da Vila Matilde* e *Pra fuder*. Iremos agora traçar caminhos espiralares por entre os quatro vídeos, pensados aqui como cenas. As quatro cenas selecionadas articulam simbolicamente a experiência de mulheres negras através dos corpos de Billie Holiday e Elza Soares. Os corpos em performance traduzem a relação entre dois mundos. Eles expõem o que é ser uma mulher negra nos contextos sociais em que vivem as duas cantoras e instauram um tempo diferente do cronológico: suas assinaturas-performances reinam o tempo e criam uma nova possibilidade de ser enquanto corpo negro feminino.

<sup>92</sup> “Maninha, você está em meu pensamento/ Maninha, nós somos iguais/ Então, minha irmã, estou sempre olhando por você.” Trecho da canção *Miss Celie's blues*, performada por Margaret Avery (tradução minha).

<sup>93</sup> Trecho do poema *A Billie Holiday, cantora*, de Noémia de Sousa (2016).

Como pensamos no capítulo *Flores do Atlântico Negro*, ao corpo da mulher negra foi imposto historicamente a objetificação sexual e o trabalho. Pretendo observar agora como as performances reescrevem intempestivamente essa narrativa e se traduzem interculturalmente através da predominância da tristeza em Billie e da alegria em Elza. As cenas são compostas por elementos como o olhar da câmera, a iluminação, o ritmo, a relação estabelecida com o público, o aparato das letras dos poemas-canções, os músicos que acompanham as cantoras e os seus corpos em palco. Os corpos das performers, por sua vez, são atravessados por seus gestos, expressões, roupas, maquiagem e voz. Vozes de corpos femininos que rasgam estruturas de silenciamento quando entram em cena. A minha voz, entretanto, traz consigo um distanciamento. Não sou um corpo negro, não lido com o racismo sexista no meu cotidiano. Há em mim certo desconforto em seguir esse caminho sozinha, apesar do meu afeto pelas cantoras e por sua música. Desse modo, preciso de mais uma voz. Convido a poeta e intelectual Livia Natália (2016), mulher negra, para ecoar por aqui. No diálogo entre Billie Holiday e Elza Soares, a melodia do pensamento de Natália (2016) imprime uma nota sobre minha análise, fazendo com que ela não soe meramente descritiva.

Em seu texto, *Eu mereço ser amada*, Livia Natália (2016) diz que a experiência do desamor é uma queixa comum entre mulheres negras. De acordo com ela, a cultura racista e sexista não criou as mulheres negras como seres dignos de dedicação amorosa, levando-as a não se compreenderem como sujeitos dignos de amor:

A palavra amor parece apontar para uma imaterialidade, uma interpretação. Mas nós, pelo contrário, sentimos o peso da sua materialidade cotidianamente, nós diuturnamente imaginamos que não merecemos ser amadas. A experiência do amor romântico nos foi roubada pelo processo de escravização, quando era impossível constituir ligações afetivo-familiares ou a vivência do romance, no entanto, percebemos os seus efeitos ainda hoje, nos aprisionando num lugar extemporâneo: enquanto muitas mulheres brancas querem a emancipação absoluta, inclusive do envolvimento amoroso, nós ainda precisamos do exercício do afeto, nós não aprendemos a amar. (NATÁLIA, 2016, p. 1)

O que Natália (2016) nos fala constitui-se aqui como um traço de crucial importância para percorrer este caminho. Vejamos a seguir. Chegamos à primeira parada: cena 1. Em vídeo do programa *The sound of jazz*<sup>94</sup>, Billie Holiday se apresenta acompanhada de músicos, todos homens, entre eles seu amigo Lester Young. A amizade de Billie com Lester, ou Prez, já

<sup>94</sup> Um dos maiores programas destinado ao jazz exibido pela rede de televisão americana CBS.

nos é familiar. A gravação é em preto e branco. Prestes a começar a canção, *Fine and mellow*, vemos Billie Holiday chegar à cena. Um banquinho modesto havia sido colocado no centro do ambiente, à sua espera. Os músicos, já posicionados, aguardam a entrada da cantora. Eis que ela surge. Tímida, com trajes modestos, cabelos presos, escondendo-se através do seu olhar, que fita o chão. Billie senta-se levemente encurvada, de costas para a câmera. Não vemos seu rosto até o momento em que a câmera se aproxima. Ela então nos mostra a face, mas parece não estar ali. Seu olhar divaga tristemente e consegue alcançar um ponto que se faz inatingível para nós. É ela agora quem aguarda. Espera que os homens comecem a tocar e faz do seu corpo silêncio.



**Figura 14 – Em cena: *Fine and mellow* (I)**

**Fonte: The sound of jazz/Reprodução**

A melodia começa suave, ritmada, levando-nos ao movimento. Há uma promessa de sorriso em Billie, talvez por seu olhar agora direcionar-se a seu amigo Pres. *Meu homem não me ama*. É a sua primeira fala. Não há pausas ou ênfase em suas colocações, o ritmo embala seus versos, cantados em tom suave, de modo que o desamor — vivenciado por ela ao longo de toda a sua vida — nos seja apresentado como um fato cotidiano na vivência de seu corpo. *Ele me trata muito mal*. Continua. Ao mesmo tempo em que diz isso e que os seus olhos nos

dilaceram, ela faz pequenos gestos afirmativos com a cabeça. Por alguns instantes, há um pequeno lampejo em Billie, como alguém que nos confessa algo incômodo e tenta de alguma forma proteger seu orgulho. Seu ar triste e suavidade melancólica, que parecem nos mostrar uma incapacidade de ação, apontam entretanto para uma denúncia: sim, ele faz isso. Sim, eu não tenho amor. Mas os seus olhos não mostram apenas uma constatação. Eles revelam a interdição de um desejo, transbordado em tristeza. Há em Billie um desejo pelo romance, que foi sempre negado a seu corpo negro.

My man don't love me  
Treats me oh so mean  
My man he don't love me  
Treats me awfully  
He's the, lowest man  
That I've ever seen<sup>95</sup>

O som do saxofone entra em cena, manejado por um homem. Paramos de ouvir Billie. Ela vagueia com um sorriso perdido, como se a música anestesiase a sua dor. Prez se levanta para realizar seu solo de sax.



**Figura 15 – Em cena: *Fine and mellow* (II)**

**Fonte: The sound of jazz/Reprodução**

<sup>95</sup> “Meu homem não me ama/ Ele me trata muito mal/ Meu homem não me ama/ Me trata terrivelmente/ Ele é o homem mais vil que já conheci.” Trecho da canção *Fine and mellow* (tradução minha).

Ele é elegante, misterioso, possui o olhar de alguém que parece sempre esconder uma carta na manga. Nos lembra o típico *bluesman*. Billie olha em sua direção em estado de encantamento. Sentada, ela se move suavemente ao som do ritmo. Os lábios entreabertos sugerem uma sensualidade debochada. A ele, Billie direciona sorrisos tímidos, alegres. Embriagada pelo músico, há uma alegria na cantora. Apesar disso, eu gostaria de poder ouvir mais a sua voz.

Vamos caminhar agora para a outra sala. Cena 2. A performance que vemos é a da música *My man*. Dessa vez a cena, também uma gravação em preto e branco, nos imprime um clima mais melancólico. Ouvimos apenas o piano enquanto o cenário se abre. No fundo do palco, há uma foto de Billie, em frente à qual está a própria Billie. Ela traz um vestido adornado com gola imponente, e brincos longos pendem de suas orelhas. Billie domina a cena. Apenas ela, um microfone e a sua imagem ao fundo, como um espelho de si. Seu canto é pausado, assim como o som do piano. A voz trina espirais enquanto canta. O pianista aparece agora em segundo plano. O tom pausado e delicado atribui ao texto da canção certa tensão, que nos faz experimentar os vazios que se fazem presentes naquele corpo. Os olhos de Billie nos mostram tristeza, mas há um domínio de si em sua postura. A tristeza, que lhe foi atribuída como marca durante a vida, agora lhe faz companhia, e ela já não parece mais só.



**Figura 16 – Em cena: *My man* (I)**

**Fonte: Banco de dados do YouTube/Reprodução**



It cost me a lot  
 But there's one thing that I've got  
 It's my man  
 It's my man<sup>96</sup>

Custoso. É o que nos diz Billie. O relacionamento amoroso é socialmente construído como um prêmio que atribui a corpos femininos a legitimidade enquanto sujeitos-mulheres, e pelo qual é legítimo pagar-se um preço. Naquele momento, somos tomados pela sensação de que todo e qualquer preço é válido para ter um homem ao lado. *Ter*. Sim, é a escolha verbal que nos é mostrada na canção. Billie enfatiza através de uma repetição melancólica: *My Man*. Meu homem. Se há preços a serem pagos pela figura masculina, é porque esta nos é apresentada como um bem material fundamental na nossa lista de posses. Diante da colocação, me questiono acerca do custo citado por Billie. Como pagar pelo amor? Eis que consigo ler em seu rosto: o corpo feminino é educado para o perdão, a conformidade e a espera. Se o homem nos é apresentado como uma forma de realização pessoal, esperamos e depositamos o nosso desejo no outro, e a ele atribuímos o destino de nossos afetos. Se nosso desejo é alimentado, nos alegramos. Diante da ausência, somos afetadas pela tristeza. Livia Natália (2016) discorre sobre isso de maneira cortante:

Conheço mulheres que fazem a sua vida orbitar em torno de um “ele”, deixando-se construir, diuturnamente, pelos humores da relação. Todas nós vivemos ou viveremos uma relação estruturada nesta desproporção afetiva. Chamo assim o desnível de afeto e envolvimento entre homens e mulheres. Cabe a nós alimentar a relação, como os alimentamos de comida e sexo. Cuidamos dos nossos parceiros e os maternamos exercendo sobre eles o lugar feminino que, muitas vezes, é o único, na visão masculina, digno de dedicação amorosa. Nós eventualmente tentamos substituir as mães, na esperança de aumentar as possibilidades de amor. E ele, na maioria das vezes, não vem. (NATÁLIA, 2016, p. 3)

Ele, o amor, parece não ter vindo para Billie. Ela nos conta agora sobre o seu homem. Com o rosto inclinado, seu olhar maternal nos diz que ele não é muito bonito; não é um herói fora dos livros; mas ela o ama. *Yes, I love him*. Ao cantar esse verso, ela comprime os olhos para enfatizar a certeza do amor pelo seu homem. Há agora um traço de alegria em seu olhar, que desemboca em um sorriso tímido. A promessa de alegria, entretanto, é interdita ao

---

<sup>96</sup> “Me custa muito/ Mas a única coisa que eu tenho/ É meu homem.” Trecho da canção *My man* (tradução minha).

denunciar a infidelidade do seu parceiro: *Duas ou três garotas ele tem, e gosta delas tanto quanto de mim. Mas eu o amo.*

He's not much on looks  
 He's no hero out of books  
 But I love him  
 Yes, I love him

Two or three girls  
 Has he  
 That he likes as well as me  
 But I love him<sup>97</sup>

Lívia Natália (2016) discorre sobre o desmantelamento de famílias negras e o comportamento de infidelidade por parte de homens negros. Observamos esse traço nas trajetórias do blues e do samba, dentro das quais o homem negro se constrói, respectivamente, através das figuras do *bluesman* e do malandro.

Os homens negros com a desculpa de que não puderam construir laços afetivos, uma vez que não os aprenderam, não receberam o exemplo, muitas vezes aproveitam-se desta situação não para se repensar, mas para justificar as infidelidades e sucessivos abandonos de suas mulheres e filhos. Nós os amamos, eles nos amam do jeito deles, e esta equação não pode dar certo. (NATÁLIA, 2016, p. 3)

Essa experiência atravessa Billie, como ela nos mostra em sua performance. O que tensiona o jogo agora é que, ao cantar, Billie lança uma rede de afetos, fazendo com que essa problemática se dissemine. Apesar da denúncia, entretanto, a tristeza exposta pela cantora não instaura potências de respostas afirmativas. Através de seu corpo e de sua voz, ela traduz a experiência de mulheres negras no campo dos afetos, mas não traz no próprio corpo estratégias de agência. Ao continuar a discorrer sobre o seu parceiro, ela nos aponta comportamentos abusivos por parte dele. O relato segue através de seu canto: *Ele não é verdadeiro. Além disso, me bate. Mas o que posso fazer?*, Billie pergunta em tom conformado. Nessa mesma hora, seu olhar se torna sombrio e distante. O piano então instaura uma tensão maior, ao reverberar com intensidade.

---

<sup>97</sup> "Ele não é muito bonito/ Não é um herói fora dos livros/ Mas eu o amo/ Sim, eu o amo// Duas ou três garotas/ Ele tem/ E gosta delas tanto quanto de mim/ Mas eu o amo." Trecho da canção *My man* (tradução minha).

I don't know why I should  
 He isn't true  
 He beats me, too  
 What can I do?<sup>98</sup>

Para Billie, não há nada que ela possa fazer. No jogo do desejo, há uma promessa de alegria que a move, e ela opta por não abrir mão disso. Ainda que questionável, ao expor um relacionamento abusivo, Billie coloca a sua voz onde comumente as mulheres negras eram silenciadas. Mas a tensão instaurada na cena logo se dissipa. Ao falar agora sobre seu amor, o piano se torna leve; a melodia flui; um sorriso suave desponta no rosto de Billie, como que orgulhosa da sua capacidade de amar. Por um breve instante, ela parece ter alcançado a alegria. *Minha vida é só desespero, mas não me importo. Em seus braços, esqueço de tudo.*



**Figura 17 – Em cena: *My man* (II)**

**Fonte: Banco de dados do YouTube/Reprodução**

---

<sup>98</sup> “Eu não sei por que devia amá-lo/ Ele não é verdadeiro/ Além disso, me bate/ Mas o que posso fazer?” Trecho da canção *My man* (tradução minha).

Oh, my man, I love him so  
 He'll never know  
 All my life is just a spare  
 But I don't care  
 When he takes me in his arms  
 The world is bright  
 All right<sup>99</sup>

Nesse momento, o corpo de Billie é desejo. Ela demanda o amor, mas a dor de não ser correspondida transborda como potência de destruição de si. Voltemos agora para a cena 1. Após um grande intervalo em que o espaço é preenchido apenas pelo som dos instrumentos, Billie volta a cantar. Agora ela nos fala sobre os efeitos do amor em corpo. Seu olhar distante. Por ora nos remete a cenas amargas de sua trajetória pessoal. Billie nos diz que o amor nos leva a cometer erros como beber, jogar e passar noites inteiras na boemia. O amor a qual Billie se refere é o amor interdito a corpos negros femininos, que reverbera em seu corpo através de uma potência destrutiva. A tristeza em Billie talvez nos explique a inaceitável morte prematura da cantora, aos 44 anos de idade. Billie pode ter morrido de amor, assim como nos romances.

Love will make you drink and gamble  
 Make you stay out all night long repeat  
 [...]
 Love will make you do things  
 That you know is wrong<sup>100</sup>

Estamos prestes a sair da cena 1. O trompete segue agudo, rascante, incisivo. Ele grita. Billie sorri anestesiada, mas talvez fosse ela quem devesse gritar. Acerca do desamor vivenciado por corpos negros femininos, Natália (2016) aponta: “Nós amamos da maneira errada porque os espelhos não nos abrigam, eles nos machucam” (NATÁLIA, 2016, p. 3).

Cheguei, mais uma vez. Eu e você, meu espelho. Como sempre, juntos, né? Cheguei bem alimentada de aplausos. Eu cheguei à conclusão que o aplauso é o alimento da alma, entendeu? A gente se fortalece através dos aplausos. E se esconde muito. Também se esconde através dos aplausos. Quando saio daquele palco é uma alegria tão grande. Quando venho chegando aqui só tenho você pra me ouvir, né?<sup>101</sup>

<sup>99</sup> "Ah, meu homem, eu o amo tanto/ Ele nem imagina/ Minha vida é só desespero/ Mas não me importo/ Em seus braços/ O mundo é maravilhoso/ Esqueço de tudo." Trecho da canção *My man* (tradução minha).

<sup>100</sup> "O amor vai te fazer beber e jogar / Vai te fazer ficar acordada a noite inteira/ [...] O amor vai te levar a fazer coisas/ Que você sabe que são erradas." Trecho da canção *Fine and mellow*, (tradução minha).

<sup>101</sup> Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

Elza chega agora para se encontrar com Billie. Nas cenas 3 e 4, pensaremos uma tradução intempestiva da predominância do sentimento de tristeza em Billie Holiday através da afirmação solar de Elza Soares. Elza traz como bandeira a alegria, mas não quero dizer com isso que a tristeza não tenha feito parte de sua trajetória. “Mas não vamos falar sobre isso. *My name is now*.”<sup>102</sup> O que discuto é a predominância da alegria como forma de resignificação do trauma. Antes disso, um detalhe curioso: em uma das biografias da cantora, escrita por Louzeiro (1997), vemos que, ao decidir visitar Elza, Garrincha levou um disco de Billie Holiday — *Lady in satin* — para presenteá-la. Talvez para prepará-la para o sofrimento, brinca Elza Soares (2002) em entrevista ao programa *Roda viva*. Nesse encontro, entretanto, Elza traz a potência de agir como tradução e reinscrição das indagações de Billie.

Ao teorizar sobre os afetos em corpos negros femininos, Livia Natália (2016) aponta a raiva como força que faz reagir. De acordo com ela, desde que alimentada como potência de vida e não de morte, a raiva é um elemento capaz de anestesiar a tristeza, amplificando a capacidade de ação nos corpos:

A raiva é pedagógica, ela é potência! Mas, na maioria das vezes, estamos tão feridas que perdemos a força da nossa raiva enquanto mobilizadora de outras formas de relação: sobra uma fera raivosa e ferida. A raiva, boa parte das vezes, nasce de um corpo alquebrado, sim, porque a depressão gerada pela falência amorosa ecoa no nosso corpo também. Parte do que compreendo como auto-amor passa por lamber nossas feridas e seguir. Alimentar a raiva como potência de vida, e não de morte, ela é combustível, não cotidiano. Muitos nos feriram, muitos vão nos ferir, mas cuidar de nossa raiva, gerenciá-la, apontá-la para o inimigo certo nos poupa muito sofrimento. (NATÁLIA, 2016, p. 4)

Começando pelo fim: ao cabo da performance da cena 3, Elza nos diz:

— Maria da Vila Matilde. Porque se a da Penha é brava, quem dirá a da Vila Matilde. Hein, gente? Mulheres, se liguem nesse número: 180! Qualquer coisa, é 180! Mulherada, se ligue nesse número: 180! Denúncia! 180, tá na cuca? 180!

Se, na década de 1950, Billie nos perguntava: — Ele me bate, o que posso fazer?, hoje Elza brada ao final de sua apresentação o número da Central de Atendimento à Mulher, criada em 2005, sob o amparo da Lei Maria da Penha.<sup>103</sup> Nesse sentido, a raiva é uma potência que

<sup>102</sup> Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

<sup>103</sup> Lei N° 11.340, de 7 de agosto de 2006, que criou mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Essa lei surgiu graças à luta judicial da farmacêutica cearense Maria da Penha, que foi a cortes internacionais protestar contra a violência sofrida pelas mulheres e demandar o devido amparo legal a essas

caminha juntamente com o reconhecimento do direito de ser amada. Merecer ser amada, como nos diz Natália (2016) passa pela compreensão do autoamor:

Nós merecemos ser amadas, sim. Mas o amor que qualquer parceiro pode nos dar [...] passa pela compreensão de que ainda nos amamos pouco e, infelizmente, estamos ainda longe de resolver isso. Não fomos formadas para nos amar apenas porque as mulheres e homens de nossas famílias não sabiam ou não podiam fazê-lo. Alimentar, sustentar financeiramente, dar abrigo físico são os meios de demonstração de afeto que nossos familiares tinham para nós. Infelizmente, dizer que ama não é algo natural entre famílias negras, certamente por que não se ouviu isto, certamente porque nossos pais precisaram nos criar para sermos fortes, para resistir. (NATÁLIA, 2016, p. 5)

Livia Natália (2016) nos diz que o amor cura. No exercício do afeto amoroso, ela nos aponta a necessidade da compreensão de que as lágrimas precisam ter seu lugar: “calar a dor é sofrer duas vezes” (NATÁLIA, 2016, p. 5). Mas Natália (2016) não para por aí. “Nosso sorriso, nosso contentamento, a dança que nosso corpo rotundo faz quando andamos, precisamos reconhecer nisso tudo partes do que somos” (NATÁLIA, 2016, p. 5). O exercício do afeto amoroso é, desse modo, um treino ou política de si, cuja experiência precisa ser compartilhada:

Penso que precisamos aprender a amar, amando a nós mesmas e às outras mulheres negras. Reconhecendo a irmandade que nos une, as questões pelas quais todas nós atravessamos. Valorizar-se e sentir-se digna de amor é um percurso trabalhoso para quem aceita a travessia. Não é fácil. Passa por relativizar o peso das relações afetivas, amando os homens do nosso jeito mas com reservas afetivas que nos protejam. Passa por entender a mulher que se olha no espelho, de lidar com as angústias que cercam nossa autoestima. Vivenciar nossos cabelos, nossos narizes, nossas ancas largas como um percurso longo, às vezes difícil, mas absolutamente nosso. (NATÁLIA, 2016, p. 6)

É por isso que Elza está aqui. Ela precisa se encontrar com Billie.

E é com você que eu divido minha força. É com você que eu divido o meu fracasso. É com você que eu falo de tudo isso. Cê sabe que eu te abraço. Você é tão amoroso, tão carinhoso comigo que não me diz nada, né? [...] Choro também. Eu choro de alegria. Já chorei muito de tristeza, né? Mas quero brincar um bocadinho com você também, né? Custei muito a me posicionar como um ser normal pra dormir. Eu não sei até quantos anos, meu Deus, eu tinha aquela posição fetal, né? E dizem que isso é... é medo, é... você buscando amparo. Você buscando segurança. Então acho que eu vivi a minha vida toda buscando isso através do meu espelho.<sup>104</sup>

No tempo espiralar, chegamos ao início da cena 3. Em show do seu premiado álbum, *A mulher do fim do mundo* (2015), Elza canta a canção *Maria da Vila Matilde*. Não me interessa pensar que seu autor é um homem que partiu da vivência de sua mãe para compor a letra (Elza nos traz essa informação ao final do vídeo). O que me cabe aqui é pensar o corpo, a voz, a figura de Elza Soares e a força contagiante que essa mulher nos transmite ao cantar. O poder de alguém que, aos oitenta anos, entra em cena majestosa e é capaz de disseminar uma potência de ação para outras mulheres.

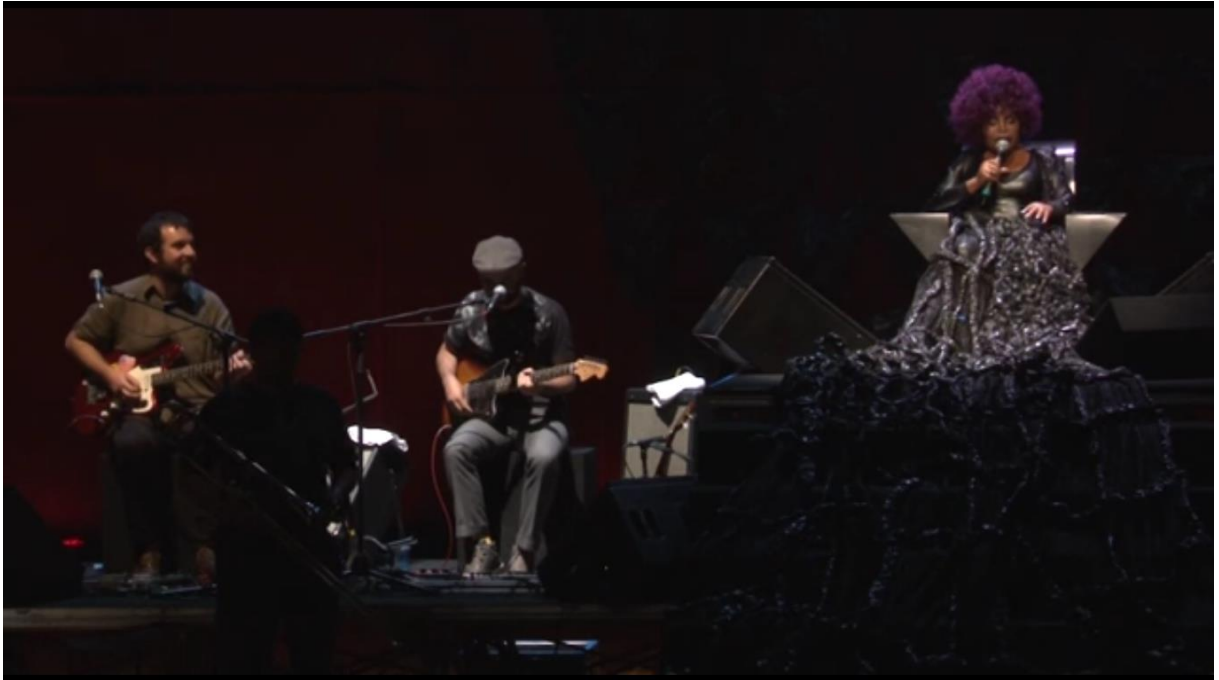
No palco, o baixo ecoa em tom grave preparando-nos para a cena. Elza está sentada. Ela vem se apresentado assim há algum tempo, por conta de complicações na coluna. Mas estar sentada não lhe tira a altivez; antes a reforça, porque ela se senta em um trono, mais alta do que todos no palco. Na cena, há uma luz incidindo sobre os seus cabelos da cor púrpura. A cor me faz lembrar do filme, e a luz, de cor azul, tem o mesmo nome do gênero que marca as canções de Billie. A guitarra agora acompanha a tensão produzida pelo baixo. Insinuativa. Um novo feixe de luz é lançado sobre Elza. Notamos seu figurino: ele é composto por trajes pretos e o manto que a adorna desce sobre o trono como uma cauda, tecendo uma rede de tramas e teias. O protagonismo dos instrumentos é interrompido por sua voz altiva: *Cadê meu celular? Eu vou ligar pro 180...*

Um ritmo sincopado se sobrepõe à tensão estabelecida no início da cena. Ele traz para o jogo do palco o movimento do samba. Três músicos aparecem posicionados à direita de Elza, mas é ela quem sobressai. Não apenas por conta do seu figurino deslumbrante: Elza domina o ambiente através de sua voz. Há um poder fascinante naquela voz. Ao performar a letra da canção, ela estabelece um diálogo com o seu agressor — *Aqui você não entra mais! Digo que não te conheço. E jogo água fervendo se você se aventurar!* Estes dizeres, quando propagados, instauram outras possibilidades de ser para corpos negros femininos. Ao cantar, seu corpo nos diz que o tempo do silêncio acabou. Elza instaura o tempo da ação.

---

<sup>104</sup> Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

Cadê meu celular?  
 Eu vou ligar pro 180  
 Vou entregar teu nome  
 E explicar meu endereço  
 Aqui você não entra mais  
 Eu digo que não te conheço  
 E joga água fervendo  
 Se você se aventurar<sup>105</sup>



**Figura 18 – Em cena: *Maria da Vila Matilde* (I)**

**Fonte: Banco de dados do YouTube/Reprodução**

Ela agora gesticula, o dedo em riste: *Solto o cachorro e, apontando pra você, eu grito: péguix!* Somos contagiados por sua potência afirmativa que se materializa no ápice do bordão da canção: *Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim!* “Reajo”, é o que ela nos diz. “Chamo a polícia e *mostro o roxo no meu braço*”, declara Elza, enquanto aponta para o próprio braço. Ao entrar em cena, o pandeiro me faz lembrar da figura do malandro do samba. É interessante notar, entretanto, que aqui a sagacidade é desenhada no corpo feminino: *Entrego teu baralho, teu bloco de pule, teu dado chumbado, ponho água no bule.* Quando a polícia chegar, *passo e ofereço um cafezinho.* Dessa vez é uma mulher negra quem domina a cena. O jogo de cintura e a brincadeira com o ritmo residem em seu corpo, não mais na

<sup>105</sup> Trecho da canção *Maria da Vila Matilde*.



malandragem masculina. Ela repete, sempre se afirmando para o outro: *Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim!* Se, como foi dito por Livia Natália (2016), o exercício do amor no corpo negro feminino perpassa a maternalização do companheiro, Elza agora traz a figura materna como símbolo de autoridade perante a figura masculina:

E quando tua mãe ligar  
 Eu capricho no esculacho  
 Digo que é mimado  
 Que é cheio de dengo  
 Mal acostumado  
 Tem nada no quengo  
 Deita, vira e dorme rapidinho  
 Você vai se arrepender de levantar a mão pra mim

O ritmo agora se torna mais intenso. Elza brinca com sua voz. Presenteia-nos com *scats* à Armstrong. Blues e samba se entrelaçam. Ela cria uma cadeia de intensidade que é gradativamente acionada através da repetição do verso: *Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim! Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim! Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim!* O desamor, que repercute em Billie Holiday como tristeza, é traduzido por Elza Soares através de uma afirmação solar para além do trauma. A alegria nos aparece aqui como uma potência de reação, articulada através do jogo de uma brincadeira jocosa: *Mão, cheia de dedo. Dedo, cheio de unha suja. E pra cima de mim? Pra cima de moi? Jamais, mané!* “*Jamé, Billie!*”, é o que Elza lhe diz. “*Jamé!* Se ele te agride e lança sobre o seu corpo marcas de desamor ou desafeto, ele é um mané. Reaja!”

Abro um parêntese: me chama a atenção o uso do nome *Mané* na canção, apelido pelo qual Elza tratava Garrincha. No capítulo dois, deixamos em suspensão sua declaração ao *Roda viva* (2002) acerca dos episódios de violência que viveu no relacionamento com o jogador. É uma questão complicada. Não seria absurdo apontar a manifestação nessa fala de um atravessamento imposto ao corpo negro feminino, descrito por Natália (2016) quando esta afirma que à mulher negra por vezes é demandada, naturalizada, uma função maternal, compreensiva para com os abusos de seu parceiro. De fato, a luta de Elza por livrar Garrincha do alcoolismo, contada por ela a Louzeiro (1997), é prova dessa afeição de mãe. Ela abriu mão de muita coisa por ele. Entretanto, pode-se pensar que a Elza de 2016 já é outra. Se constrói agora enquanto sujeito ativo e corpo desejante. Pelo menos é o que se pode inferir assistindo à cena que vemos agora. Se a Elza de 2002 ainda tratava o assunto com nuances, como me parece, a Elza de agora é categórica: levantar a mão pra mim? “*Jamé, Mané!*”

Pra você também eu já falei foda-se. Foda-se, foda-se, foda-se. As pancadas. As humilhações.<sup>106</sup>

O empoderamento feminino pode ser percebido nas performances de Elza Soares não só como uma potência de reação, mas também como uma consciência do próprio corpo e de sua sexualidade. Como discutido no capítulo *Flores do Atlântico Negro*, o racismo sexista institui narrativas para o corpo negro feminino que lhe negam o afeto. Quando não objetificado e violentado, à mulher negra são lançados o trabalho e a maternidade. Livia Natália (2016) nos alerta acerca disso:

Nosso corpo, que jamais foi pensado como possível destino de afeto amoroso, foi sistematicamente vilipendiado durante a escravização e, depois, nos tornamos, ora sonho de consumo do macho branco, ora inimiga da mulher branca e, outras vezes, prêmio de consolação para o homem negro, quando não as três coisas ao mesmo tempo. O mundo da branquitude e do sexismo nos resumiu a uma genitália: nela se entra para alcançar o prazer, dela saem crianças para o mundo. E nós, sempre secundarizadas pela vagina, que, com o tempo, tornou-se tão alheia a nós que quase se converteu numa inimiga. Afinal, era graças a ela que éramos tratadas como cidadãs de segunda classe. (NATÁLIA, 2016, p. 1)

“E nós, sempre secundarizadas pela vagina, que, com o tempo, tornou-se tão alheia a nós que quase se converteu numa inimiga” (NATÁLIA, 2016, p. 1). A frase forte de Natália (2016) nos mostra as reverberações da violência sobre o corpo negro feminino. Construído e invadido pelo olhar do outro, este mesmo corpo passa a ser seu território estrangeiro, situada numa zona fluida de pertencimento e estrangeirismo. Estranho a si mesma, seu inimigo. No que concerne às nossas duas flores, se Billie demanda de seu homem o amor romântico socialmente destinado às mulheres brancas, Elza faz as pazes com o próprio corpo.

Vamos de imediato para a cena 4. Em performance da canção *Pra fuder*, Elza nos canta de maneira altiva e alegre que é sujeito ativo de sua sexualidade. O ritmo já começa para além das preliminares. A batida do samba é cadenciada de forma que só uma passista habilidosa conseguiria dar conta. O vídeo é uma gravação do show de *A mulher do fim do mundo* (2015). Acredito que o olhar da câmera venha da plateia. A cena nos mostra constante interação com o público, o que denominamos aqui de antífona. No enquadramento, vemos Elza e só Elza, o tempo inteiro. Ao fundo, um cenário todo em tons negros, o mesmo tom de sua roupa, seu batom, sua pele. Sobre a cantora, oscilam luzes púrpura e azul. Elza é embalada pelo ritmo:

<sup>106</sup> Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

ela o acompanha com as pernas e os ombros, saracoteante. Ouve-se da plateia: “A rainha!” Elza cede um meneio de cabeça. Suas mãos: nelas se encontram dois anéis, bojudos e brilhantes. E o microfone, claro. Seu rosto insinua uma sensualidade prestes a transbordar. Desde o primeiro verso, o pública a acompanha. Cantemos:

Olho pro meu corpo, sinto a lava escorrer  
 Vejo o próprio fogo, não há força pra deter  
 Me derreto tonta, toda pele vai arder  
 O meu peito em chamas solta a fera pra correr



**Figura 19 – Em cena: *Pra fuder* (I)**

**Fonte: Banco de dados do YouTube/Reprodução**

*Olho pro meu corpo.* Por meio desse gesto, ela nos mostra o exercício de consciência de si. Seu corpo é sua potência. A letra, construída a partir de uma imagem vulcânica, é potencializada pela voz grave de Elza, ao nos apontar a força do seu desejo, que não pode ser contido. Como fera, ou loba, ela se agencia como sujeito ativo do ato. *Presa, você vai gemer,* canta Elza. Ao enunciar este verso, ela lança um olhar convidativo para sua esquerda. No detalhe do gesto, ela instaura uma ruptura. Naquela cena, uma mulher negra, na faixa dos seus oitenta anos, vangloria-se de sua performance sexual, não como corpo-objeto, mas como

corpo desejante. Como corpo que bota *Pra fuder*. O fato de esse discurso ser comumente repetido em performances masculinas é o que torna o gesto de Elza tão significativo. Ela nos contando abertamente sobre como se sobressai na cama é o elemento mais empoderador no ato:

Meu temporal me transforma em loba  
 Presa, você vai gemer  
 Feito o cordeiro entregue pra morte  
 Seu sussurrar a pedir<sup>107</sup>



**Figura 20 – Em cena: *Pra fuder* (II)**

**Fonte: Banco de dados do YouTube/Reprodução**

Na hora do coro, a plateia a acompanha em euforia: *Pra fuder!* Elza gesticula com a mão, pedindo mais ao público. Me acompanhem! Há uma pausa no ritmo, em que apenas uma batida grave se faz presente. E o corpo de Elza a se balançar. Ouve-se um chamado, incompreensível. Elza olha jocosamente para a audiência e responde: “Adoro!” Elza Soares, que no início de sua carreira dizia ter medo da figura masculina, por conta da forma invasiva

---

<sup>107</sup> Trecho da canção *Pra fuder*.

com que era olhada e por vezes tocada, ressignificou o medo e fez as pazes com o próprio corpo. Hoje, mostra-se dona de si.

Eu deitaria na rua nua. Toda nua, nua. Todo mundo olharia muito. Chamaria muita atenção. [...] Já viu o que é um corpo nu? Tá lá um corpo estendido no chão, mas de uma maneira bem maravilhosa. Da mulherada.<sup>108</sup>

Chegamos ao fim da performance. Elza repete o refrão, ao mesmo tempo em que estimula a resposta do público. “Barulho!”, pede à plateia, que responde cantando junto. O ápice da cena se configura com a repetição enfática e frenética do verso seguinte:

Prafuderprafuderprafuderprafuderprafuderprafuder — Pra fuder!<sup>109</sup>



**Figura 21 – Em cena: *Pra fuder* (III)**

**Fonte: Banco de dados do YouTube/Reprodução**

<sup>108</sup> Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

<sup>109</sup> Trecho da canção *Pra fuder*.

Ao final da canção, ela coloca as mãos sobre o peito, apontando para o próprio corpo, em agradecimento. Seu olhar evoca a tranquilidade que brota da satisfação. Elza está plena.

Eu cheguei à conclusão de que o aplauso é o alimento da alma, entendeu?<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Fala de Elza Soares no documentário *My name is now* (2014).

## CANTAR ATÉ O FIM

Chegamos ao fim do show. Apesar disso, seguimos com a força que nos move a *cantar até o fim*.<sup>111</sup> Os caminhos que trilhei aqui com você continuarão a reverberar por minha trajetória. Reverberam assim como as performances as quais assistimos: como dispositivos que criam zonas de afecções ao instaurarem rupturas e nos movimentar em direção a outro olhar. Este outro olhar é reescrito através do exercício de si, que perpassa as macroestruturas, mas se faz ainda mais significativo no âmbito das micropolíticas presentes nos pequenos gestos do nosso cotidiano. Conhecer as histórias de Billie Holiday e de Elza Soares me fez refletir sobre uma série de privilégios que eu — tida como uma mulher branca dentro do meu cenário cultural — ainda desfruto. Entretanto, a ideia não nos basta. Como mostrou Elza Soares, a alegria é a potência afirmativa capaz de nos mover — de levar-nos à ação. O movimento de afirmação solar presente nos corpos é a potência capaz de romper com estruturas opressoras repetidas na cronologia legitimadora dos oficialismos. A minha tentativa de criar dispositivos de zonas de afecções ao longo do texto pode ser pensada como uma micropolítica que direciono ao meu leitor: espero que algo aqui tenha ecoado em você.

Mais do que cantar até o fim, é possível pensarmos ainda em cantar para além do fim: cem anos após o seu nascimento, Billie Holiday ainda é lembrada como um ícone do jazz e do blues. Cem anos após ter nascido, os jornais comemoram o seu centenário. Cem anos, e Billie está aqui, na academia. Cem anos. Sempre qualificaram o meu gosto musical como peculiar. Eu tinha então vinte anos e ouvia músicas que fizeram sucesso na década de quarenta do século passado. O ponto de reflexão que este trabalho me trouxe é que, ao ouvir essas canções, trago-as em diferença ao meu próprio tempo. Esse gesto, um movimento de tradução afetiva, é capaz de me lançar ao passado e trazê-lo em diferença através de cadeias de suplementações. Discutimos hoje as letras e o posicionamento de Billie Holiday — uma mulher cujo lamento refinado nos prende às suas canções, mas cuja ausência de potência afirmativa em relação às marcas de desamor imposto sobre o seu corpo nos causa certo desconforto. Billie viveu uma série de relacionamentos abusivos com parceiros que a maltratavam, a humilhavam e a agrediam fisicamente. Nos espantamos pois não levamos em consideração que, um século atrás, às mulheres — perdão, eis que cabe aqui o meu exercício

---

<sup>111</sup> Trecho da canção *Mulher do fim do mundo*, performada por Elza Soares.

de alteridade —, às mulheres negras não era garantido o direito de fala. As violências simbólicas e materiais de um sistema hegemônico racista e sexista destinavam a esses corpos o trabalho doméstico, a maternidade imposta e a docilização de seus corpos. Sustentada por um aparato discursivo que garantia aos homens uma série de privilégios a partir de narrativas biológicas — discursos como a propensão masculina à infidelidade e o instinto materno —, a sociedade da época naturalizava cenários abusivos. É preciso levar em consideração, entretanto, quão significativo foi o movimento de Billie em fazer do palco o seu lar e tornar públicas as suas amarguras. Em uma época em que os *bluesmen* cantavam abertamente às mulheres dizeres como *keep it to yourself*,<sup>112</sup> o lamento de Billie Holiday ecoa em cena como um contradiscurso potencializado pela beleza de sua voz.

Billie Holiday rompeu com o silêncio em palco. Mais do que isso, fez do seu corpo um lugar de máxima experimentação ao se permitir ser atravessada por seus afetos. Em um mundo sexista e racista, é preciso coragem para sentir. Vale ressaltar que não imprimo sobre Billie o discurso do mérito. Seria de tamanha mesquinhez usar a sua figura como um modelo ou exemplo a ser seguido. Em sociedades doentes, podemos pensar figuras como Billie Holiday e Elza Soares não como exemplos, mas como corpos desviantes. Billie traçou desvios através do seu lamento delicado. Elza desvia-se, como uma capoeirista, através de seu jogo de corpo e potência vocal. Podemos presenciar isso nas análises das performances do seu último álbum. Sua alegria é potência capaz de torná-la um corpo ativo: Elza Soares ainda nos (en)canta aos oitenta anos de idade.

Elza veio à Salvador duas vezes entre os anos de 2015 e 2016. Nessas duas ocasiões, tive oportunidade de assistir a suas falas. Em espetáculo da *A Mulher do fim do mundo*, Elza Soares lotou o teatro Castro Alves com um público ansioso por assistir ao show do seu último disco, premiado, em 2016, com o Grammy Latino de melhor álbum de música popular brasileira. Infelizmente não consegui gravar o espetáculo, devido às restrições colocadas pelo teatro. Por isso a utilização no processo de análise de outros registros. Já no evento *Mulher com a palavra* (2016), do qual participou também a ativista negra Olívia Santana, Elza nos relembrou sua trajetória ao afirmar quão difícil é ser uma mulher negra nesse país. Apesar disso, ela sobreviveu. No programa de Ary Barroso, foi menosprezada pelo apresentador. Levou a plateia ao silêncio com seu canto. Elza perdeu Garrinchinha, seu filho, quando ele tinha nove anos. Mas seu canto continuou vivo. Garrincha, o homem que mais amou, morreu. Ela seguiu a cantar. Em 2015, perdeu o filho Gilson. Ainda assim, Elza segue sua trajetória e

---

<sup>112</sup> Trecho da canção *Keep it to yourself*, performada por Sonny Boy Williamson.



lança *A mulher do fim do mundo*, seu primeiro álbum só com músicas inéditas. Se Billie se foi aos 44 anos, porque seu corpo não mais resistiu à potência de destruição de si advinda da tristeza, Elza mantém o seu corpo vivo. Ela “[...] esquece[u] o lado cruel da vida e cant[a], freneticamente, dolorosamente, a fim de não enlouquecer” (LOUZEIRO, 1997, p. 64-65). Em encontro com Billie Holiday, ela traduz as experiências que perpassam por seus corpos, porém seu espaço de experimentação com o próprio corpo é solar. As zonas de fricção, ou toque, entre-lugar marcado pela tradução, reescrevem nesse trabalho outras possibilidades para corpos negros femininos.

No momento das cenas, observamos o elo duplo que agencia as cantoras, cujas trajetórias são marcadas por repetições em diferença e foram operadas aqui através de suas performances, analisadas como traduções intempestivas. Fundamentada por Agamben (2013), Deleuze (2002), Nietzsche (2003) e Spinoza (2009), li ainda a performance como uma tradução intempestiva atravessada pelos afetos. Esta dinâmica de afetos foi aliada à noção de intempestividade, pois é capaz de reescrever o próprio tempo através da potência de ação dos corpos. Com o processo de tradução, consegui criar zonas de confluências. O primeiro encontro deu-se a partir do desdobramento de minha monografia na minha dissertação. Escrever sobre o blues foi o meu processo de autocura. Falar sobre a tristeza em nossos corpos é criar estratégias para ressignificá-la. Rever esse trabalho aqui foi uma imensa alegria, na medida em que conseguir ver o blues desaguar em samba. Tentar abranger os dois ritmos em um único trabalho, entretanto, foi um desafio. O tempo de escrita da dissertação me demandou uma temporalidade que reforçava minha perspectiva teórica: não havia espaço para totalidades. Por isso a concepção de Deleuze & Guattari (1995) me foi tão importante e serviu como base para abertura do trabalho: o rizoma. Sua beleza de agência, através do trabalho de conexões pela potência da superfície, me trouxe certo conforto diante da tentativa de mapear uma rede dispersa de histórias. Ao lembrar a trajetória do blues e do samba, eu não apenas me revi em meu texto previamente produzido, mas consegui trazê-lo em diferença e criar conexões com um ritmo brasileiro.

Ao realizar as genealogias, percebi que elas são predominantemente compostas por produções assinadas por corpos masculinos. Como quis dar ênfase ao processo de surgimento dos dois gêneros musicais, trouxe esses nomes estrategicamente para questioná-los no segundo capítulo: como os corpos negros femininos eram subalternizados em relação às figuras do malandro e do *bluesman*.

Já a partir do baraperspectivismo de Rodrigo dos Santos (2016) e das ideias desenvolvidas por Muniz Sodré (1998) em seu gracioso livro, as reflexões acerca do ritmo e do corpo como reescritura foram desdobradas. Nesse contexto, a leitura de Derrida (2006), de um outro conceito de escritura, e os textos em performance de Diana Taylor (2013), Graciela Ravetti (2013) e Leda Martins (2002) deram base à minha discussão.

Um dos pontos mais significativos deste trabalho foi, para mim, a associação do intempestivo de Nietzsche (2003) com a releitura de Deleuze (2002) acerca dos afetos em Spinoza (2009). O texto de Spinoza (2009) foi o ponto catalisador para outras formas de pensar. Para tradições como o blues e o jazz, cujos inícios não remontam a formas escritas e cuja continuação e resistência se desenham através do corpo, pensar o próprio corpo como potência de ação reverbera ainda em mim.

*As Flores do Atlântico Negro* foi um capítulo que escrevi a partir de zonas de afeto. Meu afeto pelo filme *A cor púrpura* (1985) intermedeia o diálogo com Ana Claudia Pacheco (2013), Angela Davis (2016), Conceição Evaristo (2005) e Stéphane Koechlin (2012), cuja voz nos soa dissonante, visto que seu corpo destoa do das outras autoras. O filme fez parte de minha adolescência e sou significativamente afetada pela cena do blues performada em homenagem a Celie. A utilização da literatura, juntamente com sua adaptação cinematográfica, foi, para além de um recurso ilustrativo, um instrumento teórico. Pode-se dizer, nesse sentido, que utilizei um texto literário pela rede de afetos que ele suscita e como ferramenta político-crítica.

Apesar do atravessamento de gênero me perpassar, houve um exercício de alteridade diante do meu objeto de pesquisa. Trazer o texto de Livia Natália (2016) foi uma resposta que me veio no momento da minha análise. Diante do desconforto que senti, advindo do meu lugar de fala, Natália (2016) foi a melhor companhia que eu poderia ter para aquela travessia. O gênero nos perpassa, mas a raça imprime sobre mim o exercício de alteridade.

A música apareceu ao longo de todo o meu texto, desde a introdução até essas últimas linhas. Em recortes, citações, como atravessamento de tema, como trilha sonora. A ideia de uma trilha me veio quando, ao longo da escrita, eu não conseguia escrever sem associar o texto a poemas musicais, que me permitiram ao longo do processo de criação as mais diversas zonas de afecções. Quis dividi-las com você.

Infelizmente, não me foi possível encontrar tantos registros de mulheres performando canções de samba e de blues no início do século XX, o que explica a predominância da voz

masculina na trilha sonora escrita ou posta no CD que acompanha a leitura. A predominância de homens nesse cenário me serviu como ponto de argumentação para a escrita do segundo capítulo. Não houve condições materiais nem temporais de realizar uma dupla genealogia feminina dos ritmos, mas sigo com a ideia, trabalhada aqui numa microesfera através de Billie Holiday e Elza Soares, em trabalhos futuros.

Por se fazer presente no meu texto a vontade de fluidez e de dar prazer a meu leitor, além das músicas, optei pela utilização de imagens. Algumas são do meu acervo pessoal, da minha vivência, como a vista do mar do Museu de Arte Moderna da Bahia e o registro da primeira vez em que eu vi Elza. Outras, colhidas em bancos de dados diversos, aparecem como suporte para pensar as teorias trabalhadas aqui. A teoria por vezes me parece imagética, e a utilização de ilustrações me auxiliaram durante o processo. Houve ainda fotos escolhidas por seu teor estético e pela zonas de afecção estabelecidas com meu corpo. O processo de escrita acadêmica, tradicionalmente, nos demanda um alijamento do sentir. Mas, durante a escrita desse meu texto, a potencialização dos sentires surgiu-me como proposta inevitável. Me despeço agora através desse canto de retirada. Voltemos ao mar. Em diferença. A cantar. Até o fim. Cantar, porque sim.

## REFERÊNCIAS

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2013, p. 55-73.

ANDERSON, Benedict. Pioneiros crioulos. In: \_\_\_\_\_. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 2008. p. 84-106.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 227-274, 335-372.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da história**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 1987. Disponível em: <<http://www.rae.com.pt/wb2.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

CALADO, Carlos. **Etta James**. São Paulo: Media Fashion, 2012. (Coleção Folha Grandes Vozes, v. 17)

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

CARRASCOSA, Denise. Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas. In: \_\_\_\_\_. **Traduzindo no Atlântico Negro: cartas náuticas afrodiáspóricas para travessias literárias**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017. p. 63-75.

CUTI. **Quebranto**. 2007. Disponível em: <<http://www.cuti.com.br/negroesiapoemas>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

DAVIS, Angela. O legado da escravidão: parâmetros para uma nova condição da mulher. In: \_\_\_\_\_. **Mulher, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 15-41.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins, com revisão técnica de Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes. São Paulo: Escuta, 2002. p. 55-58.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: \_\_\_\_\_. **Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 10-36. Disponível em: <<https://goo.gl/Sbwy8G>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

DERRIDA, Jacques. Assinatura acontecimento contexto. In: \_\_\_\_\_. **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães; revisão de técnica de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991. p. 5, p. 349-373.

\_\_\_\_\_. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva. 1995. p. 227-252.

\_\_\_\_\_. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

EVARISTO, Conceição. Da representação e auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**: Cultura Afro-brasileira, ano 1, n. 1, ago. 2005. p. 52-57.

FANON, Franz. A experiência vivida do negro. In: \_\_\_\_\_. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 103-126.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006. p. 65-155, 366-497.

FURTADO, Celso. Fatores do êxito da empresa agrícola. In: \_\_\_\_\_. **Formação econômica do Brasil**. 34. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 31-36.

GATES JR., Henry Louis; MCKAY, Nellie Y (Org.). **The Northon Anthology of African American Literature**. Londres: W. W. Norton & Company, 1997. p. xxvii-xli, 22-36.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic**: modernity and double consciousness. Massachusetts: Harvard University Press, 1993. p. 1-40, 72-110.

GOMES, Laurentino. **1808**: como uma rainha louca, um príncipe medrosos e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007. 153-166.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger e Sayonara Amaral.

HIGH, Peter. **An outline of American literature**. 26. ed. New York: Longman, 2006. p. 15-40, 69-84.

HOLIDAY, Billie; DUFTY, William. **Lady sings the blues**. Londres, Penguin Books: 1984.

HUTCHEON, Linda. Theorizing the postmodern: toward a poetics. In: \_\_\_\_\_. **A poetics of postmodernism**: history, theory, fiction. New York: Routledge, 1988. p. 3-21.

KOECHLIN, Stéphane. **Jazz ladies**: a história de uma luta. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

LOPES, Rodrigo Garcia. Posfácio. In: WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LOUZEIRO, José. **Elza Soares**: cantando para não enlouquecer. São Paulo: Globo, 1997.

MACA, Nelson. **Manifestação da Literatura Divergente ou Manifesto Encruzilhador de Caminhos**. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/GjT74n>>. Acesso em: 21 abr. 2017.

\_\_\_\_\_. Encruzilhada. In: \_\_\_\_\_. **Gramática da ira**. Salvador: Editor Nelson Gonçalves, 2015. p. 77-78.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 69-91.

MUGGIATI, Roberto. **O que é jazz**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

NATÁLIA, Livia. Eu mereço ser amada. 2016. **Geledés Instituto da Mulher Negra**, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/eu-mereco-ser-amada/#gs.2YOtFJU>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. Verdade e mentira no sentido extramoral. **Comum**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 17, p. 5-23, jul./dez. 2001.

\_\_\_\_\_. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. p. 5-17.

OLIVER, Paul. Blues. In: **Grove Music Online/Oxford Music Online**. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/0s27ou>>. Acesso em: 08 nov. 2014

PACHECO, Ana Claudia Lemos. A escolha de um "objeto" afetivo: as mulheres negras solitárias. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **Mulher negra**: afetividade e solidão. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 21-51.

PLAZA, Julio. A tradução como poética sincrônica. In: \_\_\_\_\_. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 1-14.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. Tradução de Melissa Gonçalves Boechat e Karla Fernandes Cipreste. In: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Org.). **O corpo em performance**: imagem, texto, palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 31-59.

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 45, p. 434-444, dec. 2010. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n45/03.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

RIBEIRO, Djamila. Prefácio à edição brasileira. In: DAVIS, Angela. **Mulher, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. p.11-13.

RIBEIRO, Darcy. Moinhos de gastar gente. In: \_\_\_\_\_. **O povo brasileiro**: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. p. 106-140.

RISÉRIO, Antônio. Sangue, suor e cultura. In: \_\_\_\_\_. **Uma história da cidade da Bahia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004. p. 293-454.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Ambivalência e conflito. In: \_\_\_\_\_. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000. p. 163-215.

ROSE, Arnald. **The negro in America**. New York: Harper & How, 1948.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio da humanidade. In: IPHAN (Org.). **Samba de roda: patrimônio da humanidade**. 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/rbjVul>>. Acesso em: 25 abr. 2017. p. 5-8.

SANTOS, Milton. A urbanização pretérita. In: \_\_\_\_\_. **A urbanização brasileira**. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 19-30.

SANTOS, Rodrigo dos. Notas sobre o simbolismo de Exu e uma filosofia do trágico no Brasil. **Cult**, n. 204, p. 48-51, ago. 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_. (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 9. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p. 73-102.

SILVA, Alberto da Costa e. As marcas do período. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Crise colonial e independência: 1808-1830**, v. 1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (História do Brasil nação: 1808-2010)

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.

SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2016. 30-31, 123-124.

SPINOZA, Benedictus de. A origem e a natureza dos afetos. In: \_\_\_\_\_. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 95-152.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The politics of translation. In: VENUTI, Lawrence (Org.). **The translation studies reader**. New York: Routledge, 2004. p. 397-416.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória traumática: Yuyachkani. In: \_\_\_\_\_. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 263-294.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VIANNA, Hermano. O samba da minha terra. In: \_\_\_\_\_. **O mistério do samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2002. p. 109-128.

WALKER, Alice. **The color purple**. Washington: Washington Square Press, 1983.

WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2006.

## OUTRAS REFERÊNCIAS

A COR Púrpura. Direção: Steven Spielberg. Produção: Quincy Jones, Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Steven Spielberg. Roteiro: Menno Meyjes. Intérpretes: Danny Glover, Adolph Caesar, Margaret Avery, Rae Dawn Chong, Whoopi Goldberg e outro. [S.I.]: Warner Bros., 1985. 1 DVD (153 min.), widescreen, son., color. Produzido por Warner Home Video. Baseado na novela "A cor púrpura", de Alice Walker.

BILLIE HOLIDAY: sensational Lady. Direção: David F. Turnbull. Produção: David F. Turnbull e Maxine Ostwald. Londres: BBC, 2001. 1 arquivo digital (57 min.), son., color. Disponível em: <[https://youtu.be/CG\\_cxm\\_19OE](https://youtu.be/CG_cxm_19OE)>. Acesso em 29 abr. 2017.

CRIOLO. **Criolo**: depoimento [11 mar. 2013]. Entrevistador: Lázaro Ramos. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2013. 1 arquivo digital (25 min.), son., color. Entrevista concedida ao Programa Espelho. Disponível em: <<https://youtu.be/eP86LuPwUYk>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

ELZA SOARES: o gingado da nega. Direção: Rafael de Paulo Rodrigues. Produção: Rafael Corrêa. Rio de Janeiro: Canal Bis, 2013. 1 arquivo digital (53 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/5EqOwNuKE78>>. Acesso em 29 abr. 2017.

HOLIDAY, Billie. Fine and mellow: performance. [1957]. Performance no programa The sound of jazz. [S.I.]: CBS, 1957. 1 arquivo digital (9 min.), son., p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hhdYoWhBKHM>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

HOLIDAY, Billie. My man: performance. [1954]. 1 arquivo digital (4 min.), son. p&b. Disponível em: <<https://youtu.be/IQlehVpcAes>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

LADY DAY: the many faces of Billie Holiday: Direção: Matthew Seig. Produção: Toby Byron, Hisao Ebine e Richard Saylor. [S.I.]: [s.n.], 1990. 1 arquivo digital (59 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/wiEcL372LD0>>. Acesso em 29 abr. 2017.

MY NAME is now: Direção e produção: Elizabete Martins Campos. Com Elza Soares. [S.I.]: IT Filmes, 2014. 1 arquivo digital (71 min.), son., color.

SANTANA, Mônica. **Isto não é uma mulata**. 2016. Espetáculo multilinguagens escrito e apresentado por Mônica Santana, apresentado no Teatro Gamboa (Salvador). Nov. 2016.

SOARES, Elza. **Elza Soares**: depoimento [2 set. 2002]. Entrevistadores: João Pimentel, Lia Machado Alvim, Luís Caversan, Paulo Markun, Regina Porto, Tárík de Souza, Washington Olivetto e Zuza Homem de Mello. São Paulo: TVE, 2002. 1 arquivo digital (89 min.), son., color. Entrevista concedida ao Programa Roda Viva. Disponível em: <<https://youtu.be/8ko447IATMk>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

SOARES, Elza. Maria da Vila Matilde: performance [2016]. Performance no Auditório Ibirapuera. São Paulo: [s.n.], 2016a. 1 arquivo digital (5 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/-m393EagdSk>>. Acesso em: 28 abr. 2017.

SOARES, Elza. Pra fuder: performance [2016?]. [S.I.], 2016b. 1 arquivo digital (4 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/8n7QhYhINAU>>. Acesso em: 28 abr. 2017.



SWING: Pure pleasure. Direção: Ken Burns. Produção: Ken Burns e Lynn Novick. [S.I.]: PBS, 2001. 1 arquivo digital (83 min.), son., color. Disponível em: <<https://youtu.be/gQuzMSETLes>>. Acesso em 29 abr. 2017.

THE BLUES. Direção: Charles Burnett, Clint Eastwood, Marc Levin, Martin Scorsese, Mike Figgis, Richard Pearce e Wim Wenders. Produção: Alex Gibney, Bruce Ricker, Clint Eastwood, Daphne Pinkerson, Louise Hammar, Marc Levin, Margaret Bodde, Robert Kenner, Sam Pollard e Shirani Sabratnam. [S.I.]: PBS, 2003. 7 DVDs (806 min), widescreen, color. Produzido por Vinny Filmes.