



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**GABRIELA ROCHA LAVINSKY**

**A DAMA DO PAGODE:  
TRANSFORMANDO A FIGURA FEMININA NO PAGODE BAIANO (1992-2022)**

**LINHA DE PESQUISA: SOCIEDADE, RELAÇÕES DE PODER E REGIÃO**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**GABRIELA ROCHA LAVINSKY**

**A DAMA DO PAGODE:  
TRANSFORMANDO A FIGURA FEMININA NO PAGODE BAIANO (1992-2022)**

**LINHA DE PESQUISA: SOCIEDADE, RELAÇÕES DE PODER E REGIÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia para obtenção de diploma de Mestrado.

Prof. Orientadora: Dra. Lina Maria Brandão Aras

Prof. Coorientadora: Dra. Marilda Santanna



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**GABRIELA ROCHA LAVINSKY**

**A DAMA DO PAGODE:  
TRANSFORMANDO A FIGURA FEMININA NO PAGODE BAIANO (1992-2022)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia para obtenção de diploma de Mestrado.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dra. Lina Maria Brandao Aras  
Universidade Federal da Bahia

---

Prof. Dra. Marilda Santanna  
Universidade Federal da Bahia

---

Prof. Dr. Milton Moura  
Universidade Federal da Bahia

Salvador  
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)  
Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)  
Biblioteca Universitária Isaias Alves (BUIA/FFCH)

---

L412 Lavinsky, Gabriela Rocha  
A dama do pagode: transformando a figura feminina no pagode baiano (1992-2022) /  
Gabriela Rocha Lavinsky. – Salvador, 2024.  
107 f.: il.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lina Maria Brandão de Aras  
Coorientadora: Marilda Santanna  
Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História. Universidade  
Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2024.

1. Feminismo. 2. Identidade de gênero. 3. Pagode (Música) 4. Salvador (BA).  
I. Aras, Lina Maria Brandão de. II. Santanna, Marilda. III. Universidade Federal da Bahia.  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

CDD: 305.42

---

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu melhor amigo, primeiro, único e grande amor, Breno Garrido, que esteve ao meu lado durante todo este árduo percurso de estudos e dedicação, sempre me nutrindo com palavras de amor e incentivo.

Agradeço à minha mãe, professora Márcia Rocha, que está sempre presente, ainda que longe, e me traz à razão sempre que necessário, demonstrando através do exemplo como ser uma mulher determinada, estudiosa e competente. Te amo, mamãe! Agradeço à minha tia Mércia, gênica que considero como minha segunda mãe, e que amo e admiro tanto quanto a primeira. Também agradeço ao meu padrasto amado, Sandro Santanna, que desde a minha adolescência fortaleceu a minha autoestima intelectual, tendo sido peça-chave na minha formação enquanto Historiadora e profissional da Comunicação.

Agradeço aos meus irmãos, Ludmyla, Vitinho, Igor, Ditis e Vitor. Amo todos de diferentes maneiras e com a mesma intensidade. Também agradeço às minhas amigas e amigos de infância que também são minha família. Em especial, agradeço a Lualin, Minhoca, Bruno, Bernardo, Patrícia, Lara, Caio, Letícia, Maria Victoria, e as Beatrizes da minha vida.

Agradeço à minha orientadora, Dra. Lina Aras, pelo conhecimento transmitido ao longo destes anos de orientação, sempre com muita objetividade, paciência e sabedoria. Esta parceria foi essencial para a minha evolução acadêmica. Obrigada, Lina!

Por último, e igualmente importante, agradeço à minha coorientadora, Marilda Santanna, que enriqueceu este trabalho com suas críticas, comentários e observações extremamente pertinentes para a conclusão e qualidade do texto.

A todos e todas, minha eterna gratidão!

## RESUMO

Esta dissertação faz uma análise lírica da banda de pagode baiano A Dama do Pagode. O objetivo geral deste trabalho é analisar as mudanças na representação feminina no pagode baiano a partir da década de 90, que foi o ponto de partida do ritmo com o surgimento da banda É o Tchan em Salvador. Pretende-se discutir e analisar quais eram e quais são, ainda hoje, os diferentes rótulos atribuídos às mulheres nas letras de pagode baiano, fazendo um paralelo com enfoque no objeto de estudo que consiste na banda A Dama do Pagode e sua vocalista, Alanna Sarah Ramos. Também são feitas discussões e reflexões acerca dos contextos históricos existentes em ambas as fases do pagode baiano – da década de 1990 até a atualidade. Além disso, será analisado como o movimento feminista dialogou com o pagode, dando abertura para o surgimento e sucesso de bandas de pagode femininas, a exemplo d'A Dama, apontando uma imbricada relação entre as letras de pagode baiano e os “eus” femininos.

Esta dissertação se apoia no apreço da autora pelo tema, que é atual, festivo, regional, mas também cheio de problemáticas de raça, gênero e classe, e que também serão discutidas neste trabalho. Por se tratar de um tema de História do tempo presente, o objeto é acessível através da tecnologia, o que também reforça o motivo de sua escolha.

Serão abordados autores da área de História e música, como Marcos Napolitano, bem como autoras que tratam sobre gênero e História, como Joan Scott e Judith Butler, e autoras que falam de feminismos, principalmente o feminismo negro, como Carla Akotirene, Angela Davis e Sueli Carneiro. O método utilizado nesta pesquisa é qualitativo e tem como base o pagode baiano e o feminismo dentro da História do tempo presente.

Palavras-chave: Feminismo, Gênero, Pagode Baiano, A Dama do Pagode.

LAVINSKY, Gabriela Rocha. **THE LADY OF PAGODE: TRANSFORMING THE FEMININE FIGURE IN BAHIAN PAGODE (1992-2022)**. Salvador: UFBA, 2024. 107 p.

### ABSTRACT

This dissertation will conduct a lyrical analysis of the Bahian Pagode band, A Dama do Pagode. The overall objective of this work is to analyze the changes in the representation of women in Bahian pagode from the 1990s onwards, which marked the beginning of the rhythm with the emergence of the band É o Tchan in Salvador. The intention is to analyze what the different labels attributed to women in Bahian Pagode lyrics were and still are today, drawing a parallel with a focus on the object of study consisting of the two aforementioned bands. Discussions will also be held regarding the historical contexts existing in both phases of the Bahian Pagode – from the 1990s to the present day. Additionally, the dissertation will examine how the feminist movement engaged with pagode, paving the way for the emergence and success of female pagode bands, such as A Dama. This dissertation is justified by the author's appreciation for the theme, which is current, festive, and regional, but also fraught with issues of race, gender, and class, which will also be discussed in this work. As it deals with a topic in contemporary history, the object is accessible through technology, which also reinforces the reason for its choice. Authors from the fields of History and Music will be addressed, such as Marcos Napolitano, as well as authors who deal with gender and History, such as Joan Scott and Judith Butler, and authors who discuss "feminisms", particularly black feminism, such as Carla Akotirene, Angela Davis, and Sueli Carneiro. The method used in this research is qualitative and is based on Bahian Pagode and feminism within contemporary history.

Keywords: Feminism, Gender, Bahian Pagode, A Dama do Pagode.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>2. PAGODE BAIANO E SUAS RAÍZES.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1 A Bahia no final do século XX.....</b>	<b>23</b>
<b>2.2 Surgimento do pagode e influências rítmicas.....</b>	<b>28</b>
<b>2.3 Bandas de sucesso na Bahia.....</b>	<b>39</b>
<b>3. OS FEMINISMOS DO SÉCULO XX.....</b>	<b>44</b>
<b>3.1 A propagação de ideais do feminismo branco.....</b>	<b>44</b>
<b>3.2 Feminismo negro: um movimento revolucionário .....</b>	<b>51</b>
<b>3.3 Alanna Sarah Ramos e seu ingresso na cena pagodeira baiana .....</b>	<b>62</b>
<b>4. ANÁLISE DAS MÚSICAS D'A DAMA DO PAGODE: MUDANÇAS E PERSPECTIVAS .....</b>	<b>68</b>
<b>4.1 Análise I: Soca Fofó.....</b>	<b>72</b>
<b>4.2 Análise II: Pirraça .....</b>	<b>82</b>
<b>4.3 Análise III: Rainha do Prazer .....</b>	<b>88</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>95</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>97</b>
<b>ANEXO I.....</b>	<b>103</b>
<b>ANEXO II.....</b>	<b>105</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, muda-se o ser, muda-se a confiança: Todo mundo é composto de mudança, tomando sempre novas qualidades.

Luís Vaz de Camões

Eu procuro não cantar músicas escrotas, falar mal da mulher. E quando eu ponho a mulher nas letras, eu coloco uma falando mal da outra, nunca um homem, sabe?

Alanna Sarah Ramos<sup>1</sup>

A década de 80 na Bahia, com a chegada de novas tecnologias e com a abertura de mercado, abriu margem para uma gama de releituras do samba - que foi o propulsor do surgimento do pagode: “Nesse período, a mídia e o marketing do turismo abrem possibilidades de promoção social na Bahia, espetacularizando suas tradições culturais. Com isso, as camadas populares ganham visibilidade e passam a ser introduzidas como novidade e como objeto de consumo para as camadas médias” (NASCIMENTO, 2012, p. 46). Entretanto, ao passo em que artistas antes marginalizados passaram a ser reconhecidos, ainda existia um forte “clubismo” com relação à produção musical na cena baiana, pois estes mesmos artistas não eram valorizados no eixo comercial de larga escala, a exemplo do carnaval.

Da *axé music* ao arrocha, a música baiana perpassa por diversos ritmos que permeiam sua construção cultural. De acordo com Milton Moura (2009), até os anos 1940, nas casas de prostituição de Salvador, existia uma espécie de hierarquia musical definida de acordo com a classe social da clientela. Em casas frequentadas pela classe média,

o jazz, o samba rasgado, a rumba, o bolero, o mambo e o cha-cha-cha levavam vantagem com relação ao choro, ao baião e ao samba de roda. Os nomes salsa e rumba eram pronunciados com uma certa conotação de sofisticação; merengue, por sua vez, era dito de forma comicizante ou mesmo como derrisão, conotando a baixaria. (MOURA, 2009, p. 368-369)

É notório que, mesmo antes dos avanços das tecnologias e abertura do mercado musical baiano, os ritmos já existiam em uma espécie de ordem de “qualidade”, que era definida de acordo com a classe social de quem produzia a música, e a classe de quem a consumia. Com inovações tecnológicas, a partir das décadas de 1970 e 1980, o *reggae* e a lambada passam a fazer parte do repertório de bares, carnavais e praias de Salvador. Cada um com seu público e em lugares determinados, os estilos musicais da cena baiana passavam a ser cada vez mais abrangentes:

---

<sup>1</sup> Alanna Sarah Ramos em entrevista ao Jornal Correio da Bahia, 06/10/2019.

Dois estabelecimentos dinamizavam especialmente a cultura rastafari no Pelourinho: o Bar do Reggae, na rua João de Deus, e o Cravo Rastafari, na Gregório de Matos. Eram referências do reggae, do culto a seus grandes artistas e profetas e de diversos outros itens, como uma maneira de andar, de trajarse, de cumprimentar-se e de trazer os cabelos em dread locks. A aglomeração dentro e diante desses bares era uma permanente assembléia étnica, musical e religiosa, reforçada pelo consumo do cravinho e da maconha. (MOURA, 2009, p. 377)

O surgimento e disseminação do estilo arrocha já é mais atual. Inserido nos anos 2000 como um estilo de brega e romântico, o arrocha tomou conta da capital e interior do estado, tendo a banda Asas Livres como uma das pioneiras do ritmo, com sucessos como “Tudo Azul” e “Cristina”. Atualmente, cantores como Pablo, Silvano Salles e Tayrone Cigano são grandes nomes do arrocha na Bahia.

Diante do enorme *pot-pourri* musical que é a cultura baiana, na década de 90 surge o fenômeno do pagode, iniciado pela banda Gera Samba, como um ritmo relacionado à sociabilidade, assemelhando-se muito às rodas de samba, com batuques, aglomerações e danças (NASCIMENTO, 2012). Nascida em Salvador, a banda trazia elementos tradicionais do samba de roda do Recôncavo baiano, mas também um toque cosmopolita e mais industrial, como as performances de dança: “Os ensaios aconteciam inicialmente no Clube de Engenharia, na Rua Carlos Gomes, centro de Salvador, no Clube Fantoches da Euterpe, Largo Dois de julho”. (NASCIMENTO, 2012) Após o lançamento do primeiro CD, a banda se dissipou e gerou dois grupos distintos, o É o Tchan! e o Terra Samba.

O sucesso do É o Tchan! cresceu por conta das suas letras de cunho sexual, suas performances de dança, e a teatralidade típica do grupo (NASCIMENTO, 2012). Com a entrada da dançarina Carla Perez, o grupo tomou uma proporção ainda maior por conta do ineditismo chamativo de se ter uma mulher performando de forma sensual as letras das músicas, além das coreografias ensaiadas que chamavam o público para uma relação de identificação com a banda.

Na descendência do samba de roda, o pagode surge como um ritmo envolvente e transformador na indústria musical baiana, lançando bandas com cantores, que entoavam, na maioria das vezes, músicas de teor sexista com relação à mulher. Desta forma, este projeto visa analisar de que forma e quais foram as mudanças obtidas nas letras das bandas pagodeiras desde o *boom* deste ritmo até os dias atuais, utilizando como objeto de estudo as letras que abordam a questão de gênero e com enfoque em três períodos: a década de noventa e o lançamento do É o Tchan!, perpassando pelos anos 2000 e a explosão de bandas de pagode em seus diversos discursos<sup>2</sup> e, por fim, as bandas fundadas mais recentemente, formadas e performadas por

---

<sup>2</sup> Neste trabalho não abordaremos em profundidade bandas que tiveram seus maiores sucessos com músicas de cunho social na questão de classe.

mulheres, que tiveram maior visibilidade a partir do ano de 2015, com lançamentos de cantoras como A Dama do Pagode e A Madame.



Uma das formações da banda na década de 1990: Beto Jamaica, Sheila Mello, Jacaré, Scheila Carvalho e Compadre Washington (Foto: Divulgação)

Alanna Sarah Ramos, mais conhecida como A Dama ou A Dama do Pagode, nasceu em Salvador e atualmente mora no bairro de São Marcos. Fã de rap, Alanna diz que optou por cantar pagode por conta das possibilidades de mercado em Salvador: “[...] dentro de Salvador o pagode é a única oportunidade que você tem de chegar a algum lugar”<sup>3</sup>. Mulher, preta e lésbica, a cantora trabalhou como garçonzete e assistente de cozinha antes de fazer sucesso. Começou a compor com 15 anos, entretanto, subiu aos palcos apenas com 17, quando fazia participação em shows recebendo apenas água ou o dinheiro do transporte<sup>4</sup>. Atuou também como dançarina no programa Universo Axé, da TV Aratu; mais tarde, tornou-se *backing vocal* da banda O Pega: “A alcunha surgiu numa resposta à canção que anunciava que ‘chefe é chefe’. Replicou com ‘Dama é dama’, e o título pegou.”<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Jornal A Tarde. Alanna Sarah Ramos em matéria publicada no dia 23/12/2019.

<sup>4</sup> Jornal A Tarde. Alanna Sarah Ramos em matéria publicada no dia 23/12/2019.

<sup>5</sup> Jornal Correio da Bahia. Alanna Sarah Ramos em entrevista no dia 06/10/2019.

Com o seu primeiro *hit*, “Pirraça”, A Dama vem conquistando uma legião de fãs com suas letras que vão de encontro às do pagode masculino, dando voz às vontades femininas e rejeitando o estereótipo de que mulheres têm menos desejo sexual do que os homens – e o poder de exercê-los.

Alanna canta músicas de empoderamento feminino e direitos igualitários, dizendo: “Eu faço a defesa das mulheres, dos direitos iguais”, referindo-se tanto a direitos legais quanto sexuais, e completa: “No particular, gosto de sexo violento. Mas isso não quer dizer que tô fazendo apologia ao crime, que o homem tem que chegar fora da cama e espancar a mulher”.<sup>6</sup>

De objeto de cena à protagonista, a voz feminina ecoa nas bandas de pagode, mudando o pensamento sobre o comportamento da mulher dentro do *status quo* vigente e ditando novas formas de autodefinição dentro deste contexto. O que antes era dito pelo eu lírico masculino como forma de poder verbal, físico e moral sobreposto às mulheres, hoje é rebatido pelas novas vozes inseridas no pagode baiano.

Clebemilton Nascimento (2012), pesquisador formado em Letras pela Universidade Federal da Bahia, e autor do livro “*Pagodes baianos: Entrelaçando sons, corpos e letras*”, faz um apanhado histórico e geral da formação do pagode na Bahia: além de exemplificar as nomenclaturas dadas às mulheres nas letras de pagode até os anos 2012, mostrando como a mulher se encontrava sempre em posição de subalternidade em todas as esferas do pagode – inclusive enquanto dançarinas, performando letras que as objetificavam -, também faz uma leitura crítica das composições das bandas de maior sucesso até os anos 2000.

O enfoque de examinar o teor das músicas em uma completude social e histórica, inserindo e percebendo como a evolução do movimento feminista reverbera no discurso posto em evidência pelos *eu líricos* atuais e cantados por mulheres, vem da intenção de mostrar os “comos” e “porquês” das mudanças ocorridas na imagem feminina nos 30 anos de existência do pagode baiano.

A mulher - historicamente ocupando um espaço de coadjuvante - com a evolução e expansão dos movimentos sociais de cunho feminista, hoje em dia torna-se cada vez mais protagonista de sua própria história. Na cena do pagode baiano, iniciada na década de 90<sup>7</sup>, não foi diferente. A figura feminina, posta como membro marginalizado, circulava nas bandas de pagode enquanto dançarina, e era exibida única e exclusivamente com o intuito da dança – quando performava as músicas dos grupos – e da sexualização dos corpos – a partir das letras

---

<sup>6</sup> Jornal A Tarde. Alanna Sarah Ramos em matéria publicada no dia 23/12/2019.

<sup>7</sup> A banda *É o Tchan* é uma das pioneiras no ritmo denominado de pagode baiano, surgindo em 1992 e popularizando-se em meados da década de 90.

que desqualificavam ou hipersexualizavam as mulheres de acordo com seu comportamento descrito no sujeito lírico.

Meu interesse pela temática de gênero começa no início da graduação quando, em 2016 – meu segundo ano de curso – fui proponente e pesquisadora auxiliar do projeto “Cantos de Trabalho na Bahia”, premiado pelo Fundo de Cultura do Estado da Bahia. O trabalho foi realizado para a captação de argumento para série de televisão do mesmo tema. Cantos de Trabalho na Bahia foi um projeto desenvolvido em cima da análise dos cantos de trabalho na roça e seus significados em comunidades quixabeiras do interior da Bahia e como se dava a participação da mulher nestes ambientes.

Inseridas na cultura machista ainda muito presente na sociedade, sobretudo interiorana, tais mulheres faziam trabalhos de roça, mas também os de cunho mais delicado, como artesanatos. Na comunidade de Boa Vista 2, já na década de 80, algumas mulheres já viajavam para fazer shows de samba e com cantigas de roda, atitude esta que era malquista pelos homens, sendo eles seus cônjuges ou não, pois sair da comunidade para cantar e performar, desacompanhadas de uma figura masculina, ainda era uma afronta aos costumes dos anos 80 no interior da Bahia, ainda que o feminismo estivesse em uma crescente no final do século XX.

Já em 2017, dando continuidade aos meus estudos sobre gênero, fiz um trabalho voluntário na cidade de Corrientes, na Argentina, participando do projeto *Gender Equality*, promovido pela ONG Conin, que visava dar mais qualidade de vida a mulheres periféricas correntinas, auxiliando com alimentação e reforço escolar vespertino para seus filhos.

Atenta, portanto, às questões feministas e dentro de uma perspectiva histórico-cultural, percebi a lacuna existente quanto às produções sobre pagode baiano – se comparado a outros temas mais recorrentes dentro da Academia –, em específico sobre as mulheres neste contexto. Junto a isto, o crescimento da presença de mulheres dentro da cena do pagode baiano enquanto protagonistas, além das mudanças na forma como a mulher é retratada nas letras – entre nomenclaturas e frases machistas reverberadas pelo senso comum – são, também, motivos de suma importância para a área de História da Cultura. Em grupos como É o Tchan!, as mulheres ocupavam o papel de dançarinas, não de letristas ou cantoras. Atualmente, com a chegada d’A Dama do Pagode e do grupo A Travestis, por exemplo, o cenário mudou, tirando a figura feminina do local de “objeto de cena”.

A viabilidade da pesquisa é também justificativa para o tema, uma vez que a internet é um facilitador de acesso às letras das músicas, tanto as mais antigas, como as do Gera Samba e É o Tchan!, quanto as mais atuais, a exemplo da d’A Dama do Pagode.

Para tanto tomamos como **objetivo geral** analisar as mudanças na representação feminina nas letras de pagode baiano a partir da década de 90 e objetivos específicos os seguintes: Identificar os diferentes papéis atribuídos à mulher nas letras das músicas de pagode; Estabelecer uma relação entre os contextos históricos e as mudanças no tangente à representação feminina nas letras das músicas de pagode; e, por fim, analisar como o pagode se associa e/ou dialoga com o movimento feminista em ascensão.

O pagode, ouvido largamente pela população periférica de Salvador, é também um formador de caráter social. Enquanto formulador de discurso, o ritmo, suas danças, letras e personagens criaram e criam um determinado tipo de reconhecimento social entre seus ouvintes. Ainda que os preconceitos acerca deste tipo de arte tenham diminuído ao longo de sua disseminação, ainda é comum ouvir que o pagode “não é música” ou que é “baixaria”, minando a possibilidade de ser uma válida manifestação sociocultural bastante representativa.

Atualmente, com a elitização do pagode – shows que antes eram feitos apenas em espaços mais populares, periféricos e acessíveis -, muitos artistas que vieram de periferias também se apresentam em eventos de bairros de classe média, o que gerou uma maior aceitação do público detentor da cultura dominante – burguesia – acerca deste estilo musical.

Ainda na década de 2000, entretanto, em “matéria publicada no extinto jornal *Província da Bahia*, intitulada *Faxina Cultural por uma nova cultura popular no Brasil Hu! Baixaria, Hu! Hu! A baixaria*, com o subtítulo *Putões e piriguetes se tornam grife no verão que se aproxima*” (NASCIMENTO, 2012, p. 137), e escrita por Suleide Oliveira (2003), a estudante de jornalismo e colaboradora do jornal fez um apanhado de suas percepções acerca do pagode baiano, estigmatizando homens e mulheres que comparecem a estes eventos:

[...] O putão é algo parecido com o cafajeste, é o codinome dado aos Piconildos de plantão que são a favor do sexo sem compromisso. Machos dessa espécie andam geralmente em bando e têm coreografia ensaiada de todas as músicas. Calça jeans ou bermuda quase sempre marron ou beje, camisa que deixe aparente os músculos bombados, chave da moto ou do carro à vista, brinquinho na orelha, cabelo curto ou com topete cheio de gel. Esses Penisvaldos vão para a night e ficam com uma, duas, três... Todas que conseguirem, até físgarem uma para dar um rolé e uns cornos mais profundos, dando continuidade ao que as bandas de pagode chamam de suingueira.[...] as tabaconildas [piriguetes] andam de galera, toalhinha no ombro, saia tipo Sabrina Parlatore, boina no cabelo, enrolado com alisante e quase meio quilo de creme, essas bucatildes reivindicam o direito de ficar com quantos homens quiserem pelas baladas (sic). Bem esquematizadas, não ficam de boca parada, muito menos com remorso. [...]. (p. 5)

Clebemilton Nascimento, ao citar esta matéria em seu livro *Pagodes Baianos: entrelaçando sons, corpos e letras*, traz consigo um incômodo pela forma de tratamento na linguagem trazida por Suleide:

a descrição construída pela jovem jornalista para representar a figura da “piriguete” e do “putão” forja uma imagem preconceituosa e estereotipada dos pagodeiros que, em geral, são de segmentos populares e de baixa renda, moradores de bairros pobres de Salvador, jovens negro-mestiços frequentadores dos shows e eventos de pagode. Suas construções discursivas desqualificam vestuários e comportamentos, e ela chega mesmo a usar palavras de baixo-calão. Essa representação é construída a partir de um discurso do senso comum que termina, conseqüentemente, na desqualificação desses sujeitos e do próprio pagode nos enunciados do título como um produto cultural identificado como baixa cultura ou “cultura da baixaria” cuja manifestação precisa ser varrida a partir de uma pretensa “faxina”. (NASCIMENTO, 2012, p. 138-139)

Em concordância com Nascimento (2012), vou além: esta construção vem não apenas de um senso comum, mas também do sistema capitalista vigente, no qual a cultura dominante, produzida pelos detentores do poder, é imposta ao todo enquanto norma. A dominação exercida pela burguesia dominante é sinuosa e assertiva; ela se instala tanto nas instituições educacionais quanto culturais, consolidando seu poder sobre as outras classes e o colocando enquanto algo natural: “Num processo hegemônico, a cultura e a educação são protagonistas que conferem sentido para a consolidação política e econômica da classe dominante, assim como ambas são também imprescindíveis no processo contra-hegemônico.” (MARTINS & NEVES, 2014, p. 73)

Classe e cultura estão intrinsecamente conectadas, “porque as práticas culturais são forças produtivas” (MARTINS & NEVES, 2014, p. 73), ou seja, a dominação não pode ser considerada como provinda apenas do físico, da propriedade e detenção de capital, mas também como a apropriação das tradições culturais e costumes sociais, afinal, “a burguesia [...] tende a utilizar, de modo mais orgânico, estratégias de direção intelectual e moral que contribuem para consolidar a hegemonia política e cultural por ela conquistada.” (MARTINS & NEVES, 2014, p. 73)

Assim, ao considerar o pagode baiano como “baixaria”, há de se questionar para quem é considerado desta forma, bem como o porquê de se pensar assim. Importante frisar que é um estilo musical com suas raízes fincadas na periferia de Salvador, tendo como fundadores cantores pretos, além de um público alvo-consumidor também majoritariamente periférico.

O machismo estrutural, imbuído da cultura burguesa, tem suas feições expressadas de diversas formas; dentre elas, o controle dos corpos aparece como um grande aliado. Pode ser entendido como um sistema simbólico, em que a mulher está a todo o tempo subalterna ao homem dentro de um regime patriarcal inerente à ambos, colocando o homem na perspectiva do provedor e detentor do poder familiar.

Com músicas de teor metafórico e com constante sexualização do corpo feminino, a banda Gera Samba – posterior É o Tchan! em 1995 - lançou seus maiores sucessos, a partir de

1992, com dançarinas que performavam letras de duplo sentido. Enquanto na sociedade recentemente saída da ditadura civil-militar as mulheres eram submissas aos homens, nas músicas da banda não havia restrições quanto à objetificação explícita do corpo feminino.

Segundo Tania Navarro Swain,

além do papel social definido em feminino e masculino, as representações e imagens de gênero constroem e esculpem os corpos biológicos não só enquanto sexo genital, mas igualmente moldando-os e assujeitando-os a práticas normativas que hoje se encontram disseminadas no Ocidente. (SWAIN, 2001, p.3)

Há uma dissonância de valores: a sociedade com influências e características dos moldes de vida privada do século XIX é a mesma que vê seu entretenimento em músicas de cunho sexual – sempre pendendo para o lado da desqualificação feminina.

As letras são sempre uma expressão do *eu* masculino e suas vontades, colocando a mulher em segunda instância e gerando um conflito de valores. Clebemilton Nascimento (2012) trata desta questão quando diz, sobre o pagode, que é “o ritmo contagiante que as faz (*as mulheres*)<sup>8</sup> encenar sua própria desqualificação”. O homem, e aqui também eu lírico, torna-se o detentor do poder, despejando nas letras os seus gostos ou desgostos sobre os corpos, as personalidades e os estilos de vida das mulheres.

Na música “A Nova Loira do Tchan” o eu lírico masculino se coloca enquanto elemento julgador de qualificação do corpo da mulher em questão:

Tem sessenta de cintura  
Que gostosura  
105 de bundinha  
Que bonitinha  
1,70 de altura  
Ninguém segura  
Mas que loirinha danadinha

Dentro da construção de poder em Foucault (1980), é possível notar que, nesta esfera, o detentor do poder é o *eu* masculino, enquanto a figura subordinada pertence à mulher que está com o seu corpo aberto à análise julgadora do homem.

O poder, como sendo uma prática social construída historicamente, é aqui o prelúdio para as diversas formas de exaltação do machismo dentro das letras de pagode, podendo mesclar-se com elementos racistas, gordofóbicos e, até mesmo, ageístas; o gênero, enquanto reverberação do poder, não deve ser um limitador de pesquisa, e sim servir como meio de ampliação do estudo histórico.

---

<sup>8</sup> Grifo e adendo nossos.

Analisando a categoria “gênero” enquanto objeto da História, Joan Scott traz uma nova perspectiva de estudo para o termo. Enquanto até a década de 80 o sexo e o gênero eram vistos e pesquisados enquanto elementos distintos – apesar de relacionarem-se -, “sendo o primeiro para a natureza e o segundo, para cultura”<sup>9</sup>, Scott afirma que ambos são resultado de uma interação sociocultural, em que as hierarquias já estão pré-definidas, afirmando que:

O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais”: a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado (SCOTT, 1995, p. 75)

O gênero em si mesmo não exclui, então, a possibilidade das interpretações sexuais que surgem a partir dele, porém o termo é abrangente no sentido de que dá espaço para os estudos das relações que o permeiam, sendo elas sexuais ou não. Scott se coloca a favor à ideia de que os estudos de gênero não devem se pautar apenas na questão da mulher, mas nos gêneros como um todo, entendendo as relações deles entre si e enquanto participantes das esferas de poder da instituição social patriarcal. Ao discutir o feminismo marxista inglês e o norte-americano, a autora corrobora a ideia de que, dentro do marxismo, o gênero “foi por muito tempo tratado como sub-produto de estruturas econômicas mutantes; o gênero não tem tido seu próprio estatuto de análise” (SCOTT, 1995, p. 80).

Joan Scott considera a sexualidade e o gênero como fluidos e instáveis, ainda que exista a coerção social aplicando o contrário a todo tempo. O sujeito nasce e se desenvolve em torno de signos, tanto no seio familiar quanto fora dele, adquirindo assim a percepção de mundo que lhe é imposta por conta do seu sexo de nascimento; suas noções de gênero estão em constante construção, ainda que inconscientemente: “ ‘homem’ e ‘mulher’ são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendentais; transbordantes porque, mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas”. (SCOTT, 1995, p. 93)

Partindo da análise das letras para melhor averiguar de que forma os locais ocupados pelas mulheres mudam ao longo dos anos no pagode, logicamente há de ser feita uma observação do discurso imprimido em tais obras. Quais são os discursos utilizados para legitimar a posição da mulher enquanto subalterna e, por conseguinte, inferiorizada ao homem? De que forma os discursos legitimam as práticas e vice-versa?

---

<sup>9</sup> O conceito de gênero por Joan Scott: gênero enquanto categoria de análise. Portal Geledés, 2013. Disponível em <https://www.geledes.org.br/o-conceito-de-genero-por-joan-scott-genero-enquanto-categoria-de-analise/>. Acesso em 25/09/2020.

Dentro de uma perspectiva micro analítica das letras de música, é possível perceber quais são os valores intrínsecos nos compositores ao escreverem tais qualificações sobre as mulheres, bem como os valores sociais que permitiam a reverberação deles.

Com a consolidação dos movimentos sociais e aceitação de comportamentos femininos que antes eram malquistos, as letras de pagode também mudaram, englobando tanto uma valorização da mulher enquanto dona de si, do seu corpo e carreira, quanto na valorização de outros pontos antes não abordados de forma não-preconceituosa dentro do pagode, a exemplo da causa LGBTQIA+, trazida pela banda A Travestis, composta apenas por mulheres travestis, como o nome já indica. Na letra da música *Murro na Costela*, o sexo homossexual masculino é tratado sem tabus ou preconceitos, prática não exercida por músicos de pagode na década de 90, por exemplo, em que o sexo entre homens homoafetivos era estigmatizado como algo engraçado ou errado.

Judith Butler, em seu livro *Problemas de Gênero*, publicado em 1990, aborda questões tanto pertinentes quanto revolucionárias ao pensamento feminista, fazendo um “desenquadramento” de gênero: enquanto a palavra “gênero” era – e ainda é – comumente utilizada no sentido de ser um sinônimo da palavra “mulheres”, Butler afirma que o gênero não pode ser concebido como algo estável ou intrínseco ao indivíduo – e aqui em congruência com as ideias de Joan Scott; gênero seria uma constante questão mutável. “Judith Butler afirmava que tanto o sexo quanto o gênero são construídos socialmente, portanto não é possível conceber o primeiro como natural.” (FIGUEIREDO, 2018, p. 2). Distanciando-se da ideia de que o gênero é inerente ao sujeito, a autora deixa clara sua ideia de que ambos, tanto sexo quanto gênero, são constructos sociais impostos ao indivíduo, sendo ele homo ou heterossexual.

A depreciação do termo *queer*, que perdurou até a década de 1980, teve em si uma ressignificação, colocando a palavra em um sentido de resistência. Em tempo, é comparável à palavra “viado”, até hoje utilizada como termo depreciativo por conservadores para se referirem aos homossexuais, mas que atualmente vem sendo apropriada pelos grupos LGBTQIA+ como forma de resistência e transgressão aos signos associados à causa. Dentro da esfera *queer*, “que têm como principal alvo de crítica a racionalidade moderna e as fronteiras tradicionais de sexo e gênero”. (PEDRO; FREITAS; VERAS; 2019, p. 95-111)

Butler afirma que:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável. (BUTLER, 2010, p. 195)

E completa:

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2010, p. 201. Itálicos da autora)

A partir das ideias de Judith Butler, compreende-se que o sexo em si mesmo não seria definidor de performance social se não fosse pela estruturação do poder coercitivo presente e intrínseco a ele. As normas sociais pré-definidas ao nascimento do sujeito ditam seus gostos, comportamentos e formas de tratamento e privilégios quando inseridos em comunidade. Eurídice Figueiredo (2018), em seu texto “Desfazendo o gênero: a teoria queer de Judith Butler”, traz o exemplo do livro escrito por Marcia Tiburi, *Uma fuga perfeita é sem volta*, em que o personagem-narrador, Klaus Wolf Sebastião – “Seu nome sinaliza seu hibridismo já que mistura nomes em português e em alemão” (FIGUEIREDO, 2018, p. 10) -, nasce hermafrodita e tem o sexo masculino como o imposto pelos pais. Ou seja, apesar de ter a possibilidade de se reconhecer como mulher ou homem, ele tem sua liberdade de escolha minada por toda a vida, sendo obrigado a performar no masculino; apenas com a morte do pai – o detentor do poder – o personagem passa a falar de si no feminino, deixando claro que se reconhece enquanto mulher.

No intuito de averiguar e verificar a mudança de cenário da indústria do pagode baiano, de majoritariamente masculina para uma cena em que mulheres são protagonistas, a análise documental dos arquivos discográficos torna-se o objeto do presente trabalho, tomando como referência a definição de Jacques Le Goff:

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, das sociedades que o produziram [...] O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmitificando-lhe o seu significado aparente. (1996, p. 538)

Desta forma, o conteúdo presente na letra de pagode é relevante para que se faça também uma análise social de conjuntura histórica, tendo em vista a interseccionalidade entre discurso e prática. A teoria de Análise Crítica do Discurso<sup>10</sup> será, então, de grande auxílio e embasamento na ‘pesquisa proposta. Nela, as práticas linguísticas são tidas como objetos da

---

<sup>10</sup> Abreviação: ACD.

estrutura social, fazendo assim um trabalho conjunto com o poder exercido pelos meios de dominação (KRESS, 1990).

A ACD é a “análise das relações dialéticas entre semioses (inclusive a língua) e outros elementos das práticas sociais” (FAIRCLOUGH, 2005). Deste modo, os atores do discurso são propulsores das práticas/relações sociais, e vice-versa. Em se tratando da análise de letras musicais, a metodologia dar-se-á através da análise crítica das mesmas, observando de que forma as narrativas presentes se associam ao movimento feminista contemporâneo e, dentro da perspectiva dialética, de que maneiras o próprio movimento incentivou a transformação da representação e representatividade da mulher no âmbito do pagode baiano.

Para Fairclough (2005), “A representação é um processo de construção social das práticas – incluindo a autoconstrução reflexiva, as representações adentram e modelam os processos e práticas sociais”. Iran Ferreira de Melo, ao interpretar Fairclough, afirma que ele

entende discurso como uma prática social reprodutora e transformadora de realidades sociais e o sujeito da linguagem, a partir de uma perspectiva psicossocial, tanto propenso ao moldamento ideológico e lingüístico quanto agindo como transformador de suas próprias práticas discursivas, contestando e reestruturando a dominação e as formações ideológicas socialmente empreendidas em seus discursos; ora ele se conforma às formações discursivas/sociais que o compõem, ora resiste a elas, resignificando-as, reconfigurando-as. Desse modo, a língua é uma atividade dialética que molda a sociedade e é moldada por ela; (MELO, 2009, p. 3)

A análise feita a partir da ACD pretende elucidar o trabalho com relação às influências binárias exercidas para que se chegue ao produto final: o caminho percorrido dentro do contexto histórico-social para que as mudanças geracionais e conteudistas ocorressem dentro das músicas de pagode abordadas nesta pesquisa, explicitando os referenciais femininos que foram transformados.

Partindo do âmbito da história regional, e aqui entendendo “região” enquanto o recorte de estudo proposto (BARROS, 2007), o viés analítico em letras de músicas – tais quais as representações de determinado gênero dentro dela – assume um lugar de Micro-História na medida em que, dentro do tema “pagode baiano”, a verificação e discussão das letras no quesito da representatividade feminina, torna-se um ponto *micro*. Entretanto, são as “Micro-Histórias” que formam a perspectiva *macro*, dando ao todo um sentido amplo, complexo e de completude com relação às abordagens feitas.

José D’Assunção Barros (2007) explica em detalhes qual seria a definição correta para dar à teoria:

O que a Micro-História pretende é uma redução na escala de observação do historiador com o intuito de se perceber aspectos que, de outro modo, passariam despercebidos.

Quando um micro-historiador estuda uma pequena comunidade, ele não estuda propriamente a pequena comunidade, mas estuda **através**<sup>11</sup> da pequena comunidade [...] (BARROS, 2007, p. 169)

O processo de estudos *micro* são imprescindíveis para o alcance de um resultado *macro*. Neste projeto, estes processos se dão pela observação das mudanças sociais que reverberam nas letras das músicas de pagode baiano, pontuando através do tempo a mudança obtida nos conteúdos e protagonismos das mulheres dentro da cena musical deste ritmo.

Utilizaremos uma pesquisa qualitativa, que consiste em uma tomada de perspectiva mais integrada do objeto com o meio. Dentro deste formato, a pesquisa documental, a etnografia e o estudo de caso são três dos tipos mais comumente utilizados, sendo o último exemplo o que será aqui aplicado como metodologia.

A pesquisa documental também pode ser aplicada, uma vez que os álbuns, letras e vídeos analisados são tidos como documentos – “O exame de materiais de natureza diversa, que ainda não receberam um tratamento analítico, ou que podem ser reexaminados, buscando-se novas e/ ou interpretações complementares, constitui o que estamos denominando pesquisa documental.” (GODOY, 1995, p. 21).

A problemática deste tipo de pesquisa é que, em fontes iconográficas, por exemplo, muitas vezes o conteúdo não foi produzido como o intuito de se tornar objeto para a investigação científica, logo, é possível que alguns documentos apresentem informações tendenciosas ou mal formuladas, tirando parcialmente a validação destes registros.

Apesar de se utilizar de alguns princípios da pesquisa documental, é no estudo de caso que a metodologia desta pesquisa se baseará. Nele, o objeto de estudo escolhido é analisado profundamente, e é a principal forma escolhida para estudar um “recorte”

quando os pesquisadores procuram responder às questões "como" e "por quê" certos fenômenos ocorrem, quando há pouca possibilidade de controle sobre os eventos estudados e quando o foco de interesse é sobre fenômenos atuais, que só poderão ser analisados dentro de algum contexto de vida real. (GODOY, 1995, p. 25)

Quando colocado em uma esfera binária ou múltipla, ou seja, em um estudo aprofundado de dois ou mais objetos e como se relacionam, pode-se denominar de estudo de casos múltiplos, que será o cerne desta pesquisa. Ao fazer a análise da transformação da figura feminina gerada pela banda A Dama do Pagode dentro das letras de música do pagode baiano, refletindo sobre a década de 90 até a atualidade, o foco do estudo torna-se múltiplo em sua forma específica., no sentido de associar esta mudança com o movimento feminista em ascensão pós década de 90.

A diferença entre a lírica d’A Dama do Pagode e a do É o Tchan! é significativa; enquanto a primeira fala de empoderamento feminino, liberdade sexual e dos corpos, a segunda retrata estereótipos relacionados ao físico da mulher, dita regras comportamentais e a

coloca numa posição de submissão. Exemplo disto é a música “Ela é Solteira”, d’A Dama, em que o eu lírico feminino se coloca em lugar de poder, tirando da mulher o peso de ser algo ou estar em determinado lugar para ser considerada digna de respeito, como mostrado em um dos trechos:

Se vai pra festa  
 Tu diz que ela não presta  
 Se tá bebendo  
 Tu diz que ela não presta  
 Se a mulher sai com as amigas  
 Tu diz que ela não presta  
 Se ela tem vários boys  
 Tu diz que ela não presta  
 Ela fica com quem quiser  
 Pare de falar besteira  
 Ela não é sua  
 Ela é solteira<sup>12</sup>

Reafirmando o poderio feminino em seu lugar de fala, a música traz um olhar diferente do pré-estabelecido na sociedade, mudando o discurso machista que afirma que existem mulheres para “casar” ou “para se divertir”. Ademais, A Dama canta músicas que descrevem as experiências vividas por mulheres e que são descritas de forma que atingem este público e as letras seriam uma reprodução destas vivências: “Ver é a origem do saber. Escrever é reprodução, transmissão - a comunicação do conhecimento conseguido através da experiência (visual, visceral)” (SCOTT, 1999, p. 3)

Esta pesquisa também pretende elucidar quais eram e quais são as nomenclaturas utilizadas para que os/as letristas se refiram às mulheres, aos seus posicionamentos sexuais e conjugais; pretende-se também averiguar como as modificações nas letras ocorreram com a entrada e permanência de mulheres nos lugares de protagonistas, ou seja, como vocalistas, produtoras e líderes de banda. Além disso, o intuito também é trazer à reflexão as mudanças no pagode de acordo com a disseminação do pensamento feminista, ainda que com um método informal e não-científico – Aquele que não precisa ser pautado em preceitos acadêmicos. O primeiro capítulo irá tratar das raízes musicais e culturais do pagode baiano, trazendo uma

---

<sup>12</sup> Esta versão da música é a comercial, gravada para veículos de mídia que proíbem o uso de palavras de baixo calão. Em shows sem censura, A Dama canta “Ela não é puta, ela é solteira”.

perspectiva histórica da Bahia no final do século XX e como foram as primeiras influências musicais que levaram ao surgimento do pagode baiano com a banda É o Tchan e grupos posteriores.

O segundo capítulo trata sobre os tipos de feminismo no Brasil, iniciando com uma discussão sobre o surgimento de discussões do feminismo branco, seguido pelo debate sobre o feminismo negro e a revolução social causada por ele; no último tópico, será discutida a trajetória e ingresso de Alanna Sarah Ramos na cena pagodeira baiana e serão feitas as análises líricas pretendidas, demonstrando as nuances, vocabulários e perspectivas no tratamento do *feminino* nas letras de músicas da banda A Dama do Pagode, além das mudanças na performance do pagode entre gerações e salientando mudanças ocorridas através de mulheres na cena pagodeira baiana.

Na sequência, teremos as considerações finais deste trabalho e, após as referências, as leitoras poderão encontrar anexos com imagens e fotos que julguei serem pertinentes para ilustrar este trabalho.

## 2. PAGODE BAIANO E SUAS RAÍZES

### 2.1 A Bahia no final do século XX

Na década de 80, o Brasil passava pelo que posteriormente foi reconhecida como “a década perdida” (período de extrema inflação no país, que só foi atenuado após a criação do Plano Real, em 1994); o estado da Bahia, por sua vez, entrava em uma crescente econômica devido ao estabelecimento do Polo Petroquímico de Camaçari, em 1978, no então governo de Roberto Santos, deixando de ser um estado essencialmente agroexportador para tornar-se uma região industrial.

Com os avanços econômicos, abre-se espaço para os avanços tecnológicos: a Bahia estava sendo referência como indústria e novos produtos – físicos e intelectuais - começam a surgir:

A viagem para longe do mundo das mercadorias tornou-se, ela própria, uma mercadoria. Doravante, já antes do advento do turismo em massa nas décadas de 70 e 80, a busca do “autêntico”, do “primitivo” tornar-seia um eixo temático subjacente ao movimento de viajar, com fortes traços de escapismo e exotismo, alimentado por uma insatisfação e um mal-estar nas sociedades metropolitanas – industrializadas, urbanas, anônimas, comodificadas e burocratizadas. (KRONES, 2007, p. 2)

A nova visão de mundo “imposta” à Bahia impulsionou a abertura de espaços para novos tipos de investimentos não apenas na área turística, bastante influenciada pela Bahiatursa (Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia, criada durante o período da Ditadura Militar, em 1968, justamente como forma de oficializar as atividades turísticas tanto na Bahia em si quanto em outros estados do Nordeste do Brasil; inicialmente tida como Empresa de Turismo da Bahia S.A.), mas também nas áreas culturais como um todo, bem como as esferas musicais. Fruto da crescente globalização do século XX, o turismo do fim do século foi de essencial importância para a visibilidade do samba, que impulsionou o surgimento do ritmo de pagode baiano – que será discutido no próximo capítulo deste trabalho.

Seguindo na mesma linha de raciocínio, para Appadurai (2004), “o consumo é visto como o intervalo necessário entre períodos de produção” (p. 58); partindo deste pressuposto, o mercado de turismo na Bahia foi, e até hoje é, fomentado e consumido em períodos de férias, recessos, finais de semana. Além do consumo da população nativa, o turista comumente vem para a Bahia aproveitar suas belezas naturais em períodos de falta de produção de trabalho, direcionando seu consumo para diferentes áreas que normalmente não são as mesmas do seu dia a dia.

Deste modo, o estado da Bahia passou a ser vendido como uma região de lazer, uma mistura de realidade, religiosidade e misticismo: “A imagem é tão importante para o turismo que acaba determinando o desenvolvimento ou retrocesso de uma localidade” (OLIVEIRA, 2006, p. 3). A combinação de diversos signos mercadológicos que envolvem o “imaginário” baiano torna o estado símbolo de fantasia e exotismo; Krones exemplifica que

Em um outro plano, através da intensidade aumentada da imagem que aparece mais real do que a realidade, emoções como amor, relaxamento, excitação ou satisfação sexual se tornam mercadorias ao alcance, implicando também num “espetáculo da etnicidade” separado do contexto social, econômico e político. (KRONES, 2007, p. 4)

A fetichização da Bahia tornou-se mercadoria importante para seu crescimento econômico-turístico, mas também se transcreveu em influência direta aos estereótipos imprimidos à população baiana. A antagonia entre prazer e trabalho se faz quando, em propagandas da Bahiatursa<sup>13</sup>, o espaço é mostrado como um lugar de “alegria” ou demonstrando uma “energia que só tem na Bahia”, o que nos leva a um marketing rentável, porém perigoso à nossa cultura: “as pessoas do paraíso são essenciais para fornecer os prazeres do turista: eles devem sempre sorrir, servir e ser submissos.” (KRONES, 2007, p. 5)

Foi, inclusive, a própria Bahiatursa que encomendou a icônica música *We are the World of Carnaval*, que até hoje é um clássico escutado em Salvador. O publicitário Nizan Guanaes compôs o que viria a ser um *hit* da cidade, com o intuito de fazer a promoção da cultura soteropolitana, reforçando a ideia de baianidade:

Esse discurso foi manipulado, principalmente, pelos produtores de música baiana, na intenção de naturalizar uma visão de talento musical inerente ao baiano e em construções discursivas presentes no imaginário popular com a ideia de que “na Bahia não se nasce, estreia” aliada a uma imagem de Salvador como “cidade de luz e prazer” e “terra da felicidade”, construções discursivas gravadas no repertório da música popular brasileira no princípio do século XX. (NASCIMENTO, 2012, p. 55)

Joabson Figueiredo e Alvanita Santos (2015), no artigo “Quem precisa de baianidades?”, explicam um pouco da definição prática relacionada ao termo:

Em princípio, o termo baianidade, foi proposto e definido ao longo do século XX, e pode ser conceituado em linhas gerais, como uma expressão frequentemente usada para definir características do “modus vivendi” dos baianos, mais especificamente, dos que nascem em Salvador e no Recôncavo da Bahia. Inserido no contexto da construção de tradições e de discursos identitários, como forma de produzir coesão e consenso sociais. (FIGUEIREDO & SANTOS, 2015, p. 2)

---

<sup>13</sup> Propaganda Turismo Bahia, Bahiatursa, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDAc-eimRc8>

Milton Moura, em entrevista ao site Passei Web<sup>14</sup>, define o termo como:

[...] um quadro de referências de um modo de ser baiano, cujas origens remontam ao século XIX. Foi se desenvolvendo no plano da mídia – sobretudo da música – e da literatura, e alcançou o máximo de cultivo entre os anos 80 e 90.[...] Baseia-se na caracterização do modo de ser baiano sobre três pilares: a religiosidade, a sensualidade e a familiaridade. Convencionalmente, a baianidade se refere a Salvador e o Recôncavo.

As propagandas de cunho turístico em Salvador foram e continuam sendo marcos no pensamento do visitante, que em suas idas à cidade vai conhecer o que lhe foi previamente instituído como ponto turístico, muitas vezes resumindo-se em Barra, Bonfim, Dique do Tororó e Pelourinho. A verdadeira essência de Salvador *também* está nas praias de Stella Maris e da Ribeira, na história do Comércio e nos boêmios bairros Barris e Nazaré, bem como no mar de Paripe. Falta ao turismo enxergar de maneira não estereotipada os Orixás e terreiros existentes na cidade, assistir a uma missa sincrética na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, falta tomar um cravinho no Pelourinho e ir em um paredão de pagode baiano. Assim é Salvador.

A forma como os olhares externos vão enxergar a cidade é ditada pela própria indústria propagandística local, em que diversos lugares podem se tornar um “ponto turístico”, a depender de como os posicionamos. Kronos (2007) afirma que

é através da escolha, representação, circulação e repetição que um determinado objeto ou espaço torna-se uma *sight* turístico. Tudo pode tornar-se um sight: o valor da vista de um campo vazio onde houve outrora uma batalha sangrenta se iguala ao valor de olhar para um quadro famoso. (KRONES, 2007, p. 4)

O olhar do turista se transforma de acordo com o pensamento coletivo, afim de gerar um desassossego para conhecer determinado local, representado por seus símbolos. Paris é uma cidade linda, romântica, local de muitos pedidos de casamento... por outro lado, é uma cidade suja, e cara com relação à muitas outras cidades francesas. Quem deu a Paris o símbolo mercadológico de Cidade do Amor? A propaganda; ou seja, filmes como o famoso “O fabuloso destino de Amélie Poulain” ou “Antes do amanhecer”, que mostram uma Paris encantada e romântica, também são construtores da imagem instituída sobre a cidade da luz. O mesmo acontece com Salvador: uma cidade que, com toda sua cultura latente e efervescente é, muitas vezes, demonstrada de maneira simplista, o que implica em uma romantização e até na formação de preconceitos acerca da nossa cultura.

---

<sup>14</sup> Entrevista para o site educacional Passei Web, na seção “Vestibular”, em 29 de outubro de 2009. Disponível em: <https://www.passeiweb.com/educacao-prof-milton-moura-nos-fala-sobre-esteriotipos-de-baianidade/>

O conceito de “baianidade” surgiu ainda no século passado e “representa uma imagem da Bahia, dos baianos e suas especificidades, adequando a busca da modernização capitalista, que, neste verbete, se refere à industrialização ocorrida a partir da segunda metade do século XX” (NOVA & FERNANDES, 2006, p. 1). Com as mudanças sociais e de mercado supracitadas neste tópico, na década de 1990, a Bahia encontrava-se em estado de mudança, simbolizando as recentes mudanças políticas no país. As novas políticas neoliberais enfrentadas pelo Brasil geraram mudanças também de cunho cultural, trazendo mais corpo às discussões sobre o significado de baianidade:

A exacerbada composição da Bahia como “Terra da Felicidade” e a permanente e reiterada caracterização do “povo baiano” com os atributos “alegre”, “hospitaleiro” e “festeiro” – inicialmente em contraste e oposição aos paulistas, tidas como “frios”, racionais e trabalhadores –, demonstra um mecanismo da construção de si através da suposição das expectativas dos consumidores vindos de fora, delimitando fronteiras simbólicas entre baianos e não-baianos resultando numa “auto-exoticização” (KRONES, 2012, p. 9-10)

Muitos artistas como Jorge Amado e Dorival Caymmi já faziam menções ao que era o “ser baiano”; em suas obras (literárias e musicais), discorriam sobre os signos presentes na Baía de Todos os Santos, caracterizando personagens, falas, gestos, vestimentas e formas de ter lazer e prazer. Quem nunca escutou “você já foi à Bahia nêga? Não? Então vá!” (1941) de Caymmi? O imaginário externo sobre o Estado da Bahia já começava a ser construído antes do lançamento deste hino regional. Afinal, a literatura de Jorge Amado apresentava essa Bahia e seus personagens, em obras como *Capitães da Areia* (1937). O escritor também fazia questão de mostrar ao leitor *o que* era a Bahia, o que era Salvador, suas riquezas, nuances e detalhes: “Este discurso foi utilizado como expressão máxima de um povo alegre, valente, trabalhador, místico, religioso, sensual.” (JUNIOR, 2012, p. 3)

O termo ganhou força por ser utilizado em meios de propaganda e de artes. Junior, ao aderir ideias de Pinho & Mariano (2012), diz que

A baianidade, como é conhecida a identidade cultural dos baianos, é um conjunto de regras, práticas, rituais, associados aos moradores da cidade do Salvador e do território circunvizinho, porém generalizados para todos os habitantes do estado da Bahia. Ela é disseminada, em forma de discurso, na fala de diversos agentes sociais. O discurso da baianidade é a síntese da ligação entre povo, tradição e cultura, sendo estes elementos ideologicamente construídos (JUNIOR, 2012, p. 3)

A figura do “baiano” perpetuada por Jorge e Caymmi descrevia uma “malemolência” e um ritmo que se categorizou como tipicamente baiano, dando ao povo um aspecto folclórico; Nova e Fernandes (2006) acrescentam que

Este perfil tornara-se contraditório às pretensões hegemônicas da industrialização e foi sendo superado em busca de um padrão identitário moderno, marcadamente urbano, adequado aos *fast food's* da sociedade contemporânea e à modernização pretendida. Roberto Albergaria sintetiza: “... somos baianos quando nos convém”. E acrescenta que “quando não convém, somos homem, mulher, ocidental, ser humano, vivente se for ecologista... A identidade baiana é sempre parcial e minoritária. Mas, no mundo da hipermídia, da indústria cultural, da cultura do entretenimento, ela é conveniente”. É assim que o projeto identitário encontra sua síntese na proposta do turismo, como “indústria sem chaminé”, como principal vetor de desenvolvimento econômico do Estado, reunindo de um lado o bucolismo, a hospitalidade praieira, o patrimônio histórico, e, de outro, a intensificação da vida urbana e seus encontros cultural-espetaculares (carnaval e megashows), cada vez mais ecléticos. (NOVA & FERNANDES, 2006, p. 1)

A construção do discurso soa como inclusiva, entretanto, apesar de pautada na agenda identitária afrodescendente, a expressão não faz jus à realidade, visto que são utilizados símbolos da cultura negra “emprestados”, enquanto estes são os que sofrem racismo tanto no estado da Bahia quanto no resto do país – ainda que a “baianidade” seja enxergada por muitos de maneira estereotipada:

Importante na composição da baianidade, a afro-descendência é apresentada como expressão da mistura e da tolerância racial propaladas, mas a influência da tradição africana só ganha status privilegiado dentro do discurso identitário, construtor do consenso. São emprestados da negritude a cor (negra), a música (o toque do tambor), a estética (a exuberância corpórea, as cores das roupas, dos balangandãs etc.) e o gingado que caracterizam a baianidade. No entanto, a prevalência não se expressa na realidade social do negro e do mestiço baiano, o que confirma a baianidade atual como fruto de uma construção imagética utilitária. No dizer de Eneida Leal Cunha (2007), “o êxito dos bens simbólicos elaborados a partir da afrodescendência e postos em circulação pela usina cultural baiana (...) não atenuam o racismo que se traduz – na Bahia e no Brasil – em marginalização, violência e até extermínio da população negro-mestiça e/ou pobre”. Eneida (2004) destaca ainda que “o estímulo globalizado à valorização do local e da diferença cultural que atinge todas as camadas sociais, dada a eficácia da mídia e da indústria cultural, fazem a Bahia assimilar, no sentido positivo, a explosão criativa dos negros, sobretudo a dança e a música, como ‘retrato da baianidade’, como marco identificador da sociedade”. (NOVA & FERNANDES, 2006, p. 1-2)

E completam: “O termo baianidade pretende uma unidade de produção cultural, práticas cotidianas, “posturas” ou “estilo” do povo baiano, com características não são encontradas na maior parte do estado” (NOVA & FERNANDES, 2006, p. 3). Apesar de todos fazerem parte de um mesmo estado, assim como em todas as outras regiões, cada cidade tem sua cultura e singularidade, apesar de possuírem também similaridades. No mais, a Bahia sambava entre indefinições de mercados, ritmos, influências e economia. E é permeando nas “baianidades” presentes - principalmente na cidade de Salvador – que um novo ritmo surge para aquecer o mercado musical do estado: o pagode baiano; e,

“Uma vez internalizado pelos compositores de pagode, esse discurso vai servir de tema para várias músicas, sempre associado à sensualidade e à figura idealizada da mulher baiana também produzida no bojo desse discurso” (NASCIMENTO, 2012, p. 55)

## 2.2 Surgimento do pagode e influências rítmicas

O samba da minha terra deixa a gente mole  
Quando se canta todo mundo bole [...]   
Quem não gosta do samba, bom sujeito não é  
É ruim da cabeça ou doente do pé<sup>15</sup>

Marcando a indústria fonográfica baiana, a década de 80, com as mudanças socioeconômicas que lhe foram imprimidas, gera uma transformação na música baiana. Após uma nova e mais capitalizada visão acerca da cultura, a Bahia abre espaço para releituras do samba, ritmo conhecido por ser considerado “identidade nacional”. Uma nova gama do tradicional ritmo brasileiro surge, “[...] na década seguinte, como uma releitura à moda baiana.” (NASCIMENTO, 2012, p. 47):

Alguma coisa forte e criativa acontecia na paisagem sonora de Salvador nos últimos anos da década de 80. Uma efervescência musical se espalhava pelos quatro cantos da península que avança para o mar, desenhando de um lado a Baía de Todos os Santos, do outro o Oceano Atlântico. Os tambores que soavam de Itapagipe a Itapuã começavam a enviar seus sinais para o resto do Brasil. A imprensa nacional desembarcava para investigar a cena musical soteropolitana e, voltando ao eixo Rio-São Paulo, alardeava: ‘a Bahia virou Jamaica’. (GUERREIRO apud NASCIMENTO, 2012, p. 52-53)

Clebemilton Nascimento completa:

No contexto dos anos 80, três formatos musicais entravam em ascensão e passaram a ser hegemônicos na produção musical brasileira: o sertanejo-romântico, o pagode-romântico e a produção baiana emergente, rotulada pela mídia e reconhecida no eixo Rio- -São Paulo como Axé Music. (NASCIMENTO, 2012, p. 53)

O samba de roda baiano nasceu no Recôncavo da Bahia ainda no século XIX – tornou-se patrimônio imaterial da humanidade pela Unesco em 2005 -, e tem bastante influência de instrumentos de matriz africana, como o atabaque e o berimbau; além disso, é comum que neste estilo os componentes da roda batam palmas para marcar o ritmo, deixando-o mais cru. Já o samba carioca, que é conhecido atualmente nas escolas de samba, também utiliza muitos instrumentos de matriz africana, mas se diferencia em alguns aspectos, como a formação da roda e a utilização da cuíca, por exemplo: “O nosso samba é mais próximo do samba de roda.

---

<sup>15</sup> Música “Samba da Minha Terra”, de Dorival Caymmi, 1961.

O samba de Riachão, de Batatinha. Mas temos diferenças na execução, sobretudo do tempo, que favorece a dança com rebolado. Dizem que o baiano dança samba com a bunda, e que o carioca dança com o pé.”, diz Luciano Matos, jornalista, DJ e produtor<sup>16</sup>. Maíra Azevedo, jornalista, define: “O samba se restringe à percussão. Tem a gonga, alguns usam o atabaque, o pandeiro. Mas sem qualquer instrumento eletrônico. Isso é samba”<sup>17</sup>.

A partir da década de 90, a Bahia se tornará, então, um polo de crescimento econômico e de maior visibilidade cultural; esta percepção será fortalecida pelo marketing turístico promovido pelo Governo do Estado da Bahia através da Bahiatursa, como explicitado neste tópico, “[...] espetacularizando suas tradições culturais” (NASCIMENTO, 2012, p. 48).

As classes populares passam a ganhar notoriedade e, conseqüentemente, passam a ter sua cultura apropriada pelas classes médias. Entretanto, apesar do frenesi burguês pela cultura periférica e preta, o que se mostra é um jogo de poder exercido economicamente e através dos hábitos: “a cultura de elite como representação da boa e legítima cultura e a cultura popular como representação vulgar dessas manifestações” (MARIANO, 2016, p. 339).

Segundo Milton Moura,

A partir dos anos 30, tanto o repertório do rádio inundou a festa soteropolitana com marchinhas e sambas cariocas como o repertório do cinema abasteceu inúmeros blocos com imagens e referências de um mundo maravilhoso que misturava diversos ícones sob o signo do orientalismo. Do porto, vinham boleros, salsas, merengues e tangos, inclusive, através das radiolas dos marinheiros – dentre estes, sobressaíam-se os norte-americanos. (MOURA, 2011, p. 88)

Importante lembrar que, nos anos 1940, nas casas de prostituição em Salvador, já se falava em hierarquização de estilos musicais *versus* público, pré-definidos como “baixaria” ou como “música boa”. Em casas frequentadas pela classe média,

o jazz, o samba rasgado, a rumba, o bolero, o mambo e o cha-cha-cha levavam vantagem com relação ao choro, ao baião e ao samba de roda. Os nomes salsa e rumba eram pronunciados com uma certa conotação de sofisticação; merengue, por sua vez, era dito de forma comicizante ou mesmo como derrisão, conotando a baixaria. (MOURA, 2009, p. 368-369)

Com o intuito mercadológico de tornar se apropriarem da cultura *afro* baiana, tornando-a produto e serviço, a produção cultural – se utilizando muito do Carnaval – deixa Salvador com “[...] um perfil peculiar, atraente, mercantilizável e exportável” (KRONES, 2012, p. 11). É desta ideia de uma cultura *afro* comerciável que se aplicam preconceitos, subjugamentos e

<sup>16</sup> A diferença entre axé, pagode, samba e arrocha, segundo os baianos. Matéria publicada no site BBC News Brasil, em 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-39071926>

<sup>17</sup> Idem.

venda de um ideal utópico, cínico e marketeiro de corpos e produtos negros, na qual os mesmos são impedidos de participarem ativamente e lucrativamente dos seus domínios de saber, como suas músicas, a exemplo do pagode baiano; uma vez que as camadas médias e brancas usurpam de corpos e produtos negros e excluem os produtores originais desta cultura, é possível compreender como as esferas de poder funcionam e são perpassadas regionalmente. Krones (2012, p. 11-12) elucida:

Esta cooptação, instrumentalização e mercantilização de “objetos negros”, esta transformação da negritude, do “afro” em baianidade está, na contemporaneidade, como que harmoniosamente integrada a uma imagem fortemente tipicizada, tradicionalizada, popularizada e massificada, que oblitera, esconde, camufla e silencia a brutal realidade factual de que a maioria dos produtores desta mesma “afro-baianidade” estão impedidos de participar dos espaços, dos serviços dos direitos sociais e da renda que a cidade oferece àqueles que estão no poder – a desapropriação da mais-valia do trabalho cultural. A aceitação da afro-baianidade como referência imaginária e identitária projetada no sistema social rende, portanto, muitos dividendos; porém, ainda não foi capaz de negar a evidência escandalosa dos indicadores sociais, que demonstram a exclusão da população negro-mestiça das prerrogativas básicas da cidadania.

Os blocos *afro* que surgiram nos anos 70 já traziam uma musicalidade inspirada em outros ritmos, como a música caribenha, o reggae e a *black music* norte-americana. Lopes (2015) enquadra muito bem os aspectos soteropolitanos acerca do período “pré-pagode”, evidenciando que blocos de Carnaval como o Ilê Aiyê, Filhos de Ghandi, Ara Ketu e Olodum foram uma porta de entrada essencial para o sucesso e aceitação das posteriores bandas de pagode dos anos 90:

os blocos afro são responsáveis diretos pela valorização da cultura afrobaiana e da afirmação da identidade e da auto estima negra e esse movimento de valorização dessa identidade foram absorvidos pelos outros gêneros musicais baianos, como o pagode e o axé, e até hoje ainda podem ser vistos\ouvidos na cultura soteropolitana. Como cidade composta majoritariamente por pessoas negras, os blocos afro foram responsáveis por dar voz a esses sujeitos, até então extremamente marginalizados na sociedade baiana.

O pagode vai nascer de um longo processo que se iniciou desde o período do estabelecimento da axé *music*. O samba-reggae e o frevo baiano ganharam repercussão com os blocos *afro*, sendo o primeiro ritmo oriundo da cultura preta e periférica soteropolitana, e o segundo tendo suas bandas formadas, em maioria, por pessoas brancas e de camadas médias da cidade. É neste contexto social que o axé passa a se desenvolver (LOPES, 2015), sendo sua nomenclatura inclusive um símbolo dessa mistura de estilos: o axé vem para representar a cultura negra, o candomblé, a matriz africana em Salvador, e a palavra “music” é colocar em inglês justamente para dar o tom moderno, pop, estrangeiro. É a representação do “encontro de guitarra e berimbau” (CASTRO, 2010, p. 205). Entretanto, apesar das influências de origem

preta, a mídia disseminava sucessos musicais que eram do bloco afro como sendo produções brancas, dos blocos de trio: “Uma personagem que mostra essa relação de maneira bastante clara é Daniela Mercury, que ganhou o epíteto de “a branca mais negra da Bahia”.” (LOPES, 2015, p. 108).

Havia ainda a tentativa de manter a imagem da Bahia enquanto uma terra inclusiva, festiva, alegre, “com energia única”, o que se enquadra também do conceito de baianidade previamente discutido, e se engendra no pagode baiano a partir do momento em que parte da população financeira e socialmente privilegiada tem a necessidade de produzir uma ideia de Bahia unificada afim de mascarar os preconceitos existentes. Cria-se a idealização de um local utópico, onde a preguiça reina e a “alegria contagia”, um local em que o tempo passa de maneira diferente comparado ao tempo sulista (focado em trabalho e economia):

Daí a representação estetizante e etnicizante de um povo em permanente festa, permanentemente repetida, com pouquíssimas variações de ícones, elementos imagéticos e semânticos. De acordo com Pinho, a baianidade seria “um mito difundido por setores dominantes, em que o lúdico e a emoção substituem a razão, um mito útil a interesses políticos e comerciais [...]”. (KRONES, 2012, p. 12)

O linguista completa seu pensamento acrescentando que a baianidade “representaria um *modus operandi* ideal e distinto, tendo sido montada recentemente, de acordo com um estoque simbólico limitado pelas elites artísticas e político-burocráticas” (KRONES, 2012, p. 13). O pagode baiano, também conhecido popularmente como “pagodão”, nasce nesta esfera: uma sociedade recém saída da ditadura civil-militar, em uma Bahia efervescente em novos ritmos e mercados.

Importante ainda salientar que, mesmo o pagode tendo suas raízes – e até hoje a maioria das bandas do ritmo – na população negra e periférica de Salvador, por vezes, estes mesmos cidadãos foram retirados ou nem mesmo incluídos nos processos de alcance do pagode baiano e de sua consolidação. Como já discutido, a partir do momento em que as camadas médias se apropriam de itens físicos, culturais e intelectuais, é comum que se exclua os seus criadores originários, caso estes façam parte de minorias sociais:

A projeção do negro apenas na esfera da cultura, compreendida de modo reduzido como sendo composta apenas por expressões musicais, estéticas e artísticas, renova a estereotipização e idealização do negro através de sua veiculação quase que exclusivamente no domínio dos signos e imagens culturais, ocupando desta forma o lugar da “alteridade próxima”, incentivando um comportamento de “etnomimetização”, tendo permissão de se realizar apenas na área do lúdico, ao

mesmo tempo em que as estruturas de desigualdade e exclusão permanecem hegemônicas [...] (KRONES, 2007, p. 9).

Em prévio trabalho de monografia de minha autoria, também são elaboradas estas questões: até que ponto a Bahia “de todos os Santos, encantos e axé” é lida e tida igualmente para todos em suas esferas? É muito claro que as artes performadas por agentes pretos/pretas são postas em segundo plano, ainda que tenham produzido a arte original; existe uma apropriação e disseminação das produções pretas na tentativa de embranquecê-las ou silenciá-las. Ainda que a pluralidade propagada sobre a cultura baiana seja verdade – somos plurais e diversos, isso não há como negar! -, este discurso é, muitas vezes, utilizado para negar estruturas de preconceitos raciais e de classe; esta narrativa é também utilizada ao minar dos espaços de poder os precursores destes mesmos espaços que pertencem à “afrobaianidade”.

O pagode encontra-se ainda desvalorizado tanto pelos soteropolitanos de camadas médias quanto por populações de outras regiões do estado: “Isso acontece muito em função de ser uma música produzida por jovens das camadas populares, negros e de pouca escolaridade” (NASCIMENTO, 2012, p. 59).

Nos anos 2000, por volta de 10 anos após a disseminação, o pagode já sofria com preconceito de raça e classe, tendo sido alvo de duras “críticas” por parte de pessoas como Suleide Oliveira, estudante de jornalismo e colaboradora do extinto Jornal Província da Bahia. Em matéria intitulada “Faxina cultural por uma nova cultura popular no Brasil Hu! Baixaria, Hu! Hu! A Baixaria” e com subtítulo “Putões e Piriguetes se tornam grife no verão que se aproxima”, a estudante escreve sua opinião sobre as pessoas que frequentavam os famosos “paredões” de pagode:

[...] O putão é algo parecido com o cafajeste, é o codinome dado aos Piconildos de plantão que são a favor do sexo sem compromisso. Machos dessa espécie andam geralmente em bando e têm coreografia ensaiada de todas as músicas. Calça jeans ou bermuda quase sempre marron ou beje, camisa que deixe aparente os músculos bombados, chave da moto ou do carro à vista, brinquinho na orelha, cabelo curto ou com topete cheio de gel. Esses Penisvaldos vão para a night e ficam com uma, duas, três... Todas que conseguirem, até figarem uma para dar um rolé e uns cornos mais profundos, dando continuidade ao que as bandas de pagode chamam de suingueira.[...] as tabaconildas [piriguetes] andam de galera, toalhinha no ombro, saia tipo Sabrina Parlatore, boina no cabelo, enrolado com alisante e quase meio quilo de creme, essas bucatildes reivindicam o direito de ficar com quantos homens quiserem pelas baladas (sic). Bem esquematizadas, não ficam de boca parada, muito menos com remorso. [...]. (p. 5) (NASCIMENTO, 2012, p.138)

Nascimento, ao citar esta matéria em seu livro *Pagodes Baianos: entrelaçando sons, corpos e letras*, argumenta que:

a descrição construída pela jovem jornalista para representar a figura da “piriguete” e do “putão” forja uma imagem preconceituosa e estereotipada dos pagodeiros que, em geral, são de segmentos populares e de baixa renda, moradores de bairros pobres de Salvador, jovens negro-mestiços frequentadores dos shows e eventos de pagode. Suas construções discursivas desqualificam vestuários e comportamentos, e ela chega mesmo a usar palavras de baixo-calão. Essa representação é construída a partir de um discurso do senso comum que termina, conseqüentemente, na desqualificação desses sujeitos e do próprio pagode nos enunciados do título como um produto cultural identificado como baixa cultura ou “cultura da baixaria” cuja manifestação precisa ser varrida a partir de uma pretensa “faxina”. (NASCIMENTO, 2012, p. 138-139)

Esta tentativa pífia de controlar a percepção acerca do pagode negativamente perpassa pela clara perspectiva de Raymon Williams (2005) sobre o que é a cultura. Entende-se que a relação pagode *versus* cultura dominante – lê-se: cultura produzida e perpetuada pelos detentores dos meios de produção – é de suma importância para compreender como se dão os estigmas e a desvalorização do ritmo baiano: a dominação social com o intuito de atingir a hegemonia cultural é multiforme e sorrateira, tendo a falta de consciência como o norte da alienação. Sobre a hegemonia cultural, Williams disserta que

É um conjunto de significados e valores que, vividos como práticas, parecem se confirmar uns aos outros, constituindo assim o que a maioria das pessoas na sociedade considera ser o sentido da realidade, uma realidade absoluta porque vivida, e é muito difícil, para a maioria das pessoas, ir além dessa realidade em muitos setores de suas vidas (MARIANO apud WILLIAMS, 2005, p. 217).

Ainda sobre o panorama cultural estar associado ao socioeconômico e vice-versa, seria totalmente equivocado fazer qualquer separação entre ambos dentro da visão de Williams (MARIANO, 2016), uma vez que estes grupos são, por formação, inseridos uns nos outros, inevitavelmente. Ora, se estão tão profundamente conectados, constroem espaço para o materialismo cultural, e para estudar e entender a sociedade no tangente à cultura “a partir de seu desenvolvimento histórico e das bases materiais” (MARIANO, 2016, p. 336).

Os saberes e vivências pessoais, quando associados, formam a cultura; estes estão conectados uns aos outros, de maneira explícita ou subjetiva, de acordo com os anseios e necessidades do indivíduo e da população. Com a compreensão dos símbolos e narrativas sociais, a cultura é formada a partir do indivíduo e se expande para o coletivo, se utilizando de experiências, e lapidando-se em um sistema que é fluido. Observa Williams sobre a cultura que ela é “sempre tradicional quanto criativa” (WILLIAMS apud MARIANO, 2015, p. 5).

O pagode aparece quebrando barreiras, repaginando o estilo do samba de roda antes escutado. Não é apenas uma releitura de ritmos, é uma mudança de estilo, de vestimentas, de “swing”, de danças e letras. O surgimento de um ritmo que é revolucionário não apenas em sua performance, mas também em seus aspectos sociais – por quem e para quem se produz, e onde

se manifesta -, é fundamental para que se lute contra a hegemonia cultural. “Num processo hegemônico, a cultura e a educação são protagonistas que conferem sentido para a consolidação política e econômica da classe dominante, assim como ambas são também imprescindíveis no processo contra hegemônico.” (MARTINS & NEVES, 2014, p. 73)

A partir disso, com o surgimento da banda Gera Samba no final da década de 80 as discussões sobre o que seria música “boa” e “baixaria” se acaloram. O fenômeno musical possuía danças específicas, envolvendo rebolados e letras com duplo sentido. Relacionando-se à sociabilidade, assemelhava-se muito às rodas de samba, com batuques, aglomerações e danças (NASCIMENTO, 2012).

Nascida em Salvador, a banda trazia elementos tradicionais do samba de roda do recôncavo baiano, mas também um toque cosmopolita e mais industrial, como as performances de dança: “Os ensaios aconteciam inicialmente no Clube de Engenharia, na Rua Carlos Gomes, centro de Salvador, no Clube Fantoches da Euterpe, Largo Dois de julho” (NASCIMENTO, 2012). Após o sucesso do lançamento do primeiro CD, a banda tornou-se reconhecida em todo o Brasil e precisou mudar de nome pela prévia existência de outra banda com mesma nomenclatura - já registrada -, dando assim início grupo É o Tchan oficialmente.

Débora Brasil, uma das primeiras integrantes do *ballet* do grupo – quando ainda se intitulava Gera Samba -, em entrevista ao Domingo Show<sup>18</sup>, diz que

O grupo ficou conhecido em todo o Brasil como É o Tchan, mas iniciou como Gera Samba e nós vínhamos para aqui [Pelourinho], dia de terça-feira, tinha show e era muito, muito legal. As pessoas enchiam essas ruas... dia de terça-feira aqui, tem muita coisa acontecendo no Pelourinho, e quando o Gera Samba vinha pra aqui trazia multidões [...]. Logo que eu entrei tinha uma loira chamada Carol, que foi a primeira loira, e Jacaré. Aí depois Carol saiu, e depois de um tempo Carla Perez entrou e aí foi o trio de dançarinos que o Brasil conheceu.

A ex-dançarina fala ainda sobre a intenção do grupo na música, como foi convidada a participar e como seu contrato foi encerrado:

Eu fui assistir um show, que na época chamava-se “ensaio”, porque era final de ano, Carnaval e tal... e eu *tava* dançando no meio do público, e Cal Adam<sup>19</sup> me viu [...], eu tive uma reunião com ele depois [...]. Eu pude compreender qual era o projeto, que eles queriam inovar, trazer uma coisa diferente. E dentro de Salvador, nunca teve um grupo antes com dançarinos e ele me viu, eu *tava* de acordo com o que ele queria, os padrões, e eu sempre gostei de dançar [...]. Eu nunca pensei em fazer sucesso dançando, aconteceu.

<sup>18</sup> Extinto programa sensacionalista da Emissora Record TV. Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2z6Y36hWA>

<sup>19</sup> Empresário da banda É o Tchan. Cal Adam é sócio da produtora Bicho da Cara Preta, que administra também as carreiras dos grupos Os Sungas, Levada Louca e Patchanka.

[...] Depois de um tempo que o contrato já estava para acabar, eles resolveram colocar outras pessoas e aí teve a rescisão do contrato, não tinham mais interesse de renovar e eu continuei a minha caminhada.

Em 1997, Débora foi substituída por Scheila Carvalho, a partir do concurso “A Nova Morena do Tchan”, feito no programa dominical campeão de audiência Domingão do Faustão. No mesmo ano, a nova dançarina fez ensaio para a revista Playboy como parte do contrato para ser a nova integrante da banda:

No meu primeiro ensaio eu era um poço de timidez. Levei minha irmã para me acompanhar nas fotos. Eu estava morrendo de medo. Imagina uma menina lá do interior de Minas Gerais ficar nua na revista... **Acho que não teria posado logo de cara se não fosse pelo contrato**<sup>20</sup>. Mais para frente talvez, quando eu já estava mais desinibida.<sup>21</sup>

Débora Brasil passou por um período de depressão profunda após a saída da banda, se converteu ao protestantismo e atualmente é pastora evangélica e cantora gospel.

E o sucesso do É o Tchan, já em 1994 – após algumas mudanças na formação do grupo, pois parte se desligou para criar o grupo adjacente Terra Samba -, cresceu por conta das suas letras de cunho sexual, suas performances de dança, e por conta da teatralidade típica do grupo (NASCIMENTO, 2012). Apesar do período conservador no qual a banda atingiu seu sucesso, suas letras de duplo sentido não pareciam ofensivas à época; muito pelo contrário: quem cresceu nos anos 90 e nunca escutou e dançou “Boquinha da Garrafa”? Quem foi criança nesta década certamente experimentou desfilar como “A Nova Loira do Tchan” e cantou “luz na passarela, que lá vem ela...”.

A banda passou por diversas mudanças na sua formação, principalmente com relação ao seu *ballet* oficial. Edson Gomes Cardoso dos Santos, que ficou conhecido como Jacaré, foi o primeiro dançarino da banda antes da entrada das mulheres.

[...] fã do grupo e também do Olodum, morador do bairro da Liberdade, gostava muito de dançar e acompanhava o grupo nos ensaios e apresentações. Durante uma dessas apresentações, Jacaré foi convidado a fazer parte oficialmente da banda. O jovem Jacaré passou a ser o coreógrafo do grupo participando ativamente na elaboração das coreografias para mostrar e ensinar ao público os movimentos das performances.” (NASCIMENTO, 2012, p. 65)

---

<sup>20</sup> Grifo nosso.

<sup>21</sup> Sheila Carvalho em entrevista Jornal Correio da Bahia, publicada no dia 08/08/2020.

As músicas eram coreografadas de forma a facilitar o entendimento do público, o que produzia danças “chiclete”; era muito comum que o público soubesse, se não a coreografia inteira, ao menos parte dela:

Naquele momento, o Brasil vivenciava a implantação do formato CD e o grupo É o tchan foi protagonista desse processo, vendendo milhares de cópias dos seus álbuns. O grupo lançou cerca de dez CDs, oito deles no Brasil, em língua portuguesa, dois no exterior, um com versão em espanhol, além de um CD remixado, uma tentativa de entrar em outros mercados, já que a música eletrônica era uma tendência do momento. (NASCIMENTO, 2012, p. 64)

O É o Tchan se apresentava fazendo e “dando” show; tudo era pensado: as roupas temáticas, as coreografias bem ensaiadas e a performance teatral do grupo fizeram com que ele atingisse o sucesso de maneira rápida, a julgar pelos meios de comunicação que eram menos acessíveis – e considerando a falta de acesso à internet. Beto Jamaica e Compadre Washington lideravam a banda que, após a entrada de Carla Perez e Débora Brasil, ganhou ainda mais visibilidade por ter mulheres dançando letras de duplo sentido, com *shorts* curtos e fantasias sensuais. Carla, mais especificamente, deu ao grupo um diferencial importante no seu sucesso, gerando curiosidade e audiência e, segundo Nascimento (2012), “uma hipótese é que isso se deva à sua extraordinária performance”.

A autora do livro “*Que Tchan é esse?*”, Mônica Neves Leme, disserta em sua obra aspectos cruciais para a formação do pagode enquanto produto rentável, perpassando pela sua origem remetendo a elementos do lundu e do samba de roda do Recôncavo Baiano, como explica Luís Fernando Hering Coelho em sua resenha sobre o livro:

A parte final do capítulo é dedicada à reconstrução da história do grupo, com destaque para fatores como a atuação empresarial na “formatação do produto” (com ações como a inclusão de dançarinas, enfatizando o aspecto cênico e visual), adequando o “produto primário” à indústria fonográfica. Leme enfatiza que o sucesso nacional do É o Tchan é explicado pelo “tempero” que inclui desde a música tradicional do Recôncavo até a música carnavalesca e o pop internacional, e também por seu apelo dançante – materializado no palco pela atuação das duas dançarinas – que remete a um éthos alegre, espontâneo e irreverente. Na continuidade histórica da “vertente maliciosa”, o É o Tchan aparece no contexto da cultura de massa como um sucesso empresarial meteórico, que associa um enraizamento na cultura popular a uma agência artística dotada de um agudo senso comercial. (COELHO, 2005, p. 397)

Já em 1998, em parceria com a Globo, a banda promove o concurso “A nova loira do Tchan”, novamente no tradicional sucesso de audiência “Domingão do Faustão”, visando encontrar um novo talento que substituísse a já conhecida Carla Perez. A antiga “loira do

Tchan”, em entrevista à apresentadora Sabrina Sato<sup>22</sup>, em 2018, revelou que a sua saída do grupo se deu por motivo de agressão por parte de um dos líderes da banda, Compadre Washington:

[...] Como alguns souberam, a gente teve um desentendimento; eu era muito menina, muito nova, e jamais iria aceitar que ninguém, muito menos homem nenhum me agredisse. E aí como houve a agressão gratuita eu pedi *pra* sair. A única coisa que eu falei com um dos donos na época, que era o Cal, é que eu pedi a agenda pra ele. [...] Pra eu olhar a agenda do Tchan pra eu fazer meu último show. Eu disse “fora sua agenda, você pode marcar uma data pra Salvador, porque eu vou despedir na minha cidade, na minha terra; fora isso, se você não me entregar a agenda agora, eu saio hoje, vou na delegacia e presto queixa agora, porque “terminou” de acontecer. Não sei se o que eu fiz foi o certo ou não, mas eu preferi desta forma, por que eu acho que mulher nenhuma, ser humano nenhum merece ser agredido, muito menos a mulher.

Após a repercussão da sua fala, Carla Perez comentou, em sua rede social: “Sim, ele pediu perdão! Sim e eu o perdoei”, reafirmando que não tem inimigos no grupo e que “20 anos é tempo para amadurecimento, arrependimento e perdão.”<sup>23</sup>, concluiu.

Depois de passar por algumas seletivas, Sheila Mello, com apenas 19 anos, se tornaria a “nova loira do Tchan”<sup>24</sup>. Em entrevista ao site Extra Globo (2021), Sheila Melo conta um pouco do seu processo para participar do concurso:

Teve patrocínio do ex-namorado (risos). Eu trabalhava numa boate em São Paulo, já tinha ido para a Bahia dançar, estava na quebradeira, como a gente brinca. O Tchan já era bombado naquela época, todo mundo que via o concurso falava para eu me inscrever. Mas eu não tinha o dinheiro da inscrição, R\$ 50 na época. Era bem dura”, lembrou a dançarina, que complementou: “Eu paguei o empréstimo depois.

Como precursores do ritmo, a banda É o Tchan tornou-se sucesso nacional eternizado na memória afetiva dos seus ouvintes, com os clássicos “Pau que nasce torno”, “Dança da cordinha”, “A tomada”, Pega no bumbum”, “Ralando o Tchan”, entre muitos outros. O grupo marcou a geração da década de 90 e dos anos 2000, que ensaiava as coreografias e performavam a “quebradeira raíz”. Coelho analisa, a partir da obra de Leme (2003), que:

A música Ralando o Tchan (dança do ventre) é inicialmente estudada em seu nível neutro, que é comparado com o tema de uma peça de samba-de-roda do Recôncavo Baiano dentro do modelo da análise paradigmática proposta por Ruwet. A

<sup>22</sup> Transcrição de entrevista da ex-dançarina ao Programa da Sabrina, da emissora Record TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i10mkwqHsEg>

<sup>23</sup> Declaração postada na rede social da ex-dançarina, em 4 de maio de 2018. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/BiXrYXTHE0T/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=2fe12439-0ee9-4a95-a4f9-e3fb795c6559](https://www.instagram.com/p/BiXrYXTHE0T/?utm_source=ig_embed&ig_rid=2fe12439-0ee9-4a95-a4f9-e3fb795c6559)

<sup>24</sup> Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/sheila-mello-relembra-concurso-do-loira-do-tchan-namorado-que-pagou-inscricao-de-50-era-dura-25119841.html>

segmentação e análise das peças permitem à autora apontar para semelhanças gramaticais importantes no nível de expressão das duas peças; as diferenças (como o relativo encurtamento das frases e a diminuição de repetições, por exemplo) na música do É o Tchan são interpretadas como imposições de formato pela indústria fonográfica, como a restrição da duração das faixas do disco a aproximadamente 3 minutos. (COELHO, 2005, p. 397-398)

Na banda, composta e empresariada por homens, as músicas sexualizavam o corpo feminino, ditando padrões estéticos, mas sempre com um tom de “brincadeira”, dado pelos versos de duplos sentidos. À época, ainda que já se estivesse perpassando por uma “terceira onda feminista” (MOTA, 2018, p. 110), não havia questionamentos sobre as estigmatizações de gênero ou objetificações femininas nas letras de pagode, que ainda era um gênero musical recente. Muitos veículos de mídia referiam-se ao É o Tchan como um grupo de axé, nomenclatura até hoje usada erroneamente por alguns veículos de mídia, comumente não-nordestinos, para referirem-se ao pagode<sup>25</sup>.

Com relação ao nome dado ao estilo musical, muitos outros grupos enxergam como uma nomenclatura que valoriza a cultura pagodeira, a origem do seu nome<sup>26</sup> - “No início, *pagode* era o nome dado às festas que aconteciam nas senzalas e, por isso, durante alguns anos, o termo acabou sendo usado como sinônimo de festa regada a comida, alegria, batuque e cantoria”. Trecho retirado da coluna de Música do site governamental Multirio, intitulada “A história do pagode, um dos filhos do samba”, de Júlia Kronemberger, 20 de fevereiro de 2020 - e seu fundamento no samba; ou seja, um nome que remete ao importante regionalismo cultivado na Bahia. Há também os que discordem que o nome influencia positivamente a visão sobre o ritmo:

Essa denominação, vista por algumas bandas de pagode como “positiva”, porque cria uma identidade própria para cada grupo e reafirma a sua ligação com o samba, sua origem e tradição, vai ser refutada por outras que a veem como uma estratégia para escapar da carga valorativa “negativa” atribuída a esses grupos. É o que revela um músico, compositor e mentor de uma famosa banda desse segmento:

- Eu não gosto dessa rotulação ‘pagode’, prefiro ‘samba percussivo’, mas acho que as outras bandas deveriam assumir que não são de pagode e deveriam se preocupar com a qualidade da música. Acho que também deveriam pesquisar e misturar mais essa música com a música eletrônica e o ‘techno’. (Entrevista em 23 de agosto de 2008). (NASCIMENTO, 2012, p. 57)

<sup>25</sup> Em matéria do Estadão, em 20/04/2020, intitulada “Faustão reprisa concurso para bailarina do É o Tchan com Viviane Araújo e internautas reagem; veja”, a primeira sentença do corpo da matéria é: “Nos idos dos anos 1990, o grupo É o Tchan era um fenômeno do axé”.

<sup>26</sup> Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/15541-a-hist%C3%B3ria-do-pagode,-um-dos-filhos-do-samba#:~:text=No%20in%C3%ADcio%2C%20pagode%20era%20o,%2C%20alegria%2C%20batuque%20e%20cantoria.>

A denominação “pagode baiano” abrange diversas bandas que possuem ritmo, instrumentalização e performances de alguma maneira similar, mas que não necessariamente consideram-se pertencentes a este segmento, apesar de serem socialmente vistos desta maneira: “Por exemplo, o grupo Fantasmão se autointitula groove arrastado, o Black Style, pagofunk, o Saiddy Bamba, swingueira, o Pagodart, quebradeira e o Psirico, samba swingado” (NASCIMENTO, 2012, p. 57). Entretanto, foi com o pioneiro É o Tchan que a Bahia abriu portas para o que hoje é conhecido como pagode baiano, seja numa versão mais modernizada ou mais próxima do samba de roda “cru”. E são estes e outros grupos de diferentes esferas da cena pagodeira soteropolitana que formarão o recheio do terceiro e último tópico deste capítulo.

### 2.3 Bandas de sucesso na Bahia

O pagode baiano emerge nas raízes da cultura do estado gerando identificação social com a massa populacional. Inclusive, é um ritmo que pode ser conhecido como “massivo”, uma vez que se utiliza de tecnologias de produção e divulgação em larga escala facilitadas pelo avanço da tecnologia. A disseminação do pagode foi incentivada, muitas vezes e por muito tempo – principalmente nos seus primórdios – pela pirataria de CD’s e DVD’s, comumente vendidos nas sinaleiras de Salvador e em diversos pontos fixados pela cidade.

A grande maioria dos grupos de sucesso de pagode da Bahia ficaram conhecidos assim: através da pirataria e de *downloads* gratuitos pela internet, além do YouTube, que até hoje perpetua “reliquias” do pagode baiano que não existem nem em serviços modernos de *streaming* musical como *Spotify* ou *Deezer*. Até hoje, o lançamento de novas bandas de pagode é feito, frequentemente, através da plataforma YouTube, gratuita e de fácil acesso.

A cultura popular e a cultura de massa se assemelham e se diferem entre si. Enquanto a primeira é permanente, fixa, permeia a vida da comunidade de maneira natural e pode ser expressada de diversas maneiras – comportamentos, histórias, artes, hábitos -, a segunda nos traz o (nem sempre) efêmero, porém fortemente coletivo, disseminado e moderno; e é a partir da cultura popular que se cria a cultura de massa, pois ela

se aproveita desse viés e busca seus valores na cultura popular para estabelecer uma nova realidade e difundi-la para além dos guetos. Cria-se, assim, uma espécie de cultura universal, padronizada, unitária. Diferente da cultura popular, ela tem os meios de comunicação a seu favor para disseminar rápida e amplamente os novos padrões que determina. O monopólio da comunicação exercido pelas corporações da mídia tem conseqüências políticas, culturais, sociais e econômicas de longo alcance e profundidade. Ele bloqueia o debate espontâneo e plural, já que assume o papel de mantenedora da verdade; essa presença é tão significativa que se chega a imaginar

que nada existe fora dos Meios de Comunicação de Massa - MCM. O que não é noticiado simplesmente inexistente. (SOUZA & SANTANA, 2004, p. 2)

Ou seja, o pagode baiano, ao se inserir em uma cultura com valores pré-fixados, como uma nova indústria musical que atinge determinada parte da população (e provinda da periferia soteropolitana), torna-se cultura de massa. Com o estabelecimento do sucesso do ritmo, fazendo com que este seja um referencial da Bahia e uma característica marcante de seu povo, tornar-se-ia, também, cultura popular, visto os 30 anos do pagode baiano e suas reverberações diante principalmente do Carnaval, a maior marca do turismo baiano.

A idéia de música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, de técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção quanto em suas condições de consumo. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da indústria fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura. (LOPES apud JUNIOR, 2006, p. 34)

Um dos grandes impasses entre ambos os conceitos é que existe aí uma necessidade – ou talvez preferência – de se encontrar um equilíbrio entre as perspectivas. A cultura de massa irá, então, engolir os hábitos, costumes, valores e comportamentos da cultura popular? Seria a cultura popular frágil o suficiente para que se perdesse entre os “dedos” dos meios de comunicação? Ou são os meios de comunicação tão agressivos em sua imponência que, ainda que a cultura popular seja forte, venha a sucumbir?

Neste sentido, o pagode, enquanto cultura popular e de massa é, ao mesmo tempo, permanente em si mesmo, mas também transformado a partir dos meios de comunicação de massa para tornar-se o que se espera que seja: lucrativo, comercial e controlado. Sobre os próprios participantes e construtores do pagode, contextualizando, Souza & Santana (2004, p. 3) afirmam que “[...] Também não se sabe se estes profissionais compreendem ou percebem o processo de que fazem parte”.

Dentro desta gigante gama que é a cultura pagodeira baiana, bandas de diferentes segmentos dentro do ritmo: “o pagode necessitava se reformular e inaugurar a época do pós-Tchan, e uma banda em especial foi fundamental para esse processo – o Harmonia do Samba” (LOPES, 2015, p. 127). “A saber: Harmonia do Samba (1993), Pagodart (1998), Parangolé (1998), Saiddy Bamba (1998), Oz Bambaz (2001), Guig Ghetto (2001) e os mais recentes: Psirico (2003), Black Style (2006) e Fantasmão (2007)” (NASCIMENTO, 2012, p. 71).

De meados da década de 1990 aos anos 2000 ocorre um crescimento significativo no lançamento de novas bandas de pagode: “É, justamente, nesse período que se observa uma abertura mercadológica propícia para esse gênero musical impulsionada pelas facilidades de produção, circulação e divulgação dessa música gerenciada por empresários locais, proprietários dos grupos.” (NASCIMENTO, 2012, p. 72). O grupo Harmonia do Samba, considerado um dos maiores desta geração (e até hoje referência musical), foi um dos mais notórios pela profissionalização do grupo até hoje e venda de DVD’s e CD’S, e com uma média de 150 shows por ano (NASCIMENTO, 2015):

O grupo foi criado em 1993 e é formado por jovens negro- -mestiços tradicionalmente ligados à música, amigos do bairro da Capelinha de São Caetano, em Salvador. Começou a ganhar popularidade entre 1998 e 1999, com o lançamento do primeiro CD da banda, muito provavelmente, em função da entrada do seu vocalista, o cantor e compositor Xanddy,<sup>28</sup> em 1997. A partir desse momento, o grupo foi desenvolvendo um repertório próprio para compor os álbuns, pois antes cantavam músicas de grupos de pagode carioca como Almir Guineto, Zeca Pagodinho e Fundo de Quintal. (NASCIMENTO, 2012, p. 74)

Clebemilton Nascimento (2012) relata, inclusive, que é muito provável que a nomenclatura “pagode baiano” passou a ser utilizada para diferenciar o estilo de pagode baiano do estilo carioca justamente pelo surgimento do Harmonia

O carnaval de Salvador é, para a cultura baiana, um motor gerador de novidades simbólicas e tecnológicas que faz circular novos bens em escala industrial e se alimenta, principalmente, de valores simbólicos da cultura afrobaiana e, nesse sentido, ganha ainda mais importância para os grupos de pagode. O primeiro boom de grupos de pagode originários da Bahia coincidiu com o processo de profissionalização do carnaval baiano, nos últimos anos da década de 90, que contribuiu efetivamente para dar visibilidade aos grupos emergentes, uma vez que funcionou como uma grande vitrine, um importante espaço de divulgação do repertório que vai ser consumido, ao longo do ano, nas micaretas, nos carnavais fora de época e nos grandes eventos festivos por todo o país, especialmente nas capitais do Nordeste,<sup>30</sup> em cujo repertório predominam os grupos musicais baianos, ampliando-se o polo de trabalho para músicos, produtores culturais e profissionais de divulgação. (NASCIMENTO, 2012, p. 75)

Já no final da década, o Pagodart e o Parangolé (se iniciou com Léo Santana, que hoje segue carreira solo) também ganharam reconhecimento. As duas bandas, que antes faziam parte de uma unidade, o Parangolé, surgiram após uma separação, dando início ao Pagodart: ““Hoje, o Pagodart ou a Carreta Desgovernada.<sup>32</sup> como é popularmente conhecida a banda, é de propriedade do empresário Eliomar Ferreira, de tradicional família de empresários do ramo musical que investiu nesse segmento apostando em bandas e produção de eventos de samba/pagode.” (NASCIMENTO, 2012, p. 77)

A performance do Pagodart era similar à do É o Tchan, com dançarinas coreografando as músicas e letras de duplo sentido e/ou cunho sexual. Mas é no segundo momento de reestruturação do pagode baiano que ocorre a projeção de bandas mais diversificadas em ritmo e conteúdo já nos anos 2000. A banda Guig Guetto, marco dos anos 2000, surgiu em 2004, com novas tecnologias, mas ainda apegada ao samba de roda, mais próximo do pagode do Tchan: “O álbum Pressão ao Vivo, primeiro CD da banda Guig Ghetto, gravado ao vivo e lançado em 2004, foi o CD mais importante da banda, segundo o entrevistado, porque foi, provavelmente, o que “emplacou” o maior número de músicas. A faixa que dá nome a um dos álbuns de maior repercussão na mídia é, até hoje, o principal sucesso do grupo.” (NASCIMENTO, 2012, p. 80).

A música dizia “pressão/Vou botar pressão, mamãe”, e foi dançada e cantada por toda uma geração de ouvintes do Guig, que também aprendiam as coreografias para performar em shows.

Já o Harmonia, comandado por Xanddy, já se firmava como uma banda consolidada, sendo destacada pela dança do próprio cantor, afinal, as mulheres que “requebravam” até então.

Também na década de 2000, o grupo Os Bambaz se consolidou, juntamente com o Saiddy Bamba:

O grupo Coisa de Bamba, outro grupo fundado no final da década de 1990, existiu com esse nome por três anos (1998-2000), sendo que, em 2001, uma parte dos músicos que integravam essa formação se desligou da banda para compor o Saiddy Bamba, que é fruto de um projeto capitaneado por Tonho Matéria, compositor, percussionista e ex-vocalista da banda Olodum, que levou adiante a proposta de formar uma banda com jovens músicos dos bairros do IAPI, Pau Miúdo e Liberdade. (NASCIMENTO, 2012, p. 82)

Saiddy Bamba se diferenciou pela presença da dançarina transexual Leo Kret do Brasil, em uma época em que pouco ou nada se falava sobre o assunto na mídia. Leo Kret chegou rompendo padrões:

Leo Kret se destacava nos shows pela sua irreverência, já que frequentava e, constantemente, era convidada para dançar no palco, ganhando visibilidade na mídia ao fazer participações nas apresentações do grupo, catapultando o grupo para o sucesso. Por isso, foi contratada e a sua imagem está atrelada à participação na banda, inclusive mantendo-se no grupo como dançarina, mesmo depois de fazer parte do quadro de vereadores da Câmara Municipal de Salvador. Segundo um dos músicos entrevistados, a presença da dançarina na banda é, hoje, motivo de orgulho para o grupo e para todos do segmento pagode. (NASCIMENTO, 2012, p. 83)

No final da década de 2010, o Fantasmão e o Black Style começaram a se consolidar, trazendo estilos diferentes do já vistos, com bastante inovação na melodia e nas letras. A fantasmão tinha letras com cunho mais social, com um projeto de combater as desigualdades sociais e raciais como um todo. O Black Style inova ao se intitular “pagofunk”:

A banda é formada por jovens negro-mestiços, em sua maioria, moradores do bairro da Fazenda Grande, subúrbio de Salvador. Bastante influenciado pelo funk carioca e também pelo hip hop, essa banda mistura o “batidão” do funk com o pagode baiano. As coreografias originadas dessa música mesclam as performances dos bailes funk do Rio de Janeiro com alguns movimentos do corpo típicos de alguns grupos de pagode. (NASCIMENTO, 2012, p. 86)

Dentre todas as bandas de pagode supracitadas, existe um fator comum: todas são compostas por homens. Este ponto será discutido mais afundo ao longo deste trabalho; contudo, já se torna motivo de reflexão: a ausência feminina nas bandas que se consolidaram no pagode baiano. O público não consome ou o empresariado não se interessa? Quais foram os caminhos sociais traçados até aqui para que isso ocorresse? Aqui se faz importante a História dos feminismos no Brasil.

### 3. OS FEMINISMOS DO SÉCULO XX

#### 3.1 A propagação de ideais do feminismo branco

A Inglaterra do início do século XIX já começava a borbulhar pensamentos e novas maneiras mais progressistas de se pensar a existência das mulheres. Surge, então, um movimento feminino durante o período de efervescência industrial, focado na conquista de para as mulheres, e principalmente o direito ao voto. As precursoras deste movimento ficaram conhecidas como “sufragetes” – em referência justamente à palavra “sufrágio”, que seria o processo de escolha através de eleição -, tornando-se um marco na História do Feminismo – neste caso, o branco.

O ímpeto feminino de luta pelos seus direitos se iniciou em alguns países concomitantemente, dando assim uma abertura para mulheres de diferentes nações se apropriarem destes ideais revolucionários, como explica a historiadora Marina Beneciuti:

O ponto crucial para o início do movimento a favor do voto feminino americano foi o “aparecimento, pela primeira vez, da palavra ‘male’ associada a ‘cidadão’ no texto constitucional”. (ABREU, 2002, p. 454) A reação inicial foi a fundação, em Nova York, da National Woman Suffrage Association (NWSA), em 1869. Qualquer mulher que acreditasse no seu direito de voto poderia tornar-se membro da associação. No mês de novembro do mesmo ano, em Cleveland, foi criada a segunda associação sufragista americana, a American Woman Suffrage (AWS). (ABREU, 2002, p. 454) A partir desse momento, outras associações a favor do direito de voto feminino começaram a surgir. Em 1902, a International Women’s Suffrage Alliance (IWSA) foi iniciada em Londres, que tinha como presidente a estadunidense Susan B. Anthony e como membro executivo sênior Millicent Garret Fawcett. Essa aliança foi o ponto mais importante do movimento a favor do direito de voto feminino na época, que se tornou internacional. (ABREU, 2002, p. 454). (BENECIUTI, 2016, p. 20)

No Brasil, o movimento posteriormente denominado como feminista surge pouco após a implementação do governo republicano, por volta de 1910, ano em que Bertha Lutz retorna dos seus estudos no exterior e começa a luta pelo sufrágio feminino. A bióloga e cientista estudou na Universidade de Paris-Sorbonne em um período de efervescência das discussões sobre direitos femininos. Em retorno ao Brasil, iniciou uma batalha a favor do voto feminino, tendo participado de importantes instituições e ocupando cargos de relevância, sendo considerada uma das pioneiras do feminismo no Brasil, e inclusive uma das fundadoras da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino.

Bertha chegou a solicitar a aprovação do Projeto de Lei, de autoria do Senador Juvenal Lamartine, que dava direito de voto às mulheres (PINTO, 2010). Entretanto, apenas no governo de Getúlio Vargas, com a aprovação do Novo Código Eleitoral brasileiro, em 1932, as mulheres tiveram o direito ao voto, iniciando um novo período da História do feminismo no país – nesta primeira discussão, é importante salientar que todos os fatos aqui apresentados se aplicam ao

feminismo branco e não à totalidade dos movimentos, uma vez que as necessidades de cada minoria são distintas. O site oficial do Senado Federal do Brasil publicou em 2022 um artigo escrito por Ricardo Westin sobre o tema, com o título “Para críticos do voto feminino, mulher não tinha intelecto e deveria ficar restrita ao lar”:

O avanço veio pelo Código Eleitoral assinado pelo presidente Getúlio Vargas em 24 de fevereiro de 1932. Até então, o poder público era legalmente um feudo masculino. Documentos históricos guardados no Arquivo do Senado, em Brasília, revelam que os homens retardaram ao máximo a inclusão das mulheres na vida política. Das primeiras discussões parlamentares à histórica canetada de Vargas, passaram-se quase 40 anos. Foi durante os trabalhos da Assembleia Nacional Constituinte de 1890-1891 que a possibilidade de liberação do voto feminino apareceu pela primeira vez na arena política, alimentada pelas promessas da nascente República de modernizar o Brasil. — É assunto de que não cogito. O que afirmo é que minha mulher não irá votar — discursou, categórico, o senador Coelho e Campos (SE) em 1891. Para conservar as mulheres afastadas das urnas e do poder, os senadores e deputados adversários do voto feminino recorreram a argumentos preconceituosos e depreciativos. Segundo esse grupo da Constituinte, elas precisavam continuar restritas às quatro paredes do lar porque, caso os homens perdessem o domínio sobre elas, o país sofreria uma convulsão social.<sup>27</sup>

Não bastasse a fala do senador Coelho e Campos, o deputado Serzedelo Correa (PA) opinou sobre o tema de maneira “romantizada”:

A mulher, pela delicadeza dos afetos, pela sublimidade dos sentimentos e pela superioridade do amor, é destinada a ser o anjo tutelar da família, a educadora do coração e o apoio moral mais sólido do próprio homem. Jogá-la no meio das paixões e das lutas políticas é tirar-lhe essa santidade que é a sua força, essa delicadeza que é a sua graça, esse recato que é o seu segredo. É destruir, é desorganizar a família. A questão é de estabilidade social.<sup>28</sup>

Mais direto, o deputado Pedro Américo (PE) afirmou:

A observação dos fenômenos afetivos, fisiológicos, psicológicos, sociais e morais me persuade que a missão da mulher é mais doméstica do que pública, mais moral do que política. A mulher normal e típica não é a que vai ao foro, à praça pública nem às assembleias políticas defender os direitos da coletividade, mas a que fica no lar doméstico exercendo as virtudes feminis, base da tranquilidade da família e, por consequência, da felicidade social.<sup>29</sup>

O estereótipo de histeria e loucura imprimido sobre as mulheres imperava fortemente na negativa dos políticos à concessão do voto feminino. Ora, se já no século XXI, a revista Isto É sentiu-se no direito e liberdade de reproduzir uma imagem da ex-presidente Dilma com aspecto “histórico” na capa de uma de suas edições<sup>30</sup> com os dizeres “As explosões nervosas da presidente”, imaginemos como, em um país no qual as mulheres sequer tinham acesso ao

<sup>27</sup> Fonte: Agência Senado. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/para-criticos-do-voto-feminino-mulher-nao-tinha-intelecto-e-deveria-ficar-restrita-ao-lar>

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> Edição de 01/04/2016.

voto, eram vistas. O então deputado Lacerda Coutinho (SC), justifica sua opinião contrária ao voto feminino dizendo que:

Predominando no sexo masculino as faculdades intelectuais, predominam no feminino as afetivas. Ela tem funções que o homem não possui, e essas funções são tão delicadas, tão melindrosas, que basta a menor perturbação nervosa, um susto, um momento de excitação, para que estas funções se pervertam e as consequências sejam muitas vezes funestas.<sup>31</sup>

Ademais, apesar de ter sido um passo significativo para as leis da época, as mulheres votantes eram apenas aquelas que tinham autorização de seus maridos; e tanto as viúvas como as solteiras só poderiam votar se possuíssem renda própria. Ou seja, os requisitos para se tornar uma cidadã votante por si mesmos já limitavam o público que poderia exercer este direito. Em 1934, com a nova Carta Magna, algumas das restrições foram retiradas, entretanto, o voto passava a ser obrigatório para mulheres apenas “quando estas exerçam função pública remunerada”<sup>32</sup>. Somente com o fim do Estado Novo e a Constituição de 1946 o voto torna-se obrigatório e sem pré-requisitos para a totalidade do público feminino alfabetizado.

O feminismo iniciante no Brasil tinha como principais componentes mulheres trabalhadoras, que prestavam serviço às indústrias sem direitos trabalhistas, e “vale chamar a atenção para o movimento das operárias de ideologia anarquista, reunidas na ‘União das Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas’” (PINTO, 2010, p. 16). A posição das mulheres brasileiras era similar em muitos sentidos à situação das mulheres inglesas, também proletárias fabris. Este primeiro momento do movimento feminista será marcado pela luta e conquista pelo sufrágio universal, entretanto, é apenas na década de 1960 que surge uma nova onda do feminismo ocidental.

Com a instauração da ditadura civil-militar em 1964, o Brasil, ao mesmo tempo em que passava por momentos de transformações liberais no âmbito da música - com a Bossa Nova, por exemplo -, e pouco depois com o movimento *hippie* dos anos 1970, adentrava também no que seria um dos seus momentos mais autoritários politicamente. A segunda onda do feminismo foi marcada, então, pelo enfoque na sexualidade, no corpo, no direito ao prazer feminino e na tentativa de equiparação com os direitos masculinos:

Nos anos de 1960, elas começaram a ter acesso a meios contraceptivos eficientes. A regulação da fecundidade permitiu que limitassem o número de filhos e espaçassem os nascimentos ou encerrassem a parturição. Com isso, podiam planejar o tamanho da família, assim como a permanência na escola e a entrada no mercado de trabalho. Foi igualmente importante a revolução sexual dos anos de 1960 visando a emancipação

---

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> [www.tse.gov.br](http://www.tse.gov.br). Voto da Mulher, seção Eleitor e Eleições, site do Tribunal Superior Eleitoral (TSE), acesso em 25/11/2020.

da sexualidade e a liberação dos rígidos costumes que segregavam a mulher ao lar e ao papel de esposa e mãe. (GARCIA, 2015, p. 22)

Com a implementação do AI-5, em 1968, e suas posteriores perseguições e prisões políticas, o Brasil tornou-se um território polarizado: parte da população era a favor das medidas governamentais e passou a ser vista com bons olhos pelos conservadores, e parte da população que se opunha às medidas impostas pelos militares foi qualificada como criminosa e antipatriota.

O autoritarismo do regime se deu em um contexto de modernização do país, no qual as contradições entre as oportunidades disponíveis e a falta de democracia se fizeram sentir. Neste sentido, a oposição ao regime veio não apenas por conta da violência praticada pelos militares, mas também por conta do fato de que a própria modernização do Brasil, motivo de otimismo para alguns, não significou a melhoria das condições de vida e trabalho para todos os brasileiros. [...] eram os trabalhadores que pagavam a conta do “milagre econômico” brasileiro, quando de fato a política de arrocho salarial praticada pelos governos militares foi um dos responsáveis pelo notável crescimento econômico do país, crescimento esse que foi acompanhado do aumento da desigualdade de renda entre ricos e pobres. A incapacidade do regime de incorporar setores mais amplos da sociedade brasileira às benesses do desenvolvimento capitalista e o autoritarismo sob o qual se dava o governo do país, fizeram cada vez mais aumentar o desgaste da ditadura diante da sociedade brasileira (DIAS, 2015, p. 5)

Dentro deste contexto, esta segunda onda terá bastante movimentação na década de 1970, sendo as participantes do movimento reconhecidas como um perigo para a sociedade.

O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados.<sup>33</sup>

Muitas feministas eram também integrantes de organizações de esquerda, fato que era utilizado como argumento para afirmar que elas não eram confiáveis. Importante perceber que foram as mulheres ditas “de esquerda” que se uniram contra o sistema vigente da época, associando o movimento feminista com gênero e classe, uma vez que estas mulheres já compreendiam as imbricações entre o projeto de sociedade capitalista e o patriarcado em evidência:

Nosso objetivo ao defender a organização independente das mulheres não é separar, dividir, diferenciar nossas lutas das lutas que conjuntamente homens e mulheres travam pela destruição de todas as relações de dominação da sociedade capitalista. (PINTO, 2003, p. 54)

---

<sup>33</sup> Trecho retirado do site da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>

O feminismo liberal surge pregando justamente a conquista da equidade e individualidade da mulher através da reforma política. No feminismo socialista, pretende-se transformar as bases de estrutura social, qual seja, o sistema capitalista, propulsor do patriarcado. Mudando a estrutura social de todos os âmbitos – e isto inclui saúde, educação, políticas públicas – o feminismo conseguiria se perpetuar e penetrar afundo nas camadas da sociedade; a base gera o comportamento futuro. Sendo assim, o feminismo no Brasil tem suas bases no liberalismo, que se inicia com a luta pelo voto, mas é no radicalizando o movimento que as estruturas sociais pré-fixadas podem ser reestruturadas e sustentadas.

O aparecimento dos movimentos sociais são, inclusive, importantes marcos no espaço-tempo de uma comunidade, uma vez que esta não é submetida ao regime de mudança caso não esteja pronta para tal. Gramsci afirma, em seus preceitos marxistas “que nenhuma sociedade se põe tarefas para cuja solução ainda não existam as condições necessárias e suficientes, ou pelo menos não estejam em vias de aparecer e se desenvolver” (SIMIONATTO & COSTA apud GRAMSCI, 2000, p. 36). Ou seja, uma sociedade que se mostra em revolução está também ela preparada para revolucionar-se.

No processo de redemocratização do Brasil, com sua abertura lenta, gradual e segura, o cenário era de readaptação a um novo país,

Não nos esqueçamos, a década de 1980 ficou conhecida como a “década perdida”, com o país em meio a uma grave crise econômica, a grande dívida externa, a inflação, o desemprego e a violência crescente nas cidades. Em tal cenário, os setores mais amplos da sociedade brasileira, as camadas populares, que sempre são os que mais sofrem com tais crises, desejavam não apenas a volta das liberdades individuais, mas um governo que pusesse fim a tantas dificuldades enfrentadas no cotidiano. [...] Dessa maneira, podemos pensar o recente processo histórico brasileiro como algo marcado por permanências e rupturas, no qual tanto os anos de chumbo quanto os anos de democracia foram (e têm sido) marcados pela concentração do poder político e do poder econômico nas mãos de uma minoria. (DIAS, 2015, p. 9)

Com a saída dos militares do poder executivo, o país amplia suas lutas aos direitos das mulheres brancas, mas também passa a crescer o discurso no sentido da interseccionalidade:

A participação de outros grupos identitários de mulheres, deixados à margem das discussões do movimento sufragista [...] só se tornou maior com o surgimento da segunda onda. Nota-se que, a partir desse momento, mais particularmente nos anos 1980, o feminismo passa a colocar as questões das mulheres negras, indígenas, lésbicas, prostitutas, transexuais, entre outras, como parte relevante da discussão. (MOTA, 2018, p. 121)

O movimento passou a dialogar um pouco mais com as classes periféricas e com as mulheres pretas, apesar de ainda muito elitizado e “academicista”. Em 1983 ocorre a criação do NEIM – Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher – na cidade de Salvador. Dois anos depois, em 1985, mesmo ano da destituição militar no governo, foi criada a primeira

Delegacia de Defesa da Mulher em São Paulo, tornando-se um marco aos direitos femininos e apontando os frutos do movimento feminista.

Em São Paulo, o fato do PMDB, partido vitorioso nas eleições de 1982 para o executivo estadual, ter em seus quadros militantes feministas<sup>2</sup>, contribuiu de forma decisiva para que o estado se tornasse pioneiro na elaboração e implementação das políticas públicas referentes aos direitos das mulheres com a instituição, em 1983, do Conselho Estadual da Condição Feminina (CECF) e, acatando a principal reivindicação do movimento feminista para o enfrentamento da violência doméstica contra a mulher perpetrada pelo parceiro íntimo criou a primeira Delegacia de Defesa da Mulher (DDM) em 1985, constituindo-se no marco da política de segurança pública no Brasil. Para ilustrar a dimensão desse serviço, segundo informações da delegada titular fornecida à Revista Claudia (1986), nos três primeiros anos, mais de quarenta mil mulheres foram atendidas pela DDM. (SILVA, 1992:97). (MEDEIROS, 2012, p.5)

Medeiros também faz um recorte do diferencial das DEAM's com relação às outras delegacias de polícia:

A Delegacia Especial de Atendimento à Mulher, em princípio, com atuação restrita ao Município do Rio de Janeiro, conhecerá, concorrentemente com as Delegacias Policiais, os crimes de lesão corporal (dolosa), aborto provocado por terceiro, abandono de incapaz, maus tratos, constrangimento ilegal, ameaça, estupro, atentado violento ao pudor, corrupção de menores, sedução, rapto, sequestro e cárcere privado e realizará todas as medidas de Polícia Judiciária pertinentes. (Rio de Janeiro, SEPC, 18 jul. 1986)

Ainda percorrendo um caminho de mudanças, em 1988 uma nova Constituição é promulgada, sendo “uma das que mais garante direitos a mulheres no mundo” (PINTO, 2010, p. 17). Já no governo Lula, foi criada a Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres - obtendo *status* de ministério - e a Lei 11.340, Lei Maria da Penha, criada em 2006, que assegura a proteção à mulher nos casos de violência doméstica e detalha o protocolo de atendimento às vítimas:

De acordo com a *Norma técnica de padronização das Deams*, a Deam deveria assumir uma posição de órgão preventivo-repressor, atendendo aos seguintes desafios: 1) Profissionalização (de todo o grupo gestor e operacional), 2) Prevenção (abarcando o sentido final de prevenir o delito, "seja por dissuasão, eficiência e eficácia do método investigativo, seja pelo papel proativo de interlocução"), 3) Educação e cidadania ("especialmente pela correta audição do público atendido") e 4) Investigação (ação investigativa em que polícia civil, militar e outros órgãos e serviços responsáveis mantenham relações "de solidariedade ética e técnica", favorecendo o ciclo de ações do sistema) (Ministério da Justiça, 2010:28-29). (SOUZA & CORTEZ, 2014, *online*)

Apesar de existir uma significativa mudança social após a criação e disseminação das DEAM's e com a promulgação da Lei Maria da Penha, o fato de se fazer necessária uma Delegacia especializada em crimes contra a mulher demonstra um atraso colossal no Brasil com relação às políticas públicas e de conscientização social. Importante ressaltar que a maioria das

mulheres assassinadas no Brasil é negra: até 2020, cerca de 75%. Entre os casos de feminicídio, o percentual continua maior do que o de mulheres não-negras, chegando a 60%.<sup>34</sup>.

Desta forma, e considerando que muitos casos de violência contra a mulher (estupro, agressões físicas e verbais e até mesmo feminicídio<sup>35</sup>) não são registrados seja pelo silenciamento da vítima ou até mesmo pela falta de informação sobre seus direitos, torna-se essencial refletir sobre as origens sociais da violência contra as mulheres e como, historicamente, seus direitos foram conquistados de maneira lenta e fragmentada, mais especificamente em se tratando da mulher negra.

Com a primeira onda feminista no Brasil ocorrida apenas na década de 1930 – considerando o início do direito restrito ao voto –, se fez e se faz presente a urgência de movimentos segmentados, voltados para mulheres de outras realidades diferentes de uma visão feminina de camadas médias e branca. Lê-se: a participação de mulheres pretas não deve ser anulada na primeira onda do feminismo no Brasil, entretanto, com origens brancas e burguesas, o movimento tendenciosamente silenciou as vozes dessas mulheres, negligenciando suas necessidades e perspectivas, como será melhor retratado no próximo tópico deste capítulo.

Os estudos feministas tornam-se mais individualizados, apesar da luta coletiva; abre-se espaço para as especificidades de cada indivíduo, categorizando cada minoria feminina e tornando o objeto de estudo mais empírico, ou seja, condizente com a realidade: “o feminismo começa a pregar que a cultura, educação e identidade também fazem parte da luta” (LEAL, 2018, p. 18).

Com a evolução dentro dos movimentos feministas, a ascensão de mulheres na política e diminuição do silenciamento feminino, surge o que ficou conhecida como a “terceira onda feminista” (MOTA, 2018, p. 110). Iniciada em finais da década de 1980 e início da década de 1990, esse novo período trouxe consigo um novo olhar sob a perspectiva feminista, sendo ele mais abrangente e menos enrijecido: a visão dialética dos estudos feministas baseada em “mulher *versus* homem” cai por terra, dando espaço para uma análise focada nas relações de gênero como um todo, incluindo também estudos interdisciplinares que antes não tinham a

---

<sup>34</sup> Matéria produzida pelo Portal G1 na seção “Monitor da Violência” intitulada “negras são as principais vítimas de homicídios; já as brancas compõem quase metade dos casos de lesão corporal e estupro”, 16/09/2020. O Monitor da Violência surgiu em 2017 como uma parceria entre o Portal G1, o Núcleo de Estudos da Violência da USP e o Fórum Brasileiro de Segurança Pública. O intuito é associar a pesquisa acadêmica ao campo jornalístico.

<sup>35</sup> O termo femicídio ou feminicídio deriva da língua inglesa, *feminicide*, proposto por Diana Russell em 1976, durante o Primeiro Tribunal Internacional de Crimes contra a Mulher, em Bruxelas, para se referir à morte violenta de mulheres na perspectiva da sociologia e estudos de gênero. Desde então, o entendimento do feminicídio consolidou-se como a morte de uma mulher por razão de gênero em diferentes contextos sociais e políticos, resultado de uma cultura de dominação e desigualdade de poderes entre o masculino e o feminino que inferioriza e subordina a mulher. (MONTEIRO & ROMIO & DREZETT, 2021, p. 2)

devida atenção. Desta forma, o movimento feminista negro se faz necessário para um plano mais justo e assertivo de revolução social.

### 3.2 Feminismo negro: um movimento revolucionário

O reconhecimento do movimento feminista negro e a necessidade de separação com relação ao branco é evidente em diversos aspectos sociais, econômicos e políticos. Enquanto na década de 1930 a luta pelo voto feminino já era grande pauta para mulheres brancas, para a maioria das mulheres pretas ainda existia – e existe - a preocupação de minimizar as violências causadas e ainda reverberadas pela escravidão. Portanto, é neste viés que deve se compreender a existência da História enquanto ciência múltipla, no sentido de que a História tradicional escrita e contada por homens não deve ser descartada, mas tampouco deve ser unitária. Isto vale para a História do feminismo, uma vez que o “recorte” – e aqui utilizando o significado de senso comum do termo, apesar de que as “Histórias” são sempre intrínsecas umas às outras, nunca uma soma – racial é indispensável em se tratando de um país como o Brasil, construído e desenvolvido às bases da exploração de pessoas não-brancas escravizadas.

Ainda no século XXI e após as diversas conquistas e ascensão do feminismo negro em diferentes esferas sociais, o número de mulheres não-brancas mortas através do crime de feminicídio é brutalmente maior do que o de mulheres brancas. Existem aí algumas questões a serem pensadas: há sempre uma margem de subnotificação de casos, ou seja, ainda que o registro seja deveras elevado, ainda não demonstra a real situação do país.

Os dados do IPEA também apontam para uma desigualdade significativa do feminicídio em relação à raça/cor das mulheres, com aumento de 4,5% na taxa entre as brancas e de 29,9% entre as mulheres negras (pretas e pardas) na mesma década. Considerando os números absolutos de violência letal contra as mulheres, o crescimento entre as mulheres brancas foi de 1,7%, com forte contraste com o aumento de 60,5% para as mulheres negras no mesmo período.<sup>36</sup>

Sobre o erro de se tratar a figura da mulher de forma universal, como fazia o feminismo branco, afirma Carla Akotirene:

Por certo, produções e posicionamentos como esse, além de encontrarem caminhos de ressarcir vozes secularmente inaudíveis até a publicação, advertem equívocos analíticos da sociedade civil e Estado toda vez que a mulher é tomada de modo universal. Diga-se de passagem, iniquidades de gênero nunca atingiram mulheres em intensidades e frequências análogas. Gênero inscreve o corpo racializado. Entretanto, enfoques socialistas encurtados à cantilena de classe negaram humanidades africanas,

---

<sup>36</sup> Atlas da Violência 2019. Disponível em: [https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=34784](https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=34784)

além do fato de negras serem mulheres e estupros coloniais terem nas transformado em produtoras e reprodutoras de vidas expropriadas no trabalho de parto, e seus filhos em mercadorias as quais, elas, em tese, mães, não tinham o direito à propriedade. É fetiche epistemicida omitirmos clivagens racistas, sexistas e cisheteronormativas estruturadas pelo Ocidente cristão. (AKOTIRENE, 2019, p. 19)

É notório, dentro ou fora da Academia, o quão pertinente é fazer o uso da interseccionalidade quando se discute sobre raça, classe e gênero – os pilares deste trabalho. Kimberlé Williams Chenshaw, professora da faculdade de Direito da Universidade da Califórnia-Los Angeles, grande estudiosa no campo de gênero, de causas feministas negras e direitos civis, que cunhou o termo “interseccionalidade” em 1989, no seu artigo “Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas”, define a palavra como:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as possíveis relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

A cientista deixa evidente que, dentro das diversas esferas sociais (raça, classe, gênero, população neuro atípica, pessoas com deficiência física, etc), é possível – e muito provável – que um indivíduo se encaixe em duas ou mais “categorias”; ou seja, os definidores sociais marcam sua *persona*, definindo o tratamento social que será aplicado sobre esse indivíduo: são teias que se cruzam e se correlacionam ainda que não sejam necessariamente racionalizadas nem problematizadas. A autora posiciona, então, que as mulheres racializadas estão sujeitas a mais de um tipo de opressão, o que justifica o olhar da interseccionalidade, afinal, o espaço social que ocupam terá duplo “desempoderamento” imposto: “Se masculino e sujeito, é uma potência individualizada, encerrada em um só homem negro. Se feminino, é uma representação coletiva, politicamente estéril, descompromissada com o gênero tanto quanto com a raça” (LIMA, 2001, p. 282). Sobre a falta de espaço para mulheres negras, Lima (2001) indaga:

Qual o homem negro mais conhecido e admirado no Brasil? Parece óbvia a resposta. Este homem é Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, “o maior jogador de futebol do planeta”, também eleito o atleta do século. Qual mulher negra é tão conhecida e unanimemente admirada no Brasil quanto Pelé? Esta resposta não é nada óbvia, aliás desconfio que não seja possível alcançá-la. Desconheço qualquer mulher negra brasileira, viva ou morta, cujo nome esteja associado a ímpar intervenção cultural, talento memorável nas artes, universalmente celebrada no mundo acadêmico ou em qualquer outra esfera social. Conhecida e unanimemente alentada e admirada, acredito que temos não uma mulher negra, mas uma sua representação naturalizada ainda que submetida ao arbítrio da história, uma sua versão biossocial “melhorada”, pivô de uma complexa problemática racial, germe de uma inusitada questão de gênero genuinamente nacional. (LIMA, 2001, p. 281-282)

Um dos principais fatores para a perpetuação deste “cisheteropatriarcado” (AKOTIRENE, 2019) é a propaganda. Crenshaw cita diversos exemplos no qual a perspectiva da interseccionalidade deve ser aplicada, dentre eles:

**3.2.1** Os trágicos incidentes de estupro motivados por questões raciais são às vezes precedidos de outras manifestações de opressão interseccional, ou seja, a disseminação de propaganda racista ou sexista explicitamente direcionada às mulheres em um esforço para racionalizar a agressão sexual contra elas. Isso foi abertamente usado na Bósnia e em Ruanda, conforme relatos do Human Rights Watch.

**3.2.2** As mulheres não são as únicas vítimas de tal subordinação interseccional. Estereótipos racializados de gênero também foram usados contra homens para racionalizar uma forma de violência de conotação sexual contra eles. Nos Estados Unidos, por exemplo, a propaganda racista frequentemente precedeu e subsequentemente racionalizou o linchamento de homens afro-americanos.

**3.2.3** Mesmo quando a propaganda sexualizada não culmina em violência sexual de massa, há razões para acreditar que a propaganda projetada contra as mulheres esteja causando danos de várias outras formas, assim constituindo mais um outro exemplo de opressão interseccional. A propaganda contra as mulheres pobres e racializadas pode não apenas torná-las alvo da violência sexual, mas também pode contribuir para a tendência, já demonstrada, de duvidar da honestidade das que procuram pela proteção das autoridades. [...]

[...]

5. Atos de discriminação intencional não se limitam à violência sexual. No emprego, na educação e em outras esferas, há mulheres sujeitas a discriminações e outras opressões, especificamente por não serem homens e por não serem membros dos grupos étnicos e raciais dominantes na sociedade. Sem dúvida, isto se trata de discriminação composta: com base na raça, elas são excluídas de empregos designados como femininos, sendo também excluídas de empregos reservados aos homens com base no gênero. (CRENSHAW, 2002, p. 178-179)

A filósofa Lélia Gonzalez, em seu clássico “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (1984), também reforça o discurso da interseccionalidade e afirma que o racismo é “a neurose cultural brasileira”. Reforçando a importância do olhar diferenciado para o feminismo negro, a autora articula sobre a urgência na categorização do movimento feminista negro: “[...] E a mudança foi se dando a partir de certas noções que, forçando sua emergência em nosso discurso, nos levaram a retornar a questão da mulher negra numa outra perspectiva. Trata-se das noções de mulata, doméstica e mãe preta.” (GONZALEZ, 1984, p. 224)

Lélia escreve na década de 1980 o que permeia até hoje a mentalidade brasileira: a ideia de que o racismo não existe no Brasil. Apesar de, na história e formação do país, termos tido quase 400 anos oficiais de escravidão, o brasileiro consegue ainda hoje surpreender em afirmar o que a autora já criticava no século passado. Falas que diminuíam o impacto no preconceito racial no Brasil e que, infelizmente, soam muito atuais:

Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça<sup>37</sup>,

---

<sup>37</sup> Grifo da autora.

ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com umas feições tão finas... Nem parece preto. (GONZALEZ, 1984, p. 226)

Fundamental é contextualizar a História do movimento feminista negro no Brasil e como a falta de consciência popular e medidas estatais de incentivo à proteção da mulher preta se fazem ausentes. Como demonstrado na tabela abaixo, é possível perceber que a taxa de feminicídio de mulheres negras é maior do que 50% se comparada às mulheres não-brancas (2016-2018):

	Branca (n = 3.157)		não branca (n = 7.611)		OR (IC 95%)	p*
	n	%	n	%		
Arma de fogo	1.765	55,9	4.676	61,4	0,77 (0,70-0,82)	<0,001
Objeto cortante ou penetrante	901	28,5	2.043	26,8	1,10 (1,00-1,21)	0,031
Objeto contundente	231	7,3	506	6,6	1,13 (0,96-1,34)	0,119
Enforcamento, estrangulamento, sufocamento	260	8,2	386	5,1	1,75 (1,48-2,07)	<0,001

Fonte: Departamento de Informática do Sistema Único de Saúde (DATASUS) / Sistema de Informações sobre Mortalidade (SIM). Não branca: Odds Ratio=1. Legenda: \* Teste de qui-quadrado de Pearson. CID-10: Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas relacionados à Saúde.

Esta herança de aumento de violência com relação a mulheres negras ou não-brancas se perpetua desde a formação da nossa cultura, transitando fortemente com um viés sempre escravocrata, formando a base do pensamento racista brasileiro. E assim como as mulheres brancas de camadas médias formavam seu movimento feminista pelo voto no início do século XX, as mulheres pretas ainda lutavam para serem vistas e tidas como *mulheres*; estavam estas ainda no percurso de libertação da escravidão, que até os dias de hoje não teve seu fim simbólico.

A organização negra de maior relevância do período de luta pelo voto também nasceu no governo de Getúlio Vargas e foi fundada em 1931, na cidade de São Paulo, a chamada Frente Negra Brasileira (FNB). A fundação fornecia não apenas atividades socioculturais, como também promovia de forma direta o empoderamento de pessoas pretas, fornecendo cursos de formação política, de artes, e com programas assistencialistas de saúde, a exemplo de atendimento médico e odontológico (DOMINGUES, 2007).

Juntamente ao aspecto prático, a FNB tinha como um de seus ideais o objetivo de conquistar uma “segunda abolição”, ou seja, uma nova sistematização social em que as pessoas negras tivessem oportunidades trabalhistas e civis equiparadas aos brancos, uma vez que a abolição da escravidão com a Lei Áurea (1888) não possibilitou a integração da população escravizada aos direitos civis. A Frente Negra Brasileira “cresceu rapidamente. Pelas

<sup>38</sup> Monteiro MFG, Romio JAF, Drezett J. Is there race/color differential on femicide in Brazil? The inequality of mortality rates for violent causes among white and black women. J Hum Growth Dev. 2021; 31(2):358-366. DOI: 10.36311/jhgd.v31.12257

estimativas de seus dirigentes, no seu auge, a FNB reuniu de 25 a 30.000 filiados” (DOMINGUES, 2007, p. 351).

Apesar de ter nascido com bases ideológicas apoiadoras do Integralismo, inclusive tendo a Frente como lema “Deus, Pátria, Raça e Família” – similar ao lema integralista “Deus, Pátria e Família” -, é preciso compreender o contexto sócio-histórico no qual os integrantes da entidade estavam inseridos: o apoio aos pensamentos ultranacionalistas estrangeiros e à Vargas vinha de uma noção de esperança, pois havia a crença de que o senso de união nacional Varguista daria melhores condições de vida à população negra.

O jornal “A Voz da Raça”, canal de comunicação da organização, “voltou sua atenção, quase que exclusivamente, para um público específico – a população negra –, noticiando as questões peculiares da vida desta população” (DOMINGUES, 2007, p. 353). Era comum que o jornal utilizasse, já naquele período, escritos que se utilizassem das flexões de gênero, o que demonstrava que o público que lia e fazia parte do jornal não era composto apenas por homens.

Francisco Lucrécio, militante e um dos fundadores da Frente Negra Brasileira, declarou que “de forma que na Frente [Negra] a maior parte eram mulheres. Era um contingente muito grande, eram elas que faziam todo movimento” (*apud* BARBOSA, 1998, p. 38). Apesar da declaração ser considerada um exagero por Domingues (2007), a fala de Lucrécio mostra que existia uma política de afirmação e valorização das mulheres dentro da organização:

A reunião de ontem [da FNB], [noticiou o Diário de São Paulo], caracterizou-se pelo extraordinário comparecimento do elemento feminino. Cerca de 200 sócias estiveram presentes, tendo algumas delas tomado parte ativa nos debates travados (Diário de São Paulo, 19/01/1932:6). (*apud* DOMINGUES, 2007, p. 359).

As mulheres inseridas na fundação criaram a comissão d’As Rosas Negras, presidida por Benedita Costa: o núcleo ficava responsável pela categoria artística, que incluía recitais de poesia, peças teatrais, organização de festivais e apresentações musicais, sendo a manifestação das artes antirracistas também uma forma de politização e de aproximação dos e das integrantes à luta.

Apesar terem apoiado o Governo Vargas, após a consolidação do Estado Novo em 1937, Vargas proibiu demonstrações políticas, extinguindo a Frente Negra Brasileira e gerando grande desapontamento entre os participantes da FNB apoiadores de Getúlio. Entretanto, o fechamento da instituição não apagou as conquistas da FNB ficaram marcadas como importantes impulsionadores da luta antirracista no Brasil.

No IX Encontro Nacional Feminista, em 1987, percebeu-se a falta de pautas voltadas para as mulheres negras, estimulando a reflexão acerca do tema, o que levou à criação do I

Encontro Nacional de Mulheres Negras, que ocorreu em 1988, marcando a História do feminismo negro no Brasil. Os objetivos gerais do evento eram:

denunciar as desigualdades sexuais, sociais e raciais existentes; fazer emergir as diversas formas locais de luta e autodeterminação face às formas de discriminação existentes; elaborar um documento para uma política alternativa de desenvolvimento; encaminhar uma perspectiva unitária de luta dentro da diversidade social, cultural e política das mulheres presentes ao Encontro; estabelecer grupos de trabalho para registro e posterior retorno às participantes; realizar um diagnóstico da mulher negra; discutir as formas de organização das mulheres negras; elaborar propostas políticas que façam avançar a organização das mulheres negras, colocando pra o mundo a existência do Movimento de Mulheres Negras no Brasil, de formas unitárias e diferentes vertentes políticas. (SILVA, 2000, *online*)

Na década de 1990 houve uma significativa mudança nos avanços dos movimentos feministas, como exemplifica Carla Cristina Garcia:

Em 1993, criou-se o Conselho Estadual da Condição Feminina (CECF), pelo poder público, visando tratar políticas públicas para as mulheres, impulsionando o Estado a reconhecer a violência e discriminação contra a mulher. Paralelo a isso, o Ministério da Saúde cria o PAISM - Programa de Atenção à Saúde da Mulher, resultado da forte mobilização empreendida pelos movimentos feministas, com objetivo fundado nas necessidades físicas e mentais das mulheres. (GARCIA, 2015, p. 26-27)

Pouco tempo depois, em 1991, ocorre a segunda edição do Encontro Nacional de Mulheres Negras, em Salvador, momento em que as militantes percebem a necessidade de um movimento mais conciso, ativo e forte. Estava cada vez mais clara a noção de personalizar os movimentos para conquistar direitos de maneira mais efetiva, momento no qual a discussão acerca da teoria versus prática toma força:

O mais importante dessas discussões é a constatação de que o estado de opressão da mulher negra não pode ser tratado por um único viés, mas articulado às questões de gênero, raça e classe. De fato, afinam-se com o discurso das companheiras afroamericanas que há muito reivindicavam esse intercruzamento. (SILVA, 2000, *online*)

Angela Davis, na sua obra “Mulheres, raça e classe”, lançada em 1981, discorre sobre os aspectos da escravidão estadunidense e suas diferentes formas de desumanização da mulher negra. Tendo sido filiada ao Partido Comunista norte-americano, a filósofa explicitou seus ideais de raça conectados ao sistema capitalista, colocando o antirracismo e a luta de classes como discussões não apenas diretamente ligadas, mas condicionadas uma à outra.

Neste quesito, a autora faz associações da práxis sexista e racista ao capitalismo monopolista, advogando que as perpetuações sistemáticas excludentes persistem pois são motor do sistema capitalista, e vice-versa, chegando a expor um olhar explícito acerca da cultura do estupro:

“Como lado violento do sexismo, a ameaça de estupro persistirá enquanto a opressão

generalizada contra as mulheres continuar a ser uma muleta essencial para o capitalismo” (DAVIS, 2016, p. 203).

Davis (2016) disserta sobre como, enquanto a mulher branca ansiava pela fuga do lugar de fragilidade dentro do seio familiar, a mulher negra não tinha o “benefício” de ser vista como fraca, frágil. Quando estavam na posição de trabalhadoras domésticas – a minoria, pois grande parte trabalhava no campo -, eram muitas vezes humilhadas e violentadas pelas esposas brancas, e tidas como objeto sexual pelos maridos delas.

A autora também cita, em sua obra, estereótipos imprimidos às mulheres negras estadunidenses, e como exemplo traz a típica figura da “mommy”: Hattie McDaniel, primeira mulher negra a ganhar um Oscar, atuou em diversos filmes interpretando personagens que encarnavam este estereótipo - como uma mulher forte, gorda, totalmente desprovida de sexualidade e fraquezas emocionais, estando sempre subserviente à família branca.

Sueli Carneiro (2020), ao discutir sobre o mito da fragilidade feminina, questiona: quem é esta mulher frágil da qual se fala? Que posição social ela ocupa? Enquanto as mulheres negras estavam sendo escravizadas pelas famílias da casa grande, torturadas pelas esposas, tinham seus corpos utilizados para aleitar as crianças brancas e eram estupradas pelos senhores de engenho, onde estava a fragilidade? Importante salientar que ser uma *mulher frágil* era, e ainda é, privilégio de algumas, que tem vidas e posição social que as possibilitem serem vistas como tal:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. (CARNEIRO, 2020, p. 2)

E continua:

Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca. Quando falamos em garantir as mesmas oportunidades para homens e mulheres no mercado de trabalho, estamos garantindo emprego para que tipo de mulher? Fazemos parte de um contingente de mulheres para as quais os anúncios de emprego destacam a frase: “Exige-se boa aparência”. (CARNEIRO, 2020, p. 2)

O silenciamento da voz de mulheres pretas foi colocado por anos, e a criação da noção de um feminismo integrante em todas as esferas e contextos é, se não ingênua, oportunista. Ao tratar do feminismo negro e sua História, apontando os efeitos do “capitalismo, sexismo e racismo”, Carla Akotirene disserta, acerca da obra de Davis:

Os efeitos do capitalismo, racismo e sexismo marcam o ponto de vista feminista negro, reconhecendo as mulheres brancas como trabalhadoras companheiras antiescravocratas, não obstante, próximas do racismo. A obra debate o trabalho doméstico, a exploração de classe, os abusos sexuais direcionados às mulheres exploradas – como negras, como trabalhadoras, como mulheres – além do choro da mulher negra e suas denúncias serem consideradas ilegítimas. Também considera que os homens negros sofreram consequências de raça-sexo, mergulhadas de estereótipias, linchamentos e classificação racial acusatórias de sê-los abusadores sexuais das mulheres brancas. (AKOTIRENE, 2019, p. 22)

Susan Griffin (1982, p. 648) expõe sobre a questão do dogmatismo: “Tudo aquilo que não consegue explicar, ela registra como inimigo. Tendo começado como uma teoria da libertação, é ameaçada por novas teorias da libertação”. Ou seja, por vezes o feminismo branco se utilizou da sua própria ignorância empírica e oportunismo (lê-se: racismo) para “não compreender” ou não validar as teorias raciais, sexistas e, de maneira geral, interseccionais no movimento feminista negro.

No Sul dos Estados Unidos, “o verdadeiro núcleo do escravismo” (DAVIS, 2016, p. 18), era raro encontrar mulheres escravizadas trabalhando fora da lavoura. Elas trabalhavam tanto ou mais do que os homens, devido ao fato de que além da exploração no campo, ainda havia a carga sexista do “ser mulher” na vida privada, sendo responsáveis também pelos aspectos domésticos dentro do seio familiar; aliado a isto, e às diversas formas de abusos sexuais sofridos, ainda recebiam punições físicas em nada poupadas pelo fato de serem mulheres. Após o fim do tráfico internacional de escravizados, os estupros também se intensificaram, a fim de aumentar a reprodução para geração de mão de obra: “A exaltação ideológica da maternidade – tão popular no século XIX – não se estendia às escravas” (DAVIS, 2016, p. 19).

Angela Davis ainda perpassa, ao longo de seu livro, por uma discussão acerca das comparações feitas pelas mulheres brancas com relação as mulheres negras, relatando que muitas comparavam o machismo sofrido dentro da relação conjugal com a escravidão; afirma ainda que o movimento feminista negro não tinha esta denominação até o século XIX. A autora escreve de maneira explícita e concisa sobre a distopia vivenciada na mentalidade das feministas brancas da época:

As primeiras feministas podem ter descrito o matrimônio como uma “escravidão” semelhante à sofrida pela população negra principalmente devido ao poder impactante dessa comparação – temendo que, de outra maneira, a seriedade de seu protesto se perdesse. Entretanto, elas aparentemente ignoravam que a identificação entre as duas instituições dava a entender que, na verdade, a escravidão não era muito pior do que o casamento. (DAVIS, 2016, p. 46)

Gloria Jean Watkins, militante feminista popularmente conhecida como bell hooks – a autora optou por ter seu nome escrito em letras minúsculas pelo desejo de focar no seu trabalho e não em si mesma -, define a opressão como a “ausência de opções [...]”. É o principal ponto de contato entre o oprimido(a) e o opressor(a)” (HOOKS, 2015, p. 197). Importante perceber que a utilização dos termos no discurso prático do cotidiano reverbera nas ações sociais e intelectuais.

Acerca da discussão sobre os diferentes tipos de movimentos, bell hooks exemplifica como e quanto a distinção entre eles – e a diferença entre mulheres brancas, mulheres pretas e homens pretos - influência nos estigmas sociais e atraso com o entendimento da necessidade de segmentação das minorias:

[...] não só estamos coletivamente na parte inferior da escada do trabalho, mas nossa condição social geral é inferior à de qualquer outro grupo. Ocupando essa posição, suportamos o fardo da opressão machista, racista e classista. Ao mesmo tempo, somos o grupo que não foi socializado para assumir o papel de explorador/opressor, no sentido de que não nos permitem ter qualquer “outro” não institucionalizado que possamos explorar ou oprimir. (As crianças não representam um outro institucionalizado, embora possam ser oprimidas pelos pais.) As mulheres brancas e os homens negros têm as duas condições. Podem agir como opressores ou ser oprimidos. Os homens negros podem ser vitimados pelo racismo, mas o sexismo lhes permite atuar como exploradores e opressores das mulheres. As mulheres brancas podem ser vitimizadas pelo sexismo, mas o racismo lhes permite atuar como exploradoras e opressoras de pessoas negras. Ambos os grupos têm liderado os movimentos de libertação que favorecem seus interesses e apoiam a contínua opressão de outros grupos. (HOOKS, 2015, p. 207)

Assim como no movimento feminista nacional, em que as feministas negras perceberam ser imprescindível a categorização do movimento, bell hooks afirma que o mesmo sentimento transitava entre feministas estadunidenses:

Nossa presença em atividades do movimento não contava, já que as mulheres brancas estavam convencidas de que a negritude “real” significava falar o dialeto dos negros pobres, não ter estudos, ser esperta e uma série de outros estereótipos. Se nos atrevêssemos a criticar o movimento ou assumir responsabilidade por reformular ideias feministas e introduzir novas ideias, nossa voz era abafada, desconsiderada, silenciada. Só poderíamos ser ouvidas se nossas afirmações fizessem eco às visões do discurso dominante. (HOOKS, 2015, p. 204)

Acrescenta Akotirene sobre as interseccionalidades:

De pronto, a interseccionalidade sugere que raça traga subsídios de classe-gênero e esteja em um patamar de igualdade analítica. Ora, o androcentrismo da ciência moderna imputou às fêmeas o lugar social das mulheres, descritas como machos castrados, estereotipadas de fracas, mães compulsórias, assim como os pretos caracterizados de não humanos, macacos engaiolados pelo racismo epistêmico. (AKOTIRENE, 2019, p. 23)

Carla Akotirene, em seu livro *“Interseccionalidades”*, dá enfoque em perspectivas do saber feminista negro de maneira revolucionária. Baiana e especialista em feminismo negro no Brasil, Akotirene traz um viés não-ocidentalizado acerca das relações racistas e sexistas promovidas pelo capitalismo patriarcal.

Pretas e pretos são pretas e pretos em qualquer lugar do mundo. Na profusão de identidades viajantes, contingentes, fluidas, a cor da pele não se desarticula da identidade preta, a qual, em tese, poderia ser vista como de brasileiro impedido de entrar nos Estados Unidos, da mesma forma os africanos pretos, comumente vistos africanos e não pelas nacionalidades recém-chegadas no Brasil. Sabe por quê? Não podemos fugir da raça e das conexões entre categorias analíticas, quem bem sabe disso é o projeto intelectual negro. A Europa somente abre mão da identidade política de padrão global colonialista quando epidemias apontam o problema da região ocidental, exigindo que diga a nação afetada pela presença de africanos e não o continente. Quando o inverso acontece, o problema particular de um país africano é transformado no problema da África, por isto Chimamanda Ngozi Adichie alerta sobre o perigo da história única e Patricia Hill Collins diz que os eixos da sociabilidade humana atuam e influenciam simultaneamente, dando às pessoas acesso à complexidade do mundo e de si mesmas. A interseccionalidade permite às feministas criticidade política a fim de compreenderem a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna da qual saem. (AKOTIRENE, 2019, p. 23-24)

Além disso, o feminismo tal qual é conhecido enquanto movimento vem também de uma perspectiva totalmente Ocidental montado no seio do capitalismo: “esse padrão eurocêntrico restaurou prerrogativas cristãs, nacionalistas, racializadas da engrenagem do mundo moderno e responde teoricamente às problemáticas criadas por ele mesmo.” (AKOTIRENE, 2019, p. 25)

Para que haja uma mudança efetiva no feminismo brasileiro como um todo, é preciso que se insiram novas pautas voltadas para a comunidade feminina negra, fortalecendo suas necessidades na política, na religião, na educação, na saúde e na mídia, solidificando um pensamento feminista e antirracista em todas esferas. Carneiro elabora:

Esse novo olhar feminista e anti-racista, ao integrar em si tanto as tradições de luta do movimento negro como a tradição de luta do movimento de mulheres, arma essa nova identidade política decorrente da condição específica do ser mulher negra. O atual movimento de mulheres negras, ao trazer para a cena política as contradições resultantes da articulação das variáveis de raça, classe e gênero, promove a síntese das bandeiras de luta historicamente levantadas pelos movimentos negros e de mulheres do país, enegrecendo de um lado, as reivindicações das mulheres, tornando-as assim mais representativas do conjunto das mulheres brasileiras, e, por outro lado, promovendo a feminização das propostas e reivindicações do movimento negro. [...] Enegrecer o movimento feminista brasileiro tem significado, concretamente, demarcar e instituir na agenda do movimento de mulheres o peso que a questão racial tem na configuração, por exemplo, das políticas demográficas, na caracterização da questão da violência contra a mulher pela introdução do conceito de violência racial como aspecto determinante das formas de violência sofridas por metade da população feminina do país que não é branca; introduzir a discussão sobre as doenças étnicas/raciais ou as doenças com maior incidência sobre a população negra como questões fundamentais na formulação de políticas públicas na área de saúde; instituir a crítica aos mecanismos de seleção no mercado de trabalho como a “boa aparência”,

que mantém as desigualdades e os privilégios entre as mulheres brancas e negras. (CARNEIRO, 2020, p. 3)

É também fruto de uma cultura inflexível o pensamento retrogrado de compreender o feminismo em si – aqui tentando afastá-lo das perspectivas necessariamente “científicas – enquanto válido apenas dentro de uma perspectiva Acadêmica. Se os conhecimentos produzidos dentro e pela Academia não são divulgados e escritos de maneira clara para o entendimento da população em geral, então de nada adianta a produção dos mesmos. Mais: pesquisadoras e pesquisadores negros(as) que produzem com assiduidade academicamente, são também estas, ainda assim, expostas ao julgamento de um pensamento “academicista branco”, no qual suas teorias recebem validação, ou melhor, são “engolidas” pela Academia, apenas por se enquadrarem enquanto cientistas. Passam ainda pelo escopo racista ao serem colocados em uma posição de falarem “em excesso” sobre suas pautas. Disserta Ari Lima:

Assim, como objeto de estudo, representado por uma grande maioria de pesquisadores brancos locais e estrangeiros — vários, aliás, autores sérios e fundamentais —, o negro tem sido constituído como “excesso etnográfico”, “resíduo de África” e deslocamento social em relação às “branquitudes”, que estes mesmos pesquisadores representam em seus campos de investigação. Como agente reflexivo, o lugar do negro na academia brasileira é quase o da absoluta ausência e negação. Este trabalho inicia então um esforço de reflexão sobre a ausência e negação do negro no meio acadêmico, um esforço de entender e explicar porque as relações são como são e assumem uma devida forma.<sup>5</sup> Minha voz subalterna fala então não apenas de uma opressão econômica e racial, mas também de um passado histórico de inacessibilidade a campos de saber e poder legitimados, da contenção de símbolos e valores negro-africanos, da restrição à palavra e da dificuldade do uso de categorias e conceitos que traduzam a minha experiência como intelectual negro na academia brasileira. (LIMA, 2001, p. 284)

Quando nos voltamos para o conhecimento científico e ignoramos os conhecimentos “informais” ou de sabedoria ou ação popular fora do meio acadêmico, é o mesmo que anular os próprios estudos feministas, uma vez que estes devem ser produzidos em prol da transformação social, de maneira que consiga atingir o público que almeja.

Keli Rocha Silva Mota, no artigo “Feminismo Contemporâneo: como ativistas de São Paulo compreendem uma terceira onda do movimento no país”, entrevista três mulheres feministas de classes, raças e idades diferentes, buscando as convergências e divergências nos pensamentos de cada uma acerca do movimento feminista atual. “Regiany Silva de Freitas, de 29 anos, é parda e se reconhece como de etnia negra. Nasceu na Zona Leste de São Paulo, onde permanece até hoje” e é uma das entrevistadas por Mota (2018), que relata:

[...] o que importa muito mais é o que está atrás do nome, o movimento e qual a importância político-social, não uma nomenclatura que uma fulana ou sicrana usa. Mas, se existe um movimento em que a gente pode se unir e fortalecer uma luta, é muito importante. O feminismo mudou o sentido porque agora ele tem uma cara mais preta, uma cara mais periférica, uma cara mais pobre. (informação verbal) (grifo da autora. MOTA, 2018, p. 118)

Continua:

Era um movimento muito distante e que agora está mais próximo, mas, às vezes, tem um discurso vazio, elitista e conceitual demais, embora tenha se transformado por conta dos sujeitos novos que estão entrando no debate. Tem um lance de identificação com a causa, não sei o quanto isso é ruim ou é bom, só sei que não preciso conhecer Simone de Beauvoir para fazer parte do movimento. Faz parte de um processo e que, em algum momento, se eu conhecer e estudar, só tenho a enriquecer o meu repertório, mas isso não me desabilita. Quando você desmitifica o movimento, você rompe com uma estrutura muito limitante. (informação verbal) (grifo da autora. MOTA, 2018, p. 120)

Ou seja, o próprio movimento se transforma em um ponto limitador de saber e de união feminina ao passo em que toma sempre um viés “academicista” ou pressupõe que apenas o que permeia o âmbito da formalidade – leia-se Academia - tem legitimidade: “É ali, no cotidiano, que os modos de vida ganham sentido e são sentidos subjetivamente a partir das condições materiais que estão dadas.” (MARIANO, 2016, p. 338). A importância do método científico de investigação e do conhecimento teórico são, de fato e inegavelmente, importantes. É no campo da ciência que é possível extrair teses e conceitos já lapidados; porém, também é na prática e na vivência diária que o feminismo realista é construído, aquele que não necessita de grandes citações acadêmicas ou leituras sobre gênero. Acerca deste feminismo, Regiany elucida:

Hoje posso dizer que sou feminista, mas não porque o feminismo bateu na minha porta, ele não nos acessou, nós que atravessamos a ponte e passamos a tomar contato com um universo que não era nosso [...]. Ou seja, entendemos que esse espaço também era nosso. Não sei como foi a primeira ou a segunda onda, mas acho que na periferia, para as mulheres pobres, esses ‘rolês’ nunca chegaram lá, mas hoje está chegando, com um discurso mais simples e trazidos por mulheres da periferia. Isso é muito importante dizer: quem atravessou a ponte para lá foram as mulheres pobres, negras e periféricas, porque da ponte para cá, da quebrada, esse discurso nunca chegou. (informação verbal) (Grifo da autora. MOTA, 2018, p. 121)

Neste sentido, e considerando a “ciência do cotidiano”, percebe-se que são nos períodos de transformação social que as novas personalidades surgem, seja na música, no cinema, na política ou na literatura; coincidência ou não, Salvador se mostrou pronta para sua personagem: A Dama do Pagode.

### **3.3 Alanna Sarah Ramos e seu ingresso na cena pagodeira baiana**

Alanna Sarah Ramos, mais conhecida como A Dama do Pagode, nasceu em Salvador e atualmente mora no bairro de São Marcos. Sua banda surge justamente na contramão do estilo de pagode que diminui a figura da mulher – e se insere na reflexão sobre o feminismo fora de

movimentos acadêmicos, como supracitado no tópico anterior. Apesar de estar inserida na cena pagodeira, a cantora diz que optou por cantar pagode por conta das possibilidades de mercado em Salvador: “[...] dentro de Salvador o pagode é a única oportunidade que você tem de chegar a algum lugar”<sup>39</sup>.

Mulher, preta e lésbica, a artista já teve diversos tipos de trabalho, incluindo ter sido garçonete e assistente de cozinha antes de fazer “estourar” em Salvador. Começou a compor com 15 anos e iniciou sua carreira artística aos 17, quando fazia participação em shows recebendo apenas água ou o dinheiro do transporte<sup>40</sup>. Atuou também como dançarina no programa Universo Axé, da TV Aratu; o nome da banda surgiu após tornar-se *backing vocal* da banda O Pega: “A alcunha surgiu numa resposta à canção que anunciava que ‘chefe é chefe’. Replicou com ‘dama é dama’, e o título pegou.”<sup>41</sup>

A banda tem canções com músicas que falam de empoderamento feminino, e diz: “Eu faço a defesa das mulheres, dos direitos iguais”, deixando claro que é favor de leis que equiparem homens e mulheres e também é a favor do comportamento sexual feminino livre: “No particular, gosto de sexo violento. Mas isso não quer dizer que tô fazendo apologia ao crime, que o homem tem que chegar fora da cama e espancar a mulher”.<sup>42</sup>

De dançarinas à líderes de banda, as mulheres transitam em ascensão na cena pagodeira baiana, revolucionando o meio musical e a participação feminina dentro da sociedade e reafirmando um novo local de fala, antes silenciado por um espaço majoritariamente masculino. Alanna é assertiva ao dizer que o objetivo dela é tirar o homem do local de protagonista, e apresenta seu ponto de vista: “Eu procuro não cantar músicas escrotas, falar mal da mulher. E quando eu ponho a mulher nas letras, eu coloco uma falando mal da outra, nunca um homem, sabe?”<sup>43</sup>

O diferencial d’A Dama é, além do seu ritmo envolvente, a forma em que as letras colocam a mulher sempre em um panorama de evidência, nunca como coadjuvante nas músicas. O pagode baiano é um ritmo que tem por tradição bandas formadas por homens que cantam músicas sobre as mulheres. Como discutido no primeiro capítulo deste trabalho, algumas das bandas de maior sucesso não possuem letras de cunho sexual; entretanto, em se tratando da evolução e abertura do ritmo às mulheres, é importante pontuar aqui os objetos de estudo, que são: a banda É o Tchan, com letras de duplo sentido e sexistas, e A Dama do Pagode, a qual

---

<sup>39</sup> Jornal A Tarde. Alanna Sarah Ramos em matéria publicada no dia 23/12/2019.

<sup>40</sup> Jornal A Tarde. Alanna Sarah Ramos em matéria publicada no dia 23/12/2019.

<sup>41</sup> Jornal Correio da Bahia. Alanna Sarah Ramos em entrevista no dia 06/10/2019.

<sup>42</sup> Jornal A Tarde. Alanna Sarah Ramos em matéria publicada no dia 23/12/2019.

<sup>43</sup> Alanna Sarah Ramos em entrevista ao Jornal Correio da Bahia, 06/10/2019.

nos referimos neste tópico. Além disso, diversos outros grupos de pagode já supracitados tratam com desdém da questão feminina, com coreografias sexuais e letras que difamam ou inferiorizam as mulheres. Clebemilton Nascimento trata desta questão quando diz, sobre o pagode, que é “o ritmo contagiante que as faz (*as mulheres*)<sup>44</sup> encenar sua própria desqualificação” (NASCIMENTO, 2012, p. 107).

Diante de todos os desafios de gênero, raça e classe, Alanna Sarah Ramos é a cantora de pagode mais ouvida da Bahia até o momento<sup>45</sup> - atingindo a marca de mais de mais de 600 mil seguidores na rede social Instagram, 169 mil seguidores na plataforma TikTok e mais de três milhões de acessos no seu clipe mais recente “Machista Não Tem Vez” (2020), na plataforma do YouTube -, e surge após o lançamento de algumas mulheres pagodeiras; para se ter noção da exclusão feminina dentro do cenário, até o ano de 2007 não havia mulheres no pagode baiano que comandassem bandas<sup>46</sup>.

Aila Menezes, com seu grupo chamado Afrodite – formado somente por mulheres e, posteriormente, chamado de Groove de Saia -, estreou a participação da mulher no lugar de protagonista. De *backing vocal* e cantora de bares à líder de banda, Aila acredita que o “pagode é marginalizado por uma parte da sociedade por causa de uma questão estrutural”<sup>47</sup>, e diz que “A gente [mulheres] era só dançarina, a gente era só um bumbum bonito que rebolava e remexia, um corpo incrível com coreografias e hoje as mulheres, além desses corpos, as mulheres têm a voz ativa, a voz de fala”<sup>48</sup>.

Depois de Aila, Raiane Ferreira (conhecida como A Madame) e Daiane Leone (líder da banda Swing de Mãe) também surgiram enquanto mulheres protagonistas na cena do pagode baiano. A trajetória de todas foi e é marcante e importante para a introdução da mulher neste gênero musical, entretanto, é em 2019 que a mulher vai ganhar espaço no pagode baiano mais fortemente.

Com o seu primeiro *hit*, “Pirraça” (2019), A Dama conquistou uma legião de fãs. Tocada em carros com caixas de som, paredões e no carnaval, o lançamento d’A Dama do Pagode foi sucesso de visualizações no Youtube, chegando à marca de quase seis milhões de acessos. A cantora chegou a fazer um *feat* da sua música com O Poeta no último carnaval pré-

---

<sup>44</sup> Grifo e adendo nossos.

<sup>45</sup> Esta afirmação se dá com base no número de seguidores na rede social Instagram, também com base nas visualizações em vídeos no YouTube e no número de ouvintes da plataforma Spotify quando comparada com as outras cantoras de pagode baiano citadas neste trabalho.

<sup>46</sup> FMNews, intitulada “Mulheres no pagode: pela primeira vez, mulheres assumem protagonismo no pagode baiano”, 09/03/2020.

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Idem.

pandemia, no ano de 2020. Entretanto, em entrevista ao *podcast* MicAberto, em 2022, a cantora revelou que ela e John Ferreira (O Poeta) não são mais amigos, mas que disse:

ele foi um cara que abriu muitas portas pra mim porque, tipo, eu fiz muitas participações com ele, sabe? Salvador Fest mesmo que era a gravação do DVD dele, e aí a produtora falou ‘ó, depende muito dele querer te chamar’ [...] e ele veio ‘não, ela vai fazer comigo’, me chamou, abriu várias portas de verdade; cantou a minha música em lugares que eu ainda não tinha colocado os pés e a música cresceu bastante através dele, por que era o momento dele, ele *tava* no auge, aquela coisa. Teve um problema com a gente, mas foi um problema pessoal.<sup>49</sup>

Enquanto mulher pagodeira, Alanna se coloca em seu devido lugar: o de personagem principal. Com cabelos volumosos estilo *black power*, a cantora faz dele sua marca registrada. É de praxe que cada música se inicie com um comentário sobre a letra. Ela faz questão de frisar a relevância das colegas de trabalho, também cantoras de pagode; em 2020, durante a pandemia, fez uma *live* intitulada “empoderamento”, dizendo, antes de citar cada uma das suas colegas de cena: “queria mandar um beijo pra todas as meninas do pagode, todas as mulheres do pagode que levantam a mesma bandeira [...] tamo junto”<sup>50</sup>.



Foto: Reprodução/Instagram

Ainda durante o *podcast*, Alanna contou mais detalhadamente sobre sua trajetória na música, dizendo que muitos empresários se negavam a investir no projeto d’A Dama pois não acreditavam em mulheres cantando no pagode ou enquanto protagonistas:

<sup>49</sup> Transcrição livre. Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P0Vdw40xKUw&t=72s>

<sup>50</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=H6dDsPFb57Y&ab\\_channel=ADamaOficial](https://www.youtube.com/watch?v=H6dDsPFb57Y&ab_channel=ADamaOficial). Acesso em 01/12/2020.

Veio na minha mente essa questão de defender as mulheres... eu costumo dizer que o que eu faço não é cantar, eu costumo levar a mensagem pra essas mulheres e tentar mudar um pouco da vida delas. Porque quando eu chego nos lugares e [...], outro dia mesmo eu *tava* no parque e uma mulher chegou e falou assim ‘velho, você mudou minha vida’ [...] ‘eu não gostava de me arrumar, eu não gostava de me pentear e tal. Hoje eu penteio meu cabelo, eu faço maquiagem, eu saio, eu me arrumo *pra* mim’. Aquilo pra mim foi surreal, é sentir que minha mensagem está sendo transmitida de verdade pra essas mulheres, e que é uma revolução que *tá* dando certo”<sup>51</sup>

Sobre os direitos femininos, ela afirma:

Mulher tem que ser o que ela quiser, não tem que depender de homem pra zorra nenhuma. Porque a minha visão de relacionamento, não só hetero, mas qualquer um [...], uma pessoa quando ela depende da outra... vou dar um exemplo de casais héteros por que é o que eu realmente canto pra essas mulheres: uma mulher quando ela depende do homem pra tudo, pra qualquer coisa, ela se torna submissa a esse cara. A partir daí, alguns homens tem atitude de ‘ah, eu mando em você, você não vai pra isso, você não vai vestir isso porque eu não quero’, só falta dizer ‘eu te sustento, você depende de mim e você vai fazer o que eu quero’. E quando a mulher depende dela, homem tem medo de mulher empoderada, mano. Homem tem medo de mulher independente, isso é uma coisa que não tem pra onde correr.<sup>52</sup>

O feminismo que Alanna demonstra em suas letras não precisa ser necessariamente instrumentalizado em luta sindical ou na educação formal para ser validado ou legitimado. Também as formas de reação não precisam ser formais, escritas ou discursadas para que sejam coerentes. Reitera: “desenvolvem [as mulheres]<sup>53</sup> estratégias de resistência (mesmo que não consigam resistir de forma sustentada e organizada)” (HOOKS, 2015, p. 203).

Sobre sua sexualidade e sua forma de se relacionar, Alanna clama que gosta de mulheres “seguras e independentes” e reitera sua forma de enxergar a música, dizendo que é importante sempre saber porque determinada mensagem está sendo transmitida, tendo sempre um propósito:

Eu *tava* cansada de ver as mulheres sendo vistas só como dançarinas, *backing vocal*, um objeto de desejo... as pessoas viam a gente dessa forma. Além de mim, tem outros nomes no pagode, tem várias outras mulheres: Aila Menezes, Rai Ferreira... e eu via a luta delas, por que elas começaram primeiro do que eu [...], e não davam espaço pra gente, o espaço que a gente tem é muito pouco, e é uma luta diária. [...] Será que juntas a gente consegue revolucionar e fazer uma diferença? E aí eu comecei a cantar, e aí eu coloquei na cabeça ‘a minha música vai ser diferente’, o que eu quero é deixar mensagens, é tocar corações, é mudar vidas. E eu acho que todas as minhas letras fazem isso, elas mudam a vida das mulheres, por que todas as pessoas chegam pra falar sobre as minhas músicas e elas falam exatamente isso.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Podcast MicAberto, produzido pelo Bocão News. Episódio 8. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qh\\_9NkQuqBw](https://www.youtube.com/watch?v=qh_9NkQuqBw)

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> Grifo nosso.

<sup>54</sup> Podcast MicAberto, produzido pelo Bocão News. Episódio 8. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qh\\_9NkQuqBw](https://www.youtube.com/watch?v=qh_9NkQuqBw)

Sobre sua entrada no Carnaval de Salvador, a cantora afirma que este passo foi um “divisor de águas” na sua carreira, pois foi a partir deste momento que a cantora passou a fazer show em trios elétricos e foi chamada para performar nos diferentes “carnavais” de Salvador:

Eu sou uma pessoa do Candomblé, [...] eu tenho muita fé na minha religião, e eu costumo dizer que nada é por acaso. Antes do Carnaval eu cheguei pra o meu empresário e falei assim ‘André, eu vou ser a revelação do Carnaval de Salvador’, aí ele tava apostando tanto n’O Poeta, que ele deu risada. Eu falei ‘mano, tudo que meu Pai<sup>55</sup> me falou até hoje ele nunca errou, eu vou ser revelação do Carnaval de Salvador, eu vou acreditar no que meu Pai falou’. De última hora apareceu dois trios na Barra, um trio na Avenida, apareceu o Carnaval da Suburbana, Esplanada, aí daqui a pouco Tony Salles<sup>56</sup> me chama pra cantar com ele, Márcio Victor<sup>57</sup> já tava me chamando pra cantar com ele, as TV’s já tavam me chamando pra fazer entrevista o dia todo. [...] E a parte mais surreal foi botar o trio na rua e ver as pessoas chorando. [...] No Campo Grande eu me vesti de Orixá, me vesti de meu Santo, eu sou de Ewá, [...] e eu só chorava”<sup>58</sup>

Assim, Alanna Sarah Ramos caminhou e continua caminhando para o sucesso nacional da banda A Dama do Pagode, entregando personalidade, ideais igualitários e pregando um feminismo com acesso social através da música. A análise destas canções, que vêm revolucionando o cenário musical pagodeiro da Bahia, serão discutidas no próximo capítulo.

---

<sup>55</sup> Referindo-se ao seu Pai de Santo.

<sup>56</sup> Cantor da tradicional banda de pagode Parangolé, que também lançou o cantor Léo Santana.

<sup>57</sup> Cantor da também tradicional banda de pagode baiano Psirico.

<sup>58</sup> Podcast MicAberto, produzido pelo Bocão News. Episódio 8. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=qh\\_9NkQuqBw](https://www.youtube.com/watch?v=qh_9NkQuqBw)

#### **4. ANÁLISE DAS MÚSICAS D'A DAMA DO PAGODE: MUDANÇAS E PERSPECTIVAS**

Neste capítulo, será construída uma análise do conteúdo das letras das músicas d'A Dama do Pagode. Os resultados trabalhados nesta análise se pautaram na fundamentação teórica exibida e debatida ao longo do texto, girando em torno da história do pagode baiano e as transformações desenvolvidas, tanto neste meio cultural, quanto na sociedade, a partir dos debates e perspectivas feministas, especialmente após o século XX – tomando uma nova forma a partir das primeiras décadas do século XXI. A partir deste norte teórico, buscou-se entender as mudanças, transformações sociais, econômicas, políticas e culturais vividas dentro da cultura baiana (como também do que se cunha por baianidade – conceito previamente discutido neste trabalho) e do reflexo destas aos fenômenos artísticos que surgiram no contexto local.

Os resultados desenvolvidos e descritos se basearam na análise lírica das músicas, tendo a fundamentação teórica como base para as discussões. Os dados coletados para a investigação, ou seja, as letras das músicas e vídeos, exibidos nas páginas oficiais e perfis públicos das redes sociais, além de outras informações relacionadas à artista, foram encontrados nas fontes digitais, através da internet. Foram analisadas diferentes músicas e letras.

Desta forma, as letras das músicas são o eixo principal desta investigação, ao que trazem as peculiaridades do apelo artístico d'a Dama do Pagode. Entretanto, se aliam a estes dados, a análise de elementos visuais trabalhados pela artista em questão (exibidos nos videoclipes), de conteúdo das entrevistas realizadas nos canais e plataformas públicas, voltadas à mídia musical baiana, e outras informações.

A análise partiu de discussões que circulam o ser feminino, abarcando a questões sobre o feminismo negro, sexualidade, e refletindo sobre a transformação do conteúdo das letras das músicas de pagode nas décadas recentes, mais especificamente as que versam sobre a mulher e suas vontades. Ao passar do tempo, o pagode viu diferentes artistas, diferentes vozes expressarem e cantarem versos e textos distintos em suas letras. O atual texto pretende discutir algumas destas mudanças a partir do trabalho artístico d'A Dama do Pagode à luz de preceitos e perspectivas teóricas feministas.

##### **A Dama do Pagode: a representação feminina em evidência**

O primeiro ponto desenvolvido nesta análise se refere à representação feminina. Foi tomado este enfoque devido à existência, na história do pagode baiano, de uma caracterização

específica da figura da mulher, do feminino, da pessoa feminina: figura usualmente descrita dentro de concepções depreciativas, cômicas – situações engraçadas, de apelo ao humor ou ao cômico se configuram como um dos elementos marcantes e centrais aos grupos de pagode da Bahia, sendo ponto notório da história e trajetória deste gênero musical.

Além disto, o foco à representação feminina nesta música se deve ao próprio contorno trazido pelo conteúdo das letras das músicas d'A Dama do Pagode, personagem e artista analisada, o qual toca questões sobre a feminilidade, machismo e masculinidade, em palavras e versos que se opõem às condutas sociais tradicionalistas, questionando papéis, perspectivas, atitudes, posições, corpos e posicionamentos, em uma arte na qual se se expressa a voz de uma mulher negra.

O apelo ao humor e a descrição de situações cotidianas (a partir de um prisma que beira a comédia), formulam bases centrais observadas no gênero musical pagode. Assim, na análise lírica desta artista, no atual texto, se levou em conta o humor implícito das letras (e também expresso em outros níveis e formas artísticas das canções), se adicionando que qualquer investigação sobre artistas e obras do gênero deve partir desta concepção. Tal leitura permite entender mais a fundo o conteúdo das canções. É importante frisar que, apesar de girar em torno de tons de ironia e sarcasmo, as letras também expressam características, desejos, interesses, tangendo e explorando assim a realidade cotidiana dos indivíduos que cantam, dançam e compartilham essas músicas. Assim, a despeito do tom de comédia e humor, as letras permitem a expressão de falas que descrevem vidas, contextos sociais e pessoais, sendo estas expressões e compreensões da realidade vivenciada.

Em pesquisa que analisa os versos das canções do artista Nenho, do gênero arrocha, os pesquisadores Cardoso Filho e Cerqueira (2016) colocam que, no caso daquele estilo musical, as temáticas das letras costumam girar em torno de forte passionalidade, em interpretações exageradas pelos artistas para enfatizar emoções e sentimentos reais. Se pode descrever percurso similar à arte musical do gênero pagode, com uma sutil diferença: a intensidade das letras no pagode parece sobrepôr a intensividade notada nas vozes e nas melodias no gênero arrocha. No pagode, especialmente nas décadas mais recentes, as letras trazem conteúdos intensos, e por ora, conceitos e ideias, usualmente entendidas como “chocantes” ou que parecem ser exibidas ou desenvolvidas também com o intuito de “chocar” quem escuta, trazendo, mesmo que de maneira indireta, o ouvidor à expressão de intensidade vivida pelos lyricistas/artistas. A enunciação de sentimentos e emoções reais nas músicas se liga ao próprio público do estilo musical, que, ao escutar, partilha da performance, havendo “[...] um significado efetivo nessa conduta, ligada ao cotidiano e presente em momentos de sociabilidade e lazer, como festas,

bares, churrascos de família e bailes de final de semana (CARDOSO FILHO; CERQUEIRA, 2016, p. 182).

Para dar espaço ao estabelecimento da discussão aqui pretendida, se optou por analisar as páginas oficiais d'A Dama do Pagode, principalmente através de plataformas que permitem que sejam escutadas músicas ou sejam assistidos vídeos, e consistem como um dos principais meios de acesso do público às informações e às músicas dos artistas. Estas plataformas, redes sociais e páginas digitais permitem a contagem da quantidade de visualizações do público para cada conteúdo publicado, além de exibir a data de publicação. As investigações tomaram como base para coleta destes dados os perfis oficiais ligados à artista nas plataformas digitais Spotify e YouTube.

O Spotify é uma plataforma e ambiente digital, que permite a criação de perfis (tanto dos artistas, quanto do público) e o compartilhamento/publicação de conteúdo digital que é lido através de aparelhos eletrônicos. Os conteúdos são postados através da internet e permanecem digitalizados e de livre acesso aos indivíduos que possuem perfil digital no ambiente. O Spotify é uma das formas contemporâneas mais utilizadas para acessar às músicas dos artistas, tendo o seu aplicativo como um dos mais baixados das lojas digitais para download de aplicativos.

A plataforma conhecida por YouTube funciona de maneira similar, tendo iniciado em 2005, sendo bem difundida ao longo do seu tempo de operação. Uma das diferenças entre as duas plataformas é que a página do YouTube se baseia principalmente na exibição de vídeos, mesmo que estes sejam imagens ou fotos que apenas toquem as músicas, a quem acessou os endereços pretendidos (neste caso, o usuário acessa as músicas através dos vídeos, cujas imagens permanecem estáticas). Esta plataforma existe há mais tempo e pode ser entendida como uma precursora dos serviços de exibição de vídeos online ou de *streaming*. O YouTube e o Spotify funcionam em diversos meios digitais de transmissão de informação, havendo páginas na *world wide web*, que podem ser visitadas através *softwares* e programas, e aplicativos, que podem ser adquiridos através de downloads feitos através de aparelhos de televisão ou *smartphones*, desde que conectados à rede mundial de computadores, a internet.

As análises tiveram as páginas e perfis virtuais oficiais relacionados a artista A Dama do Pagode no YouTube e Spotify como referência para entender o alcance das suas músicas e de sua expressividade musical e artística. No YouTube, o canal da Dama possui 46 vídeos publicados, tendo aproximadamente 30,7 mil inscritos. Ao longo dos vídeos, também são postados comentários diversos vindos do público, em um espaço que permite interação direta e ativa entre publicador e consumidor do conteúdo. Na página do perfil oficial d'A Dama do Pagode no YouTube, é possível acessar os vídeos listados a partir do número total de

visualizações que estes conteúdos tiveram ao longo do tempo, desde sua publicação inicial. Desta lista, destacarei aqueles que se encontram no topo.

Os vídeos com maiores números de visualização, em ordem, são:

- (1) Soca Fofo, publicado em 20 de setembro de 2022, o qual tem atualmente 5.578.764 visualizações<sup>59</sup>,
- (2) Rainha do Prazer, publicado em 22 de janeiro de 2021, tendo atualmente 84.239 visualizações, sendo a única música da lista feita em conjunto com outra artista (Mc Mari)<sup>60</sup>,
- (3) Agora Superei, publicado em 26 de fevereiro de 2021, o qual tem atualmente 5.578.764 visualizações<sup>61</sup>.

Se deve reforçar que a maior parte desses vídeos é, na verdade, composto de imagens ou fotos da artista, como um recurso estático e imóvel, acompanhados da música, que toca no decorrer do tempo que é destinado à exibição do vídeo. Assim, se pode ver estes vídeos servem como forma de divulgação das músicas (como também uma forma de conhecer outros vídeos e músicas dos artistas e outros análogos ou similares, exibidos em uma lista), as quais são usualmente escutadas ou baixadas através de plataformas/aplicativos de *streaming* de artistas e músicas.

No Spotify o perfil d'A Dama<sup>62</sup> possui 63.183 ouvintes mensais. Neste perfil, é possível ver de imediato uma lista das músicas a partir dos números de ouvintes (“ouvintes” é a forma que o Spotify contabiliza os acessos aos conteúdos, sendo comparável a “visualizações”, o parâmetro utilizado pelo YouTube) de cada uma desde a sua publicação inicial. As cinco primeiras músicas da lista são:

- (1) Soca Fofo, tendo 3.863.830 ouvintes,
- (2) Só as Talentosas, com 1.177.838 ouvintes, canção gravada ao vivo, sendo a única da lista em que há a participação d'a Dama do Pagode na música de outro artista (Léo Santana),
- (3) Pirraça, com 773.802 ouvintes,
- (4) Agora Superei, a qual teve 614.049 ouvintes,

---

<sup>59</sup> Perfil digital oficial d'A Dama do Pagode. YouTube. Mídia digital (música): **Soca Fofo**. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YdBD3wJ7jt8>.

<sup>60</sup> Perfil digital oficial d'A Dama do Pagode. YouTube. Mídia digital (música): **Rainha do Prazer**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aHZXFojVjOg>.

<sup>61</sup> Perfil digital oficial d'A Dama do Pagode. YouTube. Mídia digital (música): **Agora Superei**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jbT0qdYU0sw>.

<sup>62</sup> Perfil digital oficial d'A Dama do Pagode. Spotify. Mídia digital (perfil virtual): **A Dama do Pagode**. 2023. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/6r2Jxpiepf5Yc7SdvK4w0K>.

(5) Nunca Aceite Homem Duro, outra canção grava ao vivo, com 27.626 ouvintes.



A Dama do Pagode pelo circuito Osmar (Campo Grande), Carnaval de 2020. Foto: Adilton Venegeroles | Ag. A TARDE

#### 4.1 Análise I: Soca Fofa

A contagem da quantidade de acessos permite esclarecer sobre o alcance que tem as canções e as letras das músicas publicadas pela Dama. Seguindo-se as análises, se partirá da música com maior número de acessos em ambas as listas citadas: Soca Fofa. O acesso à música lançada em meados de 2022, unindo as duas plataformas (somando os números de visualizações do YouTube e de ouvintes do Spotify), chega ao número de 9.442.594. A música foi considerada viral, alavancando a artista, alcançando, dentro de pouco tempo, 1 milhão de visualizações no YouTube e mais de 30 mil vídeos produzidos sobre o conteúdo (a música) na plataforma TikTok (MORAES, 2022).

Dei um baratino no meu maloqueiro  
 Dormi com um playboy e tô arrependida  
 Não fez nada do jeito que eu gosto  
 Mansinho demais e mãe é bandida

Acordei dizendo pra ele  
 É só um momento, eu tenho namorado  
 Tive vergonha de falar a verdade  
 Tu é ruim de cama e o maloca é brabo

Ele soca fofa, enforca errado

Geme fino, ele bate fraco  
 Soca fofo, enforca errado  
 Geme fino, ele bate fraco

A letra da música pode ser dividida em três principais estrofes que são repetidas uma vez, ao fim, na mesma ordenação (estrofe 1, para estrofe 2, para estrofe 3, ou refrão). Cada estrofe contém ao menos quatro versos, com repetições para algumas sentenças e trechos. Outras frases surgem ao longo da canção, principalmente no início, quando é feita uma introdução falada à música. Essas falas estão presentes nas versões digitais gravadas em estúdio e algumas também aparecem nas versões ao vivo, que são sutilmente diferentes da versão de estúdio divulgada pelos perfis virtuais d'A Dama do Pagode nas plataformas de *streaming* de conteúdo musical. As frases adicionais, introdutórias, e as repetições de termos e sentenças, não serão analisadas no atual texto.

Na letra da música, a mulher que canta descreve ter preferência pelo homem de perfil “maloqueiro”, informando que o enganou (em: “deu o baratino<sup>63</sup>”) para transar com um *playboy*. Após a relação, houve arrependimento: a mulher se diz insatisfeita com o *playboy* e o seu desempenho na cama, trazendo em sua fala aspectos que exemplificam os motivos de sua insatisfação: “Não fez nada do jeito que eu gosto; [...] Geme fino, ele bate fraco; Soca fofo, enforca errado”.

Em uma interpretação primordial, apreendendo os aspectos do conteúdo construído através da lírica expressada e cantada, de poder dizer que a música conta a história sob a perspectiva de uma mulher, o eu-lírico que levanta os pontos principais e sob quem recai os questionamentos pertinentes à tensão corrente durante os versos das estrofes iniciais da letra da canção. Esta tensão é vista no momento em que se descreve o arrependimento, no segundo verso.

A análise dessa letra requer a explanação de alguns termos utilizados ao longo da música. A explicação destes termos facilitará na apreensão dos conteúdos das próximas letras investigadas. A explicação de cada termo será acompanhada de um debate sucinto acerca de sua origem, ao que se busca estabelecer um meio para fornecer sentido à utilização das frases e ideias dentro da música (buscando entender o motivo de o termo ter sido adotado na frase, no trecho) para que se possa inferir, ainda que de maneira hipotética, sobre as intenções originais do eu-lírico.

---

<sup>63</sup> Na gíria soteropolitana, “baratino” é entendido como “mentira”. “Baratinar” seria “contar uma mentira.

O segundo verso da música traz o termo “maloqueiro”, como mencionado, o qual é repetido em outros momentos desta e pode ser lido nas letras de outras canções da mesma artista. O termo é aqui utilizado para definir um tipo específico de homem.

Ao adentrarmos no universo da morfologia, podemos abordar, por exemplo, o processo de formação de palavras por derivação através de sufixação. Para ter uma melhor compreensão, analisaremos o sufixo-eiro. Este é um dos sufixos mais utilizados para formar palavras de cunho depreciativo, como é o caso de maloqueiro, trambiqueiro, carniceiro [...]. (LEMOS, 2014, p. 12)

Este homem é conceituado através de características provindas de estereótipos para fins de contação da história desenvolvida na letra da música. Enfim, um indivíduo que foge a características que agradam ao homem médio social – que *acredita* ser, dentro desta óptica, caracterizado como “trabalhador”, “de família”, e que seguiria ou estaria adequado aos padrões de condutas desenvolvidos e aceitos à norma social média – entra aí o termo ideal, novamente.

O “maloqueiro”, então, sintetiza um padrão de indivíduo encarado (a si e ao outro, por vezes) enquanto marginalizado, mas que ao mesmo tempo não se encontra excluído das relações e interações determinadas no seio da sociedade em que vive.

Aqui, vale reforçar para o contexto de nascimento e o desenvolvimento da produção musical do pagode baiano, gênero nascido e escutado principalmente pelas pessoas que vivem na periferia soteropolitana. Em sua história, a proximidade do pagode com as questões inerentes ao cotidiano dos “guetos” – ao longo do texto, me utilizo do vocabulário das letras clássicas do pagode baiano - é notória, algo identificável em distintas canções, podendo se citar, ao exemplo, a música “Sou Favela”, do grupo Parangolé, lançada em 2009. Entre os versos, canta-se, em letra que expõe orgulho em relação às dificuldades do cotidiano das famílias brasileiras de rendas baixas:

Quem é do gueto?  
Do nosso jeito  
Favela ê Favela  
Favela eu sou Favela  
Favela ê Favela  
Respeite o povo que vem dela

O pesquisador Clebemilton Nascimento, em análise que contempla tal música, compreende que “os conflitos vivenciados no bairro são ressaltados pelos compositores e transformados em letra para cantar as alegrias de uma realidade representada pela festa” (NASCIMENTO, 2009, p. 66).

A proposta que formula a ideia central da canção do grupo Parangolé, exposto neste pequeno trecho, condiz com a construção teórica levantada por Dandara Pinho e Rafaela Czekus (2003, online), que falam em um “contexto periférico do pagode baiano”, e da relevância da favela aos moradores, entendendo o ritmo musical enquanto um “instrumento de interpretação do cotidiano e das dinâmicas sociais”. As autoras citam o conceito anteriormente levantado pelo sociólogo Loïc Wacquant, que traça uma definição sobre a ideia que se conhece por “gueto”:

Tanto na historiografia da diáspora judaica do começo da era moderna e durante o nazismo, como na Sociologia da experiência negra na metrópole do século XX e na Antropologia sobre a marginalidade étnica na África e na Ásia Oriental, ou seja, nas três áreas em que o termo é empregado, o “gueto” denota uma área urbana restrita, uma rede de instituições ligadas a grupos específicos e uma constelação cultural e cognitiva (valores, formas de pensar ou mentalidades) que implica tanto o isolamento sócio-moral de uma categoria estigmatizada quanto o truncamento sistemático do espaço e das oportunidades de vida de seus integrantes. Mas nenhuma dessas linhas de pesquisa tomou para si o ônus de especificar o que faz do gueto uma forma social, ou quais de suas características são constitutivas e quais são derivativas; pelo contrário, as diferentes pesquisas têm, em suas épocas respectivas, adotado a definição do senso comum que prevalece na sociedade examinada (WACQUANT, 2004, p. 155).

A favela é definida como uma área urbana com condições de moradia e infraestrutura de urbanização geralmente parcas, também descrito como um “conjunto de moradias populares que, construídas a partir da utilização de materiais diversos, se localizam, normalmente, nas encostas dos morros; comunidade” (DICIO, 2023, online), sendo uma concepção brasileira.

A favela é também conhecida, em acordo com o que cunha a literatura sociológica, como gueto, “uma formação geograficamente estratégica, não natural, capaz de confinar a população estigmatizada (negra e pobre) dentro de espaços de violência coletiva” (PINHO; CZEKUS, 2023). Historicamente, os guetos foram regiões onde viviam os trabalhadores de mão de obra barata das indústrias norte-americanas, durante o fordismo, em um processo que legitimou a segregação através de medidas de isolamento social, levando estes trabalhadores negros a locomover-se para as regiões periféricas em busca de moradia. Além da questão social, fatores como a desintegração familiar, a pobreza e a criminalidade, nas subcondições de ambiente urbano em que viviam – e vivem (WACQUANT, 2004; PINHO; CZEKUS, 2023).

Neste ponto, se faz importante citar trechos de uma entrevista da vocalista Alanna Sarah Ramos também conhecida como A Dama do Pagode no programa digital conhecido como Bargunça Podcast, que tem publicações periódicas realizadas no YouTube. Em entrevista, realizada e transmitida no dia 16 de maio de 2023, dentre diversos tópicos relacionados a sua carreira, Alanna mencionou a relevância do pagode a suas origens musicais e artísticas e

também descreveu a relação entre o gênero musical e a favela. Em sua fala, a artista faz uma descrição do ambiente da favela enquanto local formador de suas características pessoais (denotando novamente o aspecto do orgulho às origens, visto largamente na arte popular) e artísticas, atrelando o seu próprio crescimento profissional à existência de eventos surgidos dentro e desenvolvidos para o público morador da favela, como os paredões<sup>64</sup>.

Durante a entrevista, quando perguntada se sairia do pagode, a artista responde que “o pagode em Salvador é o meio mais fácil de você chegar a algum lugar. Pagode é raiz, é a favela, a gente é favela, a gente vem daqui”, afirmando que não mudaria de estilo ou gênero artístico – apesar de apontar participações e referências em elementos musicais que vão além do pagode<sup>65</sup>. Estas falas, aliadas aos textos contundentes e diretos, encontrados na lírica d’A Dama do Pagode, podem ser aproximadas ao que descrevem Pinho e Czekus (2023) acerca do estilo musical:

Uma das características que o difere dos outros ritmos musicais é a forma como os vocalistas, dançarinos e musicistas foi se apropriando das suas vivências dentro das periferias e transformando-as em motivo de orgulho, marchando contra essa sensação de não pertencimento que a periferia tinha nas artes, contribuindo para uma certa representatividade do corpo negro da cultura oriunda das comunidades. Por conta disso, o preconceito velado que já existia diante dos negros e a força que o centro emana para as periferias com o desejo de calar a voz dos favelados é o ingrediente que faltava para contribuir com a invisibilização da cultura popular periférica, criando lacunas quanto à auto-valorização dos negros e impondo-lhes a realidade do Outro, do branco, afinal.

A centralidade da favela para a história e o desenvolvimento desta artista, falada em entrevista, é notada em aspectos outros, diversos, espalhados nas suas expressões líricas, sonoras e visuais. A produção artística d’A Dama se contorna a partir de algumas especificidades clássicas ao pagode, ao exemplo, o conteúdo cotidiano, as temáticas voltadas à relacionamentos ou ao sexo, e o apelo às situações cômicas e engraçadas.

Explicados estes pontos, cabe falar novamente de uma das figuras chave da história contada na música Soca Fofa, o “playboy”, personagem com o qual o eu-lírico da música, uma mulher, interage, tendo relações sexuais das quais se arrepende, em descrição que denota grande insatisfação. O termo “playboy” deve ser analisado de maneira similar ao termo “maloqueiro” em um aspecto: ambos representam o que Nascimento (2009) define por “rótulo”, elemento comum à musicalidade popular do Brasil. Na análise construída pelo autor, se pontuou quanto à rotulação da figura feminina; aí, falando-se no tom depreciativo. A rotulação descrita serviria

<sup>64</sup> Conteúdo da entrevista de Alanna Sarah Ramos no Bargunça Podcast. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dah8-liZE0>.

<sup>65</sup> Idem.

para “definir o comportamento e as atitudes da mulher sexualmente livre” (NASCIMENTO, 2009, p. 134), pontuando o que seria adequado ou não, de certo modo: o autor cita os termos “ordinária”, “piranha”, “cachorra”, “bandida”, “pistoleira”, entre outros, que são tomados nesse sentido.

Observa-se a diferença para os termos utilizados nas rotulações que se voltam a definir os homens, usualmente descritos sob adjetivos que enaltecem potência (ou uma falta de potência, em casos de músicas que tecem críticas, novamente, em tom humorado): “putão”, “miserável”, “negão”, “loirão”. Em alguns casos, para a figura masculina, não há conotação sexual ou sensual, se preferindo utilizar recursos humorísticos para descrevê-lo, em termos que se atrelariam mais a outros temas e propostas não ligados às questões sexuais. Comumente, há o benefício do humor positivo para a figura masculina e que, de maneira geral, enaltecem a sua “masculinidade”.

Apesar de também ser uma provocação, uma brincadeira que enfatiza ou exacerba uma característica pessoal, de estilo, conduta, de atitude ou de personalidade, a rotulação, no caso do *playboy*, tange o âmbito das classes sociais. A personagem do *playboy*, nessa canção, é comparada ao maloqueiro, figuras que representam campos antagônicos, no nível do desejo e no nível da satisfação da mulher do eu-lírico da letra em questão. O maloqueiro seria um jovem da favela, o *playboy* viria dos bairros de classe média alta.

As questões que tangem os campos social e econômico surgem dentro da musicalidade do pagode, fazendo parte de aspectos culturais presentes no imaginário das periferias. Se deve entender aí, dois principais aspectos. Em um aspecto, se observa um sentimento dicotômico em relação à vida na favela, em que se exhibe orgulho, caracterizando a importância do local de origem às pessoas, algo revisitado largamente na arte popular; ao mesmo que as dificuldades financeiras e de acesso e a oportunidades são também vistos como desprazeres e visam ser evitados. Em outro aspecto, toda a música popular brasileira nasce a partir da existência de um mercado consumidor, de um mercado de trabalho, e a própria arte se desenvolve a partir das relações inerentes ao crescimento urbano, às necessidades deste público popular, majoritariamente assalariado (RODRIGUES, 2012).

Em outras palavras, as características próprias de um mercado consumidor permitiram a existência de uma arte popular, de um pagode, e as diferenças entre as classes, que também nascem da lógica de mercado (tidas as diferenças econômicas e sociais que este inspira, em seu funcionamento), são expressas largamente nesta arte, que permite o cantar daqueles que viveram em condições socioeconômicas menos privilegiadas. Isto está explícito na arte d’A Dama do Pagode, em “Soca Fofa”, exemplo analisado, e fica claro na fala de Alanna Sarah

Ramos, quando enfatiza a relevância do conteúdo lírico de suas músicas e a importância de saber “quem” estaria cantando “o quê”, e aborda diretamente a sua posição e o seu papel social, mulher negra vinda da periferia<sup>66</sup>.

Na história contada na música “Soca Fofó”, d’A Dama do Pagode, o antagonismo do “playboy” e o “maloqueiro” alude às questões das diferenças sociais entre as pessoas no país, delineando construções simbólicas que remetem a estas diferenças. Em acordo com a pesquisa de Rodrigues,

À medida que a população brasileira se tornou mais dependente do acesso ao dinheiro e das formas de crédito, submetendo-se às pressões da configuração brasileira para a modelação de seus padrões simbólicos às funções de consumo, mais se tornaram dominadas e referidas pelo padrão de conhecimento expresso pelo sistema de classificação sócio-econômico que, desde os anos 60, passou por profundas transformações. Assim, uma direção das transformações está referenciada simplesmente pelo fenômeno do aumento da massa populacional dependente de dinheiro e crédito em uma escala até então nunca vista. Dessa forma, a necessidade de avaliar uma pessoa por sua capacidade de consumo tornou-se, progressivamente, ao longo de décadas, para um número cada vez maior de brasileiros, de diferentes regiões, um fato cotidiano (RODRIGUES, 2012, p. 154).

Os próximos aspectos enfatizados nesta discussão serão o humor contido nas linhas e entrelinhas dos versos da música do pagode e o conteúdo que tange questões de sexo ou sensualidade e sexualidade. Se deve pontuar, prontamente, que os dois âmbitos estão atrelados, dentro da estética pagodeira contemporânea. Usualmente, “[...] nas letras de pagode, o duplo sentido é um recurso utilizado para veicular um conteúdo acerca da sexualidade” (NASCIMENTO, 2009, p. 97). Em seguida, se tratará das questões que tangem o feminismo, subscritas ou explícitas, na obra artística D’A Dama do pagode.

O humor é um dos eixos principais para o estilo do pagode: a irreverência pode ser notada nas letras, nas danças, nos risos e risadas dos membros das bandas, nos palcos e vídeos, assim como na música, que traz elementos como mixagens de sirenes, que ecoam em alto volume acompanhando as batidas e a harmonia, e até nas vozes que compõem os *backing vocals* durante as músicas. A piada e a graça também estão presentes em outros estilos musicais, como o arrocha, o tecnobrega, a música brega, o samba, e alguns outros gêneros que surgem em contexto popular (CARDOSO FILHO; CERQUEIRA, 2016; PINHO; CZEKUS, 2023). Se pode entender que, em cada gênero, haveriam usos diferentes, únicos, destes apelos humorísticos. No caso do pagode, se pode dizer que os apelos compõem a base da fórmula

---

<sup>66</sup> Idem.

estética desta arte (pelo menos para a maioria dos artistas), e os outros eixos surgem desta origem em comum, este eixo central.

A sensualidade e o sexo também são temáticas corriqueiras ao pagode. Dandara Pinho e Rafaela Czekus falam que o pagode estaria interessado em expor justamente temas que são considerados tabus: sexualidade, desejo, os “pecados”, como a cobiça ou luxúria, demonizados pela Igreja Católica (PINHO; CZEKUS, 2023). Assim, nas músicas, a sexualidade pode ser notada em textos abertamente explícitos (em alguns casos, mais implícitos e secretos), como também pode ser observada nas entoações das vozes (principais ou *backing vocals*) em algumas músicas, as quais remetem a gemidos de prazer e assim exprimem emoções, análogas a situações ou experiências sexuais vivas, orgânicas, físicas. Notoriamente, a sexualidade também exprime nos corpos dos artistas e dos grupos de dançarinos, que representam parte extremamente relevante do pagode.

A música Soca Fofo traduz muito destes pontos levantados, explorando uma situação sexual a partir de perspectiva cômica. A letra da música conta uma história, com início, fim e desfecho, sendo o sexo o tema central, abordado explicitamente, desenrolado através de uma construção textual engraçada e sarcástica, sendo basicamente o relato de uma situação real vivenciada, algo que alguém experienciou e conta a outra pessoa. Mesmo neste relato, não fosse uma canção, o próprio desenrolar da história ou o desfecho, resultaria em uma interpretação cômica da situação.

A história contada pode ser desmembrada da seguinte forma. No início, o eu-lírico representado por uma mulher conta que enganou o parceiro usual, que pode ser namorado (a letra não deixa claro), o “maloqueiro”, e passou a noite com outro homem, o “playboy”, relatando arrependimento quase imediato. Em um segundo momento, na segunda estrofe da estrutura da letra, o eu-lírico continua a história tecendo um desenvolvimento mais profundo e apurado, ao que conta a sensação de insatisfação, que se deu pelo comportamento pouco interessante do parceiro durante o sexo, tido que este teria sido “mansinho demais”, não tendo feito “nada do jeito” que a mulher em questão gosta. Nesta mesma estrofe, em uma frase curta, a mulher descreve o próprio comportamento durante a transa, em que teria costume em fazer sexo mais intenso, se descrevendo através de dois rótulos, simultaneamente, na sentença “a mãe é bandida”.

No final da música, é feito um desfecho do enredo, em que a mulher descreve exemplos específicos dos comportamentos que a levaram a desgostar do sexo com o playboy. Os exemplos descritos expõem pouca potência ou intensidade durante a realização do sexo: “Ele soca fofo, enforca errado; Geme fino, ele bate fraco”. Nesta estrofe, cada frase traz

termos/conceitos que estariam associados à sexualidade mais carnal, selvagem, física, seguidos de palavras remetentes a ideias que desenfazem intensidade ou potência, durante o sexo.

Dois termos que representam gírias também devem ser explicados sobre esta letra. Os termos “soca” e “fofo” são apresentados no título e podem ser vistos como elementos que ajudaram a música e a artista a viralizar, apesar de ficarem, de certa forma, implícitos ou subentendidos, com significado oculto. O termo “soca” se refere ao ator de “socar” ou “empurrar”, aludindo à penetração sexual, e “fofo”, trazido em seguida à “soca”, pode demonstrar falta de intensidade ou potência, remetendo-se à uma fofura à força insuficiente, pouca, oposta à corporalidade/intensidade esperada, nesta concepção de ato sexual. Nas palavras de Alanna Ramos, a Dama, Soca Fofa é sobre "aquele tipo de cara que não faz as coisas de acordo com o que dá prazer para as mulheres; [e não age] com vontade; aqueles caras que não tem jeito para pegar na mulher" (MORAES, 2022).

A letra da música tece a construção de uma história cômica, humor que pode ser inferido a partir (i) do desenvolvimento da história e (ii) dos termos utilizados ao longo da música, que reforçam a informalidade ou leveza, opostas à seriedade. O fechamento da história nesta estrofe traz um aumento de intensidade, que pode ser notado ao se escutar a canção, percebendo-se a introdução de vozes adicionais ao instrumental da música, com vocais femininos (e masculinos, que se postam em tom mais grave, em menor destaque e definição durante o refrão) que cantam os versos finais, que simbolizam uma espécie de conclusão.

A respeito desta música, se pode entender como a arte d’A Dama do Pagode se insere no campo mercadológico, tendo pretensões musicais que geram discussão em torno dos paradigmas sociais, no que tange à sexualidade da mulher. O debate toca a construção das letras das músicas populares, em especial, o pagode, gênero aqui analisado, em que se nota grande desvalorização da figura feminina. As músicas d’a Dama do Pagode giram em torno desta inversão ou da relativização destes papéis.

Nascimento (2009) afirma que:

As letras de pagode baiano, vistas a partir do corpus analisado, são invariavelmente interpretadas por homens. A mulher ou é representada a partir do discurso masculino, como uma terceira pessoa, em um dizer sobre, ou então se estabelece uma ponte, um canal de interlocução e diálogo, mas, mesmo assim, a voz da mulher, o “eu feminino” não aparece, em um “dizer para o outro”, em que se faz cúmplice e cujo discurso produz as expectativas, desapontamentos e frustrações sobre o modelo idealizado, dominante, que representa a mulher; ou seja, ela é sempre representada a partir do eu masculino que fala, que se expressa. E aí aparece um paradoxo: nas apresentações, comparecem mais mulheres e são elas as visadas para as performances de massa. O conflito se situa entre as letras (quase sempre pejorativas acerca do seu corpo e do seu comportamento), e o ritmo contagiante que as faz encenar sua própria desqualificação (NASCIMENTO, 2009, p. 94).

O autor descreve um perfil padrão aos grupos de pagode baiano, em que a mulher é usualmente representada dentro da óptica masculina, em discursos que ecoam a voz masculina sobre a mulher – esse perfil, portanto, difere da proposta artística e expressiva de Alanna Ramos. Os posicionamentos d’A Dama do Pagode, além de expostos na composição lírica das suas músicas, são pontos abordados nas entrevistas que Alanna conduz à mídia cultural. Em palavras por vezes tão explícitas quanto os versos de suas músicas, a artista relata em alguns momentos a sua insatisfação com a cultura machista dentro do pagode, onde os grupos musicais são liderados por homens, tendo letras de músicas e temas das canções voltadas a perspectivas masculinas, usualmente enxergando a mulher enquanto objeto ou descrevendo-a enquanto indivíduo passivo das situações<sup>67</sup>.

As letras d’A Dama, assim, trazem conteúdo que não entende a mulher como objeto sexual ou como um ser passivo. A postura da artista, em suas falas ao público, acompanha os seus posicionamentos e questionamentos: “os caras cantam música o tempo todo acabando com a gente, dizendo várias coisas e por que a gente não pode fazer o mesmo? Por que eu tenho que pensar na masculinidade deles?” (MORAES, 2022). Esta forma de enxergar o feminino é expressada de maneira clara na letra da música Soca Fofa, que pode ser entendida como uma ocupação do espaço dominado pelo masculino. Na música, a voz feminina expressa de maneira aberta os seus desejos e também descontentamentos sexuais; na fala da artista, o momento atual é da mulher enquanto protagonista, tendo ela o microfone e a possibilidade de dizer e fazer o que quer – inclusive pontuar o que acha que os parceiros fazem errado (MORAES, 2022).

Indo além, se pode pensar que A Dama do Pagode se coloca em uma postura ativa de construção desta identidade, não aguardando sua definição a partir de um outro. Se trata da construção de uma imagem artística que trilha caminhos opostos ao padrão, em uma cultura e contexto que valoriza o masculino, através de um intenso questionamento de normas, padrões e condutas.

Ao que reflete Andreza Cerqueira,

Em algumas das músicas, A Dama evidencia suas preferências afetivas e sexuais em suas letras, construindo esse personagem de mulher independente, e questionadora das normas. Chama atenção também a ‘valorização’ de um tipo masculino bastante agredido por todos os meios e todas as linguagens: o ladrão/maloqueiro (CERQUEIRA, 2021, p. 7).

---

<sup>67</sup> Transcrição de entrevista de Alanna Sarah Ramos no Bargunça Podcast. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dah8-liZE0>.

A Dama conta que o lançamento da música Soca Fofo envolveu a recusa inicial do empresário da artista, que pontuou que o conteúdo mexeria (negativamente) com a percepção da masculinidade do homem. A artista vê tal situação como corriqueira no meio da arte popular. A música foi lançada após insistência da artista, que convenceu o empresário quando performou a música durante um show, de surpresa, ao que se deu grande reação positiva do público presente (MORAES, 2022).



A Dama em foto de divulgação da música Soca Fofo (2022). Foto: Reprodução/YouTube.

Na musicografia d'A Dama, muitas músicas tratam da questão da representatividade da mulher negra periférica (de maneira direta e clara, como nas falas explicitadas em suas entrevistas), debate que já poderia ser traçado a partir da música Soca Fofo. Entretanto, optou-se por continuar a discussão deste importante eixo da arte analisada através de outras músicas, que contém informações adicionais, ampliando o espectro desta interpretação.

#### **4.2 Análise II: Pirraça**

A música Pirraça foi lançada em 13 de maio de 2019, tendo, no momento da produção desta pesquisa, 773.802 ouvintes na plataforma Spotify e 1.177.132 visualizações no canal do oficial YouTube. O videoclipe para esta música, publicado em 14 de novembro de 2019 no YouTube, possui 9.523.802 visualizações.

Eu conheci um maloca gostoso  
Com uma pegada diferenciada

Adoro quando ele me pega, me puxa  
Eu fico excitada

Aí eu falei assim pra ele, ó:

Ai pai, pirraça  
A dama gosta quando você pega e maltrata  
Ai pai, pirraça  
A dama gosta quando você pega e maltrata

Dá murrinho dá, dá dá

A letra da música pode ser dividida em quatro principais estrofes que são repetidas ao fim. Em versões ao vivo, as repetições e os versos surgem em momentos e com sentenças diferentes, por improviso. O refrão desta música fica localizado na terceira estrofe.

Vale explorar a utilização dos termos (a) “maloca”, que se refere ao “maloqueiro”, explicado na subseção anterior, (b) “pegada diferenciada”, que descreve a característica de um parceiro que seria “quente” durante as preliminares ou durante o sexo, (c) “pai” se refere ao parceiro romântico em questão, um homem – da mesma forma que o eu-lírico da música Soca Fofo se descreve como “mãe”, em dado momento –, e (d) “pirraça”, que seria “brincadeira” ou “provocação”, expressada de maneira bem informal e descontraída.

O conteúdo ou sentido central da letra gira em torno de uma história contada, na primeira parte (estrofes 1 e 2), e esta história serve, ao fim, para exemplificar algumas das preferências do eu-lírico da música, uma mulher, na segunda parte (estrofes 3 e 4). O humor é um dos eixos da canção, ao que a música não faz uma mera descrição da situação dos desejos do eu-lírico; a faz como em uma brincadeira, em um diálogo cotidiano leve e relaxado.

Um exemplo desta construção dialogal se vê no trecho “Eu conheci um maloca gostoso”, frase que inicia a música e chama a atenção, ampliando o foco aos versos que se seguem: “Com uma pegada diferenciada; Adoro quando ele pega, me puxa; Eu fico excitada”. A sexualidade surge como outro eixo elementar à canção. Na música, a voz feminina expressa suas preferências, notadas nos trechos: “Adoro quando ele me pega; me puxa; Ai pai, pirraça; A dama gosta quando você pega e maltrata”. Os versos finais concluem com sentenças que soam sexualmente provocativas, sendo uma demonstração da forma direta, sem filtro, da arte pagodeira, e da sua perspectiva ativa, autodeterminada, da arte d’A Dama do Pagode: “A dama gosta quando você pega e maltrata; Dá murrinho dá, dá dá”.

Dois principais aspectos ficam evidentes e serão investigados mais a fundo, nesta discussão. Através da análise das letras, se explorará questões que tangem principalmente a representatividade da mulher negra periférica e a sexualidade da mulher. No próximo subtópico,

se tratará principalmente de âmbitos ligados à representatividade, ao que a maior parte das discussões que tocam a sexualidade será construída no subtópico posterior.

A representatividade da mulher negra periférica é um aspecto de grande relevância na arte lírica d'A Dama do Pagode, sendo visitada nas produções desta artista, que procura romper os valores tradicionais e subverte costumes e tendências que permeiam o imaginário cultural do pagode (e, em um âmbito maior, da sociedade). Sua arte traduz questões e pode ser interpretada à luz de aspectos teóricos visitados em textos, obras e nas reflexões dos movimentos sociais do feminismo negro.

Acerca disto, se coloca as palavras das pesquisadoras Fernanda Lima e Angélica Caporal:

Não se quer negar com este estudo a trajetória dos movimentos feministas tradicionais e dos estudos de gênero, responsáveis, em grande medida, pela conquista formal e material de direitos às mulheres, mas se enfatiza, que estes estudos, ao não incorporarem a questão da raça, tornam-se insuficientes para a constituição do sujeito mulher negra, simplesmente porque as mulheres negras possuíam e ainda possuem pautas de lutas diferentes. Da mesma forma, o estudo da trajetória histórica e social das relações raciais no País, também não oportunizou o protagonismo e a visibilidade das mulheres negras, resquício de uma sociedade estruturada em bases sexistas e patriarcais (LIMA; CAPORAL, 2020, p. 3).

A hegemonia masculina no meio pagodeiro é notória, algo também identificado nos ambientes de outros estilos musicais, conforme já descrito. Entretanto, o machismo evidenciado no pagode possui destaque, ao que algumas letras versam sobre situações sexuais, que envolvem o sexo, a sexualidade, tendo a mulher geralmente em posição passiva no discurso, proferido por homens. As vozes que cantam o pagode, especialmente até o final da década de 1990, eram predominantemente masculinas. Somente nas últimas duas décadas houve a insurgência da arte feminina, se vendo o crescimento de artistas como A Dama do Pagode, A Travestis e Aila Menezes, que Alanna Ramos descreve enquanto “artistas feministas”<sup>68</sup>.

A Dama fala explicitamente acerca da falta de reconhecimento à artista (e ao público) feminina, contando ocasiões que exemplificam disparidade, em relação aos homens, ao que as mulheres não teriam “as mesmas oportunidades”<sup>69</sup>, reforçando sua noção do seu lugar de expressão – e da necessidade de ampliar o alcance desta expressão.

Nas palavras d'A Dama,

O machismo existe e é gritado, escancarado e as pessoas fingem não ver. Cobram muito do que uma mulher tem que cantar, do que uma mulher tem que fazer, mas quando um homem aparece fazendo o mesmo que a mulher, tá tudo lindo e merecedor. Acredito que faltam mais empresários para olhar para essas mulheres. Para entender

---

<sup>68</sup> Idem.

<sup>69</sup> Idem.

que o mercado não pode ser apenas dos homens, que existem muitas mulheres que cantam pagode e que estão aí, esperando uma oportunidade e alguém que as apoie. As pessoas precisam abrir os olhos e os ouvidos para essas artistas (CARLA, 2023).

O posicionamento de raízes feministas da cantora é condizente com as leituras mais recentes sobre o feminismo e mais precisamente, o feminismo da mulher negra da periferia:

Frisa-se por oportuno, que o movimento político e social feminista tem por objetivo a emancipação da mulher, a sua libertação de todas as formas de opressão, e o exercício pleno dos seus direitos de cidadania, questionando a hierarquização dos sexos imposta pela sociedade patriarcal e machista (LIMA; CAPORAL, 2020, p. 15).

A postura social e política de eixos feministas de Alanna vai de encontro ao produto comum da indústria cultural popular, em traçado artístico que ao mesmo tempo choca e aproxima o ouvinte. Em palavras por vezes tão explícitas quanto os versos de suas canções, a autora afirma: “Estou abrindo porta não só para mulheres, como para os homens também. Trazendo essa onda do pagode baiano, fazendo com que as pessoas entendam e respeitem isso” (MORAES, 2022).



A Dama no clipe “Pirraça” (2019). Foto: Reprodução/YouTube.

Em texto intitulado, “E Se Lélia Gonzalez Conhecesse ‘A Dama’?”, A autora Andreza Cerqueira descreve a personagem incorporada por Alanna Ramos, tecendo uma leitura analítica sobre um encontro hipotético entre Lélia Gonzalez, uma figura expoente do movimento feminista do Brasil, referência nos estudos e debates de gênero, raça e classe no país e no mundo, e A Dama do Pagode, artista aqui analisada. Em um trecho do texto, a autora dissecou características da imagem visual da artista A Dama do Pagode:

Com o slogan “O Pesadelo dos Homens”, e seu logotipo um salto alto cor de rosa, a cantora chama a atenção pela construção do seu ethos sempre com porte de mulher empoderada e que faz piada do sexo oposto, sempre com roupas despojadas e o corpo cheio de tatuagens. A Dama também não se envergonha de seu cabelo crespo e bastante armado. Ela comanda a banda o tempo inteiro, e nos shows costuma chamar homens aos palcos para dançar as suas músicas (em sua grande parte sensuais) (CERQUEIRA, 2021, p. 6).

A música de Alanna Ramos soa como uma luta. A artista se identifica como uma mulher negra da Bahia, no Nordeste brasileiro. Dentro desta sociedade, a mulher negra historicamente se vê em condição de invisibilidade social e política, enfrentando desafio a ser inserida em uma sociedade que a discrimina sob duas bandeiras: raça e gênero. Se deve entender as [...] “desvantagens decorrentes da posição social da mulher negra, [posição] que é justamente, a de mantê-la no papel de inferior à da mulher branca e ao homem negro” (LIMA; CAPORAL, 2020, p. 16).

A ativista feminista Sueli Carneiro, fundadora do Instituto Geledés e uma das principais estudiosas sobre a mulher negra no Brasil, coloca:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados (CARNEIRO, 2020, p. 2).

A invisibilidade da mulher negra não está restrita aos espaços dos homens brancos, ocorrendo dentro dos movimentos sociais negros e dos movimentos feministas, os quais centraram atenção nas questões das mulheres brancas, em um primeiro momento, e em seguida, incluíram a classe enquanto um fator de “subordinação, ignorando as demandas por raça” (LIMA; CAPORAL, 2020, p. 10).

Na leitura de Céli Pinto, um espaço em que se dá os movimentos de luta social também se configura como um espaço de poder, em que as relações sociais se desenrolam, se desenvolvendo relações de desigualdade. Conforme a pesquisadora,

Ao próprio feminismo foi dado um lugar neste arranjo de dominação. As mulheres feministas podem falar algumas coisas e não outras. As mulheres não-feministas terão poderes outros, porque não-feministas. Quando uma mulher fala, sua fala tem uma marca: é a fala de uma mulher; quando uma mulher feminista fala, tem duas marcas, de mulher e de feminista. A recepção destas falas por homens e mulheres tende a ter a mesma característica, é a recepção de uma fala marcada, portanto particular, em

oposição à fala masculina/universal. Se for a fala de uma mulher feminista, é o particular do particular (PINTO, 2010, p. 20).

A música d'A Dama do Pagode se pauta em um trânsito que subverte um dos principais construtos da cultura do pagode: a tendência machista encontrada nas letras, sendo de certa forma comuns aos grupos musicais, em que a mulher é desenhada a partir dos contornos de submissão e passividade, fruto da interpretação destes homens. Ainda, em outros gêneros populares dentro do contexto baiano, tal qual o axé, arrocha e/ou forró, se nota mulheres famosas encabeçando os grupos, enquanto no pagode, a grande maioria dos músicos é homem<sup>70</sup>.

Alanna Ramos afirma que há pouca união entre as mulheres, mesmo em gêneros musicais em que existe uma força feminina incidente (artistas como Anitta, Marília Mendonça e Ivete Sangalo), que estão no topo após pelo menos uma década de sucesso. Além disso, Alanna afirma que, por causa da pressão existente no mercado, nos shows, canta diversas músicas de homens – e não vê os cantores e grupos masculinos de pagode cantando músicas das mulheres, em nenhuma ocasião<sup>71</sup>. A quantidade de vocalistas mulheres negras é ainda menor.

A opressão que a mulher negra sofre hoje possui base no período colonial, surgindo com alterações ou adaptações que fazem sentido dadas as novas características do contexto sociocultural vivenciado:

O que poderia ser considerado como história ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão. As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofreu e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras (CARNEIRO, 2020, p. 1).

Ao que se pode inserir as palavras de Lima e Caporal:

Desta forma a luta das mulheres negras pela libertação em nossa sociedade deve abranger todas as formas de opressão, uma vez que não se trata apenas da capacidade de superar as desigualdades geradas pela história hegemônica masculina, mas se exige, ainda, a superação de ideologias complementares desse sistema de opressão, como é o caso do racismo. À vista disso, a integração do olhar feminista com o antirracista, englobando as lutas tradicionais do movimento negro com a tradição de luta do movimento das mulheres, afirma a condição específica da nova identidade política que é a mulher negra (LIMA; CAPORAL, 2020, p. 17).

---

<sup>70</sup> Transcrição de entrevista de Alanna Sarah Ramos no Bargunça Podcast. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dah8-liZE0>.

<sup>71</sup> Idem.

### 4.3 Análise III: Rainha do Prazer

A próxima música analisada é intitulada Rainha do Prazer, uma parceria com Mc Mari. A música foi lançada no canal do YouTube em 22 de janeiro de 2021, tendo 84.280 visualizações.

Vou escolher minha posição  
 Porque dentro do quarto sou eu quem domino tudo  
 Mas tapinha também faz parte  
 Ele sabe que eu gosto quando bota, bota, bota  
 É só sequência de sentada, é só quicada nervosa

Ele sabe que eu gosto quando bota, bota, bota  
 É só sequência de sentada, é só quicada nervosa  
 Rainha do prazer, sento rebolando até o dia amanhecer  
 Tapa de amor não dói então na bunda vem bater  
 Fica me pirraçando até parece não querer

Vem cá bebê, cá bebê  
 Vem cá bebê, cá bebê  
 Vai me bota, bota  
 Vai me soca, soca  
 Vem que eu tô nervosa  
 Vem que eu tô nervosa

A letra da música pode ser dividida em três estrofes com alguns versos alternados. Os versos da última estrofe, diferente dos anteriores, são cantados de maneira rápida, seguindo padrão de repetição que acompanha a batida dos instrumentos percussivos, principalmente.

A construção lírica foi feita em cima de um tema nítido, que pode ser entendido a partir da leitura da primeira estrofe. A perspectiva do eu-lírico, uma mulher, se baseia em comentários que descrevem suas preferências durante o ato sexual. A repetição de alguns termos, que acompanham os instrumentos, durante a música, parecem indicar ou fazer alusão ao sexo, o que fica mais evidente nas sentenças em que a cantora fala: “Ele sabe que eu gosto quando bota, bota, bota”. A repetição do termo “bota”, na primeira, segunda e na terceira estrofe, indica este tipo de efeito.

O humor também se faz presente, sendo identificável a partir do uso de gírias ao longo dos versos, como visto em “É só sequência de sentada, é só quicada nervosa”. O sexo é o tema central da música, podendo-se ir além: a sexualidade da mulher do eu-lírico é a questão principal. Mais precisamente, se aborda as preferências do eu-lírico feminino durante o sexo, havendo a anúncio literal e explícita das suas preferências, em todas as estrofes. Neste ponto, é possível comparar a construção desta letra às músicas Soca Fofo e Pirraça, analisadas

anteriormente, na medida em que o eu-lírico reforça modos ou atitudes que trariam maior prazer e seriam sua preferência durante o sexo, nas três músicas:

- i. Soca Fofó: Não fez nada do jeito que eu gosto (verso 3);
- ii. Pirraça: A dama gosta quando você pega e maltrata (Verso 7);
- iii. Rainha do Prazer: Ele sabe que eu gosto quando bota, bota, bota (verso 4).

A construção de letras que fazem anúncio explícita das preferências sexuais simboliza a quebra de um grande tabu. Na música popular brasileira, ao longo de 100 anos de história, são raros os exemplos de obras que trazem a anúncio de posições, preferências, costumes e fetiches sexuais de uma mulher, ainda mais, uma mulher negra periférica e, além disso, tendo estas ideias como “carro-chefe” da proposta musical.

Desta forma, através da investigação de suas construções líricas, a atual análise percebe a sexualidade como o tema mais relevante à arte d’A Dama do Pagode, evidenciando-se a característica de embate desta artista, que traz novas perspectivas ao pagode, ao feminismo e ao que se conhece por sexualidade; todos, em constante evolução, em formação.



A Dama e Mc Mari em capa de divulgação da música Rainha do Prazer (2021). Foto: Reprodução/YouTube

### **Sexualidade, pagode e feminismo: evoluções e contradições**

A sexualidade da mulher é uma temática explorada frequentemente pelas letras cantadas pel’A Dama do Pagode, estando presente em Soca Fofó, em Pirraça e Rainha do Prazer, as letras analisadas até então. Ao abordar abertamente a sexualidade, traduzindo e elaborando suas preferências, a artista avança a um embate, um confronto às normas ou valores comuns ao imaginário pagodeiro mais tradicional.

Em relação às letras das músicas, Alanna Sarah diz:

Muita gente fala sobre a letra dessa música, “ah por que murrinho?”, eu sempre dou a mesma explicação para a galera. Nessa música eu falo da história de uma mulher que conheceu um maloca gostoso com uma pegada diferenciada, e eu estou falando da relação deles entre quatro paredes. É sobre sexo, a relação de um casal. [...] Entre quatro paredes, na minha opinião vale tudo, eu particularmente gosto do sexo agressivo. Talvez em todas as minhas músicas eu não consiga representar todo mundo, mas sei que represento alguém em alguma parte” (ANDRADE, 2020).

A Dama do Pagode traça o rumo de sua própria história, em escopo artístico que denota o posicionamento e a colocação da mulher como figura ativa neste processo, não tomando uma perspectiva de passividade ou de aceitação de condições. Se coloca que a autodefinição das mulheres negras é de extrema relevância ao processo social constitutivo, ao movimento feminista, e permite que as mulheres negras transcendam o status de objeto (LIMA; CAPORAL, 2020, p. 16).

Como elabora Djamila Ribeiro,

Tanto o olhar de homens brancos quanto o de negros e quanto o das mulheres brancas confinaria a mulher negra a um local de subalternidade muito mais difícil de ser ultrapassado. Numa sociedade de herança escravocrata, patriarcal e classista, cada vez mais torna-se necessário o aporte teórico e prático que o feminismo negro traz para pensarmos um novo marco civilizatório (RIBEIRO, 2016, p. 103).

Os posicionamentos ideológicos levantados na arte d’A Dama do Pagode, podem ser também entendidos como expressão de situações ou aspectos subjetivos, cotidianos, específicos, de maneira objetiva: nesta arte, a mulher fala o que pensa. Através da arte, Alanna Sarah deixa falar as suas experiências, preferências, prazeres, angústias e vontades, e tece caminho dentro da história do pagode e do feminismo.

Em entrevista concedida ao jornal *A Tarde*, se escreveu: “em algumas composições suas, é como se certa agressividade tivesse trocado de sinal, sido autorizada. Numa [música], pede ‘dá murrinho, dá’, em outra, ‘bate na minha cara’” (MENDONÇA, 2019, online). A artista reafirma seu gosto por sexo intenso, violento, e discorda que estaria fazendo apologia ao crime, em menção à questão da violência contra a mulher (MENDONÇA, 2019). Neste ponto, se retrata um posicionamento que tange a subversão dentro deste modelo artístico; se veem questionados aí os direcionamentos da construção social do ser feminino. Ao que se pode perguntar: haveria um direcionamento indevido, neste processo de construção?

Em capítulo intitulado “Vendendo uma buceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural”, do livro *Olhares Negros, Raça e Representação* (2019), bell hooks escreve sobre a subrepresentação da subjetividade e da sexualidade feminina, na arte popular, e reafirma a relevância deste processo constitutivo:

Quando nós mulheres negras nos relacionamos com nossos corpos, nossa sexualidade, de formas que põem o reconhecimento erótico, o desejo, o prazer e a satisfação no centro de nossos esforços para criar uma subjetividade radical da mulher negra, podemos criar representações novas e diferentes de nós como sujeitas sexuais. Para isso, precisamos estar dispostas a transgredir as barreiras da tradição. Não devemos nos furtar do projeto crítico de interrogar e explorar abertamente as representações da sexualidade da mulher negra que aparecem em todo lugar, especialmente na cultura pop (HOOKS, 2019, 117).

A Dama do Pagode diz perceber diferenças na forma que as pessoas enxergam a sua arte, distinções que se dão por conta de sua origem, posição e papel social, enquanto mulher negra vinda da periferia. Ela entende que as expressões cantadas nas letras de suas músicas (as palavras citadas, os termos, xingamentos, ideias mais realistas, de cunho sexual mais explícito e direto) são construções de suas trajetórias, e são lidas distintamente e interpretadas diferentemente pelo público<sup>72</sup>. Alanna representa uma movimentação no cerne do pagode baiano, trazendo releituras a alguns mandamentos até então intocáveis, transformando o gênero através da novidade, da criação.

### **Transformações no imaginário do pagode baiano**

Notadamente, os percursos históricos acompanham alterações na realidade vivida pelas pessoas, em âmbito social ou cultural. A identidade baiana, com suas distintas facetas, tem passado por transformações de grande impacto. Se vê mudança nos papéis sociais, nas roupas dos indivíduos, nos problemas, nas soluções, havendo novas tecnologias, novos conceitos e novas possibilidades. Estas transformações também são vigentes dentro do pagode baiano, nas últimas décadas.

A Dama do Pagode é uma das artistas que nasce nesse contexto, havendo outros de similar relevância, ao estudo cultural deste e outros gêneros populares brasileiros. A música de Alanna Sarah expressa muitas das tendências recentes, em um momento histórico que o feminismo, ao exemplo, é discutido e possui maior circulação, muito graças as possibilidades

---

<sup>72</sup> Transcrição de entrevista de Alanna Sarah Ramos no Bargunça Podcast. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_dah8-1iZE0](https://www.youtube.com/watch?v=_dah8-1iZE0).

de divulgação através da internet. A artista tem o feminismo na ponta da língua, se opondo ao machismo em termos literais. Como exemplo, a seguir, trechos de sua música Machista Não Tem Vez:

Não tem conversinha  
 Não tem blá blá blá  
 Se quer vir com caô,  
 Então entra na fila

Sou a dama do pagode e não passo pano, pra homem machista!

Se tá de roupa curta, deixa ela usar  
 Se tá no paredão, deixa dançar  
 Se ela quer beber, deixa embrasar  
 Se não quer respeitar, vaza!

Meu corpo, minhas regras, todas as mulheres merecem respeito...

Eu sento mesmo,  
 Eu rebolo mesmo,  
 Eu empino mesmo,  
 Chacoalho mesmo

Os versos desta música deixam clara a ideia de autonomia (e trata sutilmente dos riscos da falta de uma autonomia) e expõem preferências e escolhas, tratando de questões da mulher, sua relação com o contexto social, e com âmbitos que tocam sua sexualidade; aspectos notados em outras obras, na lírica d'A Dama do Pagode. A mulher em questão descreve sua disponibilidade em escolher – e em querer escolher – o que é confortável, de buscar o prazer. Ela se vê em posição de descrever quais comportamentos são agradáveis e correspondem ao que pretende e quer fazer.

Um ponto que adiciona à análise do conteúdo das interpretações das outras letras d'A Dama, sobre Machista Não Tem Vez, é a própria utilização do termo que cita o machismo, no título. Indo além da análise do conteúdo em si, se pensa que a/o lyricista que compôs a canção deve ter ciência de alguns dos elementos constitutivos do machismo, ao menos a partir do prisma contemporâneo, conhecendo aspectos da luta feminista. Isso é visto nos tipos de exemplos que são exibidos e caracterizam os comportamentos machistas para com a mulher: a partir da terceira estrofe, o eu-lírico conta casos curtos, exemplos em que o homem age em controle das vontades e direitos da mulher.



A Dama no clipe da música Machista Não Tem Vez (2020). Foto: Reprodução/YouTube.

Se pode concluir que a voz ativa da mulher, repetidamente observada no formato das músicas e no conteúdo das letras d'A Dama do Pagode, é recente e ainda incomum, havendo poucos artistas que seguem esta linha. Isto se dá em especial no gênero do pagode, onde as letras usualmente trazem versos depreciativos sobre a mulher e costuma enfatizar e engradecer o comportamento, os atos e a sexualidade homem, o masculino.

Apesar disto, nos últimos anos, na arte popular nacional, tem se visto alguns artistas que rompem com os preceitos mais clássicos da cultura machista; podendo se ouvir, inclusive, vozes de outras pessoas, de diferentes gêneros e corpos, expressarem suas subjetividades. A título de exemplo, se pode citar Pablo Vittar, *drag queen*, e o grupo de pagode A Travestis, cuja vocalista é uma travesti, que traz músicas com títulos como “Murro na Costela”, “Ai Minha Larissinha”, “Sento Pro Moço do Gás”, “Cagar no Pau” e “Putá de Marré / Ai Meu Cu Caralho”.

Por fim, acerca da interpretação dos dados encontrados na obra d'A dama do Pagode, se reitera para as questões que surgem dentro da realidade da mulher negra, em que se luta pela possibilidade de haver uma construção, uma transformação da cultura vigente, para que esta contemple com as especificidades e necessidades das pessoas, garantindo que suas vozes sejam ouvidas. Observando as palavras de Djamila Ribeiro:

A invisibilidade da mulher negra dentro da pauta feminista faz com que essa mulher não tenha seus problemas sequer nomeados. E não se pensa saídas emancipatórias para problemas que sequer foram ditos. A ausência também é ideologia. Muitas feministas negras pautam a questão da quebra do silêncio como primordial para a sobrevivência das mulheres negras (RIBEIRO, 2016, p. 101).

As músicas interpretadas na atual pesquisa fazem parte da musicografia d'A Dama e marcam um ponto de virada na arte pagodeira, o início de um processo de transformação no imaginário, em momento que passa a existir artistas que utilizam a música também como forma de expressão das lutas sociais que fazem parte do cotidiano – alguns destes fazem uma arte de caráter subversivo, ao romper com barreiras e tradições. A arte musical d'A Dama do Pagode se constrói nesses moldes. Em sua expressão, se faz quebradora de limites, envolvendo todos os elementos que a compõem: a letra, a musicalidade (o som), o aspecto visual, que envolve a divulgação de um produto, de uma marca, e a dança (o corpo).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo discorrer sobre a evolução do pagode baiano, de 1990 até os anos 2022, tendo como base o início do ritmo e sua disseminação com a banda É o Tchan, e perpassando pelos anos 2000 até o surgimento da maior banda de pagode baiano com vocalista feminina da atualidade, A Dama do Pagode. Focando em analisar as letras de maior sucesso da banda A Dama do Pagode, e das perspectivas de gênero da vocalista, Alanna Sarah Ramos, esta pesquisa focou nas músicas de maior sucesso da cantora – tomando como base a análise de dados dos vídeos do canal d’A Dama do Pagode no YouTube, e das músicas lançadas na plataforma Spotify.

Buscou-se aporte teórico sobre a História dos Feminismos, História do Pagode Baiano, evolução do papel da mulher na cena pagodeira baiana com a finalidade de interpretar as músicas da banda, partindo de pressupostos feministas. Acredito que possam existir limitações no trabalho devido ao fato de a autora que vos fala ser uma mulher socialmente branca dentro da perspectiva baiana de raça e, por este motivo, não vive nem viveu nenhum tipo de racismo nos territórios aos quais este estudo se refere.

Como se pode observar ao longo da leitura do texto, muitas foram as mudanças na cena pagodeira baiana, tanto nas letras das músicas quanto na maior abertura de espaço para as mulheres dentro do ritmo. O pagode baiano evoluiu e evolui, caminhando a passos curtos – mas constantes – em direção a um pagode com mais inclusão feminina. Ainda que demore, ainda que custe, e ainda que as dificuldades se façam presentes e frequentes, o papel feminino no pagode baiano tem se tornado cada vez mais importante e imponente.

A Dama do Pagode vai em direção contrária à rota de silenciamento da mulher negra, evitando que esta seja vista como uma reflexão, como uma imagem do branco, tida através de olhares de comparação às suas semelhantes, em vias de manutenção da estrutura de dominação masculina (PINHO; CZEKUS, 2023, online). A luta de Alanna Sarah Ramos é por ser fazer escutada, por ter sua voz amplificada aos e às ouvintes que queiram escutá-la.

O pagode baiano é um ritmo “jovem”, que vibra no estado inteiro, congregando quem ama ser feliz. Mais estudos sobre A Dama do Pagode e a mulher no pagode baiano estão surgindo exponencialmente, na medida em que o feminismo transcende e que as mulheres se empoderam social e legislativamente; entretanto, estamos apenas no início. A transformação caminha através d’A Dama, ainda que suas letras - com exceção de "Machista Não Tem Vez" -,

muitas vezes, reforcem a hipersexualização do indivíduo - homens e mulheres -, e também estabeleçam papéis estereotipados baseados em concepções machistas já tão enraizadas na sociedade brasileira.

Apenas após os anos 2000 nós tivemos mulheres vocalistas de bandas de pagode baiano tomando o espaço que é delas por direito. Se as letras falam de nós, que ocupemos os espaços e revolucionemos o pagodão. Que venham mais pesquisas, mais visibilidade, mais incentivo ao pagode através de políticas públicas; do lado de cá, aguardaremos ansiosamente pelas cenas do próximos capítulos...

## REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo, Pólen Livros, 2019.

ANDRADE, Bianca. **'Entre quatro paredes vale tudo', diz A Dama sobre polêmica com música**. 13 de fev. de 2020, às 14h10. Bahia.ba. Disponível em: <https://bahia.ba/entretenimento/entre-quatro-paredes-vale-tudo-diz-a-dama-sobre-polemica-com-musica/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias**. Lisboa, Editorial Teorema, 2004.

ASSIS, Camila Vieira da Silva de. Mulheres negras, opressões, feminismo negro e entretenimento. **Anais do VI seminário CETROS, UECE**, 2018.

ASSIS, Dayane N. **Conceição de. Interseccionalidades**. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.

AZEVEDO, Fábio Palácio de. O conceito de cultura em Raymond Williams. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)**, São Luís - Vol. 3 - Número Especial Jul./Dez. 2017.

BENECIUTI, Marina. **Sufrágio universal: movimento sufragista britânico (1903-1918)**. Curitiba, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAPORAL, Angélica Azerego Garcia. LIMA, Fernanda da Silva. Feminismo negro no Brasil e luta por reconhecimento: um diálogo com a teoria da justiça de Nancy Fraser. **Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM**, v. 15, n. 1, 2020.

CARDOSO FILHO, Jorge; CERQUEIRA, Rose. O Arrocha enquanto performance e representação: a música popular e o corpo periférico a partir do músico Nenho. **Revista Eco Pós, Cultura Pop**, v. 19, n. 3, 2016.

CARLA, Erem. **A Dama reflete sobre carreira no pagode baiano: “Quanto mais alcanço, mais longe estou da aceitação”**. BahiaNotícias. Sábado, 16/09/2023. Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/71097-a-dama-reflete-sobre-carreira-no-pagode-baiano-quanto-mais-alcanco-mais-longe-estou-da-aceitacao>. Acesso em: 9 dez. 2023.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e indígenas, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2020.

CERQUEIRA, Andreza. E SE LÉLIA GONZALEZ CONHECESSE “A DAMA”? Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2021, ISSN 2179-510X

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Los Angeles: University of California, 2002.

COELHO, Luís Fernando Hering. Resenha do livro “Que Tchan é Esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90”. **Revista de antropologia**, São Paulo, USP, 2005, V. 48 N° 1.

DANNER, Fernando. O sentido da biopolítica em Michel Foucault. **Revista Estudos Filosóficos**, n° 4, 2010.

DIAS, Rodrigo. Tancredo Neves e a redemocratização do Brasil. **Revista Temporalidades**, 2015.

DICIO. Favela. Dicionário online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/favela/>. Acesso em: 10 dez. 2023.

DOMINGUES, Petrônio. Frentenegrinas: notas de um capítulo da participação feminina na história da luta anti-racista no Brasil. **Cadernos pagu** (28), 2007.

DURAN, Celso Cerviño Rodriguez. Reflexões sobre identidade: a construção da baianidade na cobertura (tele) jornalística do carnaval de Salvador. **ReCOM**, 2015.

D'ASSUNÇÃO BARROS, José. Sobre a feitura da Micro-História. **OP SIS**, vol. 7, n° 9, jul-dez 2007.

FAIRCLOUGH, Norman. Análise Crítica do Discurso como método em pesquisa social científica. In: Wodak e Meyer. **Methods of critical discourse analysis**. Londres: Sage, 2005. p. 121-138.

FERREIRA DE MELO, Iran. Análise do Discurso e Análise Crítica do Discurso: desdobramentos e intersecções. **Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Lingüística e Literatura** Ano 05 n.11 - 2º Semestre de 2009.

FIANCO, Francisco. Adorno: Ideologia, cultura de massa e crise da subjetividade. **Revista Estudos Filosóficos**, n° 4, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1987.

FIGUEIREDO, Eurídice. Desfazendo o gênero: a teoria queer de Judith Butler. **Revista Criação e Crítica**, N. 20. USP, 2018.

FIGUEIREDO, Joabson; SANTOS, Alvanita. Quem precisa de baianidades? (reflexões sobre as construções identitárias na Bahia). **ABRALIC**, 2015.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve histórico do movimento feminista no Brasil**. São Paulo, Editora Claridade, 2015.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 35, n.3, p. 20-29, 1995.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revistas sociais hoje**, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

HOOKS, Bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº16. Brasília, pp. 193-210, janeiro - abril de 2015.

\_\_\_\_\_. vendendo uma buceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural. Em: \_\_\_\_\_. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019, 356 p.

FRANÇA JUNIOR, Edevard Pinto. A construção da baianidade no final do século XX: análise do documentário o capeta Carybé. **Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar** Universidade Federal do Piauí – UFPI, 2012.

KRONES, Joachim Michael. Turismo e baianidade: a construção da marca “Bahia”. Trabalho apresentado nos **Anais do III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

LAVINSKY, Gabriela. **A Dama**: análise lírica e contextual das perspectivas de gênero, raça, classe e culturalidade no pagode baiano. Salvador: UFBA, 2020. (TCC em História).

LEAL, Isabela Albuquerque. **O movimento feminista negro no Brasil e as contribuições de Davis, Walker, hooks e Adichie na busca pela igualdade das mulheres negras**. Paraná, Centro Universitário Curitiba, 2018.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

LE MOS, Paulo Ricardo Vargas. Expressões idiomáticas: uma visão regionalista. LUME, UFRGS, 2014.

LIMA, Ari. A legitimação do intelectual negro no meio acadêmico brasileiro: negação de inferioridade, confronto ou assimilação intelectual?. *Afro-Ásia*, 25-26 (2001), 281-312, Salvador.

LIMA, Fernanda; CAPORAL, Angélica Azerego Garcia. Feminismo negro no brasil e luta por reconhecimento: um diálogo com a teoria da justiça de Nancy Fraser. **Revista Eletrônica do Curso de Direito da UFSM**, v. 15, n. 1, p. e37166-e37166, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revistadireito/article/view/37166/pdf>. Acesso em: 13 dez. 2023.

MARIANO, André Luiz Sena. O materialismo cultural de Raymond Williams: aproximações às pesquisas sobre história do currículo e da profissão docente. **Revista Eletrônica de Educação**, v. 10, n. 2, p. 332-344, 2016.

MARIA PEDRO, Joana; MARIA ALMEIDA DE FREITAS, Idalina; FERREIRA VERAS, Elias. **Diálogos impertinentes**: as categorias de gênero, sexualidade, raça e classe na historiografia brasileira contemporânea. Editora UFRR, 2019.

MARIA SOUZA MARTINS, Angela; MARIA WANDERLEY NEVES, Lúcia. Cultura, educação, dominação: Gramsci, Thompson, Williams. **Revista HISTEDBR On-line**. Campinas, nº 55, p. 73-93, mar 2014.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O príncipe**. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2005.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Memória de minhas putas tristes**. Rio de Janeiro, Record, 2006.

MEDEIROS, Luciene. Deam: uma Invenção do Movimento de Mulheres e Feminista no Contexto da Redemocratização Brasileira. **Anais do XV Encontro Regional de História**, Rio de Janeiro. 2012.

MENDONÇA, Tatiana. Pela primeira vez, mulheres assumem protagonismo no pagode baiano. **A Tarde**. 23 de dezembro de 2019 às 09:39h, Atualizado em 23/12/2019. Disponível em: <https://atarde.com.br/muito/pela-primeira-vez-mulheres-assuem-protagonismo-no-pagode-baiano-1104843>. Acesso em: 12 dez. 2023.

MORAES, Luanda. **O que é 'soca fofo'? A Dama, cantora do hit viral, explica o termo**. 2022. Disponível em: <https://gente.ig.com.br/cultura/2022-10-14/o-que-e-soca-fofo-musica-a-dama.html>. Acesso em: 13 dez. 2023.

MOTA, Keli Rocha Silva. Feminismo Contemporâneo: como ativistas de São Paulo compreendem uma terceira onda do movimento no país. **Revista Marília**, v. 19, n. 1, 2018.

MOURA, Milton. A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo. **Edufba**, Salvador, 2011.

MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador. Bahia. **Revista Brasileira do Caribe**, vol. IX, núm. 18, 2009, pp. 361-387.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. **Entrelaçando Corpos e Letras: Representações de gênero nos pagodes baianos. 2009, 195f.** 2009. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

NASCIMENTO, Clebemilton. **Pagodes baianos: entrelaçando sons, corpos e letras**. Salvador: EDUFBA. 2012.

NOVA, Luiz; FERNANDES, Taiane. **Baianidade**. Salvador: Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/UFBA. 2006.

OLIVEIRA, Jéssica Cristina Alvaro. Interseccionalidade, de Carla Akotirene. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, v. 6, n. 1, 2020.

PARADIS, Clarisse Goulart. A tradução do pensamento de Angela Davis para o Brasil: por uma história das origens interseccionais do feminismo. **Cadernos Pagu**, n. 58. Campinas, 2020.

PESSOTI, Gustavo Casseb; PESSOTI, Bruno Casseb. A economia baiana e o desenvolvimento industrial: uma análise do período 1978-2010. **Revista de Desenvolvimento Econômico**, Ano XIII Nº 22 Dezembro de 2010.

PINHO, Dandara Amazzi Lucas Pinho; CZEKUS, Rafaela Tavares Von. **A importância das Mulheres negras no pagode baiano e sua influência na representação das jovens negras.** Jusbrasil. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/a-importancia-das-mulheres-negras-no-pagode-baiano-e-sua-influencia-na-representacao-das-jovens-negras/1177123749>. Acesso em: 9 dez. 2023.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Revista de sociologia e política.** V. 18, n. 36, 2010.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. **Revista internacional de direitos humanos,** v. 13, n. 24, p. 99-104, 2016.

RIBEIRO, M. O. A sexualidade segundo Michel Foucault: uma contribuição para a enfermagem. **Rev. Esc. Enf. USP.** , v. 33 , n. 4, p. 358-63, dez. 1999.

SANTOS, Paulo Rodrigues dos. A concepção de poder em Michel Foucault. **Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas.** v. 16, n. 28, jan./jun. 2016, p. 261-280.

SCOTT, Joan. Experiência. In: **Falas de Gênero.** Organização de Alcione Leite da Silva, Mara Coelho de Souza Lago e Tânia Regina Oliveira Ramos. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação e Realidade,** v. 20, p. 71-99, 1995.

SWAIN, Tania Navarro. Feminismo e representações sociais: a invenção das mulheres nas revistas “femininas”. In: **História: Questões & Debates,** Curitiba, n. 34, p. 11-44, 2001.

SIQUEIRA, Tatiana Lima. Joan Scott e o papel da história na construção das relações de gênero. **Revista Ártemis,** Vol. 8, jun 2008, pp. 110-117.

DUARTE, André de Macedo. Rer Foucault à luz de Butler: repensar a Biopolítica e o Dispositivo da Sexualidade. **Revista dois pontos.** Curitiba, São Carlos, volume 14, número 1, p. 253-264, abril de 2017.

FERREIRINHA, Isabella Maria Nunes; RAITZ, Tânia Regina. As relações de poder em Michel Foucault: reflexões teóricas, **Rev. Adm. Pública** vol.44 no.2 Rio de Janeiro Mar./Apr. 2010.

RAIMUNDO, Valdenice José; GEHLEN, Vitória; ALMEIDA, Daniely. Mulher negra: inserção nos movimentos sociais feminista e negro. Pernambuco, UFPE, 2016.

ROCHA, Cássio Bruno Araujo. Um pequeno guia ao pensamento, aos conceitos e à obra de Judith Butler. **Cadernos pagu** (43), julho-dezembro de 2014, p. 507-516.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. Economia simbólica da excitação: sobre os circuitos musicais populares nas periferias e o sentido erótico-dançante no tecnobrega e no pagode baiano, 2012.

SILVA, Eliane Borges da. **Tecendo o fio, aparando as arestas: o movimento de mulheres negras e a construção do pensamento negro feminista.** Salvador; EDUFBA, 2000

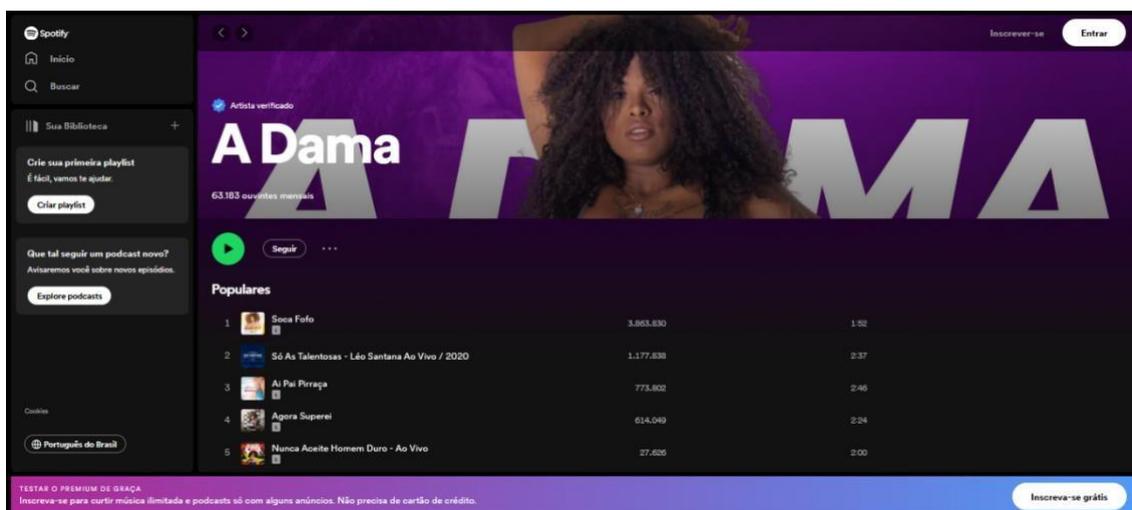
SIMIONATTO, Ivete; COSTA, Carolina Rodrigues. Estado e políticas sociais: a hegemonia burguesa e as formas contemporâneas de dominação. **Revista Katálysis**, vol. 17, n. 1, 2014.

SOUZA, Lídio de; CORTEZ, Mirian Beccheri. A delegacia da mulher perante as normas e leis para o enfrentamento da violência contra a mulher: um estudo de caso. **Rev. Adm. Pública**, vol.48, no.3, 2014.

SOUZA, Bartira de Sena e; SANTANA, Mauro Gutembergue dos Santos de. Cultura popular X cultura de massa. **Anais do VII SEMOC**, Universidade Católica do Salvador, 2004.

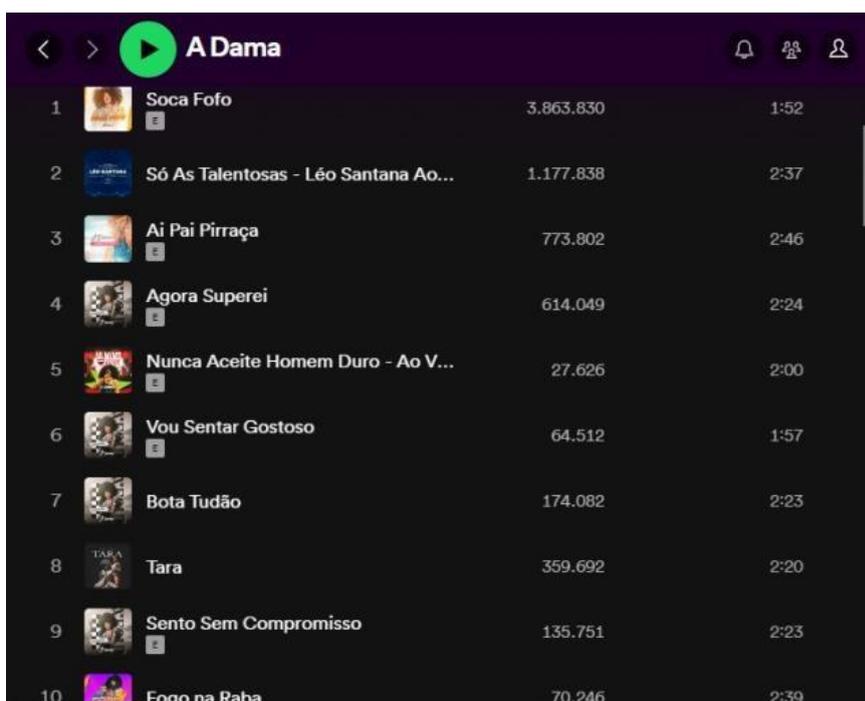
## ANEXO I

**Figura 1** – Imagem principal do perfil d’A Dama do Pagode na plataforma Spotify, junto à lista das suas músicas mais populares.



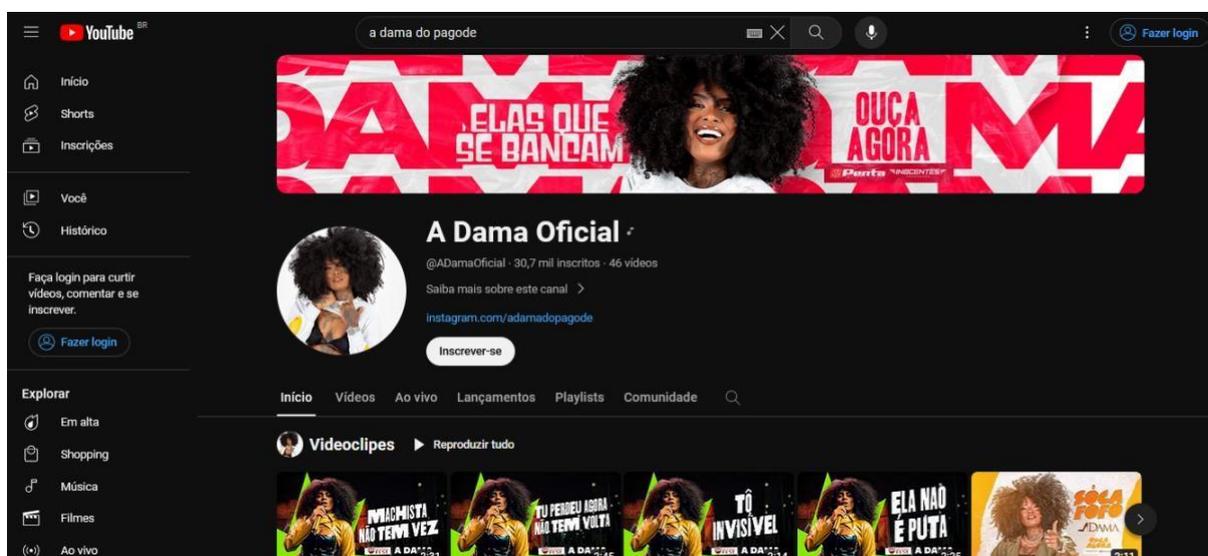
Fonte: Imagem salva a partir de captura de tela na plataforma Spotify (2023).

**Figura 2** – Imagem da lista das músicas mais populares d’A Dama do Pagode na plataforma Spotify, indicando número de ouvintes e duração de cada música



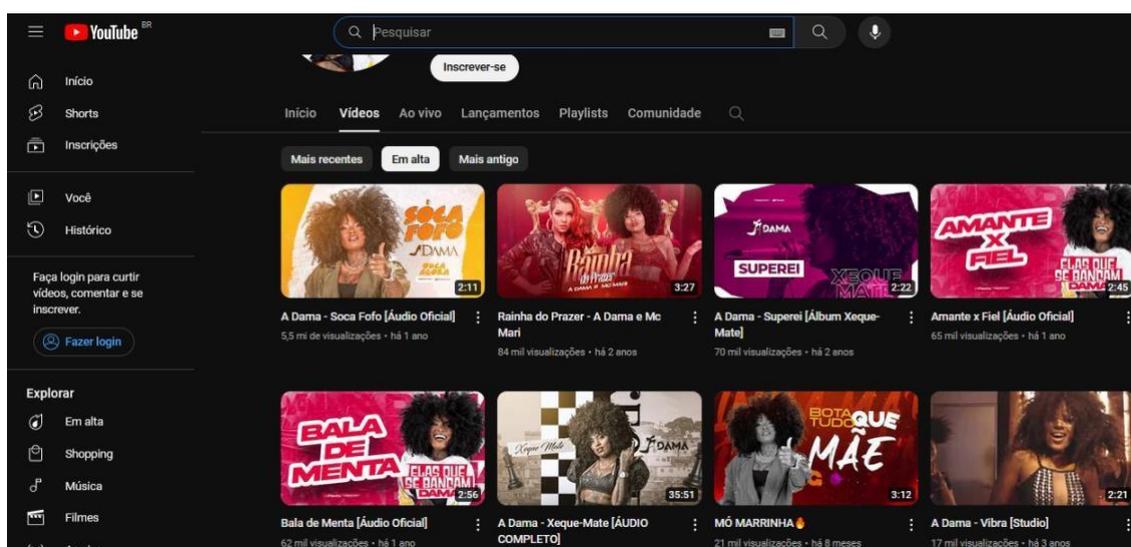
Fonte: Imagem salva a partir de captura de tela na plataforma Spotify (2023).

**Figura 3** – Imagem principal do perfil d’A Dama do Pagode na plataforma YouTube, junto à lista das suas músicas mais populares.



Fonte: Imagem salva a partir de captura de tela na plataforma YouTube (2023).

**Figura 4** – Imagem da lista das músicas mais populares d’A Dama do Pagode na plataforma YouTube, indicando número de visualizações, tempo decorrido desde a publicação inicial e a duração de cada vídeo.



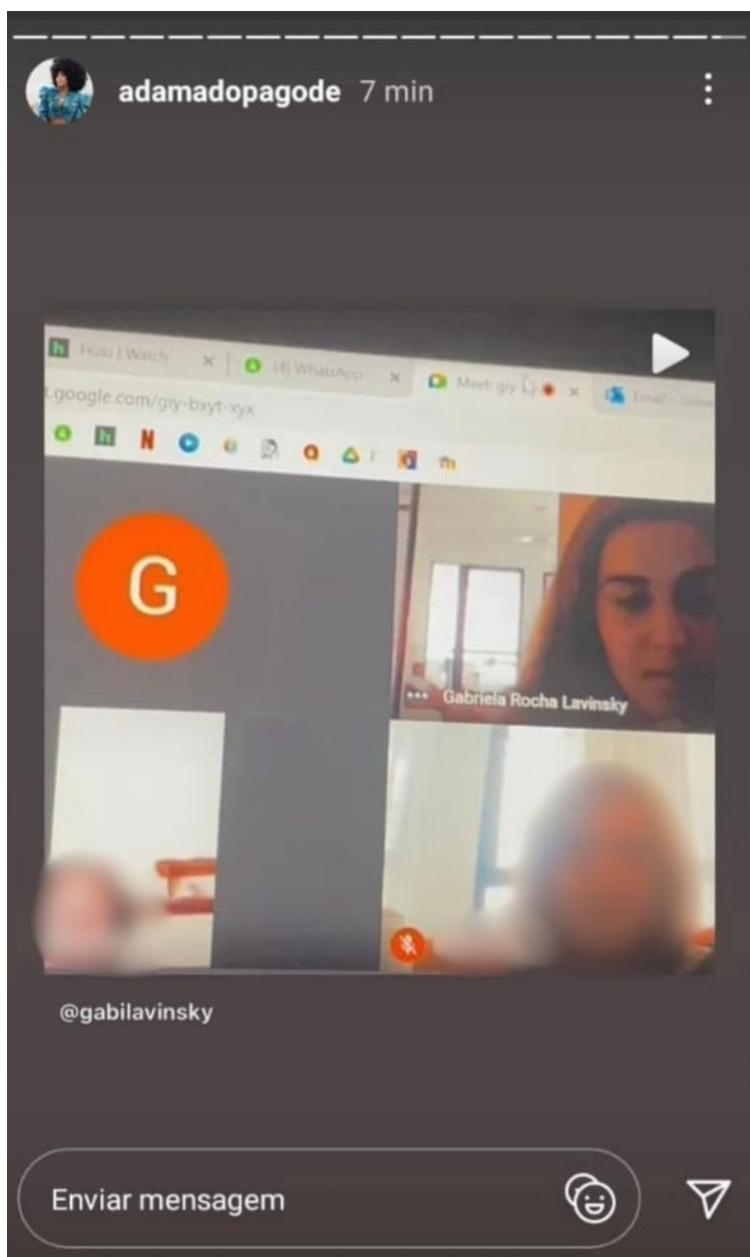
Fonte: Imagem salva a partir de captura de tela na plataforma YouTube (2023).

## ANEXO II

**Figura 1** – Captura de tela do Instagram com comentário da cantora Alanna Sarah, 2020.

Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 2** – Alanna Sarah Ramos reposta, em seu perfil oficial do Instagram (@adamadopagode), a publicação do perfil pessoal da autora, divulgando o resultado do Trabalho de Conclusão de Curso escrito sobre ela.



Fonte: arquivo pessoal.