

Nathalia Müller Camozzato

**O SAMBA EM PESSOA:  
ARACY DE ALMEIDA E O DISPOSITIVO DA ORALIDADE**

Dissertação submetida ao Programa de  
Pós-Graduação em Linguística da  
Universidade Federal de Santa  
Catarina para a obtenção do Grau de  
Mestre em Linguística  
Orientador: Prof. Dr<sup>a</sup>. Cristine Gorski  
Severo

Florianópolis  
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor.  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Camozzato, Nathalia Müller

O Samba em Pessoa : Aracy de Almeida e o Dispositivo da Oralidade / Nathalia Müller Camozzato ; orientadora, Cristine Gorski Severo, 2017.  
206 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Linguística, Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Linguística. 2. Oralidade. 3. Dispositivo. 4. Aracy de Almeida. 5. Música Popular. I. Gorski Severo, Cristine. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Linguística. III. Título.

Nathalia Müller Camozzato

O SAMBA EM PESSOA: ARACY DE ALMEIDA E O DISPOSITIVO  
DA ORALIDADE

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de “Mestre” e aprovado em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística.

Florianópolis, 9 de junho de 2017.

---

Prof. Marco Antônio Martins Dr.  
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Cristine Gorski Severo, Dr.<sup>a</sup>  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Vania Zikan Cardoso, Dr.<sup>a</sup>  
Universidade Federal de Santa Catarina - PPGAS

---

Prof. Atilio Butturi Jr., Dr.  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Eduardo Meinberg de Albuquerque Maranhão Filho

Dedico este trabalho às mulheres que se recusam a se conformar àquilo que lhes dizem ser. Mulheres que cantam, escrevem, dizem, formulam, expressam sua singularidade.



## AGRADECIMENTOS

Gostaria de poder apresentar meu sentimento de gratidão de maneira circular, sem hierarquias – primeiro ou último lugar. Não posso. Ironicamente, ao trabalhar com a oralidade e com performatividade, eu disponho apenas dos instrumentos oferecidos pela escrita, e, mais ainda, em um gênero tão restritivo quanto o são os gêneros acadêmicos. Aproveito a oportunidade da seção, para torna-lo mais pessoal, dar a ver a subjetividade e as relações daquela que aqui escreveu.

Sou grata por, nesta pesquisa, dialogar com Aracy de Almeida, minha já íntima Araca. Agradeço por seu cantar – e que cantar! – que inundou meus ouvidos durante todo o processo de pesquisa e de escrita, uma espécie de motivação malandra. Agradeço por sua sagacidade inspiradora, seus bordões inspirados, as sacadas que aliviavam o peso da reclusão e da escritura. Por muitos dias, cantarolei mentalmente uma das sacadas de Aracy que aproveito para contar (cantar?) aqui: diz-se que Vinicius de Moraes e Tom Jobim estavam às voltas com um jingle que precisavam compor para um “regulador hormonal”. Araca, quando os encontrou, atacou, parodiando uma de suas canções: “O ovário vem caindo...”.

Agradeço todos os dias por minha orientadora, Cris[tine], que, uma pesquisadora impecável, é tão leve, arejada, dialógica, e me fez crer em uma vida bela e possível na pós-graduação. Mais que possível: feliz. Agradeço por todas as vezes em que Cristine me perguntou se eu estava feliz na pós-graduação. Por todas as interlocuções, leituras atentas e por lapidar as ideias brutas que eu trazia! “Vamos que vamos”, como ela diz.

Minha gratidão à minha família (NÃO) tradicional brasileira. Ao meu pai, que me deixa saudade, mas muitas boas memórias, particularmente por ter apoiado minhas escolhas, especialmente aquelas que – um encontro de universos tão distintos – não compreendia. Me lembro agora de ter comentado com ele sobre pesquisar a oralidade, ainda no hospital, e ele me responder: “qualquer coisa que te fizer feliz”. Minha mãe, que bancou sozinha coisas muito difíceis para que eu pudesse me dedicar à escrita da dissertação, aguentou meus humores, minhas impaciências e como retorno, sempre foi tão paciente comigo. Minha irmã, Thamara, que me influenciou tamanhamente nesse gosto pela leitura, pela escrita, pela música. Valeu, Thami, pelas leituras atenciosas e pela disposição para dialogar com meu texto!

Agradeço ao Lino, meu companheiro de vida e de pós-graduação, por nossa travessia juntos pelo mestrado, pelos debates acalorados, pela

tentativa de fazer dialogar Linguística e Antropologia – ultrapassar, entre todas as outras barreiras, aquelas disciplinares. Agradeço pela companhia para escrita e leitura, pelo incentivo, por estimular meu amor por aquilo que faço.

Gratidão pelos amigos e colegas de pesquisa e de pós-graduação, pelas conversas, trocas, desabafos, ensinamentos. Pelo cuidado que temos uns pelos outros e pela crença que temos uns nos outros. Carrego comigo e nesta dissertação cada um dos momentos, movimentos, afetos que trocamos, fosse nos espaços de confraternização, fosse nos espaços acadêmicos.

Finalmente, agradeço ao Aleques Eiterer por disponibilizar o acesso ao seu documentário “Araca – O Samba em Pessoa” e à Juliana Starling Stolagli, pela documentação que tão generosamente me ofereceu.

Eles querem salvar/as glórias nacionais/  
Coitados!/ Ninguém me salva/ Ninguém me  
engana/ Eu sou alegre/ Eu sou contente/Eu sou  
cigana/ Eu sou terrível/ Eu sou o samba [...]  
("A Voz do Morto", canção de Caetano Veloso e  
Aracy de Almeida)



## RESUMO

A pesquisa consiste em uma análise das formas como a oralidade foi discursivizada e das relações entre poder e saber aí implicadas. Observa-se, primeiramente, como no período histórico denominado Era Vargas ocorreu uma saturação dos discursos que buscavam extrair uma verdade da oralidade, fosse pelo papel atribuído à música como uma estratégia política, fosse pela emergência do rádio que despontava como cultura de massa. Propõe-se aventar as maquinarias existentes nessas discursivizações da oralidade a partir da noção de dispositivo, tendo-se, então, o dispositivo da oralidade. Nesse aspecto, a investigação observa ainda, como a produção de sentidos de genericidade, racialidade e de um denominado “popular” foram mobilizadas pelo dispositivo da oralidade. O funcionamento do dispositivo da oralidade é abordado a partir da subjetivação de Aracy de Almeida como cantora da música popular e das diferentes formas como seu cantar e sua performatividade foram discursivizados: o cantar de Aracy como um acontecimento na música popular. Aborda ainda as formas como Aracy performatizou a si mesma enquanto uma subjetividade pública, a partir de resistências ao dispositivo e, especialmente, a partir de agonísticas.

**Palavras-chave:** Oralidade. Dispositivo. Música Popular. Aracy de Almeida.



## **ABSTRACT**

This study carries out an analysis on the discursivization of orality and the relations that are implied between power and knowledge. Firstly, it is observed how, in the historical period named “Era Vargas”, has occurred a saturation of the discourses which attempted to extract a truth from orality, caused by the role attributed to music as a political strategy and by the emergence of radio as mass culture. This paper proposes to discuss the machineries found in the discursivizations of orality based on the notion of apparatus, the apparatus of orality. From this perspective, this research deals with how the genericity, raciality and the production of “popular” as discourse were engaged by the dispositive of orality. The functioning of the apparatus of orality is approached from the Aracy de Almeida’s subjectification as a popular singer and the different ways in which her singing and performativity were discursivized: Aracy’s singing as a happening in popular music. Additionally, Aracy’s performativities are approached as a public subject by her resistance to the apparatus and, specially, by agonistics.

**Keywords:** Orality. Apparatus. Popular Music. Aracy de Almeida.



## **LISTA DE FIGURAS**

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1: A genericidade na Revista do Rádio .....          | 163 |
| Figura 2 - Caricatura de Aracy de Almeida.....              | 208 |
| Figura 3 - Caricaturas de Aracy cantora e Aracy jurada..... | 230 |



## SUMÁRIO

|          |                                                                                            |           |
|----------|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                    | <b>27</b> |
| <b>2</b> | <b>DIALÓGOS TEÓRICOS: O DISPOSITIVO, A ORALIDADE, A RACIALIDADE E A GENERICIDADE .....</b> | <b>35</b> |
| 2.1      | PODER, SAABER E DISPOSITIVO:SUBJETIVAÇÕES E ASSUJEITAMENTOS.....                           | 48        |
| 2.2      | A CANÇÃO NA MÚSICA POPULAR: A ORALIDADE E A VOCALIDADE.....                                | 58        |
| 2.2.1    | A musicalidade e o negro diaspórico .....                                                  | 59        |
| 2.2.2    | O Vocábico: entre a Pluralidade e a Unicidade.....                                         | 66        |
| 2.2.3    | Voz, autoria e subjetivação.....                                                           | 71        |
| 2.2.4    | A Performance.....                                                                         | 77        |
| 2.3      | GENERIFICAÇÃO E RACIALIZAÇÃO EM SUAS INTERSECÇÕES .....                                    | 80        |
| 2.3.1    | Feminismo Negro Brasileiro.....                                                            | 81        |
| 2.3.2    | Glória Anzaldúa e a mestiza.....                                                           | 87        |
| 2.3.3    | Racialização e generificação.....                                                          | 91        |
| 2.4      | CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO .....                                                     | 97        |
| <b>3</b> | <b>A ERA VARGAS E O DISPOSITIVO DA ORALIDADE</b>                                           | <b>99</b> |
| 3.1      | A PRODUÇÃO INTELECTUAL E CULTURAL ATRELADA AO PODER .....                                  | 105       |
| 3.2      | “DISPOSITIVO DA ORALIDADE”: RADIODIFUSÃO E MUSICALIDADES .....                             | 110       |
| 3.2.1    | Oralidade como objeto de saber e poder: radiodifusão e cultura                             | 111       |
| 3.2.2    | A Música na Era Vargas: entre o Popular e o Orfeônico                                      | 121       |
| 3.2.3    | Oralidade, Racialidade e Genericidade.....                                                 | 133       |
| 3.2.4    | A mulher na construção da nação e a mulher enquanto voz                                    | 151       |

|          |                                                                                                     |            |
|----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.3      | CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO: UM FECHAMENTO PROVISÓRIO .....                                    | 166        |
| <b>4</b> | <b>“COM VOCÊS, MEU PAI, ARACY DE ALMEIDA!”</b>                                                      | <b>169</b> |
| 4.1      | O SAMBA EM PESSOA .....                                                                             | 174        |
| 4.1.1    | “Cada um canta por onde pode, né, meu filho?”: a voz de Aracy como acontecimento .....              | 177        |
| 4.1.2    | “Um vocabulário que só falava calão e outras minhocas mais”: a oralidade em Aracy de Almeida .....  | 188        |
| 4.1.3    | “Ninguém me deixa cantar o que eu quero!”: Aracy de Almeida, Noel Rosa e o conceito de autoria..... | 196        |
| 4.2      | “ME OLHAVAM COMO UMA CRIOULINHA, DEPOIS COMEÇARAM A ME OLHAR COMO UMA CANTORA”.....                 | 206        |
| 4.2.1    | “Sou Araca, não sou Piaf. Nem quero!” .....                                                         | 213        |
| 4.3      | “PRA ELE EU DOU DEZ MANGOS!” .....                                                                  | 222        |
| 4.4      | “ESTAMOS CONVERSADOS!” .....                                                                        | 231        |
| <b>5</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                                                   | <b>235</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                                             | <b>239</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

*Tudo aquilo que o malandro pronuncia  
Com voz macia é brasileiro, já passou de português.* (Canção  
“Não tem Tradução”, de Noel Rosa, cantada por Aracy de Almeida)

A presente pesquisa constitui-se da elaboração de um diálogo entre política, estética e discurso. Buscamos fazer com que as temáticas conversassem por meio da caracterização de um dispositivo (FOUCAULT, 1979, 1995, 1999), uma rede de relações complexas, cujas vinculações entre poder e saber localizamos nos modos como, a partir de um momento histórico compreendido enquanto “Era Vargas” (1930-1945), a oralidade, especialmente a partir da radiodifusão e do nacionalismo, passou a ser densamente discursivizada e articulada, nesses discursos, também à racialização e à generificação. O segundo movimento da pesquisa se dá, por outro lado, na observação da emergência de Aracy de Almeida no campo da música popular, aquela de epônimo “o samba em pessoa”, de maneira que se possa apreender as formas como funcionaram as maquinarias do dispositivo – como capturaram e subjetivaram Aracy, por exemplo – e como se deram as resistências e as disjunções ao dispositivo, também protagonizadas pela cantora.

Em outras palavras, observamos a dinâmica de um dispositivo que chamamos de “dispositivo da oralidade” composto pela relação entre regimes enunciativos, os discursos e os saberes produzidos em torno da vocalidade e da oralidade, tendo-se a reboque, a genericidade a racialidade. O momento histórico da irrupção do dispositivo, a chamada Era Vargas traça um quadro nacionalista particular, no qual sobrevivem os discursos que criaram e criam inteligibilidades e audibilidades para a oralidade e para a canção em quadro nacionalista, relacionando a oralidade e a voz à generificação e à racialização e, ainda, definindo qual era a oralidade cara ao nacionalismo – representativa de uma brasilidade – bem como qual era a musicalidade que serviria a esses fins.

Nesse interim emerge a polivalente noção de “popular”, construído pelo dispositivo da oralidade e que perpassa todas as discursividades aventadas. Assim, o campo de forças do dispositivo são as relações de poder no interior da constituição de uma música popular brasileira: uma mútua incitação entre as práticas populares da canção e uma tentativa de apreensão e normatização de um certo popular e, em

contrapartida, as possibilidades de resistência (no interior das relações de poder) e disjunção a esse dado popular já normatizado.

Para ingressar apropriadamente nesta dissertação, contudo, é necessário percorrer um trajeto que foi traçado pela pesquisadora e que culminou na produção desta pesquisa. A motivação inicial deste empreendimento foi a aproximação de uma temática carregada de complexidades e nuances, infelizmente ainda, não suficientemente abordada (especialmente, em se tratando dos estudos linguísticos e do discurso): a oralidade.

Os estudos da oralidade/vocalidade<sup>1</sup> demonstram que um resgate de algo que se denomina voz importa justamente pelo tipo de reflexões e problemáticas que instaura. Pedro de Souza vê, na reflexão sobre a voz a emergência de “mundos discursivos possíveis aos quais a voz se reporta mostrando em si a variedade do dizer” (SOUZA, 2003, p. 12). Se a voz é caracterizada como a materialidade significativa por excelência (FLORES, 2016), também é fato que seu significado não pode ser apreendido em uma lógica semiótica. A produção de sentido, aqui, portanto, não é da ordem da semiose. É possível apreendê-la, por outro lado, na ordem do acontecimento ou da performance (ZUMTHOR, 1993; 2005; 2010; FINNEGAN, 2009); ou mobilizando-se sentidos simbólicos e locais perpetuados pela oralidade, como fazem alguns africanistas e teóricos dos estudos culturais (HALL, 2002; DIAGNE, 2012; MUDIMBE, 2013; GILROY, 2001; GLISSANT, 2005).

A forma como a oralidade (ou a vocalidade), um “objeto fugidio” (TRAVASSOS, 2008), se furta às estratégias e instrumentos analíticos das mais variadas regiões do saber é o que, para Travassos (2008), faz com que o vocabulário com o qual se busca uma aproximação da voz suplantando a perspectiva fonética/fonológica (cuja crítica já fizemos em outro momento, vide CAMOZZATO, 2016) e musicológica soe “tão ingênuo e amador”. Os próprios estudos da voz, muitos referenciados no parágrafo anterior, ao postularem uma revisão crítica dos regimes de verdade que abordam a oralidade utilizando-se das mesmas estratégias e métodos apropriados e demandados pela textualidade (escrita), tampouco parecem propriamente indicar uma possível abordagem a objetos orais e vocais, em que pese a relativamente recente tradição dos estudos da oralidade. O que tais estudos, com razão, apontam, é para

---

<sup>1</sup> Como, por exemplo, CAVARERO, 2011; DOLAR, 2011; SOUZA 2008; 2015; FINNEGAN; 2008; TRAVASSOS, 2008, ZUMTHOR, 2008 – entre outros que serão mencionados nesta pesquisa.

uma demanda interdisciplinar, que Zumthor (2008) chama de “os estudos da voz”.

Vistas as dificuldades instrumentais em se tomar a voz isoladamente, enquanto uma materialidade acústica, e vista a crítica feita por Travassos (2008), a estratégia encontrada por esta pesquisa foi observar como a oralidade e a vocalidade foram objetos do discurso e, mais ainda, como estiveram no cerne de relações de poder em discursos e maquinarias cuja complexidade resulta em um dispositivo da oralidade. Nesse sentido, à pesquisa interessou muito mais escrutinar as maquinarias envolvidas no dispositivo da oralidade e na forma como esse dispositivo subjetivou Aracy de Almeida (mais ainda: foi “dobrado” pela cantora) do que analisar a voz ou as canções. Ademais, em uma retomada de teor arqueológico dos discursos, encontramos uma saturação dessas discursividades no momento histórico predicado como “Era Vargas”, quando localizamos a irrupção do dispositivo. Essa foi a maneira pela qual nos aproximamos de um “sentido da vocalidade” (CAVARERO, 2011) que, por sua vez, não é um significado.

A chamada Era Vargas é comumente remetida apenas ao período compreendido pelo Estado Novo (1937-1945), mas pode ser entendida como o momento no qual estão incluídas a Era de Ouro do Rádio, a gênese do campo conhecido como música popular brasileira e, conforme Severo (2015), quando se dá ainda a reverberação dos ideários modernistas, ainda que tais movimentos não se deem sincronicamente à temporalidade entendida como Era Vargas. Trata-se de um momento em que a construção sistemática dos sentidos de brasilidade se tornou uma prática governista, a mítica democracia racial passou a ser usada para explicar o Brasil mestiço, em que as transmissões radiofônicas massivas passaram a fazer parte da estratégia política do Estado e em que a música popular passa a ser empregada como um instrumento pedagógico de construção de uma brasilidade considerada legítima, aliando política cultural e propaganda política.

Importa que, se a pesquisa parte de um lugar institucional e jurídico do poder, como a “Era Vargas”, o fazemos entendendo não se tratar de uma “matriz” de onde emana um “poder repressor”, mas sim, enquanto “formas terminais” do poder (FOUCAULT, 1999, p.88), ou seja, os rastros mais evidentes das relações do poder. A qualificação do dispositivo, nesse sentido, se vale menos dos discursos do âmbito da legalidade do que dos modos de discursivização da intelectualidade da época sobre a oralidade.

A caracterização do dispositivo visa, ainda, investigar os processos discursivos que perpassam os regimes que possibilitam a

produção de subjetividades caracterizadas como cantoras negras da música popular brasileira e os atravessamentos de tais subjetividades pela racialidade e pela genericidade. Para Sueli Carneiro (2006), o uso e atualização das noções foucaultianas de dispositivo e biopoder instrumentam a reflexão sobre questões das desigualdades raciais no caso brasileiro, o dispositivo da racialidade, que

Oferece recursos teóricos capazes de apreender a heterogeneidade de práticas que o racismo e a discriminação racial engendram na sociedade brasileira, a natureza dessas práticas, a maneira como elas se articulam e se realimentam ou se realinham para cumprir determinado objetivo estratégico [...] (Carneiro, 2006)

Assim, para Carneiro (2006) o dispositivo instaura um modelo de ordenamento que, a partir de uma certa racionalidade, determina, hierarquiza e estrutura o poder nas formas de relações sociais, mantendo privilégios de determinados grupos sociais (como homens e brancos) em detrimento de outros (como mulheres e negras). Nosso enfoque, a partir de Aracy de Almeida, é ver menos as formas com Aracy foi apreendida pelo dispositivo em sua subjetivação e mais as formas como ao dispositivo resistiu e, mais ainda, as disjunções, as práticas éticas e estéticas de si protagonizadas pela cantora.

Nesse sentido, é pertinente esclarecer aqui que não dialogamos com Aracy de Almeida e com sua vocalidade buscando atestar sua verdade biográfica ou analisando suas performances orais/vocais. Acercamo-nos, então, das formas como sua voz foi discursivizada, enunciada, analisada, testemunhada, perscrutada, interrogada – uma espécie de Aracy de Almeida enquanto “discursos” – e mais, ainda, das formas como Aracy disse a si mesma, o seu cantar, a música popular e produziu a si mesma enquanto uma figura pública que é nomeada – e também se nomeia – “o samba em pessoa”.

Na organização da dissertação, optamos por, no segundo capítulo, denominado “Diálogos Teóricos: o Dispositivo, a Oralidade, a Racialidade e a Genericidade” efetuar uma revisão das discussões teóricas que nos permitem apreender as dinâmicas e a complexidade das questões levantadas pela pesquisa. Já nesta introdução esclarecemos que a pesquisa se situa em uma espécie de anacronismo: se, por um lado, os marcos teóricos com os quais dialogamos são característicos de uma modernidade tardia, como os Estudos Culturais, os estudos do discurso, de gênero e da racialidade; por outro lado, a emergência histórica do

dispositivo cartografado se dá em um momento predicado como “modernidade”. Justificamos nossa escolha teórica por entender que os chamados “estudos pós” – notadamente os estudos culturais – foram catalisadores de um descentramento das hierarquias, a partir de uma passagem dos chamados estudos da “Cultura” (com “C” maiúsculo) para o estudo do popular (as práticas populares, cotidianas, as narrativas locais), também deflagrando as diferentes subjetividades e experiências encetadas por essas práticas, deslocando, portanto, também aquilo que se denomina como “sujeito universal” – por sua vez, uma posição subjetiva também muito particular. Nesse sentido, as discussões teóricas aventadas além de trazerem à tona a relevância das questões postas pela temática da oralidade (caso da revisão teórica acerca da oralidade e da vocalidade), também são importantes visto que é a partir de nosso distanciamento histórico que podemos observar a emergência do dispositivo, desnaturalizando tanto a oralidade, quanto a genericidade e a racialidade, ou seja, determinadas críticas, mais contemporâneas, ensejam a possibilidade de uma retomada histórica a partir de uma postura crítica. Contudo, em se tratando das discursividades que são propriamente concernentes ao dispositivo da oralidade, tema do segundo capítulo, trataremos de analisar como se deu a emergência histórica dos efeitos de sentido<sup>2</sup> observados pela pesquisa, em outras palavras, como a oralidade, a genericidade e a racialidade eram enunciadas na época em que localizamos o dispositivo.

Já o terceiro capítulo, chamado “A Era Vargas e o Dispositivo da Oralidade”, como já dito acima, é um mapeamento do dispositivo da oralidade em sua emergência histórica, a partir de levantamento e discussão das discursividades encontradas em nossa pesquisa documental, que inclui as discursividades de uma intelectualidade aparelhada ao Governo Vargas (os discursos sobre a música popular do modernista Mário de Andrade; os Anais do I Congresso da Língua Nacional Cantada e a publicação “Cultura Política – Revista Mensal de Estudos Brasileiros”) e, em uma zona que qualificamos como da moralidade e dos costumes, discursos arrolados da imprensa da época

---

<sup>2</sup> Para a noção de “efeitos de sentido” mobilizamos as relações de sentido, ou seja, como algo é dito em um dado contexto e como o é em outras esferas, contemplando também o não é dito, o que poderia ser dito e não foi. Assim a condição de produção de sentido é a condição de possibilidade de interpretação de um enunciado. Encontramos então, dizeres soltos na história que, em dado momento encontram-se, em efeitos de interpretação. (FOUCAULT, 2007)

(particularmente da “Revista do Rádio”). Como já dito, o capítulo se detém na emergência histórica das formas como se buscou fazer falar a voz e a oralidade e quais maquinarias daí surgiram. A racialidade e a genericidade são discutidas especialmente a partir da oralidade, contudo, também traçamos um levantamento crítico das formas como ambas eram ditas e significadas naquele momento.

O quarto e último capítulo “Com Vocês meu Pai, Aracy de Almeida” é dedicado à Aracy de Almeida. A partir do dispositivo cartografado no capítulo anterior, busca-se, neste capítulo observar as diferentes maneiras como a voz, o cantar e a oralidade de Aracy foram alvos de discursivização, como já dito, observando-se como o seu cantar representou um acontecimento na música popular, tendo sido, ao mesmo tempo, estranhado por alguns e, por outros, interpretado como representativo de uma brasilidade no cantar e no falar. Buscamos recortar falas que se referem a e produzem o acontecer do canto de Aracy de Almeida. As análises ainda se detém nas formas agonísticas como Aracy produziu a si como uma figura icônica da música popular, fosse enquanto cantora, fosse enquanto jurada. A seção investirá em análises acerca de Aracy e o conceito de autoria na música popular, acerca da racialidade e da genericidade interseccionadas e no interior da canção e acerca da atuação de Aracy como jurada enquanto um gesto agonístico. Finalmente, buscamos também nesta seção, produzir um texto de caráter genealógico, que recupere os saberes e discursos de Aracy como formas de enunciar a música popular brasileira e o efeito eversivo que Aracy teve no campo da música popular brasileira.

Nossa dissertação ocupa-se, portanto, de uma série de discursos que, ao buscarem apreender e fazer falar a oralidade, o fazem no eixo de relações saber e poder. Se nosso âmbito é discursivo, contudo, cabe aqui um adendo, acerca da linguagem e da oralidade, visto que a região do saber em que esta dissertação se encontra é a Linguística. Para Cavarero (2011), para se aproximar daquilo que há de acústico na linguagem é necessário que sejam extrapoladas as esferas nas quais a linguagem costuma ser pensada – caracterizadas pela autora como formas semânticas, metafísicas e logocêntricas, ou seja esferas da “idealidade” e da “estrutura” (CAVARERO, 2011). Dessa forma, a palavra se torna “o ponto de tensão entre a unicidade da voz e o sistema da linguagem” (CAVARERO, 2011, p. 30). Na obra da filósofa, a retomada da voz e da oralidade aparece como uma possibilidade de produção de outros enunciados em disjunção àqueles que cindem um puramente vocálico tido como uma espécie de “resto” de um puramente semântico – o som

da linguagem assegurado apenas enquanto fonema e em uma irredutível relação fonema-grafema.

Investigar os discursos que tiveram a oralidade como objeto no intervalo histórico de que se ocupa a investigação – e, conseqüentemente, as relações de poder dadas em suas extremidades (FOUCAULT, 1999) – revela-se, portanto, como uma forma de revisitar a historiografia para deflagrar outro aspecto envolvido também na linguagem: as estéticas, as culturas, as políticas.

Ainda que não seja seu enfoque, ao abordar a oralidade da forma como o faz, a pesquisa promove um certo tensionamento à área da Linguística, seja ao questionar criticamente (RAJAGOPALAN, 2003) qual concepção de língua está em jogo quando das políticas dos período em xeque, seja ao dialogar com os estudos de gênero e raça ao observar a produção de uma certa genericidade racializada no âmbito da canção popular (PARANHOS, 2013; WERNECK, 2007; 2013; LOUZEIRO) e, por fim, ao introduzir nos estudos da linguagem o elemento da oralidade, da vocalidade e também da performance, observando a língua enquanto acontecimento (SOUZA, 2016) naquilo que extrapola um puramente semântico (CAVARERO, 2011) ou uma “língua imaginária”, circunscrita ao plano estrutural (ORLANDI, 1988).

Finalmente, sobre a relação entre estética e política, que mencionamos no começo desta introdução, cabe mobilizar Rancière que enfatiza o aspecto político imbricado na dimensão estética quando, os atos estéticos são percebidos como “configurações de experiência que ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política” (RANCIÈRE, 2005, p. 2). Tem-se um novo regime para o pensamento das artes, no qual “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras e modos de pensabilidade de suas relações implicando uma determinada ideia de pensamento” (Idem). O regime estético, da experiência sensível, tal qual o dispositivo, cria suas visibilidades e invisibilidades.

Feitas essas discussões iniciais, passemos ao primeiro capítulo. Ou, como diria Aracy, “pirulitemos”.



## 2 DIALÓGOS TEÓRICOS: O DISPOSITIVO, A ORALIDADE, A RACIALIDADE E A GENERICIDADE

Neste primeiro capítulo pretendemos traçar um diálogo com os arcabouços teóricos dos quais lançamos mão em busca de caracterizar a irrupção – não a origem – de um dispositivo da oralidade que mobiliza a genericidade e a racialidade. Visto que o pano de fundo da emergência deste dispositivo no contexto da Era Vargas é a produção de efeitos de sentido nacionalistas, nos deteremos, também neste capítulo, na relação entre música e cultura popular e seu aproveitamento na construção de um nacionalismo.

Assim, tem-se que a constituição dos efeitos de sentido que conhecemos como brasilidade está perpassada, entre outros elementos, por:

- (i) a língua – o português brasileiro tributário “da contribuição milionária de todos os erros” como enunciado Oswald de Andrade;
- (ii) a raça – onde encontra-se, entre outros discursos, a mítica democracia racial, cujo efeito de autoria é remetido a Gilberto Freyre; e
- (iii) a musicalidade, naquilo que Menezes Bastos (1996) chama de o samba como invenção do Brasil ou Werneck (2007, P.47) denomina como o samba enquanto o “principal elemento de origem negra visibilizado na constituição da nacionalidade brasileira”.

Assumimos que a emergência de um campo nomeado como a música popular brasileira, no qual o samba foi paulatinamente transformado em protagonista, é um espaço ambivalente da inserção das práticas musicais negras. A invenção da música popular brasileira é concomitante à construção dos efeitos de sentido de brasilidade que, produzidos sistematicamente desde o início do século XX, fosse pelos aparelhos do Estado especialmente na Era Vargas, fosse pela intelectualidade modernista, perduram até a contemporaneidade na forma de elementos aos quais se recorre para compor o universo simbólico e cultural brasileiro.

Tomando como fio condutor a musicalidade, é possível exemplificar tal relação musicalidade-brasilidade-racialidade citando canções do cancioneiro popular que, com a temática nacionalista, tornaram-se icônicas na música popular brasileira. Ilustramos com a canção “Aquarela do Brasil”, composição emblemática de Ary Barroso

lançada na voz de Francisco Alves, do gênero samba-canção, depositário da “música das senzalas” (LOPES, 2008), cuja letra mobiliza a Mãe Preta, os congados e o Brasil, e tem por vocativo “meu mulato inzoneiro”. Sobre a canção, cabe uma digressão anedótica, especialmente por relacionar-se à Aracy de Almeida: a composição de Ary Barroso deveria, segundo a vontade do compositor, ser lançada na voz de Aracy de Almeida. Quando Aracy foi gravar o samba, na gravadora Victor, seu diretor Mister Evans – que notoriamente tinha menosprezo pelo samba, alegando ser uma “música de negros, feita de negros para negros” (LOGULLO, 2014) negou que Aracy gravasse a canção com uma orquestra, dizendo Aracy apenas gravaria com um conjunto regional. Ary, consultado por Aracy, por sua vez, negou-se que sua composição fosse gravada por um conjunto regional. Por esse motivo, é que a canção mitificada na música popular não foi registrada pela vocalidade de Aracy.

Retornando à relação entre oralidade e língua, ao acusar “os erros” do português brasileiro, Oswald de Andrade mobiliza uma esfera concernente à oralidade dessa língua, oralidade mesma que, no interior dos estudos linguísticos, é observada por Castro (2015) enquanto *culturalmente* negra, uma vez que é, dentre outros elementos, no registro oral do português falado hoje no Brasil, que se verifica a interpenetração, pelo menos simbólica, das línguas bantas com a língua portuguesa. Os discursos linguísticos apontam que, em termos estruturais, essa incidência se verifica especialmente no que diz respeito à riqueza das vogais existente na fala brasileira, influência da ausência de grupos consonantais nas línguas do grupo bantu, exemplificada pela estruturação silábica no formato C+V (Consoante e Vogal)<sup>3</sup> e pelo aspecto de uma prosódia “cantada”, ou seja, uma espécie de musicalidade das línguas bantas que também atribuída à fala do português brasileiro.

O que apontamos até aqui tem a função de demonstrar como a musicalidade, a oralidade e a racialidade funcionam na produção de efeitos de sentido de brasilidade, especialmente no que tange à língua e a construção de uma música popular brasileira. Assim, para explicitá-lo,

---

<sup>3</sup> Caso da inserção de uma vogal onde haveria apenas uma consoante, como em “adquirir” para adquirir ou, ainda, do reforço como em “treis” para três. A autora cita, ainda, o princípio de economia que gera a concordância do plural como em “os menino”, entre outras marcas da oralidade da língua que são frequentemente tomadas na perspectiva do erro, incentivando preconceitos linguísticos.

é necessário remeter ao popular como a região como a musicalidade foi significado como nacionalista. Assim, em nossa pesquisa, ingressamos no campo da canção “popular” ou da chamada música popular brasileira, entendendo que os efeitos de sentido de “popular” também são construídos e variam historicamente. Mário de Andrade (1965), por exemplo, cinde os diferentes regimes da musicalidade: a música “popular” e a música “artística”.

Para Mário de Andrade, e outros membros da intelectualidade varguista, a noção de música popular está muito próxima da noção de folclore e, em muitos de seus escritos, a noção de música agrega algo como um caráter étnico ou racial, termos que, nesse caso, não parecem ser sinônimos, já que o racial remeteria a uma genérica “raça brasileira”, enquanto o étnico remeteria às matrizes ameríndias e africana. Assim, nos ensaios do autor, o popular torna-se objeto de interesse simultaneamente à produção do nacional e a música popular brasileira teria, na ótica do modernista, acomodado influências díspares (europeias, indígenas, africanas) transformando-as em expressão musical que, inclusive, deveria ser a fonte de inspiração para a música artística propriamente nacional.

Assim, a cultura popular passa a ser utilizado pela arte culta de forma a simbolizar a autonomia política e cultural e a expressividade própria do nacional. Pode-se dizer que o “Ensaio sobre a Música Brasileira” (ANDRADE, 1965) é uma obra seminal na consolidação da música brasileira como poderoso elemento constitutivo da identidade nacional – nas diferentes cisões e inter-relações entre o popular e o erudito e entre a racialidade e genericidade.

Já na variação histórica dos sentidos de popular, em um discurso mais contemporâneo se comparado ao de Mário de Andrade, Bastos (1996) aborda a canção popular no interior da etnomusicologia sob a ótica da negatividade: músicas que não são nem eruditas (uma vez que não pressupõem um saber), nem folclóricas (porque não estão necessariamente vinculadas a uma tradição). Dessa forma, em um discurso mais contemporâneo sobre musicalidade popular e brasilidade, o popular passa a distanciar-se da sinonímia para com música folclórica ou regional. As músicas populares situam-se, então, em uma zona intersticial. Ademais, ainda segundo Bastos (1996): “Desde sua configuração inicial, no começo do século, a música popular brasileira vem se constituindo num foro privilegiado de discussão sobre as grandes questões nacionais”.

Falando-se sobre a questão do popular enquanto um objeto do discurso, e deslocando-nos um pouco do popular no interior da

brasilidade, é importante observar que a emergência dos Estudos Culturais no âmbito da crítica acadêmica possibilitou um descentramento de um cânone estético, ético e político, trazendo à tona outras práticas culturais, cotidianas, tradicionais, marginais, até então, de certa forma, invisibilizadas. Assim, na chave interpretativa sobre o “popular” dos estudos culturais, Hall (2003) atenta não apenas para o popular, mas para as particularidades da diáspora negra no contexto da cultura popular que seria, para o autor, um espaço de contraditoriedades e embates, uma vez que é um território de jogos de poder – entre o senso comum, as identidades e a mercantilização. De toda a forma, para o teórico, a cultura popular tornou-se um espaço produtivo para a materialização e rearranjo das experiências dos negros em diáspora. Diz Hall (2003):

Não importa as quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua oralidade, sua musicalidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente - outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2003, p. 342)

Ainda no âmbito dos estudos culturais, os embates do popular como uma construção feita a partir de diferentes relações entre as culturas diaspóricas e as culturas nacionais estão, para Hall (2003), entre o que o sujeito é, o que deseja ser e como ele é definido pelos outros. Por outro lado, reitera-se que se o popular é um espaço tensionado entre a ordem e a resistência, o popular também se torna um espaço de proposição e arranjo de suas experiências para os grupos subordinados. Para hooks (1997), teórica do feminismo negro e também dos estudos culturais, a cultura popular é um espaço de aprendizado, especialmente

em se tratando de gênero, raça ou classe. Quer dizer, a cultura popular no caso, de massa, tem impacto de um meio pedagógico primário e massivo e onde as relações classistas, generificadas e racializadas são projetadas e aprendidas.

É nessa polivalência que a questão do popular – e nesse ínterim, da música popular – é apreendida nesta pesquisa, ou seja, para além de uma redução ao conceito de mercado, de consumo passivo. Emerge então, a noção de popular como processo e motilidade, perpassado pelas movimentações entre diferentes visões de mundo e dando vazão a expressividades diversas. Interessa, no popular, sua instabilidade, o constante deslocamento entre centro e periferia, ambos plurais, cujas negociações projetam cenários diversos (WERNECK, 2007).

Note-se que nas ambivalências entre o nacionalismo e a cultura popular nos discursos brasileiros, verifica-se, por um lado, a existência de um campo que seriam das musicalidades e performatividades populares e, por outro lado, da Música Popular Brasileira (MPB), em maiúsculas, um campo específico com suas próprias regras e determinações. Nesse caso, trata-se de pensar como o samba está inserido na MPB, sendo por um lado apreendido e por outro, como o samba também resiste a essa apreensão.

Conforme nos mostra González (1984), a MPB resguarda diferenças para com o samba, propriamente, especialmente no que tange o caráter étnico-racial. O “samba”, contudo, apresenta uma história marcada por uma multiplicidade de narrativas, gêneros e vertentes. De toda a forma, não cabe a esta pesquisa investigar questões que digam respeito à origem do samba – suas paisagens, suas territorialidades, os elementos e processos que resultam em sua constituição – uma vez que os sentidos de samba e de música popular só nos interessam no âmbito da produção de discursos e práticas que constituem um dispositivo da oralidade, mobilizando por sua vez as questões referentes à racialidade e genericidade e, ainda, no que diz respeito à subjetivação de Aracy no campo da música popular, adjetivada como “o samba em pessoa”.

A canção, gênero que se consagrou na historicidade da música popular brasileira, é marcadamente um gênero em que se destaca a presença da voz: o cantar. A performance do cantor, para Almeida (2008) é um dos instrumentos que eficazmente permite que apreensão da canção como expressão de uma subjetividade cantante, tendo-se aí um dos constitutivos de um estatuto ficcional do gênero. Finnegan (2008) chega a radicalizar a canção naquilo que seria o seu mínimo: bastando uma voz que soasse e um ouvido que a escutasse. Dessa forma, no trajeto discursivo que traçamos até aqui, passamos a operar no campo

enunciativo que alinha o popular e a genericidade. Nesse sentido, a aparição do ser mulher na historicidade da música popular brasileira (tendo-se como ponto de ancoragem a Era do Rádio, contemporânea à Era Vargas) dava-se sobretudo como voz, nos termos de Souza, “o tempo em que o canto feminino em ondas radiofônicas conectava-se diretamente com a forma de a mulher subjetivar-se, alinhando-se à ordem discursiva da música popular brasileira, fora da qual uma cantora jamais poderia fazer ouvir a própria voz” (SOUZA, 2015, p. 194) Se rareavam – e até hoje, rareiam – compositoras e musicistas no campo da canção popular, qualquer coisa que se nomeie como um registro do cano feminino teve, na história da música popular, uma lugar de notoriedade.

Souza (2015), retomando enunciados de Chico Buarque, refere-se a uma tradição do feminino na música popular como objeto dos enunciados dos versos das canções, por um lado, e por outro, como uma forma de ser sujeito enquanto cantora. Discute aí a aparição do feminino a partir de composições masculinas que docilizam e domesticam a mulher, estatuto discursivo que ganha força quando as canções são vocalizadas por mulheres, uma eficácia da canção, nos termos de Almeida (2008). Há aí uma forma tradicional de composição masculina que apresenta a mulher como objeto do desejo de tais compositores. Trata-se, em sua análise, de “apontar para o que se acentua na longa e inconclusa duração do processo discursivo que focaliza o feminino nas canções” (SOUZA, 2015, p. 207).

Essa forma de ser sujeito feminino na música popular, liga, portanto, o gesto vocal e o efeito de sujeito. Alinham-se mais evidentemente aqui, portanto, o dispositivo da oralidade e a genericidade. A esse respeito, Souza afirma que o vazio de compositoras brasileiras abre espaço à presença da mulher como voz:

A cantora de rádio aponta para uma forma de ser sujeito em um campo em que discursivamente o ofício de cantar tinha nas mulheres uma especial representação política, quer naquilo em que era convertida pelos regimes de poder dominantes, quer para o que significa como lugar de enunciação que ecoa a voz feminina anulada no cenário público e privado da dominação masculina” (SOUZA, No Prelo, p.6)

De certa forma, a aparição dos sentidos referentes à produção da generificação no interior da historiografia analisada se dá como “à

parte” das outras questões já levantadas aqui – a associação entre sentidos de música popular, racialização e nacionalismo. A inserção da questão da generificação aqui, de certa forma, cria uma dobra, um “dentro e um fora”, na mesma direção – resguardadas as proporções – que o identificado por Hall (2003) sobre a exclusão do elemento afro do campo do nacional por meio da “afro-hifenização”. Assim, é possível observar uma dinâmica muito própria a respeito da genericidade no interior na musicalidade popular brasileira/samba: se tal musicalidade é visibilizada quando se trata da construção de sentidos de brasilidade (ainda que disciplinada), encontramos, por outro lado, um apagamento histórico no que tange à presença de mulheres na mesma que não seja a partir dessa “tradição do feminino” referida por Souza e construída sobretudo por homens, da qual falamos acima.

Até meados de 1920 verifica-se que a historiografia da música popular brasileira apaga a existência de mulheres cantoras de sucesso – seja pelo obscurecimento da presença de mulheres nas narrativas historiográficas e arquivos, seja pelo fato de não se tratar de uma profissão “decente” na sociedade machista de então (MURGEL, 2011). A exceção seriam duas “moças” que apareceram no suplemento de discos da Casa Edison, chamadas Srta. Odete e Srta. Consuelo. Essas seriam as primeiras brasileiras a gravarem canções e a única informação biográfica preservada sobre as mesmas é a de que eram “senhoritas” (SEVERIANO; MELLO, 1997 apud MURGEL, 2011).

A presença de mulheres no campo da música, particularmente da música brasileira, tem sido questionada a partir das questões referentes invisibilização/emudecimento das composições produzidas por mulheres. Essa perspectiva é especialmente endossada pelos estudos de gênero, demonstrando como as narrativas centradas na dominação masculina do campo da música silenciam a presença da mulher no campo da composição e mesmo impediram a emergência e publicização de compositoras (MURGEL, 2011; MARQUES, 2002). Por outra chave, a concepção de uma agentividade das mulheres negras no interior da música e da cultura popular costuma ser investigada no interior do regime discursivo que diz a religiosidade negro brasileira, no caso uma aparição do feminino nos terreiros de Umbanda e Candomblé (WERNECK, 2007; 2013)

Ressaltada a importância e relevância de uma investigação que retome a historiografia das mulheres como compositoras, propomos nesta pesquisa uma abordagem a partir de outra perspectiva: buscamos compreender a forma como, a partir de sua voz e suas performances as cantoras da música popular brasileira suplantaram a condição de certa

forma subalterna de intérprete para produzirem efeitos de autoria. (ALMEIDA, 2011, FOUCAULT, 2006, BUTTURI JR., 2016). Para tanto, elegemos, no panteão de cantoras da música popular brasileira, observar a trajetória de Aracy de Almeida que, além de generificada e racializada (em diferentes categorias entre negra, mestiça e não-branca), pode ser tomada como um discurso que revela as diferentes formas como o dispositivo da oralidade funcionou, tendo sido muitas vezes capturada por tal dispositivo, especialmente no primeiro momento da investigação, a Era Vargas, e muitas vezes resistido a ele, notadamente (mas não apenas) em sua atuação enquanto jurada.

Para Werneck (2007), mesmo na historiografia do samba, um âmbito discursivo em que reporta a racialização, as mulheres, no caso, as mulheres negras, são estereotipadas e subvalorizadas. Werneck propõe que a historiografia do samba seja revisitada, propondo uma revisão crítica em que as mulheres negras sejam protagonistas, associadas às ialodês, divindades do panteão da religiosidade negro brasileira. Ressalta-se que a história da presença das mulheres – na esfera da cultura popular, mas não apenas – difere em se tratando de mulheres negras e de mulheres brancas, e tal diferença demanda que se interseccionem criticamente raça e gênero. Teóricas como Helena Theodore e Lélia González afirmam que, no caso negro brasileiro, a ação das mulheres é fundamental na produção da identidade, no enraizamento e na tradução cultural da população negra, o que, contudo, não lhes garantiu um lugar seguro na dupla discriminação que sofrem, enquanto mulheres e enquanto negras.

Dado que a pesquisa é perpassada por questões críticas que interseccionam generificação e raça, é importante que seja salientado que as condições de subalternização da mulher se intensificam quando associadas à raça. A democracia racial, vista como um discurso que atualiza a supremacia branca sobre as demais raças ao apagar os conflitos e as violências que perpassam a mestiçagem no Brasil, surge como uma forma de esvaziamento das ações afirmativas de uma certa afro-brasilidade (WERNECK, 2007). Neste quadro “os diferenciais de gênero assumem importância, uma vez que é entre as mulheres, e entre aquelas dos grupos raciais inferiorizados, que pobreza e indigência vão ocorrer de forma mais intensa e de modo sustentado ao longo de décadas” (WERNECK, 2007, p. 14). Ou ainda, “o dispositivo de racialidade em curso não oferece à ‘contraparte feminina’ qualquer patamar de igualdade em relação aos homens negros”. (WERNECK, 2007, p. 15)

Diante dos discursos que reiteram a subalternização histórica da mulher negra, González (1984) determina a necessidade da criação de novas narrativas, novos sentidos, que destaquem a resistência oferecida pelas mulheres às condições que lhes eram oferecidas. Diz a antropóloga:

O fato é que, enquanto mulher negra, sentimos a necessidade de aprofundar nossa reflexão, ao invés de continuarmos na reprodução e repetição dos modelos que nos eram oferecidos pelo esforço de investigação das ciências sociais. Os textos só nos falavam da mulher negra numa perspectiva socioeconômica que elucidava uma série de problemas propostos pelas relações raciais. Mas ficava (e ficará) sempre um resto que desafiava as explicações. E isso começou a nos incomodar. Exatamente a partir das noções de mulata, doméstica e mãe preta que estavam ali, nos martelando com sua insistência. (GONZÁLEZ, 1984, p.56)

Werneck (2007, 2013), já sobrecitada aqui, analisa criticamente a arena da cultura popular como um espaço de disputa entre modelos e projetos de nacionalidade, investigando propriamente a participação de mulheres negras na cultura brasileira e questionando a efetividade daquilo a autora denomina “ordem do silêncio”<sup>4</sup> que recai, mas não apenas, sobre as mulheres negras. Diz Werneck (2007, p.17):

---

<sup>4</sup> À metáfora “ordem do silêncio” para o silenciamento das mulheres negras, associamos uma imagem muito forte, dos tempos da escravidão, de Anastácia, ou Santa Anastácia. No caso de Anastácia, a máscara do silenciamento, cuja simbologia e inscrição na história das relações raciais é investigada por Kilomba (2010) retomando as reflexões de Franz Fanon, concretizou-se no uso de um colar de ferro muito pesado e uma máscara facial, impedindo que Anastácia falasse, misto de silenciamento e tortura que a matou devido ao tétano. Alguns relatos versam o uso do colar era um castigo ao ativismo de Anastácia que auxiliava na fuga de outros escravizados, outros que castigava a resistência de Anastácia às tentativas de estupro do mestre branco. Outra narrativa corrente sobre Anastácia, que a santifica, diz respeito aos seus poderes sobrenaturais e de cura e sua figura é tida como uma deidade nas religiosidades negro brasileiras, como uma santa dos Pretos Velhos. Uma impactante imagem de

Esta economia sexual específica pode ser vista também no menor acesso das mulheres negras ao ambiente público na condição de protagonista de narrativas capazes de expressar singularidades e semelhanças em relação aos demais grupos constitutivos das sociedades ocidentais. Ao contrário o que se verifica são baixos índices de acesso a diferentes meios de expressão e representação pública, tanto nas artes quanto na esfera política, profissional, etc. Esta “ordem de silêncio”, articulada e reiterada ao longo dos anos republicanos (pós-abolicionistas) no Brasil, aponta para o vigor e a capacidade de atualização, o que quer dizer uma certa estabilidade, que os mecanismos de exclusão racial têm tido ao longo da história

Saindo um pouco da questão da mulher no interior da música popular – interseccionada à raça – e voltando à questão da oralidade, observa-se que, na chave da língua, Castro (2012), linguista que investiga as línguas africanas no Brasil, percebe a existência do elemento negro africano enquanto “matrizes partícipes” da construção da brasilidade. Tem-se, então, a noção de africanias. Castro define as africanias como:

a bagagem cultural submergida no inconsciente iconográfico nos negrafricanos entrados no Brasil em escravidão que se faz perceptível na língua, na música, na dança, na religião, no modo de ser e de ver o mundo e, no decorrer dos séculos, como forma de resistência e continuidade na opressão, transformaram-se e converteram-se em matrizes partícipes da construção de um novo sistema cultural e linguístico que nos identifica como brasileiros. (CASTRO, 2012, p.15)

Embora não se possa a priori – e, em se tratando de produção de efeitos de sentidos, o apriorístico constitua uma essencialização inoperável – alinhar a musicalidade popular brasileira ao discurso das africanias, é no âmbito da musicalidade e da oralidade que as experiências negro brasileiras (e afro-diaspóricas) têm sido

---

Anastácia foi registrada por Jaques Arago, um francês desenhista que estava em expedição pelo Brasil.

produtivamente investigadas, ainda que sob um certo risco de uma essencialização (que por outro lado, em termos de positividade racial, pode operar como um essencialismo estratégico, uma vez que afirmativo). No interior de tais discursos, encontramos Werneck (2013), que afirma que, no caso brasileiro, vinculando voz e corpo a um passado africano, a musicalidade permitiu uma reorganização dos territórios culturais negro diaspóricos:

Nesta trajetória comunicacional, o status integrador da música negra assumiu proporções inesperadas nos processos de implantação e consolidação da indústria cultural no Brasil, em particular nos processos de produção e disseminação midiática da música popular. (WERNECK, 2013, [s./p.])

As análises de Gilroy (2001[1993]) são costumeiramente referenciadas nos discursos que põem em diálogo o afro-diaspórico e o musical. Gilroy (2001[1993]) propõe que artes negras – e, em especial, a música – constituem formas de resistência e de interpenetração nas culturas nacionais que invisibilizavam/emudeciam os sujeitos e os sentidos da diáspora africana. Para analisar esse aspecto, o autor propõe a noção de Atlântico Negro, como representativa de um espaço de trocas, intercâmbios e hibridismos, antítese da fixidez territorial do Estado-Nação que excluiu de seu seio os negrafricanos. Para o autor, no Atlântico Negro a perspectiva dos sujeitos afro-diaspóricos como mercadorias é substituída por uma nova, na qual eles são agentes de resistência engajados em lutas sociais, discursivas, estéticas e políticas.

No caso brasileiro, para González (1984), o samba e o carnavalesco, elementos racializados da cultura nacional, oferecem resistência ao apagamento do elemento afro na nação brasileira, mas também acabam por atualizar o mito da democracia racial, incidindo especialmente no caso feminino. González refere como as subjetividades negras femininas, como aquela que a autora denomina “mulata”, mulher negra ou não-branca cuja sexualidade e corporeidade são exaltadas nas letras das canções de samba e no carnaval, mas também quem, passados os dias de folia, retorna a um lugar serviçal e subalterno na sociedade.

De repente, a gente deixa de ser marginal prá se transformar no símbolo da alegria, da descontração, do encanto especial do povo dessa terra chamada Brasil.[...] É nesse momento que a exaltação da cultura americana se dá através da mulata, desse “produto de exportação” (o que nos

remete a reconhecimento internacional, a um assentimento que está para além dos interesses econômicos, sociais, etc. embora com eles se articule). [...] é também no carnaval que se tem a exaltação do mito da democracia racial, exatamente porque nesse curto período de manifestação do seu reinado o Senhor Escravo mostra que ele sim, transa e conhece a democracia racial. Exatamente por isso que no resto do ano há reforço do mito enquanto tal, justamente por aqueles que não querem olhar para onde ele aponta. A verdade que nele se oculta, e que só se manifesta durante o reinado do Escravo, tem que ser recalcada, tirada de cena, ficando em seu lugar as ilusões que consciência cria para si mesma. Senão como é que se explicaria, também, o fato dos brancos proibirem a presença da gente nesses lugares que eles chamam de chique e da gente não ter dessas frescuras com eles? (GONZÁLEZ, 1984, p. 240)

As questões discutidas aqui, ou seja, a densidade de discursos que dizem a música popular, a racialidade e a genericidade, quando postas em diálogo, apontam para a existência de um dispositivo da oralidade (que será debatido no capítulo a seguir). A delimitação das discursividades que compõem esse dispositivo e a própria caracterização do que constitui um dispositivo são caminhos a serem percorridos por esta dissertação. Ao percorrermos essa trajetória dos discursos sobre a música popular como um campo em que emergem questões referentes à racialidade e à genericidade<sup>5</sup>, buscamos, de certa forma, definir um domínio onde emergem as relações de poder dadas no dispositivo da oralidade e, ao longo da investigação, emergirão os discursos desse dispositivo como instrumentos que nos permitem cartografa-lo.

Retornando às questões raciais, nesta pesquisa raça não é assumida nem ontologicamente, nem em seu viés biologizante e fenotípico, mas em sua acepção discursiva, como Carneiro (2006) o fez quando caracterizou o dispositivo de racialidade. Reiteramos ainda que a opressão, a exclusão e a violência racista/racializada se dão

---

<sup>5</sup> A despeito de já apontarmos a existência de dispositivos que recaem propriamente sobre a racialidade e a genericidade, optamos, nesta dissertação, por operar as questões referentes à genericidade e à racialidade apenas a partir do dispositivo da oralidade.

diferentemente em se tratando de homens e mulheres, uma vez que racismo e sexismo articulam-se em diferentes representações e que ambos, associados, produzem efeitos violentos sobre as mulheres negras em particular (GONZÁLEZ, 1984). Os lugares discursivos de subalternização, onde González (1984) verificou serem confinadas, inclusive pelos estudos acadêmicos, as mulheres negras na sociedade brasileira são a mulata, a doméstica e a mãe-preta. Registrando ironia e confronto na arena política, González problematiza a naturalização de categorias serviçais para mulheres negras<sup>6</sup>. Já Figueiredo (2015) esquadrinha tanto as opressões estéticas sofridas por mulheres negras em uma sociedade mestiça, como a hiperssexualização da mulata, colocando em relação gênero, sexualidade, raça.

Ainda sobre uma matriz colonial que perpassa raça e classe, Carneiro (2011) afirma que a violação colonial dos brancos contra mulheres negras e indígenas e a decorrente miscigenação está na origem da construção da identidade nacional e que tal violência sexual colonial é o “cimento” da totalidade hierarquizante de gênero e raça em nossas sociedades. Citando Giliam (apud Carneiro, 2011, [s./p.]), “o papel da mulher negra é negado na formação da cultural nacional; a desigualdade entre homens e mulheres é erotizada; e a violência sexual contra as mulheres negras foi convertida em um romance”.

As narrativas que compõem a historiografia da música popular brasileira, na ambivalente inserção que fazem do elemento negro enquanto constitutivo de uma cultura popular nacional (ou seja, a partir de uma ótica branca), executaram, para Werneck (2007), um apagamento das mulheres negras:

Uma vez que as mulheres negras e seu trabalho acústico têm estado ausentes das análises e classificações, seja no bloco da “tradição” quanto na “modernidade” da música popular. Mas ao invés de significar uma vantagem, o desinteresse pelo trabalho acústico das mulheres negras especialmente no samba, expressa uma das faces de seu enquadramento que é a construção deste como produto essencialmente masculino. (WERNECK, 2007, p. 46)

---

<sup>6</sup> “Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão” (GONZÁLEZ, 1984, p.220)

A subalternização histórica da mulher negra não significa, contudo, que tais mulheres estejam despossuídas de estratégias de resistência, formas de rearranjo e recomposição de sua existência. O trabalho que propomos aqui, inclusive, busca demonstrar quais estratégias e produções éticas e estéticas de si foram utilizadas pelas cantoras negras e mestiças no campo da canção popular – atentando, com Hall (2003), para as possibilidades oferecidas pelo campo da cultura popular na experiência negra e marginalizada e a relevância da cultura negra diaspórica no campo do popular –, de forma a criar visibilidades para suas experiências, rompendo regimes de verdade e inteligibilidades que as silenciam, guetificam e invisibilizam. Para tanto, buscamos averiguar aí quais as regras que definem o que conta como música popular – e, aí, a racialidade e genericidade –, o que conta como aquele/a que está autorizado/a cantar e o que conta como feminilidade.

Assim, a partir dessa discussão contextualizadora que traçamos como um pano de fundo, elencando discursividades que narram a questão do popular, da música, da racialidade e da genericidade, passamos, neste primeiro capítulo, a sistematizar algumas primeiras discussões que subsidiarão as análises que traçaremos ao longo da dissertação. Partiremos de um tratamento formal do poder e do dispositivo, para, após, traçarmos uma discussão sobre performance, à oralidade e à musicalidade e, finalmente, abordaremos as questões referentes a gênero e raça em sua interseccionalidade.

## 2.1 PODER, SAABER E DISPOSITIVO: SUBJETIVAÇÕES E ASSUJEITAMENTOS

*“O Exercício do poder não é um fato bruto, um dado institucional, nem uma estrutura que se mantém ou se quebra: ele se elabora, se transforma, se organiza, se dota de procedimentos mais ou menos ajustados.”* (Michel Foucault, “O Sujeito e O Poder”, 1995)

Para delimitar e explicitar o dispositivo que buscamos cartografar, assumimos que as relações entre os discursos, os saberes e o poder se dão a partir de um jogo complexo e instável (FOUCAULT, 1979; 1984; 1985; 1995, 2003). Nesse sentido, a pesquisa busca interpelar questões como: as relações entre poder, saber e subjetivação (FOUCAULT 1995,1999, 1997, 2003, 2014, 2000); o dispositivo (FOUCAULT, 1979; 1999); a agonística (FOUCAULT, 1995); e, finalmente, a genealogia (FOUCAULT, 1979).

A análise está centrada em relações de poder que incidem no campo da música popular brasileira, assumindo a oralidade como eixo articulador de um dispositivo que mobiliza genericidade e racialidade, tendo como pano de fundo político a construção do nacionalismo brasileiro. Para tanto, faz-se necessário explicitar o que ora é assumido como poder. Primeiramente, entende-se que o poder é relacional e se dá sob a forma de uma ação – ou seja, em ato. Esquemáticamente tem-se que a ação no interior da concepção foucaultiana de poder é aquela age sobre outra ação, sobre ações atuais ou futuras. Trata-se de um governo, em sentido amplo. Ademais, a relação de poder, nas premissas foucaultianas, remete à uma articulação em que o outro (aquele sobre o qual o poder se exerce) seja reconhecido e mantido até o fim como sujeito de ação (não aniquilado).

Assim, Foucault, ao delinear o dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1999) questiona a conceituação do poder como essencialmente repressivo, o poder concebido de forma jurídico-monárquica, poder-lei, necessariamente negativo e vinculado às premissas de soberania, interdição, legalidade e repressão. Propõe, como contrapartida, a noção de dispositivo para traçar uma analítica do poder, ou seja, “uma definição do domínio específico formado pelas relações de poder e a determinação dos instrumentos que permitem analisá-lo” (FOUCAULT, 1999, p. 80). Em tais instrumentos de poder, importa distanciar-se da representação de poder jurídico, para, na relação histórica entre poder e discurso, dar a ver os novos mecanismos que funcionam não pelo direito, mas pela técnica, não pela lei, mas pela normalização, não pelo castigo, mas pelo controle, e que extravasam o Estado e seus aparelhos.

Emergem, então, a partir do dispositivo da sexualidade, quatro premissas metodológicas (FOUCAULT, 1999, 92-95), a saber: (i) “Regra da Imanência”, que versa sobre a maneira como um domínio do conhecer se dá a partir de relações de poder e que se o poder o toma como alvo, o toma a partir de técnicas e procedimentos discursivos sem exterioridade, em focos locais; (ii) “Regra da Variação Contínua”, que diz respeito às correlações de força, constantemente redistribuídas ao longo dos processos (forma de suplantar a noção de que há aqueles que simplesmente detêm o poder e aqueles que são dele privados); (iii) “Regra do Duplo Condicionamento”, uma articulação não homogeneizante entre o foco local e a estratégia global por meio de encadeamentos sucessivos e relações precisas e tênues; e (iv) “Regra da Polivalência Tática dos Discurso”: o jogo complexo e instável em que

os discursos, articulando poder e saber, operam em uma descontinuidade.

O poder, portanto, não é apenas da ordem da violência, operando antes sobre um campo de possibilidades: “Ele incita, induz, desvia, facilita ou torna mais difícil, amplia ou limita, torna mais ou menos provável, no limite, ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos, e o quanto eles agem ou são suscetíveis de agir. Uma ação sobre ações” (FOUCAULT, 2014, p. 243)

É importante salientar que, se a pesquisa parte da historiografia a partir de lugares codificados pelas políticas de Estado, como “Era Vargas”, ou seja, lugares institucionais e jurídicos de poder, ela o faz tomando os aparelhos de Estado do período não como matrizes de onde emana um poder repressor, mas, sim, como índices das relações de poder, ou, nas palavras de Foucault (1999, p. 88), como “formas terminais do poder”. Trata-se, portanto, de perseguir os rastros mais evidentes das relações de poder em questão para fins de se cartografar o dispositivo da oralidade. Contudo, não é apenas dos discursos e práticas do Estado – legalidade – que a pesquisa se vale, mas, por um lado, dos modos de discursivização de intelectualidade vigente e, por outro, dos discursos de Aracy de Almeida, propondo-se, para esta última, a construção de uma pequena análise genealógica.

Reitera-se que, nesse domínio que chamamos de estatal – que integra discursividades da intelectualidade que tematizam raça, mulheridade, oralidade/musicalidade e popular, ou seja, do governo em sentido mais estrito –, entende-se que se trata de uma forma de funcionamento do poder tanto totalizante, como individualizante, ou o chamado poder pastoral (FOUCAULT, 1999; 2014). O Estado Moderno não é uma entidade acima dos indivíduos, mas é uma estrutura sofisticada “na qual os indivíduos podem ser integrados sob uma condição: que a esta individualidade se atribuisse uma nova forma, submetendo-a a um conjunto de modelos muito específicos” (FOUCAULT, 1995, p.237). Estrutura que se organiza em dois polos, um globalizador (quantitativo) e outro analítico (da ordem do indivíduo). As maquinarias dos dispositivos aqui estudadas importam, então, enquanto micropolíticas.

Retomando o dispositivo da sexualidade, no qual Foucault (1999, 1984, 1985), discorre sobre a formação das subjetividades a partir da esfera do desejo, seja em “práticas divisórias”, seja em “práticas de si”, tem-se, nesse ínterim, que a sexualidade não seja tomada como um domínio rebelde, indócil sobre o qual são investidos os regimes de

verdade na via de sua contenção, mas sim, que seja concebida como um ponto de passagem denso da relação poder-saber.

Resguardadas as proporções, é possível tecer aqui uma analogia entre a temática da oralidade – objeto desta pesquisa – e a temática da sexualidade, já que a produção de verdades sobre a oralidade se dá por uma densidade de discursos que buscam apreendê-la ou fazê-la falar (e falar-cantar, a partir de determinadas regras), colocando-a também no eixo poder e saber. Entre essas discursividades que traçam regimes de verdade sobre a oralidade podem ser citadas, apenas com fins argumentativos de tal densidade, aquelas que se ocupam de: (i) as sociedades da oralidade e as sociedades grafocêntricas e, ainda as formas discursivas e narrativas que daí emergem (ONG, 2005[1992]; MARCUSCHI, 2008; OLSON; NANCY, 1991); e, no caso das experiências africanas e afrodiaspóricas, tem-se, por exemplo, DIAGNE, 2012 e GLISSANT, 2005); (ii) a língua musicalizada como canção e as formas de significar essa materialidade a partir do paradigma da performance, especialmente no caso da etnomusicologia (FINNEGAN, 2008; ZUMTHOR, 1993; 2005; 2010; MATTOS, TRAVASSOS e MEDEIROS, 2008); (iii) a produção de autoria por meio da voz e o papel da voz nos estudos literários (ALMEIDA, 2007; SOUZA, 2008; DOLAR, 2011; PORRÚA, 2011; BARTHES, 2003); (iv) a generificação e exclusão da voz de determinadas epistemologias a partir da corporeidade à qual ela remete (CAVARERO, 2011); (v) para não mencionar a vocalidade como objeto da fonoaudiologia e da psicanálise, que, de momento, interessam menos à pesquisa. Novamente, essas discursividades são apenas ilustrativas de uma densidade discursiva sobre a oralidade e a musicalidade e não são aquelas que analisaremos como concernentes ao dispositivo da oralidade que cartografamos aqui.

Nessa relação poder-saber entra em questão o dispositivo uma vez que, conforme explicitado por Weinmann (2006), um dispositivo faz uma intervenção caracterizada pela produção de uma inteligibilidade em um campo de forças para desenvolvê-lo em determinada direção, barrar determinados caminhos e usá-los em benefício de seus fins. O autor ainda adverte que o dispositivo não é estável, uma vez que as forças em jogo também não o são, dados os efeitos de resistência que suscitam, sobre os quais nos deteremos a seguir. Assim, o dispositivo demanda constantes rearranjos e rearticulações e “gera fissuras nos estados de dominação que tal dispositivo engendra” (2006, p.17)

Uma definição costumeiramente usada para o dispositivo é dada pelo clássico adágio com o qual Foucault o define como:

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo, o dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (FOUCAULT, 1995, p.244)

Esta pesquisa delineará a emergência histórica de um dispositivo da oralidade no momento predicado como “Era Vargas”, quando entram em cena os discursos da intelectualidade vinculada ao (e mesmo empregada no) Estado, discursos tais que foram encontrados na publicação “Cultura Política”, sob direção de Almir de Andrade e intimamente ligados ao Departamento de Imprensa e Propaganda (doravante, DIP), os quais, discursivizando a língua em sua oralidade, a cultura popular, a música popular e a radiodifusão (associados, muitas vezes, à racialidade e à genericidade), buscam orientar a forma como a oralidade e a musicalidade deveriam ser conduzidas para que estejam afim da construção nacionalista de então. São mobilizados, também, os discursos modernistas sobre a música brasileira e a oralidade do português, especialmente aqueles protagonizados por Mário de Andrade, o realizador do I Congresso da Palavra Cantada; e, em uma zona menos estatal do que moral, os discursos encontrados na imprensa da época (Revista do Rádio, especialmente)

Assumimos que o dispositivo da oralidade, como o observamos em sua particular emergência histórica nesta pesquisa, concatenando mulheridade e racialidade, atualizou-se, deslocou-se ao longo do período histórico contemplado pela pesquisa, vista a produtividade do poder e a instabilidade do dispositivo mediante os deslocamentos promovidos pelos gestos de resistência exercidos pelos sujeitos. Interessando ver, no funcionamento deste dispositivo, as formas como Aracy de Almeida foi nele subjetivada e como a ele resistiu. Se para caracterização do dispositivo analisamos as instituições – Estado e intelectualidade – o fazemos, conforme Foucault, a partir das relações de poder e não o inverso. (FOUCAULT, 2014, p. 245).

Ao mencionarmos Aracy de Almeida, cabe explorar o conceito de resistência empregado nesta pesquisa. Na análise do poder a partir das análises foucaultianas, tem-se aqui uma concepção de poder como que capilarizada, não centrada em uma grande instância jurídica, cisão

apriorística entre dominadores e dominados, mas uma concepção de poder que se dá a partir de inúmeros pontos, como correlações de força. Entre outros atributos, Foucault (1999) estabelece que onde há poder, há resistência, não como exterioridade, mas como constitutiva dele; além disso, Foucault esboça que, para além do poder e do assujeitamento, os sujeitos podem se constituir como sujeitos éticos, por meio das chamadas práticas de si, que não são sinônimas de, mas pressupõem também resistência<sup>7</sup>.

O que emerge é que o estudo do poder se dá de forma concomitante às objetificações do sujeito – entre assujeitamentos (passivos) e subjetivações (agentivas) – mas não apenas em sua forma binária. Foucault (2014) torna claro que embora sua analítica tenha se detido muito nas questões do poder, seu objetivo primeiro circunscreve a forma como os seres humanos se tornam sujeitos.

Na sua investigação sobre a historicidade das formas de subjetivação, Foucault (2014) também propõem que, para que se analisem as relações de poder, a partida se dê pelas formas de resistência contra as diferentes formas de poder, uma espécie de “catalisador químico” que esclarece as relações de poder. Ou seja, observar o poder não a partir de sua racionalidade interna, mas da resistência que ele provoca: “Para compreender o que são as relações de poder, talvez devêssemos investigar as formas de resistência e as tentativas de dissociar estas relações” (FOUCAULT, 1995, p. 234).

Ao atentar para o “como” do poder (FOUCAULT, 1995), deslocando-se de um poder fundamental para o seu eixo plural e relacional, Foucault evidencia uma série de oposições feitas pelos sujeitos ao poder, observando que as lutas antiautoritárias têm traços em comum, a saber: (i) são transversais (não limitadas a um país); (ii) os objetivos dessas lutas são o poder enquanto tal; (iii) são lutas imediatas (não dirigem-se a um “inimigo mor” mas às situações imediatas); (iv) são lutas que questionam o estatuto do indivíduo, enfatizam o que os torna de fato individuais; (v) são uma oposição aos efeitos de poder

---

<sup>7</sup> Sobre esse respeito, diz Foucault (1999, p. 91): “Portanto, não existe com respeito ao poder *um* lugar da grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei puramente revolucionária. Mas, sim, resistências, no plural que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição não podem existir a não ser no campo estratégico do poder.”

relacionados ao saber (eixo poder-saber); e (iv) são uma recusa às abstrações que ignoram o que os seres são individualmente. Ataca-se, em síntese, uma técnica ou uma forma de poder, uma entre a multiplicidade de racionalidades. Tais confrontos são importantes para observarmos a trajetória no campo da canção popular protagonizada por Aracy.

Segundo Sousa Filho (2008), Foucault não nos legou uma teoria da liberdade por si mesma, mas a liberdade deve ser vista como uma condição para exercício do poder. Ainda para o autor, o que aparece a partir da relação poder-resistência, da paisagem de cerceamentos, domesticação, controle e disciplina, é uma filosofia que liberta os sujeitos dessa prisão de subjetividade. Assim, questiona-se como é possível ser livre nos espaços constituídos pelo poder e também o que é ser livre. Sousa Filho (2009, [s./p.]) define a liberdade foucaultiana como

Da ordem dos ensaios, das experiências, dos inventos, tentados pelos próprios sujeitos que, tomando a si mesmo como prova, inventarão seus próprios destinos. Assim, as experiências práticas de liberdades, nem sempre sujeitas a revezes, nunca com algo definitivo, como numa vitória final. Nem como concessões do alto (Deus ou o Estado) nem como o “fim de toda a dominação”.

Liberdade e poder estão, assim, em incitação recíproca e as práticas de liberdade estão no centro da relação de poder (WEINMANN, 2006), entre os ditames das redes de poder e dispositivos e a intransigência da liberdade, visto que “a relação de poder e a insubmissão da liberdade não podem, então, ser separadas” (FOUCAULT, 1995, p. 244)

A partir da liberdade como constitutiva da dinâmica do poder é que se afirma que a subjetivação se produz num processo agonístico, de luta pela liberdade social ou individual, na intransigência da liberdade. Diz Foucault que “Mais do que um ‘antagonismo’ essencial, seria melhor falar de um ‘agonismo’ – de uma relação que é ao mesmo tempo de incitação recíproca e de luta, trata-se, portanto, menos de uma oposição de termos que se bloqueiam mutuamente do que de uma provocação permanente” (FOUCAULT, 1995, p. 244-245).

Branco (2011) define a agonística como um confronto e a liberdade no interior das análises foucaultianas só existe, para o autor, sob a forma de uma agonística, na luta com tudo e todos que possam ser

percebidos como obstáculos a uma determinação específica em seus desígnios históricos. Cabe reproduzir uma extensa citação do autor, dada a pertinência para as particularidades da investigação que empreendemos aqui:

Para Foucault, pensar a política é o mesmo que observar os afrontamentos na relação de poder, com ênfases nas resistências e estratégias postas em jogo para ampliar o campo da liberdade. Um processo de libertação, portanto, não se limita ao campo de luta das minorias e das classes, mas põe também em cena o estatuto da liberdade individual, uma vez que a liberdade pessoal deságua no universo da comunidade e do mundo social. Em outros termos, trata-se de reconhecer, partindo da constatação fundamental dos procedimentos postos em ação pelos Estados modernos para conhecer e dirigir a vida das pessoas [...] os modos pelos quais certos indivíduos realizam com êxito um deslocamento ou subtração em face dos saberes-poderes e das múltiplas técnicas de poder utilizadas pelas instituições e pelo Estado (BRANCO, 2011, p.148)

Assim, é possível a constituição de um sujeito fora das vias de sujeição, mas não se trata de um movimento fundante de uma própria natureza, algo inventado pelo próprio indivíduo e contraposto às identidades que são determinadas pelo dispositivo. É, portanto, nas práticas agonísticas, de confronto que “a subjetividade resiste e toma a si própria como objeto de elaboração” (WEINMANN, 2006, p. 18). Para Butturi Jr. (2016, p. 512) esse empreendimento pode ser visto como um empreendimento de dessubjetivação: “as invenções de si, funcionariam, assim, como espaços de liberdade no interior dos dispositivos, reescrevendo-os de forma crítica”.

A ótica aqui, nos adverte Branco (2011) não é a da transgressão. Essa liberdade, crítica e autônoma não é nem plena e nem sem restrições, uma vez que lida com a obediência à sua tarefa crítica. Se em termos de subjetivação, a liberdade para Foucault é a superação de um limite imposto pelas diferentes relações e técnicas do poder utilizando-se de uma estratégia (FOUCAULT, 2014); é necessário que o que esteja em jogo seja uma racionalidade libertária contra a razão normalizadora.

A questão ética se relaciona com o conceito de agonística traçado aqui. Segundo Weinmann (2006), a análise das formas de subjetivação que prioriza os tensionamentos oferecidos pelo sujeito às diferentes tecnologias do poder por meio das práticas de si, um exercício de liberdade do sujeito na sua relação com a sua própria verdade é, para Foucault, um domínio denominado ética. Ou seja, a ética é a elaboração de um si mesmo enquanto sujeito moral. A história genealógica da ética enfoca, então, as formas singulares por meio das quais os sujeitos oferecem uma experiência crítica de si mesmos, tecendo esforços para elaborarem-se de maneiras que lhes parecem mais apropriadas.

O motivo pelo qual Foucault (1997) diz fascinar-se pela questão ética é a possibilidade aí oferecida de estruturar uma existência sem uma necessária relação com o poder jurídico, com o sistema autoritário ou com a estrutura disciplinante. O autor debruça-se sobre um conceito da cultura greco-romana clássica denominado *Epimeleia Heatou* para refletir sobre o cuidado de si. Embora tal conceito, que diz respeito à uma ética e uma estética da existência, não venha a ser aqui abordado em todas as suas implicações (sua trajetória da idade clássica à modernidade ou mesmo à contemporaneidade, como se queira chama-la), importa à nossa investigação a noção de estetização de uma existência, como uma bela vida, objeto de saberes, conhecimentos, de técnicas – ou seja, uma arte. Deslocando-se da objetificação da arte para a existência como uma arte.

Em “O Uso dos Prazeres” (1984), a questão é retomada:

E como resume: estas devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmas regras de conduta, como também buscam transformar-se. Modificar-se em seu ser singular, e fazer da sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo. (FOUCAULT, 1984, p. 198-199)

O interesse pela estetização da existência se dá, especialmente, visto que os processos de subjetivação que observamos se dão em torno da oralidade e da música popular brasileira, especialmente no canto, práticas estéticas que vinculam corpo, presença e discurso. Aracy de Almeida, com quem dialogamos nesta investigação, ao produzir a si mesma dentro e fora do dispositivo, endossando-o ou deslocando-o, fez da trajetória de sua existência uma “vida memorável”, estetizada.

Assim, passamos a dialogar com Aracy de duas formas: a primeira em sua subjetivação enquanto cantora da música popular brasileira, racializada e genericada, uma subjetivação também perpassada de gestos agonísticos; e a segunda, observando como a Aracy jurada também influenciou o regime do discurso da música popular, adotando-se, portanto, um caráter genealógico para os discursos proferidos por Aracy acerca da música popular e da oralidade. Nessa primeira escuta de Aracy de Almeida, a tentativa é atentar para sua subjetivação afastando-nos tanto quanto seja possível, de um biografismo, entendendo tratar-se tal subjetividade de uma produção discursiva que se dá, sobretudo, por intermédio da voz (especialmente na Era do Rádio) e da performance (sobretudo no momento em que passa a ser jurada de programas televisivos). Já na segunda, trata-se de observar como os discursos e saberes proferidos por Aracy também passam a ressoar, deslocar e integrar o dispositivo da oralidade no interior da canção popular.

Esta seção, além de discutir questões teóricas relevantes para pesquisa, buscou delimitar as discursividades envolvidas no dispositivo da oralidade, o qual deve ser apreendido a partir de três eixos: (i) os domínios de saber aí referidos; (ii) os sistemas de poder que regulam suas práticas; (iii) as formas de subjetivação pelas quais os sujeitos (no caso, a sujeita) elaboram a si. Se nosso enfoque é agonística, ou seja, as elaborações de si mesma no interior do dispositivo, também sabemos que essa dinâmica se dá no centro das relações de poder, interessando também, em nossa análise, as formas como Aracy de Almeida também é capturada pelo dispositivo.

Assim, se o dispositivo é uma máquina de fazer e ver e fazer falar, construindo suas próprias visibilidades e invisibilidades, dizibilidades e indizibilidades, a emergência de Aracy enquanto cantora da música popular brasileira também se dá no interior desse campo de forças do dispositivo, ou seja, as manifestações de Aracy cantora se dão a partir daquilo que o dispositivo permite fazer ver como musicalidade popular brasileira, genericidade e racialidade, mas, por outro lado, Aracy produz a sua existência de forma ética e estética, resistindo também à ação das forças do dispositivo, ou seja, fazendo dobrá-las sobre si.

Na seqüência, discutimos propriamente algumas questões levantadas pelos regimes de discurso dos estudos sobre a voz e sobre a canção que, por sua vez, também interpelam a racialidade e genericidade. Esse diálogo bibliográfico e teórico é importante para que o leitor se acerque do caminho crítico envolvido na dissertação. Serve

ainda para argumentar a pertinência da temática tratada. Tais discursividades não são aquelas que integram aquilo que delimitamos como um dispositivo da oralidade (que será propriamente delimitado nos próximos capítulos) e muitas delas foram citadas acima quando argumentávamos a densidade discursiva sobre a temática oralidade-musicalidade, são, por outro lado, como já dito, discursividades que demonstram a importância e a relevância da discussão aqui proposta.

## 2.2A CANÇÃO NA MÚSICA POPULAR: A ORALIDADE E A VOCALIDADE

Nesta seção efetuamos uma revisão de algumas bibliografias que elegemos dentre aquelas que exploram questões concernentes à oralidade e à musicalidade. Nesse contexto, emergem indagações sobre uma certa vocalidade e o papel da voz no discurso. Esta seção, arrolando diferentes discussões em torno da temática, serve para melhor localizar o dispositivo da oralidade e clarear a importância e a relevância de estudos dessa ordem, justificando, assim, a discussão e demonstrando uma zona do discurso que se ocupa de questões próximas às que emergem em nosso estudo. A seção ainda demonstra como, nessas discursividades, a oralidade como um objeto de saber é enunciada em associação ao popular, à racialidade e à genericidade.

Em outras palavras as discussões servem para esclarecer como os estudos da oralidade, musicalidade e vocalidade têm enunciado seus objetos e quais dessas discussões são válidas para pensarmos o dispositivo da oralidade. Por exemplo, se nesta pesquisa atentamos propriamente para a oralidade, é pertinente ressaltar que, na esfera das musicalidades, entendemos também como importante uma aproximação à noção operada pela musicologia de “multimodalidade”, na qual “o visual, o somático, o gestual, o material – tudo pode fazer parte” (FINNEGAN, 2008, p. 35).

Embora tais bibliografias ocupem-se propriamente de um “objeto fugidio” (TRAVASSOS, 2008), nomeadamente a voz, e em nosso caso, observemos a voz e a oralidade no interior da música popular como um discurso, entendemos ser relevante a esta pesquisa efetuar uma revisão bibliográfica das questões pautadas quando da abordagem da voz.

Entende-se que, sob determinado ponto de vista, a pesquisa tangencia questões caras à performance, visto que a canção e a oralidade interpelam também a performatividade. Nesse sentido, incluímos também uma breve discussão sobre a performance que servirá de base às

menções que faremos à forma como a performatividade de Aracy se tornou objeto de discursos.

É importante ressaltar ainda e mais uma vez que nossa pesquisa se encontra em uma zona anacrônica. Se de um lado, observamos as condições históricas de emergência de um dispositivo no seio da modernidade, por outro lado, as teorias com as quais dialogamos são teorias da modernidade tardia (entre outras designações possíveis) como o campo dos estudos culturais, dos feminismos e das teorias pós-coloniais. Dois pontos se delineiam aí: o primeiro é o dispositivo da oralidade em sua emergência histórica específica; o segundo diz respeito à possibilidade de estudo e crítica desse dispositivo, que passa a se tornar visível a partir de um distanciamento histórico; ou seja, que pode ser visto à luz das discussões mais contemporânea – como já abordamos aqui, a emergência dos estudos culturais também foi responsável pela apreensão crítica de elementos da cultura popular, fora de um cânone estético. De toda forma, buscaremos, na análise, observar como a oralidade, a racialidade e a genericidade emergem nos discursos analisados e no momento histórico em questão, todavia, tendo-se por fundo teórico as reflexões elencadas neste capítulo

Passamos assim a uma revisão bibliográfica da musicalidade e da oralidade apreendida no contexto negro diaspórico.

### **2.2.1 A musicalidade e o negro diaspórico**

Como visto na introdução do capítulo seção anterior, a analítica da musicalidade negra em diáspora, no interior da música popular é, para Gilroy, uma forma de suplantar essencialismos e antiessencialismos: ontológicos, estratégicos, nacionais, étnicos, culturais. Trata-se de uma “transvalorização de todos os valores” especialmente encetados pelos processos culturais dilacerados entre “ora expressão de um eu racial, essencial, imutável e soberano, ora como efluente de uma subjetividade constituída que emerge casualmente do jogo interminável da significação racial” (GILROY, 2001, P.93)

As reflexões de Gilroy agrupadas sob a metáfora do navio negreiro cruzando o Atlântico para qual não cabem nem essencialismos nem antiessencialismos são interessantes para refletir os deslocamentos de Aracy de Almeida, personificada como o “samba em pessoa” (sua alcunha) e, figura marcante dos carnavais e das músicas populares e, por outro lado, transitando, fosse como amiga, fosse como objeto de discursos que a classificavam enquanto uma cantora “genuinamente popular” e “genuinamente brasileira” entre a intelectualidade e a estética

modernista e a classe média alta não negra carioca. Se assumimos como válida a sinonímia entre Aracy e o samba, observamos a polivalência do gênero musical em sua passagem de uma arte musical negra e periférica, passando por um gênero popular e chegando mesmo à musicalidade símbolo do nacional e, por sua vez, uma trajetória muito semelhante àquela que deflagramos em Aracy, instituída pelos discursos sobre Aracy. Essas afirmações ficarão mais evidentes e serão retomadas ao longo da dissertação.

A noção atlântica de Gilroy remete às formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais dos negros dispersos na diáspora. A expressão musical negra, contracultura distintiva da modernidade, foi, para o autor, desconsiderada nas análises dos estudos culturais – pese que sigam, no olhar de Gilroy, enfrentando problemas com questões nacionalistas e étnicas – por ultrapassar a análise nacional ou etnocêntrica, e por trazer a política e a estética das culturas vernaculares negras.

A música aqui assume flagrantemente seus valores estéticos, éticos e políticos. A música associada à esse cronotopo da modernidade, o navio que atravessa o Atlântico Negro, é um lugar de contato e hibridizações que supera a filiação nacional e: (i) tornando-se uma contracultura com sua própria genealogia crítica, intelectual e moral, cuja potência é de reverter e rejeitar categorias que separam o domínio da ética, da estética e da política; (ii) transformando as relações existentes entre o uso da arte, o mundo cotidiano e o projeto de emancipação racial; (iii) contestando concepções brancas e privilegiadas tanto da língua quanto da literatura enquanto formas dominantes da consciência humana. A musicalidade negra enquanto forma cultural pós-escravidão encetou suas próprias expressividades e relações sociais, de caráter oral no interior de uma cultura escrita.

As perquirições que emergem daí para Gilroy são da seguinte ordem:

minha preocupação [...] é menos com os atributos formais dessas culturas expressivas sincréticas do que com os problemas como podem ser formulados os julgamentos críticos, avaliativos, axiológicos e (anti) estéticos a seu respeito e com o lugar da etnia e da autenticidade no interior desses julgamentos. Que problemas analíticos especiais surgem se um estilo, gênero ou desempenho particular de música são identificados como expressivos da essência absoluta do grupo que os produziu? Que

contradições surgem na transmissão e adaptação dessa expressão cultural por outras populações da diáspora, e como serão resolvidas? Onde a música é pensada como emblemática e constitutiva da diferença racial em lugar de apenas associada a esta, como a música é utilizada para especificar questões gerais pertinentes ao problema da autenticidade racial e à conseqüente auto-identidade do grupo étnico? Pesar sobre a música – uma forma não figurativa, não conceitual – evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético. Essas questões também são úteis na tentativa de situar com precisão os componentes estéticos distintos na comunicação negra (GILROY, 2001, p. 163)

A música negra, atlântica, é vista, então, como uma auto-compreensão articulada pelos músicos. Sua relação distintiva com o corpo é ainda, para Gilroy, um dos resultados das brutais condições históricas de submetimento do corpo negro envolvidas na diáspora, pese que criaram tradições de performance na produção e recepção musical. A performance, oposta à textualidade, está mais para a dramaturgia, enunciação e gestualidade e diz respeito, para Gilroy, a uma subjetividade corporificada, não redutível ao cognitivo ou ao ético. Os músicos são, então, intelectuais orgânicos, espécie de guardiões temporários de uma outra sensibilidade cultural, um recurso político e filosófico. Novamente, com Gilroy, tem-se o que temos tentado pôr às claras nesta pesquisa: que as estéticas do texto, se aplicadas à musicalidade, oferecem uma crítica incompleta. Por outro lado, sabe-se, que em se tratando de um gênero acadêmico, o que podemos proceder aqui é uma textualização das estéticas, descorporificando-as e estando, novamente, em uma zona de incompletude.

Outra questão que aqui se nos aparece é a possibilidade de compreensão do músico, no nosso caso, da cantora, como um intelectual, capaz de fazer emergir sensibilidades e pôr a mostra outras relações possíveis entre estética e política, entre o canto, a música e a oralidade como formas de expressão e identidade populares, e os discursos da intelectualidade que perscrutam, investigam, ponderam e que, assim, legislam sobre tais oralidades e musicalidades.

Consideramos que dois pontos são importantes para esta pesquisa na noção de Atlântico Negro: o primeiro é o que diz respeito aos discursos de autenticidade racial na política da música negra. Para

Gilroy, este é um espaço de tensão entre as fragmentações, subdivisões e hibridismos da música negra – entre um certo “progresso” dos gêneros e vertentes musicais e uma “diluição” dos elementos raciais. Tal tensão, para o autor, não pode ou não deve ser resolvida, já que está mesmo no seio das contradições que constituem a cultura e música popular. Ao mesmo tempo verifica-se algo muito semelhante na contemporaneidade, entre uma suposta autenticidade cultural popular mais tradicional e uma traição cultural “pop” e mercadológica.

Nesse sentido, em que pese as noções de diluição e autenticidade, para o autor, a identidade na cultura negra costuma dividir-se em duas perspectivas, uma excepcionalista, afrocentrada, que afirma a música como memória do passado; e a segunda é pluralista, ou antiessencialista, que, na ótica do autor é algo “arrogante”, uma vez que não valoriza as lutas dos movimentos. Ambas se caracterizam por um narcisismo e a música e seus significados culturais e filosóficos tem um potente papel de ruptura nessas perspectivas, uma vez que interpela e constrói uma autoidentidade nas comunidades negras, a qual flui da produção, circulação e consumo musical. Rompe-se, nas palavras do autor, com a “inércia que surge na infeliz oposição polar entre um essencialismo enjoativo e um pluralismo cético e saturnal que torna literalmente impensável o mundo impuro da política” (GILROY, 2001, p.208). Esta asserção será importante e potente em nosso diálogo com Aracy, conforme aquilo que afirmamos no início desta seção.

Já o segundo ponto elencado em nossa leitura de Gilroy, diz respeito à vernacularidade das formas musicais negras em sua historicidade – desde o período escravocrata até à contemporaneidade. É interessante refletirmos então sobre as potencialidades oferecidas pela oralidade que demandam um tratamento e uma crítica específica para suas particularidades, que extrapolem o texto ou a lógica “escritutária”. Assim, nas relações entre a oralidade, a racialidade e a genericidade, optamos, na trajetória de nossa escrita, por caminhar em um lugar ambivalente, entre as essencializações e as antiessencializações. Passamos, então, a uma reflexão sobre a oralidade.

Ao adentrar a zona que coloca em diálogo o popular e a oralidade, assume-se uma posição crítica a uma determinada esfera logocêntrica, dialogando com Hall, que observa que: “Deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí a crítica da escrita (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita –, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura

profunda de sua vida cultural na música. (HALL, 2003, p.342) A música à qual Hall se refere neste momento é a música popular.

Sobre a oralidade, cabe observar que, se atualmente não podemos pensar em uma oralidade primária (ONG, 2005 [1982]), ou seja, na oralidade das referidas práticas discursivas como única materialidade para realização de tais discursos (antes sendo o caso de uma continuidade entre a oralidade e a escrita, ou, no mínimo coexistência), também as práticas orais e a cultura oral praticadas por sociedades não ocidentais foram, historicamente, o mote para a colonial caracterização de tais sociedades como campos simbólicos menos abstratos e mais contingentes e místicos – inferiores ao pensamento científico – primitivizando-as e tomando-as como menores cognitivamente (MARCUSCHI, 2008). Outra perspectiva que deve ser problematizada é aquela que romantiza a cultura oral, tomando-a como paradisíaca ou “filha da natureza” (FINNEGAN, 2008), obliterando as suas especificidades culturais.

Assim, no interior das investigações que abordam as complexas relações entre escrita e oralidade, encontramos algumas problematizações que trazem à tona questões próprias à oralidade. Podemos citar, primeiramente, Olson e Nancy (2006), que questionaram a atribuição de uma suposta maior complexidade e cristalização de sentidos para modalidade escrita, propondo que a escrita, ao atravessar diferentes tempos e espaços, é um terreno de equivocidades que demandam constantes exegeses, diferentemente da oralidade que tende a desambiguar os sentidos pelo seu contexto de produção, uma vez que:

No discurso oral, um conjunto complexo de procedimentos é executado para produzir uma compreensão comum. Essas incluem não apenas a estrutura linguística e elementos prosódicos como acentos e entonações, mas também propriedades paralinguísticas, incluindo o contexto físico, conhecimento prévio compartilhado e identidade dos participantes. (OLSON; NANCY, 2006, p. 138) (Tradução nossa)

Em “A Tradição Oral e sua Metodologia”, Vansina (2010) atém-se à oralidade de civilizações africanas (no Saara e ao sul do deserto) e define – provisoriamente, dada a complexidade que atribui ao tema – a tradição oral como um testemunho transmitido oralmente de uma geração à outra. Vansina adverte que, no estudo das tradições orais, o pesquisador deve compenetrar-se da atitude de uma civilização oral em

relação ao seu discurso (e à materialidade em que se dá tal discurso) e conceber a oralidade não como a ausência de uma habilidade, mas como uma atitude diante da realidade. Dessa forma, para analisar uma tradição oral é necessário iniciar-se nos modos de pensar da sociedade oral, antes de interpretar suas tradições.

Já Diagne (2012), ao refletir sobre as civilizações africanas enquanto civilizações da oralidade, ou seja, civilizações que transmitem seus saberes tradicionais por meio das especificidades de práticas orais, interroga qual seria a “lógica do oral”, o que lhe seria específico e o que a diferenciaria da “lógica escriturária” – na qual são transmitidos os saberes que chama de modernos. O autor menciona, ainda, que na oralidade está presente “o recurso às imagens e às metáforas e a encenação sob forma de uma história que, a seu termo, traz um ensinamento a reter” (DIAGNE, 2012, p. 332). A essas características o autor chama de “astúcia da história oral”, ou seja, a particularidade da lógica da iniciação que, na história oral, constitui a forma de seleção do que é memorável – como, nesse contexto, são selecionados os saberes que deverão integrar o arquivo da comunidade, aquilo que é eleito como o que deve ser perpetuado.

No interior das questões referentes à oralidade, tem-se, com Glissant a noção de “rastros-resíduos”, também no eixo do negro diaspórico e da oralidade. O conceito foi cunhado por Glissant (2005) para refletir sobre a criouliização linguística e cultural antilhana. Para Glissant, os rastros-resíduos, estilhaços da fratura da diáspora negro-africana, demandam uma análise que contemple sua potência de desestabilizar as normatizações escritas. Glissant caracteriza a escrita como a modalidade nas quais são produzidas as narrativas atávicas: mitos que se tornam História (escrita com H maiúsculo) após um épico originário e legítimo. Rastros-resíduos são contemplados em seu potencial relacional de criação e criouliização polivalente da escrita e da norma, sem, contudo, produzir síntese. Nesse sentido, pensando em línguas africanas no contexto brasileiro, a tentativa de recompor sua totalidade estrutural enquanto unidade linguística não comporta a sua potencialidade discursiva. A oralidade é mais do que representações linguísticas codificadas. Trata-se de uma esfera simbólica privilegiada, na medida em que estabelece novas e imprevisíveis relações na dinâmica do “caos-mundo” – noção empregada por Glissant (2005) para representar a imprevisibilidade de relações possíveis no âmbito da oralidade e da criouliidade.

Torna-se patente com tais discursividades, então, a possibilidade de vinculação entre a musicalidade popular e a oralidade das tradições

populares negro brasileiras, o que, segundo Werneck (2007, p.23) é uma “decorrência direta da forte presença de tradições africanas atualizadas no campo popular entre nós”. Tal qual os teóricos dos estudos culturais, Gilroy e Hall, como exposto acima, Werneck (2007, p.24) afirma que a música tem sido um veículo para homens e mulheres negros em diáspora “expressar visões de mundo, desenvolver e comunicar táticas e estratégias de liberdade. Bem como produzir territórios sonoros, divulgar e reelaborar saberes e análises acerca da realidade em que vivem e viviam”, ou seja, uma ferramenta ativa de formações de vínculos nas condições de violenta subordinação.

No que tange à oralidade e às questões da língua, González (1988) toca em dois pontos caros à pesquisa, o primeiro diz respeito ao contato linguístico e à forma como as expressões e a oralidade afrodiáspórica se perpetuaram nos idiomas dos brancos colonizadores. O segundo diz respeito à forma como o popular encobre e desvela as práticas culturais e expressivas dos povos negros da diáspora. González ressalta como o sexismo é particularmente violento com a mulher negra e categoriza algumas funções de sujeito, a saber, a emergência das posições de mulata, doméstica e mãe preta que circunscrevem a identidade da mulher negra. González observa questões referentes à linguagem e à oralidade – como veremos, um mesmo terreno acercado por bell hooks – , cunhando o termo “pretoguês” para refletir, no Brasil, a africanização das línguas faladas na América como um fenômeno comum à diáspora e encontrado em diversos países.

aquilo que chamo de “pretoguês” e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil [...], é facilmente constatável sobretudo no espanhol da região caribenha. O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes (como o l ou o r, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo (e isto sem falar nos dialetos ‘crioulos’ do Caribe) Similaridades ainda mais evidentes são constatáveis, se nosso olhar se volta para as músicas, as danças, os sistemas de crenças etc. Desnecessário dizer o quanto tudo isso é encoberto pelo véu ideológico do branqueamento, é recalçado por classificações eurocêntricas do tipo “cultura popular”, “folclore

nacional” etc., que minimizam a importância da influência negra.. (GONZALEZ, 1988, p. 70)

No que tange à relação entre oralidade e genericidade, Werneck (2007) observa especificamente a ação das mulheres negras no interior da diáspora negra e os diferentes usos que fizeram da oralidade:

Na perspectiva das mulheres negras, a audição, a transmissão oral, a recriação e a atualização de conteúdos têm sido prática reiterada ao longo dos séculos de existência diaspórica. É através dos processos de transmissão e aprendizagem oral – ou fundamentalmente corporal – que as mulheres vão reorganizar territórios culturais para si e seu grupo, em diálogo com as tradições e com as necessidades apresentadas pela geografia, ou seja, pelas condições sociais e políticas adversas, marcadas pelo racismo, pelo sexismo e pela violência, do lado de cá do Atlântico. Nesta perspectiva, a música, ao reafirmar a vinculação entre voz e corpo, ao reportar-se a um passado africano de liberdade e prazer, ao recolocar as dimensões do sagrado para além das esferas da cristianidade ocidental etc. oferecerá possibilidades ilimitadas de expressão e aglutinação (WERNECK, 2007, p. 30)

Finalmente, ao mobilizar discursos que abordam as questões da diáspora negra, da musicalidade oralidade, esta subseção buscou abordar as questões referentes à oralidade e à musicalidade em sua relação com a experiência negro diaspórica, ou seja, nas relações para com a racialidade. Na seção seguinte, a partir de Cavarero (2011), construiremos uma reflexão sobre as potentes relações da oralidade (ou na terminologia utilizada pela autora, a vocalidade) e generificação.

### **2.2.20 Vocálico: entre a Pluralidade e a Unicidade**

Em uma possível vinculação entre a oralidade a genericidade, interessa a nosso trabalho o trabalho filosófico feito em “Vozes Plurais – Filosofia da Expressão Vocal” (2011), obra na qual Cavarero utiliza como mote as questões pertinentes à vocalidade para lançar uma empreitada que busca, observando questões musicais, linguísticas, culturais e filosóficas, demonstrar como a filosofia, desde a metafísica, ocupou-se do dito (produto e idealidade) em detrimento do dizer

(processo e corporalidade) (CAVARERO, 2011, p. 45). Um dos enfoques mais fortes desse trabalho da feminista italiana é o de deflagrar uma associação histórica entre o vocálico (a materialidade da voz, a linguagem vinculada ao corpo) e o feminino, e o semântico (a abstração, o ideal) e o masculino.

O que Cavarero (2011) propõe, resgatando a voz ao trazer à tona os silenciamentos feitos à vocalidade nas questões históricas concernentes à linguagem e ao pensamento ocidental, é um retorno à corporeidade e à unicidade dos falantes contraposto à idealidade da linguagem enquanto semântica e enquanto estrutura – detendo-se não no “quê” é semanticamente dito, nas no “quem” o diz – bem como um retorno à relacionalidade e às ressonâncias, naquilo que a autora nomeia esfera do vocálico, radicando a palavra e a linguagem no âmbito de um corpo que interpela o outro em uma comunicação oral/vocal. Ou seja, situando “o ato de comunicar ao abrigo de uma concepção universal de linguagem que faz dos falantes entes fictícios” (CAVARERO, 2011, p. 239) e entendendo a palavra como “ponto de tensão entre a unicidade da voz e o sistema da linguagem” (CAVARERO, 2011, p. 30)

Dada a complexidade de uma análise filosófica da vocalidade com o fôlego da obra de Cavarero (2011), buscaremos brevemente citar algumas questões levantadas pela autora e que nos aparecem caras a este momento da pesquisa. É relevante que façamos aqui uma consideração feita pela própria autora. Citamos Cavarero: “Essa palavra não é apenas voz, mas justamente na voz ela se dá como aquela unicidade encarnada que o ouvido metafísico não quer ouvir” (CAVAREIRO, 2011, p. 239). Ou seja, não se trata, aqui, de isolar o substrato sonoro na via de uma análise puramente acústica, mas antes, de buscar as formas como esse acústico, que também é a linguagem, foi significado e discursivizado – ou para, Cavarero, como foi silenciado no caso do *logos* metafísico, um *logos* que, para autora, é desvocalizado a partir de Platão (2011, p. 60; 2011, p. 83).

Cavarero argumenta acerca da importância de um retorno às questões vocálicas continuamente retomando a necessidade de rompimento com o que denomina “economia patriarcal binária” (2011, p. 240), que, para a autora, promove uma cisão entre um vocálico, associado ao corpóreo e um certo feminino; e um semântico, por sua vez associado ao mental e masculino. A autora adverte que essa mulher não é um ente fictício e afirma, sobre metodologia, vocalidade e estratégia política:

Para um repensamento radical da relação clássica entre política e palavra, ainda mais em uma perspectiva feminista, a recuperação do tema voz é um gesto político estratégico obrigatório. Não se trata de feminizar a política e muito menos de fazê-la coincidir com a pura voz insistindo na potência eversiva do prazer, mas sim de conduzir a palavra à sua raiz vocálica, subtraindo-lhe ao jogo perverso da economia binária do que, cindindo o vocálico e semântico, destina-se aos dois gêneros da espécie humana. (CAVARERO, 2011, p. 240)

Aqui a autora adentra o que nomeia política das vozes. Dialogando com Hannah Arendt, e tomando o político como um espaço relacional, ou seja, criado pelo agir e falar em conjunto (ARENDR, 1999 apud CAVARERO, 2011), onde os sujeitos comunicam a si mesmos. Assim, o ato de falar torna-se um ato político em que unicidades (sujeitos singulares tal qual a singularidade de suas vozes) dizem a si antes de dizerem qualquer conteúdo semântico. Trata-se, então, de uma política que contemple o vocálico no âmbito da palavra ou, ainda,

uma política das vozes, isto é, uma política em que os falantes, ao dizerem qualquer coisa, comunicam antes de tudo a própria unicidade vocálica e o eco de uma ressonância como pré-requisitos essenciais da comunicação verbal. Como é útil repisar, não se trata de superar e muito menos de reprimir ou apagar a palavra, mas sim de deter seu sentido primário na pluralidade relacional das vozes que a originam e materializam, fazendo-a cantar, por assim dizer. (CAVARERO, 2011, p. 243)

Dessa forma, ao interpelar sob certo viés as questões de gênero, a partir das questões instauradas pela vocalidade, Cavarero (2011) produz uma segunda genealogia, que diz respeito aos sentidos que relacionam a genericidade e a vocalidade. Retomando a cosmogonia grega – a mesma que estava em jogo quando dos primórdios da metafísica – e encontra alguns casos exemplares, os quais citamos brevemente: a Musa e as Sereias.

A Musa é a fonte de onde se originam todas as vozes da cadeia poética, mas que, paradoxalmente, é muda já que sua voz não é ouvida: a voz do poeta (Homero) ou do rapsodo é que intermedeiam a voz da

muda Musa até o público. Assim, se a Musa apresenta os atributos de uma visão total e de uma lembrança perfeita de todos os momentos e de todos os seres da Pólis, tem-se que seu relato seria absoluto, sinóptico e insuportável ao ouvido humano. Ao poeta, cabe, então, ouvir o relato absoluto e, a partir dele, compor um segundo relato, incompleto e lacunar, mas audível aos mortais. A perspicácia da análise da Musa proposta por Cavarero (2011) consiste em observar que a Musa, onisciente, olha para a realidade em suas unicidades, unicidades que, se somadas, comporiam um relato impossível. Já o filósofo faz um gesto quase que exatamente oposto: abstrai das unicidades para observar o mundo das ideias. A autora cita, ainda, as narrativas que contam a transformação dos homens em cigarras pelo canto das musas, canto que os homens não suportavam ouvir.

Já as sereias são, para a autora, uma encarnação histórica de uma pura voz potente, harmoniosa e irresistível que confina o grito animal. Assim, metade animais, elas representariam o vocábulo que ainda não se elevou à *Phoné Semantike* (ao som significante). Por conseguinte, quando as sereias são enunciadas na épica de Homero por Circe, a personagem não acena a conteúdos verbais, apenas ao *Pathos* sedutor da voz dos seres canoros.

Contudo, há duas narrativas diferentes veiculadas em dois momentos na história do mito. O primeiro narra quando Ulysses, no episódio, ouve as sereias e tem a surpresa de que elas não apenas possuem o canto divino, mas que também vocalizam histórias e, cantando, narram o que sabem e, tal qual a Musa, as sereias viram toda a história. O que, contudo, distingue as primeiras da segunda é a capacidade de fazer ouvir aos humanos. Além disso, as sereias nesse momento da narrativa têm um corpo monstruoso que, então, não era caracterizado como uma metade inferior peixe, mas, sim, enquanto uma metade inferior humana e uma metade superior pássaro – diferentemente da beleza da Musa. Assim, marinheiros podem ouvir o que era reservado apenas ao poeta, mas esse canto é audível aos mortais às custas de sua morte.

Na segunda narrativa do mito, aquela que perdurou no imaginário Ocidental, as sereias se tornaram pura voz, canto inarticulado, vibração acústica – ou seja, deixaram de narrar, de dizer. As sereias são donas de uma voz que Cavarero julga mais erótica, justamente pela ausência de palavras. As sereias de Homero eram monstros canoros com cabeças de pássaros que, então, tornam-se pisciformes e sinuosas. Para a autora, no interior da ordem patriarcal, as sereias representam a produção da mulher marcada enquanto corpo, uma vez que “enquanto as sereias eram

narradoras oniscientes, elas eram inadmissíveis ao sistema androcêntrico” (CAVARERO, 2001, p. 132). Ainda no interior das narrativas sobre as sereias, Cavarero retoma as sereias kafkianas, que, ao contrário das predições e dos perigos anunciados do seu canto, estão caladas.

A observação desses adágios resulta, para Cavarero, que a história desses personagens condiz com aquilo que a autora entende como a história da mulher como uma história de silenciamentos: a voz que emite o discurso não pode ser ouvida, a voz que pode ser ouvida é aquela que deixa de emitir discursos e, de qualquer forma, também é letal.

Como ensina o mito das sereias: o canto é naturalmente feminino tanto quanto a palavra é naturalmente masculina. A voz do homem desaparece no insonoro do semântico. Modulando-se no canto, a voz das mulheres demonstra sua autêntica substância: os ritmos passionais do corpo de onde brota e as sonoras atrações com que vibra (CAVARERO, 2011, p. 144)

Trazemos a citação acima entendendo o risco de essencialização da feminilidade existente na mesma e assumindo-a como uma provocação feita pela autora, já que, ela também pondera:

Quando há o canto, a melodia, a voz que vibra musicalmente, então há uma experiência que imerge no princípio feminino, não importando se o autor ou o executante seja um homem [...] Quando, ao contrário, são protagonistas as palavras e os seus significados, então o princípio masculino solicita o trabalho mediador do intelecto e reina soberano (CAVARERO, 2011, p. 149)

O silêncio que convém às mulheres no interior da ordem patriarcal, para a autora, diz respeito à palavra e não ao canto, uma vez que, segundo Cavarero, o canto é percebido e enunciado como “naturalmente feminino”. Outro sentido da relação entre mulher e voz aparece aqui: a mulher cantora, indomesticável, cujo canto abala o sistema da razão, desloca a consciência, seduz.

Os princípios masculinos e femininos demarcados pela autora dizem respeito à relação entre o semântico e o vocálico. Assim, Cavarero assume que somente no canto a *Phoné Semantike* se decompõe em seus dois elementos e permite que o vocálico vença sobre o semântico. “Trata-se de uma *phoné* que, mesmo afogando o semântico em seu mar sonoro, permanece *semantike*”. (CAVARERO, 2011, p. 154)

Mobilizamos Cavarero (2011) por entender que, na obra da filósofa, a voz aparece como uma potência na política e nos discursos, de investigação e formulação de novos sentidos. Mais ainda, a autora propõe que o retorno à vocalidade possa ser um gesto produtor de uma ontologia plural e relacional— uma vez que, para a autora, a voz tem se revelado um problema elementar para a ontologia. Mesmo que nossas discussões não se deem na esfera filosófica e que, conforme Stuart Hall, a cultura não se dê na esfera ontológica, mas sempre na esfera do vir a ser (HALL, 2000, p.7), entendemos que um diálogo pertinente pode ser construído, na medida em que observamos voz, oralidade, canto e feminilidade como espaços de resistência a uma ordem patriarcal.

Na próxima seção discutiremos os deslocamentos que a oralidade a vocalidade promovem às concepções de autoria e as possibilidades em se compreender um acontecimento vocálico a partir de uma percepção autoral, questões importantes para observarmos o acontecimento produzido pelo cantar de Aracy de Almeida na história da música popular brasileira.

### **2.2.3Voz, autoria e subjetivação**

Nos chamados escritos iniciais de Foucault, a questão da autoria aparece como uma função, um princípio organizador, um certo modo de ser do discurso, consonante à morte do autor, declarada pelo Estruturalismo naquele momento, especialmente por Roland Barthes. Tal temática, em Foucault, deu-se como uma crítica a esse ente naturalizado e fundante, caracterizando o autor como um dos efeitos que emergem no interior do ordenamento do discurso. Ou seja, a questão da autoria emergiu nesse momento como uma problematização da noção estável de autor enquanto expressão individual e subjetiva.

A função autor é mais uma entre as possíveis posições e funções de sujeito, por meio do qual a ele é atribuído o estatuto de signatário do discurso, portanto, um procedimento. Por meio de um regramento à dispersão dos discursos, é ao autor que o discurso é remetido,

conferindo ao discurso autenticidade, distinção, permanência. Ou seja, uma função classificativa, (FOUCAULT, 2006)

Ainda em “O que é um autor” (2006), Foucault ocupa-se da rara forma de autoria que nomeia como “fundadores de uma discursividade”. São os casos em que a função autoral excede a própria obra. Se a função autor é então já complexa quando se trata da remissão de autoria a uma obra, ela se complexifica ainda mais para Foucault quando se refere a âmbitos mais amplos que a individualidade e unidade da obra de um autor.

Um aspecto que deve ser objeto de reflexão nesse escopo teórico da autoria é o caso da autoria em outras materialidades que não textuais. Foucault assume que não se ocupou das formas de autoria existentes no caso da música ou pintura; restringindo-se à autoria no interior do discurso, da letra. Consideramos, então, que a música popular complexifica a questão da autoria. As particularidades da autoria no caso da canção devem ser objeto de uma abordagem mais detida, visto que a autoria nos estudos literários (uma das discursividades das quais Foucault se ocupa) pauta-se, segundo Almeida (2008), no autor-modelo e no eu lírico, categorias que não funcionam no caso da canção.

Diz Almeida: “A canção está sujeita a transmutar-se constantemente através de intérpretes e arranjadores. Nestes, leitura e autoria se bifurcam: se tornam renovados pontos de origem e referência. As nuances interpretativas impressas por distintos timbres de voz, diferentes opções de andamento, instrumentação, e harmonização desafiam noções como de intenção do texto” (ALMEIDA, 2008, p. 320). Importa ainda, pensando-se com Almeida (2008) na autoria na canção, o fato de que a eficácia da canção está muitas vezes não ficção de uma expressão de uma subjetividade.

Pensando as questões concernentes ao poder e à subjetivação no que tange ao efeito de autoria, há o “Dispositivo da Autoria”, proposto por Butturi Jr (2016), endossando o trabalho de Chartier sobre a questão da autoria em Foucault. O dispositivo de autoria é aqui formado pelas estratégias que relacionam “formas de ser sujeito, saber-poder e maquinarias” (BUTTURI JR., 2016, p. 518), e sua função enceta a circunscrição dos sentidos em dispersão e um apelo à subjetividade criadora, entre outros.

Se pensada a autoria no interior de um dispositivo, sob uma concepção de poder não necessariamente repressora, o dispositivo autoral é também foco de instabilidade e um campo de força e de lutas, havendo, assim, um deslocamento do dispositivo e um “remanejamento tático da concepção de autoria” (Idem). A dinâmica que já expusemos

na seção que tematizava o tratamento dado ao poder e aos dispositivos feito por Foucault também se verifica aqui: a forma como o dispositivo pode ser profanado e deslocado por uma agonística, produzindo-se subjetivações éticas ou dessubjetivações, de maneira que os sujeitos se furtem às identidades e posições acionadas pelos dispositivos e constituam práticas de si, transformadoras.

A forma de ser sujeito dada na formação da autoria é um lugar particular para exercício de crítica aos regimes de verdade e inteligibilidades instauradas pelos dispositivos. Nos termos de Butler (apud BUTTURI, 2016), há a possibilidade de uma estilização do eu, lugar da resistência diante das regras e dos códigos dos dispositivos, ou seja, forma de desobediência ativa. Essa forma, que Butler chama de relatar a si mesmo, é um narrar performativo de si, dado sempre numa incompletude, precária, já que o sujeito está sempre lá onde compartilha com outros sujeitos e com o mundo. Nesse sentido, para Butturi (2016), o dispositivo autoral, ainda que seja um sistema coercitivo, é marcado pela instância crítica, forma pela qual o desassujeitado pode incidir sobre a maquinaria do dispositivo. Essa capacidade ativa de deslocamento do dispositivo pelo sujeito, estando em relação a outros sujeitos e para com o mundo coloca a questão ética da autoria.

Novamente, neste escopo de reflexão, seja sobre a função autor, seja no dispositivo de autoria, o lugar estabelecido é o de uma autoria textual e, mais ainda, de uma autoria escrita. Nesta investigação, busca-se uma forma particular de autoria, pese que o dispositivo que incide sobre a oralidade, a musicalidade, o cantar e as práticas de assujeitamento ou de subjetivação que se a ele se relacionam têm a particularidade de se realizarem não exclusivamente em um âmbito textual, mas sim vocal-oral-musical.

No caso da canção, as questões concernentes à autoria dizem respeito às diferentes funções-sujeito assumidos por aqueles que a produzem: o de autor-compositor e de intérprete. Entra em cena o primado da composição. Almeida (2007) questiona a irredutibilidade da associação da autoria à composição, operando novamente uma espécie de recalque do corpo – que nesta pesquisa já chamamos de lógica escriturária – uma vez que a voz que performatiza a canção, em sua singularidade, não apenas “interpreta” a canção, mas imprime nela a unicidade de sua corporeidade. Se o nome do autor ainda caracteriza o modo de ser do discurso, o desafio apresentado pela autoria no escopo da música popular é:

O que me indago é se esse modo de ser a que se refere Foucault, no caso da canção popular, pelo

próprio caráter singular imposto pela vocalidade não estaria relacionado tanto ao nome do cancionista quanto ao daquele que se compreende até então como intérprete. Em outras palavras. Uma voz [como a de Elza Soares] não seria apenas uma voz interpretar canções cuja origem estaria na criatividade de seus autores. Ao contrário, esta voz emerge em sua materialidade como uma função autoral, ao reunir discursos musicais através de marcas que a fazem apoderar-se das canções. Trata-se, entretanto, de um desvio, de uma provocação que se oferece à compreensão do que seria modo de ser do discurso para Foucault. E este desvio vai operar de forma a compreender a função autoral como algo estreitamente relacionado não apenas ao que diz a canção, mas ao como a diz. Este tema, o da forma como a canção se apresenta através da vocalidade permite, ao meu ver, a atribuição de função autoral também ao intérprete. (ALMEIDA, 2007, [s./p.]

Almeida (2007) questiona, portanto, os estatutos de intérprete e de compositor no campo da canção popular, desafiando as noções de que uma voz que se mantém por décadas concretizando canções (com seu timbre, seus ruídos, suas marcações próprias, sua particular divisão tímbrica) deva ser caracterizada como intérprete. Retoma aqui as noções de enunciação e enunciado, relacionando a enunciação à voz que canta e o enunciado a uma disputa entre a o criador da canção e a voz que canta. Almeida (2008) propõe ainda uma coletivização da experiência autoral. O gesto interpretativo resgata e recontextualiza o texto da canção, reinscrindo-o em uma experiência nova, uma realidade distinta. E, mais ainda:

No caso da canção, a própria trama de materialidades que se colocam em interação permite instaurar indefinidamente a função-autoral de forma tal que esta vem a estabilizar-se apenas de um ponto de vista jurídico, através das leis de direitos autorais, mas desafia o analista a indagar acerca da estabilidade do que é dito, acerca do próprio modo de ser do discurso quando este é apropriado por diferentes timbres vocais, instrumentais e reinventado por outros andamentos e arranjos (ALMEIDA, 2008, p. 321)

Tal reflexão se torna potente nesta investigação visto que Aracy de Almeida é predicada enquanto intérprete de canções compostas por grandes nomes da composição na música popular, destacando-se, entre eles, Noel Rosa. A atribuição da função sujeito de intérprete impossibilita que se deem a ver as formas autorais – a assinatura que Aracy imprime em seu cantar – que são constantemente referenciadas nos discursos que dizem Aracy enquanto cantora. Consideramos, por exemplo, que o enunciado que define Aracy como “A voz do morto”, como na canção composta por Caetano, já sinaliza para um deslocamento – ainda que ambivalente – da compreensão de Aracy como intérprete, visto que Aracy, que é “alegre, contente e cigana” e também “terrível” e “o samba”, é o elemento vivo que atualiza, presentifica e corporifica (como voz), a textualidade mortificada de Noel Rosa. Esses são apenas apontamentos iniciais, nos deteremos apropriadamente na questão em momento apropriado.

Ainda no âmbito da relação entre voz e autoria, Souza (2011, 2015) atenta para as diferentes subjetivações – que não apenas a posição de sujeito enquanto autor – que se dão por intermédio da voz no campo enunciativo da canção popular. O índice de tais processos de subjetivação são as propriedades materiais da voz sobre as quais incidem determinadas discursividades. A partir dessa abordagem, Souza produz uma historiografia da voz na canção da música popular e, como já mobilizamos neste trabalho, constrói uma historiografia da mulher como voz na música popular brasileira, assinalando, na história da canção popular, uma presença singular do feminino como voz, desde as cantoras de rádio, caracterizadas pela instalação de um drama na voz, até a contemporaneidade, considerando os diferentes modos enunciativos da voz no campo da canção popular.

Nesse sentido, Souza (2011), propõe elementos que propiciem uma história da voz dada no âmbito da canção popular, observando quais os regimes de verdade aí implicados. A voz, então, é concebida como um elemento da produção da subjetividade. O autor observa os diferentes regimes canoros pelos quais os indivíduos se subjetivavam em aqueles que cantam e a possibilidade de produção de um regime de vocalização, um regime de canto, em que uma dada forma de cantar aparece em diferentes vozes, ou seja, é assumida por diferentes cantores. “[...] malgrado muitos cantassem, raros eram os que se faziam legitimamente ouvir” (SOUZA, 2011, p. 102).

Nesta pesquisa, não consideramos a voz como algo “já lá”, ou seja, como uma materialidade que esta pesquisa perscruta e busca, nas

suas inflexões, vestígios para uma análise. O que importa, então, são os regimes do discurso sobre a voz e a oralidade. A estratégia aqui é recortar os enunciados e as falas que tematizem a oralidade e a voz, a presença da mulher na música popular e a associação entre oralidade e racialidade, seja como objeto temático, seja como voz nas canções.

Por exemplo, a partir da metade da década de 1940, no Brasil, o regime discursivo sobre a legitimidade do canto era dado pelo estatuto discursivo dos peritos do campo musical e dos programadores radiofônicos, “quem detinha o discurso verdadeiro sobre o ser cantor. O problema é que tal discurso sozinho não garantia a manifestação e existência verdadeira daquele que canta. Ou seja, a verdade do canto tinha que ser manifesta na forma subjetiva do cantante que exibia seu cantar” (SOUZA, 2011, p. 102). Observamos, além dos profissionais da produção musical e da radiodifusão, os discursos da intelectualidade modernista e da intelectualidade alinhada ao Governo Vargas também como uma produção de verdade e legitimidade para o canto e para a oralidade, o que ficará claro na caracterização do dispositivo da oralidade.

As reflexões de Souza servem particularmente a esta pesquisa, uma vez que sua análise se detém nos procedimentos que validavam o verdadeiro cantor, como, por exemplo, no contexto da Era de Ouro do Rádio, como o discurso do jurado. A hipótese que daí surge é a de que o canto na canção popular também exigia a obediência a determinados regimes: “No panorama da canção popular, a disputa pelo estrelato remete ao modo como historicamente a voz era o marco crucial a definir e a reconhecer quem podia ou não se tornar cantor.” (SOUZA, 2011, p. 105)

A voz, contudo, em sua singularidade e na singularidade que exprime aos dizeres não se reduz àquilo que pode ser discursivizado. Em “As Palavras e as Coisas” (2007) Foucault faz alusão à voz como um espaço possível para abrigar o inusitado lugar entre as coisas e as palavras. Nesse sentido, para Souza, mesmo a voz daquele subjetivado como cantor, oferece, na sua singularidade e presença, possibilidades disjuntas, nos mundos discursivos nos quais a voz se reporta, mostrando em si a variedade do dizer. Essa singularidade estaria menos no que há de único na voz do falante (a unicidade de Cavarero, por exemplo) do que aquilo que inusitadamente, surpreendentemente, irrompia como discrepante na voz em exercício. (SOUZA, 2011)

Muitos dos enunciados acerca da voz de Aracy mencionam algo de único e inusitado no seu cantar. Muitas vezes o ineditismo da voz é discursivizado a partir da nasalidade do canto da Aracy, ou ainda, em

um acento triste presente em sua voz que mesmo que seja também predicado em outras tantas vozes, é referido em Aracy como algo de inovador, “nunca ouvido antes” e não dizível, não classificável: “Ouvi pela primeira vez Aracy de Almeida nos anos 1960, num 78 rotações. Sua voz soava diferente de tudo”, como dito por Mathilde Kóvak (LOGULLO, 2014, p. 51). Ou quando Paulinho da Viola no documentário “Mosaicos – A Voz de Aracy de Almeida” (2009) afirma que o cantar de Aracy está afinado em uma região tão aguda, sendo tão bonito, “tão diferente de tudo”.

Reiteramos que são os discursos, as verdades produzidas sobre a voz e a oralidade que nos interessam para observar o funcionamento do dispositivo, e sobretudo os discursos que põem em relevo a voz de Aracy de Almeida tomada, nesta pesquisa, como um acontecimento na música popular. Finalmente, nosso levantamento bibliográfico demonstrou ser premente abordar questões da voz e da oralidade no interior da performatividade e, portanto, tem-se, a seguir, uma pequena subseção na qual a performatividade é explorada, especialmente com fins de argumentação da importância de se avaliar um dispositivo da oralidade em relação à uma hermenêutica que prioriza a textualidade.

#### **2.2.4A Performance**

No interior dos estudos da musicologia e da etnomusicologia, uma questão levantada no que tange à análise das canções tem sido a relação entre música e texto. Segundo Finnegan (2008), o que se tem nas análises costumeiras é um centramento nas análises dos textos das canções – visto que a análise textual é, sob diversas maneiras, instrumentada e a linguagem é um elemento preponderantemente investigado nas análises acadêmicas – em detrimento da musicalidade. De qualquer forma, quando as indagações se dão na esfera da relação entre música e texto, ou um ou outro estará em enfoque. Para dar conta deste impasse, instaurou-se nos estudos musicais o que Finnegan (2008) denomina “paradigma da performance”, no qual texto, música e performance operam em conjunto, sem hierarquias. Assim, a canção performatizada, encenada por meio da voz e a voz, junto ao corpo, é o que/quem adquire relevância.

Nesse sentido, embora os estudos da performance constituam já uma área caracterizada por sua autonomia, os estudos da canção no interior da performance são particularmente interessantes para esta pesquisa, vista especificidade da abordagem. Os traços performáticos, na crítica cultural em geral, e especialmente na musicologia, têm sido

vistos como contingenciais e secundários à existência das palavras. Há um excerto de Finnegan (2008) pertinente em que ela diz: “Nessa visão, a performance musical representa o aspecto sensório, incontrolável e até perigoso da natureza humana (especialmente, é claro, quando manifesto na música popular o não-ocidental), enquanto a linguagem é tomada como sítio do alto do intelecto” (FINNEGAN, 2008, p.28). No dito de Finnegan apreende-se uma lógica semelhante àquela das racializações e generificações dos corpos e sujeitos (que serão apresentadas a seguir, com Quijano): a raça marcada enquanto corporeidade, objetificada e inferior à alma e ao intelecto, estaria, assim, mais próxima da natureza do que da razão, sendo, portanto, mais perigosa; estatuto muito semelhante conferido à genericidade, como pudemos ver com Cavarero (2011).

Finnegan afirma que o interesse pela performance despertou uma mudança de enfoque, que do “objeto de estudo” ou “produto cultural” passou a recair nos processos de produção, no diálogo e na ação. O enfoque prioriza os/as artistas e seus modos de fazer as coisas, os recursos e os universos nos quais esses artistas operam: “O foco recai sobre a substância encarnada e temporal da performance: seu processo, dinâmica, experiência multimodal” (FINNEGAN, 2008, p.23). Prioriza-se, portanto, o contingente, o aqui e agora, verdadeiro lugar de existência da canção. Essa contingência, para Zumthor (2001) faz com o que o texto oral goze de constante movimento, deslocando ininterruptamente os efeitos que produz.

A voz emerge aqui como um elemento importante na performatividade. E, nessa concepção, é vista de forma não subjugada à textualidade que diz, mas ela mesma é tomada como substância: performance, canção e poesia oral são ações corporificadas da voz humana. Nessa atenção conferida à voz no interior da performance, borram-se as fronteiras entre linguagem e música – problematizadas por Finnegan (2008) como etnocêntricas e impraticáveis. A complexificação das oposições entre música e linguagem feita por Finnegan questiona a naturalização de ambos como conceitos em oposição, trazendo a interpenetração da música na linguagem e da linguagem na música:

Em todo caso, nem “linguagem” nem “música” são conceitos unívocos ou coisas dadas, livres de ambiguidades. Cada uma engloba uma pletora de propriedades distintas e superpostas as quais não podem ser igualmente desenvolvidas – ou mesmo estar presentes – em nenhum exemplo dado. Qualquer oposição entre elas será inevitavelmente

tendenciosa, ou seletiva na melhor das hipóteses, referindo-se a apenas alguns dos elementos possivelmente envolvidos. A justaposição corrente e convencional de linguagem e música evoca com frequência uma oposição bastante artificial entre as artes performáticas da música, de um lado, e a supostamente “neutra” linguagem do dia-a-dia, de outro. (FINNEGAN, 2008, p.32)

A voz é, na definição de Travassos (2008), um objeto fugidio. Como já vimos na introdução, os desafios propostos pelo objeto fazem com que os estudiosos, para a autora, parecem dispor apenas de um vocabulário limitado e amador. As diferentes vertentes do estudo da voz – para Travassos, em muito eurocêntricas e voltadas para o canto lírico – não instrumentalizam a análise de diferentes qualidades vocais, inscritas em outros regimes de canto. Assim o emprego das nomenclaturas que referenciam o canto erudito, apriorísticas, não permitem compreender a heterogeneidade das formas de se utilizar a voz.

Não é apenas no interior da musicologia que a questão da priorização do texto no caso da performance musical emerge, problematizando-se a inadequação instrumental para a análise de um fenômeno cultural, mas também em outras áreas, como nos estudos literários e estudos culturais. O fenômeno da canção e, nesse ínterim, a voz, que, como já dito neste trabalho, não operam em uma lógica textual ou semiótica. Ainda, essa atenção especial para a voz não faz com que o paradigma da performance enunciado por Finnegan na musicologia entenda a performatização de canções como um evento puramente acústico, mas, antes, como um evento da comunicação humana, em atuação multissensorial que se relaciona também com as expectativas sensoriais e estilísticas de outras performances conhecidas.

No interior do paradigma da performance, refuta-se a tentativa de analogia entre a cristalização (estabilidade, permanência no tempo) de um texto escrito e a cristalização promovida pelas tecnologias de gravação musical: no primeiro, há um evidente recalque no corpo, enquanto no segundo, a voz e a corporeidade se fazem, nas palavras de Zumthor (2001), como presença. O processo de gravação e reprodução de um material sonoro é, portanto, um processo que se traz novamente à tona o corpo daquele/a que canta (VIRGINIA, 2008).

Vistas as questões que surgem para o analista na tentativa de trabalhar com a voz e a performance, nossa opção metodológica, reiteramos, é investigar não a voz e as performances em si mesmas, mas

a forma como elas foram discursivizadas – seja pela crítica, pela imprensa ou de forma testemunhal. O mesmo procedimento metodológico para abordagem do assunto foi empreendido, por exemplo, por Souza (2015).

Assim, cabe mais uma vez mencionar que o que buscamos não é a “voz” como um já lá, uma materialidade em si mesma. Ainda que a voz seja admitida como um suporte material imprescindível para a forma enunciativa que se busca investigar, o objetivo torna-se menos a voz e mais os enunciados que dela se ocupam: “recortar daqui e dali falas que tematizam espontaneamente a presença da mulher na música popular, seja como objeto temático, seja como voz atuante nas canções” (SOUZA, 2015, p.196). Reafirmamos, portanto, que se pretende investigar e analisar – utilizando-se da noção de um dispositivo, isto é, concatenando saber, poder e subjetividade – a história dos discursos em relação à oralidade e à voz, a emergência histórica da voz e de um cantar como objeto de um discurso, as formas como a oralidade foi enunciada e de que forma se busca extrair uma verdade da voz, da oralidade e da performance a partir do pano de fundo da brasilidade, produzida na Era Vargas.

### 2.3 GNERIFICAÇÃO E RACIALIZAÇÃO EM SUAS INTERSECÇÕES

Embora as questões referentes à genericidade e à racialidade sejam elementos constitutivos do dispositivo da oralidade conforme nesta pesquisa o caracterizamos, e nos interessem em sua emergência histórica, entendemos ser importante uma breve sistematização das discussões referentes à intersecção entre gênero e raça. Vale a ressalva feita na seção anterior, na qual afirmamos que trazemos aqui os postulados teóricos com os quais dialogamos em nossa concepção dos fenômenos enquanto pesquisadora, entendendo-se o anacronismo entre tais teorias e a emergência histórica do dispositivo da oralidade.

As noções de dispositivo e os processos de subjetivação que nos servem de instrumental teórico para avaliar os fenômenos em questão, são validadas, nesta pesquisa, a partir de uma leitura descolonial. Para as questões que observamos e sobre as quais aqui dissertamos, interessamos, sobretudo, refletir sobre a generificação e racialização dos corpos no caso brasileiro, de forma geral, e no interior da música popular, de forma específica, analisando a maneira como ambas as categorias se interceptam.

A figura da mulher negra brasileira é definida por Beatriz Nascimento como constituída a partir de matrizes coloniais e escravocratas. Para a autora (apud RATTS, 2006, p. 105):

É o elemento no qual se cristaliza mais a estrutura de dominação, como negra e como mulher, se vê, deste modo ocupando os espaços e papéis que lhes foram atribuídos desde a escravidão. A “herança escravocrata” sofre uma continuidade no que diz respeito à mulher negra. Seu papel como trabalhadora, a grosso modo, não muda muito. As sobrevivências patriarcais na sociedade brasileira fazem com que ela seja recrutada e assuma empregos domésticos, em menor grau, na indústria de transformação, nas áreas urbanas e que permaneça como trabalhadora nas rurais.

Dada a complexidade dos marcadores de gênero e raça e as formas labirínticas como ambos se interseccionam no caso brasileiro, organizaremos esta seção em subseções que separadamente se ocuparão das discussões do feminismo negro, da consciência *mestiza* e das discussões sobre a racialização. A despeito dessa separação artificial, que organiza a escritura desta dissertação, compreendemos que os fenômenos estão intimamente inter-relacionados. A intenção é visibilizar as diferentes formas pelas quais a genericidade e a racialidade são produzidas, colaborando para o viés crítico assumido pelo trabalho.

### **2.3.1 Feminismo Negro Brasileiro**

O feminismo negro brasileiro dialoga com o feminismo negro norte-americano. Se nas primeiras discursividades e ações feministas, as pautas, críticas e reivindicações tomavam as mulheres de forma homogênea, sem considerar os marcadores de diferença intragênero, a emergência dos discursos de mulheres não-brancas e periféricas no interior do feminismo deflagrou um descentramento a partir da existência de questões diferentes, interpelando mulheres em diferentes posições do tecido social. Salienta-se que, embora muitas das teóricas com quem dialogamos já tenham sido citadas ao longo das discussões que aqui já encaminhamos, reiteramos sua presença nesta subseção, para formalizar o diálogo que buscamos traçar.

Uma definição do feminismo negro é oferecida por Patrícia Hill Collins, influente teórica desse movimento político e epistemológico. Diz que tal vertente do feminismo trata-se do “conhecimento

especializado produzido por mulheres afro-americanas que clarifica o ponto de vista de e para mulheres negras. Em outras palavras, o pensamento feminista negro abrange interpretações teóricas da realidade das mulheres negras por aquelas que a vivenciam” (COLLINS, 1991, p.22).

No interior do feminismo negro norte-americano, destacam-se, entre outras, Angela Davis, filósofa e militante dos Panteras Negras. Sua abordagem caracteriza-se por sua ancoragem no materialismo histórico. Em “Mulher, Raça e Classe” (1982), a autora perfaz a historiografia da mulher negra e da própria relação entre a emergência de determinadas práticas do feminismo nos Estados Unidos e a luta abolicionista no país. A primeira notória luta feminista, a sufragista, foi motivada pelas tentativas de combate à escravidão protagonizada por mulheres e essa passagem da história deflagra ambivalências – já que as mulheres brancas reivindicavam para si o direito ao voto, mas não reivindicavam o direito ao voto para os negros. Davis traz à tona as vozes e os relatos silenciados pela convergência das opressões racial e de gênero – e as violências aí naturalizadas, inclusive por outras mulheres brancas:

As mulheres brancas – feministas incluídas – revelaram uma relutância histórica em conhecer a luta das trabalhadoras domésticas (*em sua maioria negras*). Elas foram raramente envolvidas na tarefa de melhorar as condições do serviço doméstico. A omissão conveniente dos problemas das trabalhadoras domésticas dos seus programas de “classe média” feminista passado e presente foi frequentemente uma justificação velada – ao menos na parte das mulheres afluentes – do seu tratamento de exploração de suas criadas. (DAVIS, 1982, p. 72)

Outra teórica muito influente do feminismo negro norte-americano é bell hooks. A autora analisa as relações entre as hierarquias raciais, de classe e de gênero e as diferentes formas de opressão daí advindas. hooks propõe reflexões acerca da cultura de massa e da cultura em geral e, muitas vezes, tematiza a questão da linguagem, tecendo uma potente reflexão sobre os sentidos atribuídos às línguas e as relações de subalternização que se dão no território linguístico: “Esta é a língua do opressor, mas eu preciso dela pra falar com você”, diz hooks (2008, p.858)

A língua é mote para a reflexão sobre as formas como os povos escravizados utilizaram-se da língua de seu dominador e dela se apropriaram para aí inscreveram sua própria resistência: “Nas bocas dos africanos negros no chamado ‘Novo Mundo’, o inglês foi alterado, transformado, e tornou-se uma fala diferente. O povo negro escravizado pegou pedaços partidos do inglês e fez dele uma contralíngua” (hooks,

2008, P.859). O “vernáculo negro”, observado por hooks como ponto de resistência, é um lugar de inscrição da oralidade, justamente a oralidade que observamos aqui, como forma de resistência no contexto popular.

Além da referência da interpenetração da experiência negro diaspórica na língua que compartilha com González, hooks também, tal qual a teórica brasileira, salienta que, no caso da dupla opressão – gênero e raça – o primeiro marcador a emergir na experiência de uma mulher negra é o racial; e que a raça apareceu, na vivência dessas mulheres, como o único rótulo importante de identificação: “quando o movimento de mulheres levantou a questão da opressão sexista, nós argumentamos que o sexismo era insignificante à luz da severa e mais brutal realidade do racismo. Nós tivemos medo de reconhecer que o sexismo podia ser tão opressivo como o racismo” (hooks, 2014[1981], p.5)

Contudo, quando a militância negra passou a alçar ganhos políticos e de libertação, suas lideranças e masculinidades não rejeitaram os valores dessa cultura, entre eles os patriarcais, sendo que muitos militantes sugeriram que às mulheres cabia uma posição subserviente no interior do movimento negro. O feminismo branco, ao observar as opressões pelas quais passavam as mulheres negras, passou a glorificá-las pela afirmação de uma “força” dessas mulheres, a força de sua sobrevivência. hooks questiona à atribuição de uma qualidade de força à mulher negra, que não deve ser confundida com superação da opressão e que, neste contexto, deflagra uma tendência à romantização por parte do feminismo branco das vivências das mulheres negras.

Assim, como já visto, o marcador racial produziu, historicamente, gêneros subalternizados, o que teve como consequência a emergência de feminismos negros a partir das particularidades enfrentadas pelas mulheres negras, como forma de articular, avaliar e combater suas experiências de opressão. Trata-se, portanto, de enegrecer o feminismo, uma vez que grupos de mulheres indígenas, negras, mestiças – não brancas – apresentam demandas específicas que não podem ser abordadas apenas pela rubrica do gênero sem considerar-se as especificidades daquilo que conta ou não, define ou não, ser mulher em diferentes situações.

Para Carneiro (2003), o racismo rebaixa o status dos gêneros, tendo como o primeiro degrau a equalização social intragênero: “Por isso, para as mulheres negras atingirem os mesmos níveis de desigualdades existentes entre homens e mulheres brancas/brancos significaria experimentar uma extraordinária mobilidade social, uma vez que os homens negros, na maioria dos indicadores sociais, encontram-se

abaixo das mulheres brancas” (CARNEIRO, 2003, p.119). Isso quer dizer que, se de um lado há diversificação das políticas e práticas feministas a partir da ótica de mulheres de grupos subalternizados, também a afirmação das mulheres como sujeitas políticas exige o reconhecimento das inequidades entre tais mulheres: solidariedade de gênero não é sinônimo de solidariedade racial intragênero.

Como já vimos, também é Carneiro (2006) quem cartografa as relações raciais no Brasil a partir do “Dispositivo da Racialidade” que, a partir de uma dada racionalidade, disciplina e subordina aquela corporeidade que elege como outra indesejável da sociedade, estruturando e hierarquizando as formas de relações sociais e valendo-se de um biopoder.

Outra teórica que trabalha questões de gênero e raça no caso brasileiro, a quem este trabalho recorre – e, várias vezes, já recorreu –, é Lélia González, uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado (MNU). González propunha que se “amerfricanizasse” o pensamento da “América Ladina” – corruptela que traz à tona a africanidade das Américas – e que dá uma dimensão latino-americana às questões raciais enfrentada semelhantemente no continente:

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer. (GONZÁLEZ, 1988, p. 73)

A trajetória de Beatriz Nascimento, mulher atlântica, e seus escritos sobre mulher negra, também foi um dos pilares sob os quais se erigiu o feminismo negro brasileiro, abordando, além do tema das relações raciais em suas especificidades no Brasil<sup>8</sup>, no interior das

---

<sup>8</sup> A forma com a questão negro diaspórica no interior das culturas nacionais é tratada varia de autora para autora mobilizada nesta pesquisa.

ideologias nacionais e suas implicações, também conteúdos referentes à autoestima da mulher negra e suas relações amorosas. Nesse campo, observou que não há noção de paridade sexual entre a mulher negra e o elemento de sexo masculino, tendo-se que a atração sexual está impregnada de modelos raciais. A mulher negra, como a abertura desta seção enuncia, é para Beatriz Nascimento elemento onde se cristaliza a estrutura de dominação.

É pertinente, no interior do feminismo negro brasileiro, citar também Ângela Figueiredo (2015), autora que explora a importância da identidade étnico-racial na conquista de direitos no contexto brasileiro. Assim, a partir desse horizonte que nomeia de experiência de ex-mulata, Figueiredo propõe um diálogo/provocação com a teoria *queer* que visa destacar os ganhos políticos advindos da afirmação da identidade negra “em oposição aos inúmeros termos utilizados para classificação de cor e da ausência da identidade étnico-racial” (FIGUEIREDO, 2015, p. 157). Nesse contexto, a autora problematiza sob diversas frentes a categoria mulata enquanto pacificadora das relações raciais no Brasil. A mulher mulata, particularmente, foi construída enquanto um sujeito sexualizado e responsabilizado pela criação do mestiço brasileiro.

A partir da contextualização da historicidade e da colonialidade presente na “mulata”, Figueiredo observa a existência de uma passagem: da mulata à mulher negra. “Mulher negra” surge aqui como um discurso afirmativo, que “tem por objeto a desconstrução da mulata discursivamente e sexualmente construída” (IDEM, 2015, p. 164). O destaque é dado a uma oposição entre uma mulata faceira e sexualizada e uma mulher negra orgulhosa de si e valorizada. Esse tornar-se negra, portanto, é um processo de afirmação e de busca por auto definição, uma estratégia possível a encetar uma prática de si agonística. Assim, quando o feminismo negro traz à tona todas as subalternizações experimentadas pelas mulheres negras, ele é uma potência que desvela tais opressões, retirando-as da zona da invisibilidade, oferecendo estratégias e

---

Lélia González, por exemplo, assume sua amerfricanidade como uma teoria pan-africanista. Já Beatriz Nascimento busca a particularidade da história do negro no Brasil. “Devemos fazer a nossa história, buscando a nós mesmos, jogando nosso inconsciente, nossas frustrações, nossos complexos, estudando-os, não os enganando. Só assim poderemos nos entender e fazer-nos aceitar como somos, antes de mais nada, pretos brasileiros, sem sermos confundidos com os americanos ou africanos, pois nossa História é outra como é outra a nossa problemática” (NASCIMENTO apud RATTIS, 2003, p.97).

possibilidades de novas organizações e novas formas de enfrentamento das diferentes opressões.

De certa forma, Figueiredo (2015) dialoga com Anzaldúa (1991) – do feminismo *mestizo* que abordaremos a seguir – na crítica que fez ao uso abstrato e esbranquiçante do termo *queer*, afirmando que “identidade não é um amontoado de cubículos estufados respectivamente com intelecto, raça, classe, vocação, gênero. Identidade flui entre, sobre aspectos de cada pessoa, identidade é um processo” (ANZALDÚA, 1991, p.252-253). A autora critica, portanto, uma política essencialista de identidade ao mesmo tempo que questiona o abstracionismo que, em termos de política, tenderá para o hegemônico.

Nesta subseção foram pinceladas diferentes perspectivas do feminismo negro norte-americano e brasileiro. Uma questão que perpassa tais feminismos fora da esfera da branquitude são as diferentes formas como tais mulheridades se relacionam com as masculinidades também não brancas, ou seja, masculinidades não hegemônicas. Esta questão aparece no feminismo descolonial nas propostas de Mendez (2015). Partindo dos questionamentos: “Quais são os instrumentos necessários para que feministas e teóricos decoloniais denunciem a opressão das relações (neo)coloniais de poder utilizando da noção e de gênero?” e “Qual é a relação entre a produção da diferença sexual e os processos de racialização?”, a autora retoma os processos históricos de racialização e escravização, observando que a fratura inicial recortada pelo conceito de gênero (i.e.: diferenças e relações de poder entre homens e mulheres) pressupõe a existência de liberdade<sup>9</sup> e humanidade, coisas não conferidas aos corpos negros diaspóricos escravizados. A categoria gênero, então, de certa forma promove um apagamento da relação entre mulheres livres e mulheres escravizadas e obscurece também as relações situadas na esfera daqueles corpos escravizados.

Para que gênero se torne uma categoria crítica, é necessário que sejam incluídas as relações de poder racializadas, as quais, para Mendez, justamente permitiram a produção das categorias de homem de mulher na esfera da branquitude. Dessa forma, ao demonstrar a historicidade e a colonialidade presentes nas categorias “Homem” e “Mulher”, Mendez busca demonstrar como o gênero – um arranjo que, para a autora diz respeito aos corpos brancos – fez parte da codificação da diferença

---

<sup>9</sup> Foucault, quando de sua analítica do poder, também assume que relações de poder só podem se dar entre sujeitos livres. Diante de um escravizado, privado de sua autonomia, o que está em questão é um completo assujeitamento e não um jogo de poder.

racial, deflagrando uma relação de mútua incidência entre a racialização de alguns corpos e a generificação de outros. Nesse contexto é que a noção de gênero, em sua complexidade histórica, funcionou e continua a funcionar como uma força racializadora e colonizadora.

O que a metodologia decolonial feminista busca trazer à tona são as diferentes experiências de hombridade e mulheridade vividas pelos escravizados, entendendo que apenas incorporar tais corpos na lógica do gênero (lógica branca) resulta numa obliteração que acaba por aprofundar a racialização operada pelo conceito de gênero. O objetivo torna-se:

denunciar e transformar as relações coloniais de poder e os modos coloniais de relação que continuam persistindo em nosso presente [...] Essa metodologia parte de uma compensação teórica em que usar gênero como uma categoria de análise crítica significa estar atento ao complexo de arranjo racializado dos corpos e do poder que foi, em sua formação, indissociável das práticas que viera a “bio logicamente” definir “Homens” e “Mulheres”. (MENDEZ, 2005, p. 49)<sup>10</sup>

Visto que o dispositivo diz respeito à racialidade e à genericidade e que ambas se interseccionam na subjetivação de Aracy de Almeida enquanto cantora, sistematizamos nesta seção algumas discussões pertinentes que perpassam as complexidades das categorias raciais e genéricas. Essas discussões retornarão com maior ou menor intensidade nos capítulos seguintes, mas foram necessárias especialmente por constituírem um pano de fundo sobre o qual adotamos, nesta pesquisa, uma postura crítica. Temos, a seguir, uma subseção na qual nos deteremos na particularidade da *mestiza*, de Glória Anzaldúa.

### **2.3.2 Glória Anzaldúa e a mestiza**

Se em um primeiro momento os estudos que tematizaram mulheres, especialmente no contexto norte-americano, observavam uma diferença inicial homens-mulheres, dada nos sistemas de sexo e gênero, os escritos de Glória Anzaldúa marcam a emergência das experiências marginais, de mulheres não brancas, lésbicas, fora dos países centrais, ou seja, a diferença intragênero, abordagem que marcou especialmente

---

<sup>10</sup> As bibliografias cujas traduções para o português não estavam disponíveis foram reproduzidas nesta pesquisa como tradução nossa.

os anos 1980 e que ainda repercute nas reflexões de gênero contemporâneas, percurso aberto por Glória Anzaldúa no que se chamou de “feminismo da diferença” e que, por sua vez, é uma abordagem teórica que abriu margens para, nos 1990, o que se chama de “Feminismo Interseccional”.

Em um dos trechos mais recorrentemente citados de “*La Consciencia de la Mestiza*” (2005, p.707), Anzaldúa afirma:

Como *mestiza*, eu não tenho país, minha terra natal me despejo, no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como uma lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita, mas sou a raça de todas as raças porque a *queer* que existe em mim existe em todas as raças.) Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/à outro/a e ao planeta. *Soy un amasamiento*, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz quanto da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados

A *mestiza* situa-se uma zona de ambiguidade e indecidibilidade que perturba os binarismos culturais, visibilizando o fronteiroço, o sincrético e o diaspórico, uma ótica fronteiriça – da limiaridade e do interstício. Essa mulher mestiça permite criar, portanto, uma inteligibilidade que, a partir de uma experiência subalternizada nos oferece outro ângulo para observar a mestiçagem brasileira, especialmente, as mestiças brasileiras, em sua trajetória ambivalente que questiona certezas epistemológicas produzindo entendimentos que se dão nas zonas da tradutibilidade das diferentes experiências das mulheres em diferentes lugares das relações de poder no tecido social. Essa figura situada no interstício, no contraditório é uma metáfora produtiva para pensar a experiência de Aracy de Andrade especialmente, como já dito, no contexto brasileiro.

A *mestiza*, para Anzaldúa, é uma consciência e uma subjetividade: “[...] é um produto da transferência de valores culturais e espirituais de um grupo para outro. Ser tricultural, monolíngue, bilíngue, ou multilíngue, falando um patois, e em um estado de transição constante” (ANZALDÚA, 2005, p.705). Assim, encontra-se em um lugar ambivalente, sobrepostas as culturas tradicionais e as dominações brancas pela técnica. Apresenta, estrategicamente, uma tolerância à ambiguidade, sua consciência ambivalente mostra-se em sua flexibilidade: “Rigidez significa morte” (IDEM, 2005, p.705). A atuação da *mestiza* se dá fora das formações culturais cristalizadas, em uma amplitude que busca incluir em vez de excluir – tolera, portanto, contradições e ambivalências para sua sobrevivência.

Essa flexibilidade orienta-se a um equilíbrio entre culturas, posição da mulher mestiça. Nessa operação pluralística, antitética do atávico, “nada é posto de lado, o bom o ruim, e o feio. Nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta as contradições como transforma a ambivalência em outra coisa” (IDEM, p.706). Essa união daquilo que se dá separadamente, de forma não fragmentária, diferentemente de um equilíbrio entre faces opostas que caracteriza a figura mestiça delineada por Anzaldúa, dialoga com o conceito de criouldade de Eduard Glissant. Ambos veem a potência que as hibridizações latino-americanas oferecem às ambivalências e fraturas coloniais perpetuadas pela hegemonia branca (atávica, para Glissant).

Outro diálogo interessante que se dá entre construções teóricas brasileiras e a chicana Anzaldúa está na imagem cartográfica da encruzilhada. A mestiça, para Anzaldúa, incorpora a espiritualidade de suas ancestralidades e torna-se, nesse potente e complexo ser que é, “a sacerdotosa mor nas encruzilhadas”, propulsora de movimentos e desdobramentos. A epistemologia de exu, proposta por Leda Maria Martins (1995), em diálogo com as religiosidades afro-brasileiras, também se propõe como uma epistemologia das encruzilhadas, dos encontros, dos hibridismos. Ambas as óticas, tão próximas de si, documentam lutas e reinterpretam a história e o presente à luz de novos símbolos, moldando outros mitos.

Finalmente, a lesbianidade, outra experiência fronteira no interior de todos os marcadores de identidade, sejam de classe, gênero ou raça, é afirmada como uma potente forma de trânsito. O mestiço e o *queer* são para ela, almas similares:

Por serem os/as maiores cruzadores/as de fronteiras, os/as homossexuais têm laços fortes com os *queers* brancos, negros asiáticos,

ameríndios, latinos, e com os *queers* na Itália, na Austrália e no resto do planeta. Vimos em todas as cores, todas as classes, todas as raças, todas as épocas. Nosso papel é o de conectar pessoas entre si – os/as negros/as com os/as judeus/ias com os/as índios com os/as asiáticos com os/as brancos/as com os/as extraterrestres. Isso é transferir ideias e informações de uma cultura para outra. Homossexuais de cor têm mais conhecimentos de outras culturas; já que sempre estiveram na linha de frente (ainda que muitas vezes no armário) de todas as lutas pela liberação nesse país; têm sofrido mais injustiça e têm sobrevivido a todas, apesar das dificuldades. Os chicanos precisam reconhecer as contribuições artísticas e políticas do seus *queers*. Povo escute o que sua *jotería* está dizendo. (IDEM. p. 712).

Se a figura mestiça no Brasil foi lida sobretudo à luz de teorias que respondem à tentativa de explicar as relações raciais no Brasil sob uma ótica pacificadora, essa leitura combativa, desestabilizadora e potente que nos oferece Anzaldúa também pode ser redimensionada para se entender a experiência mestiça brasileira. Se há fronteira física entre México e Estados Unidos e se os chicanos são para a autora corporificações e trânsitos dessa fronteira, Anzaldúa também afirma categoricamente a existência de experiências de fronteira toda vez que se estabelecem relações binárias – homem e mulher, negros e não negros, hetero e homossexuais. A figura mestiça, em sua consciência e pluriculturalidade, é uma forma de suplantar binarismos.

Aracy de Almeida, seja sob a forma das discursividades que a tomam ou a seu cantar por objeto, sejam seus próprios enunciados e performatividades em muito pode ser apreendida a partir dessas experiências dos limiares, da tradutibilidade e da ambivalência com as quais a mulher mestiça foi enunciada. É possível que Aracy fosse uma *mestiza* e uma *queer* antes mesmo que esses efeitos de subjetividade fossem aglutinados e materializados sob a forma de um discurso que os nomeasse. Como veremos a partir dos capítulos seguintes, Aracy transitava entre diferentes mundos e discursos: entre os universos brancos da intelectualidade modernista e o universo de Noel Rosa e Vila Isabel, assemelhando em alguns sentidos, e o universo da malandragem suburbana carioca; entre os corais das igrejas batistas e os pontos das casas afro-brasileiras; entre seus estudos eruditos e seu dialeto angariado

nas ruas, cheio de gírias e palavras; entre os marcadores de gênero e marcadores raciais (em um momento histórico em que tais marcadores eram muito mais fixos do que na contemporaneidade). Mais ainda, como veremos, é no seio das próprias contradições da música popular brasileira e do samba que Aracy se subjetiva.

Na próxima e última subseção observamos os processos de racialização e generificação dos corpos e das subjetividades, atentando para seus entrecruzamentos, as analogias possíveis entre um e outro e também para suas diferenças.

### **2.3.3 Racialização e generificação**

Para Quijano (2013), a ideia de raça é o instrumento mais eficiente de dominação social dos últimos quinhentos anos. Nesta pesquisa, com Quijano, assumimos raça como uma das matrizes da colonialidade do poder que instrumentalizou a categorização e hierarquização das relações sociais e de trabalho, entendendo que a naturalização dos diferentes discursos de raça, como se fossem parte de um fenômeno puramente biológico, é o que torna a racialização – esse instrumento de dominação social – tão poderoso e eficiente. Raça, esse construto, “não se relaciona literalmente em nada com a estrutura biológica das espécies humanas, e se relaciona intimamente – por contraste – com a história das relações de poder do capitalismo global colonial/moderno eurocentrado” (QUIJANO, 2013, p. 47)<sup>11</sup>. Para Quijano, questionar o racismo demanda que se questione a própria ideia de raça.

Dessa forma, a classificação social e a dominação daí decorrente têm seu eixo central na acomodação do trabalho baseada na estratificação da população mundial em gênero e em raça. O movimento feminista, ao questionar o gênero como a naturalização biologizante de uma construção discursiva e social baseada nas diferenças sexuais – que serve à dominação patriarcal –, contribuiu, de certa forma, por analogia, à crítica da raça, outra construção discursiva que classifica e hierarquiza os corpos com base na cor da pele. Assim, “cor” (entre outros elementos selecionados num recorte fenotípico) estaria para “raça” como “sexo” estaria para “gênero”. Não que ambos fossem de todo equivalentes, já

---

<sup>11</sup> Do original “[...] which has literally nothing to do with anything in the biological structure of the human species, and everything to do – by contrast – with the history of power relations of Eurocentred colonial/modern global capitalismo”.

que, para o autor, a ideia biológica de cor como constitutiva da raça é mais histórica, abstrata e mental do que a diferenciação de corpos com base na sexualidade.<sup>12</sup>

Quijano, ainda que verifique tal pertinência na correlação exposta acima, também questiona de tal associação afirmando que, biologicamente, a diferenciação entre sexos é inexorável e a diferenciação entre cores de pele não o é. Acredita-se, neste trabalho, que, no campo das ideias, a constituição e demarcação de corpos com base nos atributos biológicos – referentes à fenotípi racial ou a naturalização biológica da subjetividade a partir da biologia sexual – se não são exatamente análogas, tem muito em comum e muito a dizer sobre a colonialidade do poder e do saber e as políticas dos corpos e das relações sociais que daí advêm.

Para entender essas cisões binárias entre corpos, para o autor, é necessário remontar à perspectiva eurocêntrica dualista que cinde entre sujeito/razão/alma/espírito e objeto/corpo a partir da assunção da lógica cartesiana, que é a mesma espécie de racionalidade que marca os corpos enquanto generificados como mulheres ou enquanto racializados como não-brancos (e, ainda, a performatividade e a oralidade como contingentes e menos importantes do que a escrita):

Sem levar em conta este novo dualismo, não é possível entender a elaboração eurocêntrica das ideias de “gênero” e de “raça”. Ambas as formas de dominação são mais antigas que o cartesianismo, mas este último é o ponto de partida de sua sistemática elaboração. Na perspectiva cognitiva assentada no radical dualismo Cartesiano, “corpo” é “natureza”, ergo “sexo”. O papel da mulher, do “gênero feminino” é então, mais intimamente ligado ao “sexo” ao “corpo”. Isso faz da mulher um “gênero inferior”. Raça, por sua parte, é também um fenômeno “natural” e algumas raças estão mais perto da “natureza” do que outras e conseqüentemente são “inferiores” àquelas que encontrar formas de se

---

<sup>12</sup> Importante aqui é contrapor as asserções de Quijano com as formulações teóricas de Butler, para quem, a diferença dos corpos com base na sexualidade é tão histórica quanto a diferença racial. A questão, então, são as categorias da diferença e não a diferença em si mesma.

distanciarem o máximo possível do status de naturais. (QUIJANO, 2013, p. 53<sup>13</sup>)

No que tange aos discursos produzidos acerca da raça, o caso brasileiro resguarda especificidades – políticas identitárias e das identidades na política (QUIJANO, 2005) – visto que a raça no Brasil é discursiva e culturalmente construída em diversas matizes (FIGUEIREDO, 2015) e não é polarizada em negro-branco. Estão envolvidas nessa dinâmica a complexa questão da mestiçagem e as inúmeras categorizações populares de raça, construídas em uma escala de pigmentação. De acordo com Telles (2003 apud FIGUEIREDO, 2015), há três sistemas oficiais discursivos de categorizações de cor: o do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a terminologia da cultura popular, e a classificação bipolar (entre negro e branco). Sintetizando a complexidade dessa dinâmica, nos diz Figueiredo (2015):

De modo muito breve, poderíamos dizer que a história da formulação do conceito de raça no Brasil visava exatamente responder a um processo de “mistura” derivado da miscigenação entre negros, indígenas e brancos que dificultava que o Brasil visse a si mesmo como um país moderno e civilizado no século XIX, período em que vigorava a crença nos efeitos maléficos da mistura racial. Nesse sentido, é evidente a relação entre o discurso normativo do Estado que constrói os sujeitos supostamente não racializados - os mestiços e mulatos brasileiros -, ainda que a noção de mestiçagem seja, ela mesma, oriunda da crença na existência de pelo menos duas raças. (FIGUEIREDO, 2015, p. 154)

---

<sup>13</sup> Do original: “Without taking into account this new dualismo, it is not possible to understand the Eurocentric elaboration of the ideas of ‘gender’ and ‘race’. Both forms of domination are older than cartesianismo, but the later is the point of departure for their systematic elaboration. In the cognitive perspective grounded in the Cartesian radical dualismo, ‘body’ is ‘nature’, ergo ‘sex’. The role of woman, of the ‘feminine gender’ is thus more closely linked to ‘sex’, to ‘the body’. This makes woman an ‘inferior gender’. ‘Race’, for its part, is also a ‘natural’ phenomenon, and some races are closer to ‘nature’ than others and are therefor ‘inferior’ to those which have managed to distance themselves as much as possible from the status of nature”

É sabido que raça, no Brasil, nunca foi um território neutro, tendo sido associada a uma imagem particular do país (SCHWARCZ, 2013). Se para o exterior a raça é quase um sinônimo dos produtos culturais mestiços produzidos pelo Brasil (i.e: exóticos), dentro do país o tema pode ser considerado um tabu, a despeito do fato de ser a raça um dos elementos mais mobilizados e citados na produção dos efeitos de sentido da brasilidade.

No caso brasileiro, tem-se, como percebido por González (1989), peculiares relações entre identidade cultural e identidade nacional. E a questão negra no Brasil constitui um lugar ambivalente de reconhecimento nacional (uma presença simultânea ao seu apagamento na música, na dança, nos folguedos, no sincretismo religioso e na culinária apontados como típicos brasileiros) simultaneamente à particularidade de um racismo nacional, o chamado racismo “à brasileira” (HOUFBAUER, 2006 apud OSÓRIO, 2008), no qual a ideia de democracia racial mestiça oblitera os mecanismos de reprodução da desigualdade racial (OSÓRIO, 2006). Schwarcz também usa a expressão “racismo à brasileira” para referir a um racismo que é sempre atribuído ao outro, nunca a si próprio. Para exemplificá-lo, cita uma pesquisa realizada em 1998 em São Paulo, na qual, 97% dos entrevistados afirmaram não ter preconceito de cor ao mesmo tempo em que 98% dos entrevistados disseram conhecer pessoas que tinha preconceito – uma conta que, definitivamente, não fecha. Finalmente, o “racismo à brasileira” é referido por González (1988) como uma denegação daquilo que a autora chama latinomerifricanidade, que se volta contra o testemunho vivo – negros e pardos – da africanidade brasileira, ao mesmo tempo que o diz não fazer, ou seja, reitera a democracia racial brasileira.

A mítica democracia racial, discurso protagonizado pela publicação de “Casa Grande e Senzala” por Gilberto Freyre (1933) e assumido pelas instâncias oficiais na Era Vargas, tendo por ícone a figura do mestiço, integra o dispositivo da racialidade (CARNEIRO, 2006). Como veremos nas discursividades que integram o dispositivo da oralidade, no contexto da Era Vargas, as tradições negras no Brasil, em geral, apagadas do discurso, mas quando referenciadas são, muitas vezes associadas à oralidade e à musicalidade popular, especialmente o samba – que nos enunciados arrolados para o capítulo seguinte costuma ser caracterizado de forma oscilante, entre um produto nacional, e um produto “deles” (os negros, alteridade), mas produzido em solo nacional. Tais musicalidades foram, de certa forma, enunciadas como

perigosas, fosse por serem vistas como excessivamente sensuais e indecentes, fosse por uma julgada “inferioridade” nos arranjos musicais e composicionais, fosse pelo uso das formas linguísticas características de uma oralidade vernacular e da “malandragem” de então. Tais atributos, como veremos a seguir, diziam menos respeito às musicalidades que predicavam do que à racialização daqueles que produziam tais musicalidades.

Contudo, como as relações raciais e sociais no interior da nação se davam em uma suposta democracia, não cabia às agências reguladoras da transmissão radiofônica daquele momento apenas censurar ou proibir o samba enquanto música negra, até porque ele já caía no gosto popular e, se utilizado da forma correta, poderia ser um instrumento de educação das massas. O apropriado era, então, conduzi-las para que se parecessem mais e mais com as modinhas, para que suas letras deixassem de tratar de motivos como as “farras” e as “orgias” para que passassem a tratar das vantagens do trabalho.

A trajetória da musicalidade negra demonstra como é sintomático o fato de que, ao eleger o mestiço como ícone da brasilidade, ocorre também um processo de desafricanização de vários elementos culturais que são simbolicamente clareados. Schwarcz (2013) cita, por exemplo, a feijoada, que de comida de escravos passa a ser prato típico da culinária brasileira. Outro exemplo é a capoeira, que, de prática reprimida pela polícia (criminalizada no Código Penal de 1890) passa, em 1937, à modalidade esportiva nacional. E, como vimos acima, também o samba sai de uma zona de repressão para tornar-se exaltação. De “dança de preto”, torna-se “canção brasileira para exportação” (SCHWARCZ, 2013). Trata-se, novamente, de elementos culturais de herança negro-diaspórica que integram a brasilidade apenas a partir de um determinado processo de apagamento (ou tentativa de apagamento) de suas origens.

Nascimento (apud RATT, 2003) complexifica a questão da racialização dos negros no interior da cultura brasileira, em suas particularidades (e diferenciações para com os negros africanos ou norte-americanos), dados os discursos de democracia racial e miscigenação e o elemento cultural negro admitido como constitutivo da nação, que, para autora, permite que, por exemplo, sejam aceitas sem maiores problematizações frases como “sou o branco mais preto do Brasil”, proferida por Vinicius de Moraes em “Samba da Benção” (1963). Questiona Nascimento:

A maior parte de nossa raça está realmente sem acesso às riquezas, ao bem-estar. Mas será que ela só precisa disso pra sentir-se em igualdade? Será

que ela não tem outra representação senão os cultos afro-brasileiros, o samba, a alegria e o sexo, como querem alguns renomados escritores? Dizem os intelectuais que nós não temos ideologia própria porque, fundamentalmente, queremos embranquecer. Será exatamente isto? Ou nossa ideologia não deve ser aflorada? A história da raça negra ainda está por fazer, dentro de uma História do Brasil ainda a ser feita (NASCIMENTO apud RATT, 2003, p.97)

Cabe mais uma vez retomar Gilroy (2001) que como já observamos, preconiza a existência de duas tendências no que tange à produção teórica sobre a diáspora negra, suas questões raciais e culturais. A primeira, diz respeito a um “Essencialismo Ontológico”, baseado no pan-africanismo, que toma a cultura negra sob a égide da pureza e da fixidez. Para o teórico, a limitação dessa vertente se dá na imprecisão da definição de onde estaria tal valorizada essência da sensibilidade artística negra, uma falha tentativa de estabilidade e coerência desse eu racial, traduzida pela obsessão com a “origem” e os “mitos”.

Por outro lado, o autor vê o “Essencialismo Estratégico”, uma visão pluralista que enfoca as particularidades de cada sujeito racializado negro, por sua vez, esvazia o histórico de lutas negras. O enfoque no desenvolvimento musical negro, contracultura da modernidade é para Gilroy um “passo adiante” no entendimento desses processos culturais e raciais. “A vitalidade e complexidade dessa cultura musical oferece um meio de ir além das oposições correlatas e pseudopluralistas, de um lado, e entre concepções totalizantes de tradição, modernidade e pós-modernidade, do outro. Ela também fornece um modelo de performance que pode complementar e parcialmente deslocar o interesse pela textualidade” (GILROY, 2001, p.93). Na concepção do autor, a polarização entre esses âmbitos teóricos essencialistas e antiessencialistas não ajudam mais em se tratando da identidade negra.

Nessas considerações sobre a racialização dos sujeitos em sua faceta discursiva, performativa e cultural, a opção assumida neste trabalho é dialogar com ambas as perspectivas, evitando pender para o lado das particularizações ou para o lado dos essencialismos, o mesmo caminho optado por Werneck (2007) em sua tese sobre as cantoras negras da música popular enquanto resistência na metáfora das ialoadês. Feitas essas discussões, passaremos às considerações finais do capítulo.

## 2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Como arremate para este capítulo, gostaríamos de salientar que a escrita, em sua linearidade, acaba por produzir uma artificialidade, como, por exemplo, a separação em seções que tematizam fenômenos que, aqui, entendemos como intimamente relacionados, notadamente, a performatividade vocal e musical e as questões raciais e de gênero. De toda forma, buscou-se demonstrar aqui como o popular é polivante enquanto uma seara de possíveis estratégias de enfrentamento e deslocamento do dispositivo da oralidade, e, por outro lado, como o popular pode ser absorvido pelo dispositivo da oralidade. O popular é um campo de tensionamentos. A complexidade das inter-relações com as quais buscamos dialogar se traduz na extensão do capítulo. O próximo capítulo será acerca da emergência histórica e discursiva do Dispositivo da Oralidade.



### 3 A ERA VARGAS E O DISPOSITIVO DA ORALIDADE

A Era Vargas é um momento que na, historiografia oficial, circunscreve-se entre 1930 e 1945, e pode ser caracterizada, entre outros termos, como quando da sistematização da construção de sentidos e indexadores legítimos de determinada brasilidade, que, se eram comuns também a outros períodos, adquiriram aí uma saturação enquanto técnica de governo. Em termos gerais, trata-se de uma conjuntura de industrialização da nação e de arregimentação das leis trabalhistas; na qual deu-se a produção de discursos que versavam sobre a democracia racial como formas de significar a mestiçagem; emergiram alianças entre a intelectualidade e o “Governo”<sup>14</sup>, que alinhavam-se na produção de saberes, discursos e estéticas que significassem a brasilidade e, especialmente, quando a radiodifusão se instaura massivamente e as transmissões radiofônicas e outras práticas publicitárias passaram a fazer parte da estratégia política governista como forma de interpelar cada cidadão – informando e educando o povo brasileiro que desponta sob a forma das massas.

Se na matriz política, em termos de governo, a Era Vargas emerge historicamente nos anos acima citados, entende-se neste trabalho a Era Vargas como um momento em que repercutem as produções de artistas e intelectuais modernistas brasileiros como constitutivos das práticas e discursividades do governo (SEVERO, 2015). Tem-se, no referido momento histórico, um regime de governo que incorporou as práticas e discursos vinculados à cultura, tanto da esfera erudita como da popular (privilegiando a primeira) como estratégia de comunicação direta com a população e como forma de construção de uma síntese da brasilidade, em um projeto político pedagógico. O projeto foi encabeçado especialmente por dois aparelhos de estado: o Ministério da Educação e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O rádio integra o projeto educativo do governo como um “socializador do mundo civilizado”, nas palavras de Roquete Pinto (VELLOSO, 1987), aliando os programas de auditório e os cantores mais populares na época com programas que faziam a propaganda do governo para cada cidadão, como o “Hora do Brasil”.

O Ministério da Educação, ainda que sob a tutela de Carlos Capanema, vinculava-se à produção discursiva, artística e cultural vanguardista, angariando intelectuais vinculados ao modernismo, além

---

<sup>14</sup> Termo escrito na mesma grafia conforme a revista “Cultura Política”, instrumento de propaganda do estado.

de estudiosos como Gilberto Freyre. Já a construção do DIP se deu sob a tutela de intelectuais de pensamento conhecidamente centralista e autoritário, como Lourival Fontes, Lourival Filho, Cassiano Ricardo, Menotti Del Pichia e Cândido Motta Filho. O Ministério da Educação e o DIP, ainda que associados à mesma premissa de produção e construção dos sentidos culturais de brasilidade, distinguiam-se quanto à clientela: o Ministério da Educação destinava-se à elite intelectual enquanto o DIP, com rigidez e o autoritarismo, destinava-se à construção e ao disciplinamento de uma cultura popular brasileira cara ao regime (VELLOSO, 1987). Entre as atribuições do DIP estavam o controle da propaganda externa e interna ao governo, a coordenação da radiodifusão oficial getulista e a prática de censura ao teatro, ao cinema e às musicalidades.

No interior do Ministério da Educação era tensionada, contudo, a relação entre Modernismo (ala liberal) com o autoritarismo, expresso pelo próprio Carlos Capanema. Nesse sentido, dizem Schwartzman, Bomery e Costa (2000) que o modernismo de um Mário de Andrade, por exemplo, permitia interpretações variadas, o que não lhe colocava em contradição direta com as alas mais retrógradas do governo. Afirmam que “O que preponderou no autoritarismo brasileiro, no entanto, não foi a busca das raízes mais populares e vitais do povo, que caracterizava a preocupação de Mário de Andrade e, sim, a tentativa de fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que se tratava de constituir” (SCHWARTZMAN, BOMERY e COSTA, 2000, p. 98).

De toda forma, a articulação entre o autoritarismo e o modernismo era estratégica, pois visava a produção tanto de sentidos de brasilidade, como de popularidade do governo. O rádio se destacava na possibilidade que oferecia de penetração em todo o território nacional e de instantaneidade na transmissão de informações e, ainda, passou a integrar o dispositivo educativo do governo, dada sua capacidade de veicular oralmente para as massas (em um contexto de altos índices de analfabetismo), os discursos da brasilidade que a inteligência governista produzia. Em outros termos: o rádio deveria mediar as relações entre camadas cultas e camadas populares, sendo portador do “bom exemplo” do “certo e do direito” (VELLOSO, 1987).

Ou seja, em outros termos, a oralidade das transmissões radiofônicas aparecia estrategicamente como forma de interpelação das camadas populares em um mesmo momento em que a língua estava sendo policiada como patrimônio nacional, capaz de assegurar a unidade da nação. Assim, música e oralidade eram enunciadas como

instrumentos privilegiados de conquista da audiência, fosse pelas “forças persuasivas e irracionais” (VELLOSO, 1987) que a musicalidade mobilizava, fosse pela possibilidade de veicular algumas discursividades produzidas no seio de uma modernidade cultural para o povo, em sua maioria iletrado. A oralidade no contexto radiofônico torna-se objeto de regulação e policiamento, visando-se a eliminação de usos e articulações linguísticos que se distanciassem da modalidade eleita como padrão.

Essa normalização da oralidade do português brasileiro é endossada pela realização o I Congresso da Língua Nacional Cantada, entre 7 e 14 de julho de 1937 em São Paulo, liderado pelo intelectual modernista Mário de Andrade, evento que visava um levantamento das oralidades regionais no Brasil, conhecendo-se o Brasil pela pronúncia e, particularmente, a reformulação da dicção de cantores(as) e atores/atrizes, questionando, naquele momento, a influência do Bel Canto – i.e. um regime canoro de influência italiana – nas emissões fônicas dos artistas brasileiros, e buscando uma articulação e uma forma de falar e cantar que fosse genuinamente nacional, representativa e característica da brasilidade, “o timbre, a entoação e o caráter do nosso povo” (ANDRADE, apud ANAIS, 1938).

Assume-se que no momento histórico em questão, a oralidade, a vocalidade e a musicalidade passam a ser objetos de discursos que buscam conhecer suas potencialidades, caracterizá-las e normatizá-las. Não por acaso, esse é o momento em que a oralidade pode ser orientada e massivamente transmitida e é concomitante à difusão da produção discográfica, os registros em fonogramas que podem cristalizar uma dada forma de articular a língua e que passam a servir como fonte de pesquisa para aquele que deseja observar a articulação e a oralidade nacional (ANDRADE apud ANAIS, 1938). O rádio era visto pelo Estado Novo como “elemento fundamental para a concretização do projeto de disseminação de valores (morais, intelectuais e políticos) pretendido pelo regime autoritário de Vargas” (ALVES, 2005), e o uso dos grandes nomes do rádio, nessa consolidação do que veio a chamar-se música popular brasileira, era, nesse contexto, estratégico para a conquista e monopólio da audiência.

É possível afirmar um certo tom consensual no que tange à centralidade do período do Estado Novo no desenvolvimento de uma política cultural no país, de forma ampla, sistemática, diversificada e, especialmente, sofisticada (GOMES E MATTOS, 1998). A música, naquele momento, é vista, especialmente, como uma estratégia de nacionalização, havendo diversas iniciativas para organização, ensino e

difusão da música no Brasil, especialmente da música erudita, ainda que também a música popular e a folclórica.

Resumidamente, a política cultural da Era Vargas inclui: (i) as iniciativas no âmbito radiofônico; (ii) a colaboração de intelectuais modernistas; (iii) as inúmeras políticas de patrimonialização e museificação da cultura (conhecer e sistematizar o Brasil em seus regionalismos). No interior de tais políticas culturais estado novistas opera uma simbiose entre uma política cultural e trabalhista que tinha na figura de Getúlio Vargas um elemento centralizador. A partir disso, interessa a esta pesquisa observar como os discursos e práticas da inteligência modernista alinhada ao governo nacionalista neste período foram constitutivos e produtores de uma determinada forma de discurso da oralidade e do popular e, como, neste contexto, emergiram questões referentes à oralidade e à musicalidade (e, a reboque, questões de racialidade e generificação) enquanto questões de governo e como objetos de saber sobre os quais uma densidade de discursividades é produzida.

Para tanto, caracterizaremos o dispositivo da oralidade na Era Vargas a partir dos discursos e práticas da intelectualidade – ligada à Semana de 1922 sendo que, muitos, posteriormente, vieram a trabalhar para o Governo Vargas, caso de Mário de Andrade, que assume protagonismo nas questões referentes à musicalidade e à língua nacional na Era Vargas – mas não apenas. Observa-se que, após a Revolução de 1930, a partir de um processo modernizador da sociedade, uma nova classe intelectual emerge, ascendendo às classes de dirigência do país. O dispositivo também será cartografado, em uma zona dos costumes e da moral, a partir de revistas populares que circulavam na época, notadamente a Revista do Rádio.

Nesse sentido, a investigação observa como certas discursivizações da realidade social – aquelas produzidas por diversos intelectuais – são propulsoras de micropolíticas, ou ainda, “como ideias, propostas e projetos sobre o que é, e mais ainda, sobre o que deve ser o mundo no qual se vive são percebidas e reelaboradas pelos numerosos e muito diferenciados cidadãos comuns” (GOMES e MATTOS, 2008, p.1).

Dessa forma, neste capítulo, para compreender o dispositivo da oralidade, faremos, primeiramente, um levantamento crítico: dos diferentes discursos veiculados pela Revista Cultura Política (porta voz do governo e da intelectualidade aí imbricada); das discursividades de Mário de Andrade; dos Anais do I Congresso Nacional da Língua Falada e Cantada no Brasil; e, em uma esfera mais moral que oficial, da

Rádio Revista<sup>15</sup>, no que tange à oralidade, especialmente no caso da radiodifusão e atrelada à construção de sentidos de um popular imbricado com os sentidos de genericidade e racialidade.

Esboçamos, já nesta seção introdutória do capítulo, a espécie de racionalidade que coordena o dispositivo, atentando que os desdobramentos dos enunciados aqui elencados serão melhor discutidos a seguir.

A respeito do papel do rádio, Álvaro F. Salgado, espécie de porta-voz do governo Vargas, radialista que atuava nos programas Hora do Brasil, na edição de número 6 de 1941 da revista Cultura Política, um artigo que enuncia, entre as benesses oferecidas pelo rádio, a possibilidade que a radiodifusão musical oferece em termos de educação para “indivíduos analfabetos, brancos, rudes de nossas cidades” (SALGADO, 1941, p. 87). É com pesar, contudo, que o escritor verifica a interpenetração do samba, do maxixe “dos ritmos selvagens da música popular”<sup>16</sup> (SALGADO, 1941, p. 88), tendo, pouco antes, em seu texto, referido a tais musicalidades como práticas dos negros, dos morros, ou seja, práticas racializadas.

Se as conotações sensuais e selvagens do samba são lamentadas, contudo, isso não impede que Salgado, em sintonia com estratégia do DIP (situada não apenas em uma censura do samba, mas em uma depuração do mesmo), diga o samba como algo que pode ser útil à nação desde que “limpado” de seu sensualismo e educado: “A marchinha, o samba, o maxixe, a embolada, o frevo, precisam unicamente, de escola” (IDEM, p.89). Nos deteremos melhor na análise da radiodifusão feita por Salgado a seguir, mas cabe, para fins de argumentação, salientar aqui como o samba, o popular e o negro se mimetizam no discurso de Salgado.

Tanto o samba como o negro são ditos aqui como elementos que, nascidas na nação – aquela ardentemente defendida e construída neste momento histórico –, são, ainda, externos à nação cujos signos e

---

<sup>15</sup> O lançamento da Rádio Revista se dá em 1948, ano em que o presidente Getúlio Vargas já não estava mais na presidência e que, nas categorizações historiográficas, não integra a chamada Era Vargas. Nossa pesquisa, contudo, entende Era Vargas como período de vigência de uma certa discursividade, não se detendo nas temporalidades demarcadas pelas narrativas historiográficas.

<sup>16</sup> Nesse sentido, o enunciado do radialista e crítico indexa a postura de toda uma rede de cronistas e críticos ao perigo da veiculação do samba no rádio, como veremos melhor nas seções que seguem.

símbolos são objetos de política que lhes legitimam e cristalizam. O negro é, em muitas vezes no mapeamento que fizemos da revista, enunciado como um terceiro, um outro, um “eles”, diante de um “nós”, que se refere aos brasileiros. O samba, produto da cultura negra, é também um irmão, na citada crônica, diz-se que se o samba é feio, “não repudiamos nosso irmão pelos defeitos que contém”.

Os discursos acerca das questões negro brasileiras estão, de certa forma, apagados, ofuscados, nos documentos arrolados pela pesquisa, em que pese a tentativa de explicar o Brasil por meio da democracia racial pintada por Gilberto Freyre. Contudo, os enunciados que se referem à cultura negra ou à cultura africana no Brasil (novamente, predicada não como brasileira, não como concernente à “raça brasileira”) se dão quase que totalmente nas seguintes zonas do discurso: associando-a à oralidade e à musicalidade, à religiosidade fetichista e primitiva e ao folclore, nos dizeres de Álvaro Salgado, Martins Castelo, Luiz Heitor, Basílio de Magalhães,

De volta ao rádio, quando ele é enunciado como forma de educação das massas naquele momento, arrastando multidões por meio da voz e instruindo-a, tanto Álvaro Salgado quanto Martins Castelo (outro cronista que escreve sobre rádio na Cultura Política), referem-se à classe analfabeta do Brasil. Embora não haja dados consistentes sobre o analfabetismo entre os negros no começo do século XIX, sabe-se que a taxa de analfabetismo na Era Vargas era de 56% da população (IBGE, 2012) e, embora aquele censo não categorize raça, entendemos que, vistas as condições de marginalidade em que viviam os negros naquele momento e, ainda, visto que a educação é até hoje um local de difícil acesso para os negros brasileiros (BRASIL, 2008), a massa analfabeta das décadas em questão era sobretudo negra.

Nesse sentido, tem-se a construção de um dispositivo que, por meio de diferentes instâncias discursivas (referenciadas a práticas), associa à negritude uma oralidade e uma musicalidade, que em sua apreensão e valoração são, sobretudo, qualificadas como perigosas. Como apreendido por Cavarero (2011), trata-se de uma produção de sentido no qual o oral, o vocal, na corporeidade que mobilizam, são perigosos, incontroláveis.

A generificação também se dá no interior desse dispositivo que diz respeito também à questão vocal, sobretudo quando percebemos a emergência da mulher como voz na constituição da música popular brasileira, como apontado por Souza (2015, No Prelo). Fato corroborado por Álvaro Salgado, que diz, ainda: “Temos mais cantores femininos do que masculinos. Até agora, os brasileiros não estão inteiramente

convencidos de que o canto seja uma boa carreira para o homem, o que talvez decorra do nosso sistema de educação” (SALGADO, 1941, p. 89).

Entendemos ser importante nortear as discussões que seguirão a partir das materialidades discursivas que aí elencamos de forma a elucidar o dispositivo que buscamos traçar. Certamente que os enunciados são indexadores de questões que trataremos com maior detalhamento ao longo da seção.

Neste íterim é que analisamos Aracy de Almeida, a arquiduesa do Encantado, Dama da Central, Araca como uma figura pública, subjetividade cantora, atravessada pela genericidade e racialidade. Aracy, no dispositivo que passamos aqui a delinear, é uma figura ambivalente, simultaneamente capturada pelo dispositivo na mesma medida em que se furta a ele: a mesma Aracy de Almeida que trabalhou na Rádio Nacional (rádio do “Governo”) e teve seus vocalises enunciados por Mário de Andrade como o perfeito nasal brasileiro, modelo vocal, é aquela que transgride determinados lugares criados pela generificação dos corpos e sujeitos e os lugares comuns colocados pela racialização. Aracy, contudo, aparecerá mais timidamente neste capítulo, em alguma ou outra narrativa que recortamos no discurso, tendo-se que o enfoque recairá propriamente para a cantora no terceiro e último capítulo.

O capítulo será composto, primeiramente, de uma seção que articula a intelectualidade e o governo Vargas, seguido de uma seção que caracteriza o dispositivo da oralidade a partir dos discursos já citados nesta introdução e que se divide conforme a temática tratada: oralidade, musicalidade, racialidade e genericidade, finalmente, segue uma seção que faz os apontamentos finais como fechamento do capítulo.

### 3.1A PRODUÇÃO INTELECTUAL E CULTURAL ATRELADA AO PODER

Iniciamos o capítulo com uma seção que explora o papel político da intelectualidade na Era Vargas, de forma a argumentar que nosso dispositivo é cartografado também a partir de discursos da intelectualidade. Tem-se aqui a figura do intelectual enunciada por Foucault<sup>17</sup> (2003) como a figura “clara e individual de uma universalidade da qual o proletariado seria a forma sombria e coletiva”.

---

<sup>17</sup> No caso específico de Foucault, “de esquerda”, que não se aplica necessariamente à intelectualidade em questão

O escopo de trabalho desses intelectuais era o exemplar, o justo e o verdadeiro, no caso, o exemplar da brasilidade, que era também de certa forma construído “universalmente”, à medida que buscava apagar as diferenças regionais – outra questão que emerge nesse momento, dos regionalismos – de um país continental como o Brasil. Contemplamos essas produções de verdade sobre a brasilidade e, nesse interim, sobre a oralidade e musicalidade, a genericidade e a racialidade, como já explicitado no capítulo anterior, como imbricadas e nodais no sistema de poder que aí se dá.

As políticas culturais nacionalistas – em um lugar propagandista – eram uma das pedras de toque da Era Vargas (associadas ao trabalhismo e às políticas educativas). Estrategicamente, selecionavam e alocavam elementos simbólicos vinculados a certas tradições que remontam à identidade de determinadas comunidades. Como já mencionado, duas instâncias governamentais destacavam-se nessas políticas da cultura, o Ministério da Educação e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Este último, criado em 1939 e vinculado diretamente à Presidência da República (aí sua posição estratégica), tinha a particularidade de dirigir-se a um amplo espectro populacional: fosse por meio da produção, investimento e censura do rádio, cinema e teatro; fosse pela produção da programação oficial veiculada pelo rádio no programa “Hora do Brasil” (retornaremos a esse tema a seguir, quando abordarmos propriamente a ráiodifusão); e, finalmente, fosse pela edição da revista “Cultura Política”, dedicada ao grande público letrado, os informando e esclarecendo sobre “as grandes transformações ocorridas no regime” (GOMES; MATTOS, 1998. p.3).

Nesta seção observaremos como a intelectualidade que publicava na Revista Cultura e Política enunciava o campo das artes e da cultura como estratégicos na Era Vargas. Nas diferentes seções e artigos da revista de estudos brasileiros, editada entre 1941 e 1945, não apenas as ações do governo eram pormenorizadas e propagandeadas, as questões caras à política eram discutidas, o passado do Brasil era remontado nos discursos de intelectuais, os elementos naturais do país eram descritos em pormenores, mas essa revista também operava como um grande levantamento bibliográfico, citando e resenhando todas as produções intelectuais sobre o Brasil e sobre Getúlio Vargas e, especialmente, continha seções fixas em suas publicações dedicadas à intelectualidade e à estética, em seções como a “Ordem Social e a Evolução Intelectual”, ou “A Ordem Social e a Evolução Artística”.

Na sua primeira edição (1941), a missão da revista foi descrita por Almir de Andrade, seu editor, nos seguintes termos:

As páginas desta Revista procurarão definir e esclarecer esse rumo. Elas serão, nesse sentido, um espelho do Brasil. O que somos, o que pensamos o que realizamos em todos os setores da nossa atividade creadora (sic) – na política, na economia, na técnica nas artes, nas letras, nas ciências – ficará estampado nestas páginas através do depoimento de todas as gerações que hoje vivem, em todas as cidades e rincões. Um após outros esses depoimentos virão, do norte e do sul, do litoral, e do centro de velhos e moços, de gerações da República e do Império de antes e de após-guerra. Eles falarão pelo Brasil, porque eles são o Brasil. (ANDRADE, 1941, [s./p.]

As seções da revista acima elencadas, no âmbito da estética e da cultura, buscam conhecer e descrever o genuinamente nacional, seja em termos de cultura popular – narrada pelos eruditos –, seja em termos de descrição e narração dos costumes de diferentes regiões do país, ou ainda do avanço de ideias da intelectualidade e ciência. A ideia é, novamente, de certa forma, unificar o regional sob a insígnia do “brasileiro”, do nacional.

A política, a intelectualidade e a cultura são, aqui, simbióticas como forma de governamentalidade para o Estado Novo. Assim, “o Estado brasileiro se volta para os intelectuais do Brasil, convertendo a indiferença de ontem em simpatia de hoje, mostrando-lhes a função social que lhes compete nesse movimento recriador de valores, que se impôs” (CULTURA, n.2, 1941, p.265). Os intelectuais e artistas, incentivados e fomentados pelo Estado, deveriam, por sua vez, exercer sua função social:

A cultura constitue (sic) luxo ou [...] a ilustração representa mero decor, se não atender às necessidades do tempo, primeiro; segundo que só a especialização fornecesse o rendimento de que um país jovem como o nosso carece, nessa fase tumultária que atravessa o mundo, cujos reflexos tendem a chegar necessariamente até nós. (IDEM, p.265)

Nesse momento, a cultura e a intelectualidade aparelhadas com o Estado operam como estratégias de conquista de estabilidade diante do popular: “*A vida popular conquista um mais alto nível de estabilidade* (grifo nosso). Usos, costumes, artes, literatura, ciências – adquirem um

impulso novo, de verdadeira floração intelectual e estética” (IBIDEM, p. 237). É a partir desse impulso que as atividades artísticas, científicas ou literárias são asseguradas pelo Estado. A busca, então, é de “Encontrar o Brasil pela inteligência”.

Na revista, porta voz do Governo e de Getúlio Vargas, particularmente, as políticas liberais, atomísticas e individuais são alvos de constantes críticas. Nesse sentido, a “arte pela arte” ou a “coisa pela coisa” (FIGUEIREDO, 1943, p. 57) eram duramente questionadas em prol de uma arte engajada de uma determinada maneira, que refletisse o espírito nacional, ou seja, imbuídas de um espírito político e, nesse contexto, elas eram objeto de políticas que lhes favoreciam.

O progresso artístico é, assim, insuflado pelo governo:

Pois esse progresso é tanto mais visível quando sabemos que é o próprio governo atual que o fomenta, que o insufla, que o estimula. Do rádio ao cinema, passando pela música, pela dança (sic), pelas artes plásticas e pelas artes literárias, a todas essas manifestações estéticas, o Gôverno tem atendido, preocupando-se em prestigiá-las pela garantia de uma legislação especial, que, assegurando-lhes plena liberdade de exercício, sem a pretensão (sic) de dirigi-las, cerca-as, entretanto, de todo o amparo material e moral necessário e imprescindível à sua evolução. (CULTURA, n. 2, 1941, P. 281)<sup>18</sup>

Cabe, ainda, reproduzir aqui outro trecho que exemplifica a forma como a política varguista utilizava-se estrategicamente do âmbito cultural:

O Estado Nacional, que vista construir o povo brasileiro, tendo um sentido integral, tem, neste, incluído um sentido estético. Quer, pois, não só o justo, o bom, o verdadeiro, mas ainda o belo. Fixa as bases culturais favoráveis ao desenvolvimento físico, moral, intelectual e espiritual do homem, para tanto se utilizando de todos os meios a seu alcance: esclarece-os na escola, fortalece-o nos campos de esportes, moraliza-o na família, disciplina-o na caserna, dignifica-o no trabalho.

---

<sup>18</sup> Os excertos e citações cuja autoria não é referenciada nesta dissertação são aqueles que não são assinados nas publicações de Cultura Política.

Pelas ciências e pelas artes – sem as dirigir – mas delas se aproveitando, valorizando o homem. E dentre artes, é a música o grande instrumento de que o estado se serve para a consecução do seu fim último. (CULTURA, n. 28, 1943, p. 57)

A música é muitas vezes dita, por autores de diferentes formações, segmentada entre popular e erudita. A primeira, só não era combatida pelo Estado, tendo-se em vista a interpelação das massas e da audiência que gerava, mas era regulada e de certa forma disciplinada para corresponder ao trabalhismo do regime. A música erudita tinha como baluarte o modernista Villa-Lobos, e materializa-se no projeto de implementação do canto coral e orfeônico nas escolas. As implicações da musicalidade serão melhor discutidas a seguir, cabendo apenas ressaltar neste momento que a música, aproveitada pelo Estado como um instrumento de educação popular e, mais ainda, como um “meio de concentrar as forças emotivas do povo”. (IDEM, p. 57)

Nas ambivalências entre a cultura erudita e a cultura popular, e, referenciadas as diferentes formas como o popular é discursivizado pelos eruditos, cabe delimitar aqui, de antemão, o lugar ocupado pelo popular neste governo, um determinado popular a ser governado e, mais ainda, organizado e inventado:

A missão da cultura popular e social não é apenas exprimir a vida, mas, sim, substancialmente, *a vida organizada*. Todo o ingente esforço da civilização humana está indissoluvelmente ligado a um esforço de disciplina de coordenação de forças sociais – que, em última análise, se cristaliza na autoridade constituída, nas instituições, na ordem política e jurídica, no Estado, em suma. (CULTURA, n. 18, 1942, [s./p.])

Nesse sentido, é apropriado mencionar, conforme Gomes e Matos (1998) e no interior da concepção de poder que ora adotamos, ou seja, que o poder não é apenas e necessariamente repressor, que é preciso não perdermos de vista que a utilização consciente de tal política cultural por parte da burocracia estatal não é uma simplista “manipulação das massas”, pese que os elementos aí alocados não são escolhas arbitrárias, mas estão “vinculados a tradições cujas raízes se encontram no passado de comunidades com identidades que tem de ser levadas em conta” (GOMES e MATTOS, 1998, p.2). Portanto, o dispositivo da oralidade é

menos de uma “ação consciente” de um Estado e mais a maneira como foi possível, nesse período, agenciar oralidade, racialidade e genericidade. Em se tratando da forma como a música popular foi dita e apreendida pelo dispositivo, ficará claro como a política cultural em termos de música, na Era Vargas foi menos repressora do que estratégica.

Nesta seção, coube pincelar algumas questões referentes ao aparelhamento entre intelectualidade e governo e abordar algumas das matrizes que nortearam as publicações de “Cultura Política” de forma a esclarecer o uso dos discursos dos intelectuais na citada publicação e também da intelectualidade aparelhada à Era Vargas. Passamos, na próxima seção a caracterizar o dispositivo a partir dos discursos observados em nossa pesquisa documental.

### 3.2“DISPOSITIVO DA ORALIDADE”: RADIODIFUSÃO E MUSICALIDADES

A radiodifusão, embora tenha se estabelecido no Brasil em meados da década de 1920, acontecimento que, nos discursos historiográficos é protagonizado por Roquete Pinto, era, então, circunscrita a contextos restritos, como clubes e usos experimentais. Naquele momento, era proibido ter um aparelho de recepção doméstico sem consentimento do Ministro de Viação e do Diretor de Correios e Telégrafos. Foi a partir da década de 1930 que a radiodifusão ou o *broadcasting* (termo utilizado na época) começou a massificar-se, ainda que a posse de aparelhos de rádio fosse restrita às elites. Na década de 1940, contudo, começou a estabelecer-se a chamada “Era de Ouro do Rádio”, bem como a popularização e o barateamento dos aparelhos radiofônicos. A disseminação de tecnologias como a radiodifusão e registro em fonogramas é uma das práticas que incitam o funcionamento do dispositivo aqui discutido.

Ainda que seja relevante a narrativa acerca da fundação da radiodifusão no Brasil, não nos deteremos na inserção das agências de radiotransmissão e das diferentes etapas que culminaram no estabelecimento do rádio como cultura de massa no cenário nacional varguista e estado-novista. Ao nosso trabalho interessa mais as discursivizações que emergiram quando do recrudescimento da radiodifusão no Brasil. Nesse sentido, seguem quatro subseções nas quais constam nossas pesquisas documentais de levantamento de discursos que põem em funcionamento o dispositivo, que não estão necessariamente diretamente ligados à radiodifusão, visto que ela é

mediadora da oralidade, nosso enfoque. Na primeira subseção, observamos como a oralidade e a vocalidade passam a ser discursivizadas a partir da emergência e popularização da radiodifusão e no contexto estado novista; já na segunda, a reflexão volta-se propriamente à musicalidade; a terceira se volta para a racialidade; e a quarta para a generificação

### **3.2.1 Oralidade como objeto de saber e poder: radiodifusão e cultura**

Antes de passarmos ao objetivo propriamente dito da subseção, é necessário reiterar que naquele momento histórico a emergência do dispositivo tinha como pano de fundo a produção de uma brasilidade nacionalista calcada “na ordem social, na paz, no trabalho e na tolerância política” (trecho introdutório e não assinado da Seção “Cultura” que constava nas edições Cultura Política). A oralidade no interior da radiodifusão, nesse sentido, aparece como mais uma das estratégias para a conquista de “estabilidade” (termo retirado do mesmo trecho).

A pergunta que norteia esta subseção é como a língua, a oralidade e a musicalidade tornaram-se objetos dos discursos da intelectualidade alinhada ao Estado? De que forma foram enunciadas aí? De antemão, é preciso esclarecer que a radiodifusão não era concebida univocamente: era ambivalente a forma como era assumida pela intelectualidade e pela crônica especializada, ambivalência tal que justamente caracteriza os dispositivos. Por um lado, os entusiastas admiravam-se da forma como a rádio propiciava uma interpenetração por todos os espaços de um país continental e a simultaneidade na transmissão de informações e da palavra oficial do governo, “o mais eficiente e mais rápido veículo da palavra oficial, despertando, assim, no povo, um interesse instantâneo”, como dito por Salgado (1941, p. 93). Já por outro lado, o rádio carregava consigo seus “males”, seus “perigos”, notadamente, a música popular (especialmente o samba), os programas humorísticos, os programas de auditório e uma degradação da linguagem e da cultura (AZEVEDO, 2002, p. 75). O temor a tal periculosidade do rádio acentuava-se, visto que naquele momento assumia-se que a palavra “falada” e “cantada” interpelava com “forças persuasivas irracionais” e tocava o universo íntimo das camadas populares (VELLOSO, 1987, p.27). Nesse sentido, como veremos a seguir, na década de 1940, a pergunta era se o rádio estava “perdendo” ou “salvando” o Brasil (AZEVEDO, 2002).

Tinha-se que o rádio, transmitindo a língua oral, estava imbuído de uma enorme responsabilidade, como enunciado pelo radialista Álvaro Salgado, de epônimo “a voz do governo”, em “Rádio, Fator Social” uma crônica que será sobremaneira citada aqui dados os pontos nevrálgicos do dispositivo em que toca (Salgado, 1941). Salgado ocupa-se da música veiculada pelo rádio, que trataremos em momento apropriado, cabendo aqui ressaltar a forma como questões referentes à materialidade sonora da linguagem são ditas pelo radialista. Nesse sentido, além de elogiar a boa linguagem e a boa palestra, destacando sua importância, Salgado discorre acerca de uma potência existente na voz e nas modulações da voz: “A voz, traduzindo em linguagem escurreita a ideia, arrasta multidões”, diz. (IDEM, p. 90). Ignorada o trecho subordinado referente ao uso linguístico gramatical e padrão, tem-se, nessa oração, uma referência à potencialidade entrevista na voz.

Assim, música e a oralidade eram enunciadas como instrumentos privilegiados de mobilização da audiência (“arrastar as multidões”) dada a “força” que continham. É possível afirmar que há aqui uma zona de produção de efeitos de sentido que situa a oralidade em uma zona do irracional, essa interpelação corpórea, que “arrasta” uma massa. Em uma crônica em que debatia a produção intelectual e a radiodifusão – os supostos perigos que a segunda representa para a primeira – Castelo vale-se da oralidade como: “O lado fônico e extralógico da linguagem como sua natureza originária”. (CASTELO, 1942, p. 201). Não obstante sua “natureza” fora da esfera do *logos*, importava a linguagem oral na medida em que exercia “uma função democratizadora, fazendo com que produção dos intelectuais retorne ao povo” (IDEM).

A oralidade da radiodifusão – a despeito de seu caráter extralógico, entre consciente e inconsciente (como veremos a seguir) – emerge em muitas das discursividades documentadas nesta pesquisa como um instrumento de educação, a favor da Cultura (com “C” maiúsculo, distante, portanto, da cultura popular) e dos bons usos linguísticos. Naquela conjuntura, assumia-se que a língua era patrimônio nacional por deter o poder de “preservar a segurança e a unidade do país” (VELLOSO, 1987). Cria-se no DIP, assim, uma verdadeira “polícia na língua”, que visava a eliminação de gírias, usos coloquiais e formas não-padrão do idioma. Trata-se de uma criminalização dos sujeitos feita à pretexto da língua. Tal restrição às formas vernaculares de expressão linguística incide diretamente sobre Aracy de Almeida, já que sua expressividade, que ela aludia à “fuleiragem” era recheada de expressões colhidas nas gírias da malandragem carioca, um idioleto particular especialmente para uma mulher naquela época.

Não apenas a língua escrita em sua gramaticalidade estava sob o crivo do governo, mas também a modalidade oral da língua, uma vez que, enquanto política linguística, as transmissões radiofônicas no governo Vargas acreditavam poder produzir uma “homogeneidade cultural” da língua e da oralidade a partir da “uniformização da dicção” (VELLOSO, 1987, p.20). Observamos a existência de uma política da língua agenciada por uma “polícia” da língua e dos discursos. A educação não se daria somente no que concerte aos cidadãos, mas a própria vocalidade deve ser educada e disciplinada, como dito por Salgado: “Não bastam as características de uma boa voz. É preciso educá-la. A perfeição vocal depende da formação do rosto, nariz, dentes, respiração, pulmões, etc.” (SALGADO, 1941, p. 93).

A educação por meio de uma normatização e padronização da voz e da oralidade foi uma das propostas da realização do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, em 1937, que propunha, em sua carta convite que: “cuidará de todos os problemas técnicos, estéticos e históricos da língua falada no Brasil e do canto da nossa língua” (ANAIS, 1938, p.297). O congresso mobilizou estudiosos de Linguística e de Musicologia, resultando na publicação das “Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito” (1938) e que elegeu como padrão de vocalização no Brasil a pronúncia carioca, portanto, propriamente uma tentativa de legislar sobre a oralidade da língua. Contudo, antes da opção pela oralidade carioca, são relatadas nos Anais do Evento (relatoria feita por Mário de Andrade) extensas discussões em nível fonético sobre as pronúncias dos fonemas nos diferentes falares (notadamente em São Paulo e Rio de Janeiro), debatendo-se, então, quais seriam mais propícias para o falar nacional. Entre as polêmicas que ocorreram no congresso, tem-se, na leitura do trecho “Relatório e Moções” (ANAIS, 1938) anedóticas passagens, como quando o professor José Oiticica “protesta” contra o “s” chiado carioca e o “r” gutural carioca ou, ainda, quando um congressista de nome não citado propõe que se crie uma pronúncia padrão nacional artificial, coletando-se diferentes fonemas de pronúncias regionais – “um fonema do norte, três do centro, quatro do sul”, diz o relator (ANAIS, 1938, p. 27).

O evento foi organizado por Mário de Andrade, na época funcionário do Departamento de Cultura de São Paulo, e demonstra como o conhecimento e regulação da oralidade eram, então, uma questão de governo. Participaram dele intelectuais e funcionários do governo como José Oiticica, Roquette Pinto, Manuel Bandeira, Cândido Jucá Filho, Renato Mendonça, entre outros. O Congresso foi em muito motivado pela irrupção dos estudos fonéticos no Brasil que passaram a

oferecer instrumentos de análise dos diferentes sons da voz humana; além disso, deflagrou-se a possibilidade de criação de um registro das oralidades por meio das tecnologias de gravação e, ainda, percebeu-se as potencialidades oferecidas pelos Laboratórios de Fonética Experimental – inclusive, o Congresso aprovou por unanimidade o voto para que os governos federais e estaduais criassem gabinetes de fonética experimental em seus institutos de cultura.

Tais laboratórios são constantemente referenciados nos Anais visto que, para os congressistas, permitiriam conhecer a variedade fonético fonológica entre as diferentes regiões do Brasil e, assim, buscar uma estratégia para assegurar “unidade ortoépica” face à língua nacional e, mais ainda, para Mário de Andrade, estipular “a beleza ou a fealdade dos fonemas” (ANAIS, 1938).

Nas “Normas para Boa Pronúncia”, publicadas nos Anais, são delimitados e quantificados aqueles que seriam os fonemas que verdadeiramente pertenceriam à língua nacional (diferenciando-se dos fonemas do português europeu ou falado em outros lugares), bem como como deveriam ser vocalizados os ditongos e os hiatos ou as vogais prolongadas. Em diversas conferências do Congresso é lamentada a falta de conhecimento fonético ou o “desleixo” para com a fonética por parte dos compositores, fossem eruditos, fossem populares, o que acarretaria, para Mário de Andrade, em um “fundamental problema no canto” (IDEM, p.103).

A missão de normatizar a oralidade era entendida como “civilizatória”, como a seção “A Língua Padrão” dos Anais apregoa, uma forma de “tradicionalizar” as manifestações artísticas, nacionalizando-as como o fizeram os países europeus. A tentativa do Congresso era de organizar a língua de uma forma que fosse culta, nacional e estética, fixando uma língua padrão, no caso a dicção carioca. Para tanto, considerava-se que: (i) “a irregularidade da pronúncia afeta o dizer e o cantar”; (ii) “a fixação de uma língua padrão é um elemento civilizador”; (iii) era necessário escolher entre os regionalismos do Brasil uma “língua que apresente ao mesmo tempo as melhores (sic) credenciais nacionais, filológicas e artísticas” (aparecendo aí a pronúncia carioca como a mais “evolucionada de todo o Brasil”, como também mais “elegante” e mais “urbana”). (ANAIS, 1938, p.56-57). Observa-se que a oralidade da língua está submetida ao jugo da relação entre Distrito Federal – tendo-se, então, o Rio de Janeiro como centro político e econômico do Brasil – e demais regiões, e que o discurso que incide sobre a pronúncia carioca enquanto “elegante” e “evoluída” diz respeito não à pronúncia em si, mas às crenças sobre o que representaria

o falar do centro político do Brasil em relação aos outros falares, regionalizados.

No congresso, a questão racial (ou étnica, no deslizamento entre os dois termos que, como veremos, ocorre nos discursos de Mário de Andrade) é obscurecida em detrimento de uma perspectiva que busca explorar os regionalismos. A racialidade, contudo, aparece na conferência de Mário de Andrade “O Problema do Nasal Brasileiro Através dos Discos” na afirmação de que “não há fonema sem timbre, nem palavra sem sonoridade racial” (ANAIS, 1938, p. 57). Contudo, o enfoque, como dito, é menos racial que regional. Foram publicados nos Anais estudos das pronúncias regionais do Brasil a partir de buscas realizadas no arquivo da Discoteca Pública do Departamento Público de São Paulo, além de pesquisas de campo feitas por estudiosos das mais diversas áreas (além da linguística e da musicologia, também a etnologia e a medicina), também em diversas regiões do país.

Salientamos, nos Anais, a publicação de um estudo chamado “Vícios e Defeitos na Fala das Crianças dos Parques Infantis de São Paulo”, de Nicanor Miranda e J.D. Bueno dos Reis, onde deflagramos uma particular enunciação a partir de saberes biomédicos, em uma ciência denominada “ortofonia” que, enquanto exercício de poder, visa a eliminação de “vícios e defeitos imperdoáveis e inadmissíveis” (ANAIS, 1938, p.213), especialmente nas crianças, objeto da conferência, nas quais as disfunções da fala seriam “mais facilmente combatíveis” (IDEM).

A oralidade, na conferência proferida no Congresso por Miranda e Reis, é alinhavada à inteligência e aquele que não ouve bem ou não fala bem tem, para eles, seu trabalho intelectual prejudicado. As chamadas “dislalias” e “disfonias” são complexificadas e enunciadas como causa de uma gama de distúrbios que estão expostos de maneira pouco precisa no texto publicado para os Anais, visto que, convenientemente a uma patologização da oralidade, tais síndromes “apresentam sempre com caracteres novos para cada indivíduo” (IBIDEM, p.218). Ainda neste estudo, na análise dos quadros estatísticos de uma pesquisa realizada junto às crianças, os autores concluem que “Os distúrbios da fala acarretam quasi (sic) sempre retardamento da inteligência” (ANAIS, 1938, p. 245). É mister esclarecer que, no interior de tais conhecimentos biomédicos, quase que a totalidade dos falares é patologizada, visto que, para os conferencistas, “muito pequeno é o número de pessoas que possui a fala verdadeiramente normal em sua essência” (ANAIS, 1938, p. 221) e, ainda, que aquilo que é entendido como problemas da fala enquanto

objeto de um discurso biomédico, muitas vezes são apenas variações fonéticas, como o rotacismo, a palatalização ou as diferentes pronúncias de itens lexicais.<sup>19</sup>

A realização de um Congresso e a espécie de debates que foram publicados nos Anais dão a ver a forma como a oralidade atrelada ao nacionalismo e ao regionalismo era, então, tomada como uma questão de saber, de poder e de governo. Na conferência de abertura, proferida por Mário de Andrade, o modernista faz uma analogia à oralidade enquanto objeto de discussão e normatização no congresso como uma “militarização das vogais”, coadunando, portanto, com as políticas de educação cívica de teor militar instauradas no governo Vargas:

Haverá, portanto, duas maneiras de se fazer a História, a maneira sensata de los conquistadores e a maneira insensata dos institutos culturais... E é de crer-se que os processos sejam muito idênticos, pois que si vemos hoje, com frequência as práticas se militarizarem suas criacinhas, não estaremos nós militarizando as vogais? A diferença é simplesmente cronológica. A militarização das crianças é uma ambição de agora já, a militarização das vogais estará futuramente no número daquelas citações, estará entre os Bartolomeu de Gusmão, os Manguinhos, os Alberto Nepomuceno, que dão a verdadeira significação histórica do Brasil na legítima, na profunda, na incomparável humanidade dos homens. (ANDRADE apud SERPA, 2001, p. 71)

Retornando à questão do rádio, a despeito dos seus mecanismos de controle (o DIP que fazia um boletim das censuras executadas mensalmente publicado na Cultura Política), a radiodifusão não era exclusivamente oficial, e as agências radiotransmissoras não governamentais obedeciam à lógica da aceitabilidade do gosto popular, visando os lucros da publicidade, logo, transmitindo com mais liberdade – ainda que relativa – conteúdos populares, bem como veiculando usos

---

<sup>19</sup> Dada a complexidade e a relevância histórica dos discursos publicados nos Anais do Congresso, optamos por apenas esboçar nesta dissertação a maneira como tais discursos compõem o dispositivo, optando por investiga-lo com mais afinco nas próximas pesquisas a serem realizadas no doutorado.

linguísticos que não ingressavam o projeto de unificação da língua oral proposto pelo governo e sua intelectualidade.

Desse âmbito de menor controle por parte do policiamento do DIP é que surge a periculosidade da rádio. Novamente, estamos aqui em uma zona de discursos que advogam que a radiodifusão deve passar por um estrito controle, visto que mobiliza forças que estão para além daquelas demandadas pela linguagem em sua modalidade escrita, dadas entre a consciência a subconsciência, como apregoado por Álvaro Salgado. Forças que, como a citação a seguir permite compreender, estão radicadas no corpo. Diz Álvaro Salgado: “O ouvido, porém, – sentinela avançada de todos os sentidos – vela atento dia e noite. Ele sabe de tudo. A memória auditiva capta todas as dissonâncias da gramática e, enquanto oscila entre o consciente e o subconsciente, a força da audição imprime no cérebro o erro, o descuido, a silabada” (SALGADO, 1941 p. 90).

Todos os trechos levantados aqui dão a ver a ambivalência com que a radiodifusão e, neste ensejo, uma nova tecnologia da oralidade, é tomada pela intelectualidade. Há, nas palavras de Álvaro Salgado (IDEM), “uma boa e nefasta influência”. A nefasta influência, como foi possível entrever nesta seção, diz respeito às formas populares de expressão linguística e musical, formas corruptoras, que incidem, sobretudo, sobre o “cego mental, o analfabeto que, por lhe ser dado somente ouvir, pior através de *alguns* programas os seus escassos conhecimentos” (*Grifo nosso*, IDEM). Na subseção destinada à musicalidade as questões concernentes à “periculosidade” do popular serão retomadas.

Ainda com referência à figura política de Mário de Andrade, intelectual governista e modernista que participava de uma das alas mais liberais da intelectualidade do governo e também vinculado ao Ministério de Educação, é importante notar que ele toma a oralidade da língua por uma chave interpretativa diferente do que vimos vendo até agora em “A Pronúncia Cantada e o Problema do Nasal Através dos Discos” (1938), conferência apresentada no I Congresso da Língua Nacional Falada e Cantada. A nasalidade é aqui um mote para a reflexão sobre a existência de uma tensão entre a heterogeneidade fonética brasileira, particularmente em termos de regionalismo, e a demanda que surge de expandir uma norma culta escrita.

Para Mário de Andrade (ANAIS, 1938, p. 76), “a língua realmente viva” é aquela que vive na boca do povo, e é “irreduzível a sinais convencionais [...] o que dá sentido expressional de uma nacionalidade” (IDEM). Difere, portanto, das prerrogativas assumidas

por Álvaro Salgado (SALGADO, 1941), para quem as variações sintáticas e morfológicas expressas na pronúncia eram tomadas sob a égide do erro e da “deturpação” da língua, residindo nesse lugar a ameaça da oralidade. Mário de Andrade entende que a variação de pronúncias do português brasileiro é algo a ser conhecido (o que também implica em uma avaliação das relações entre poder e saber e, ainda, importa a produção de uma “discoteca brasileira” a partir das tecnologias de gravação então disponíveis davam a conhecer), assumindo que:

A fala de um povo é, porventura, mais que a própria linguagem, a melhor característica, a mais íntima realidade, senão da sua maneira de pensar, pelo menos da sua maneira de expressão verbal. É a luta perene entre o chamado “erro de gramática” e a verdade. No papel, um pronome poderá estar mal colocado, na fala, nunca. (ANDRADE In ANAIS, 1938, p. 76)

O arquivo da oralidade que passa a se constituir a partir dos registros fonográficos da música popular brasileira – ou seja, verdadeira matéria em termos de oralidade do povo, a verdadeira língua, para Mário de Andrade – permite conhecer (novamente, o saber e poder foucaultiano) o que é próprio nacionalmente e em que o nacional difere do europeu. A oralidade, em Mário de Andrade, é uma potência para revelar o nacional em termos de dicção e entonação, o que há de “próprio, inconfundível, inassimilável a qualquer das línguas europeias” (ANAIS, 1938, p. 89). Preocupação semelhante não aparece nos discursos da Revista Cultura Política, nos quais a oralidade enquanto potência diz respeito à mobilização das massas. Mário também predica os efeitos e potências da oralidade, quando na conferência “Os Compositores e a Língua Nacional” afirma que a voz cantada tem uma “imediate intensidade fisiológica” (ANAIS, 1938, p. 98).

No Congresso, Mário dedicou-se ao que chamou de “problema no nasal brasileiro”, indexando à nasalidade da oralidade da língua um sentido nacionalista. “[...] o português (já caracterizado como nasal), convertido em língua nacional dos Brasileiros tenha se acrescido de mais frequente nasal. É aqui que raça e linguagem se complicaram pela fusão de outros sangues e outras línguas, estas, quase sempre, fortemente nasais.” (ANDRADE, 2003, p. 85)

O “problema” percebido por Mário de Andrade é a heterogeneidade fonética entre a norma culta em expansão no Brasil de

1930 e falas regionais e culturais de grande parte da população no contexto do rádio de música gravada enquanto portadores de instrumentos de entonação fixa entre falares, cantares.

Na falta de um laboratório de fonética para monitoramento dos falares do Brasil, Mário de Andrade observa nos fonogramas de canções populares a possibilidade de um levantamento da oralidade da língua brasileira. Traça, então, uma exaustiva análise das articulações fônicas de cantores e cantoras de diversas regiões do Brasil buscando o levantamento de um caráter vocal brasileiro, racializando e regionalizando os sons que analisava (“o nasal afro-brasileiro”, “o afrocaipira”, o “afrocarioca”)

Retornando ao rádio, por outro lado, a mobilização das massas pode ser a feição nociva do rádio, para Castelo, que ocorre quando o rádio é um instrumento de vulgarização das massas, ou seja, reproduz os mesmos “erros” que, para Mário de Andrade, são a realidade das práticas linguísticas nacionais. Contudo, se objeto de regulamentação por parte do governo e das instâncias oficiais e intelectuais, o rádio é estrategicamente capaz de “levantar o nível cultural das massas, mediante provas que constituem um desafio à inteligência do bom ouvinte”. Assim, diz Castelo: “É necessário que os programas façam parte de um plano previamente traçado afim de que o broadcasting se afirme, sem restrições, um instrumento complementar de cultura” (CULTURA, n. 17, 1942, p. 417).

O rádio, então, assume uma função educadora – como veremos mais notadamente no caso do samba – que deve se dar paulatinamente por meio de um direcionamento das formas populares de expressão, transformando tais formas de acordo com as ideologias do governo – nacionalista, trabalhista etc. –, e não apenas censurando-as, mas incitando-os em determinada direção. Assim, aproveitando-se de que “todos os indivíduos analfabetos, broncos, rudes de nossas cidades, são, muitas vezes, pela música, atraídos à civilização. A rádio encontra nessa arte o meio mais simples de educação” (Álvaro Salgado, in CULTURA, n. 6, 1941). Mas, para tanto, ainda conforme Salgado, é requerido um controle para com a enunciação da língua: “[...] não são, portanto, admissíveis, os descuidos via oral levados diariamente aos lares brasileiros. A gramática, a sintaxe e até a grafia duvidosa acarretam pronúncias errôneas” (IDEM, p.90).

A esse respeito ilustramos com um exemplo o uso do rádio com fins de educação linguística. Na Revista do Rádio, em uma crônica de Cecília Loureiro chamada o “O Rádio Ensinando a Falar e a Escrever” (LOUREIRO, 1948), a jornalista menciona a existência de um “Curso

Prático de Português”, veiculado pela PRA-2 e dirigido por Professor Otacílio. O diretor, na crônica entrevistado, responde que a proposta do programa é: “Instruir os ignorantes, aperfeiçoar os conhecimentos de linguagem dos que já têm alguma instrução e, ao mesmo tempo, exercer uma espécie de censura contra os erros cometidos em periódicos, em letrados de casas comerciais, nas legendas das películas cinematográficas e na linguagem dos locutores do rádio” (LOUREIRO, 1948, p.37). Vê-se, portanto, que no dispositivo da oralidade, a oralidade da língua emerge como uma forma de estabilização linguística, possibilitando que um contexto oral, como o rádio, incida mesmo sobre a escrita.

Está em xeque, portanto, o uso estratégico do rádio para a estabilidade da democracia, já que ele também possibilita que “o maior número de indivíduos possa compreender os fatos subjacentes às questões do momento”, como dito por Martins Castelo (CASTELO, 1942a, p. 417). A possibilidade oferecida pelo rádio, para o cronista, é motivo para não “ser visto com exagerado pessimismo essa preferência do broadcasting por ouvidos de baixo nível intelectual” (IDEM).

É no interior desse “poder socializador no mundo civilizado”, “instrumento de educação e cultura”, que a radiodifusão emerge em sua potencialidade. Estabelecendo as longas comunicações, possui

a ubiquidade necessária aos grandes movimentos ou revoluções das massas, faz chegar quente e cheia de vida a palavra que empolga, diverte, consola e instrue (sic); tem a imensa vantagem de ir até o encontro do ouvido do ouvinte indiferente; portadora da voz, da palavra que é a “imagem das obras”, é um bem que nos penetra em casa, nos invade no trabalho ou no ócio, trazendo nas suas ondas hertzianas o incentivo, a distração ou a cultura (SALGADO, 1941, p. 94)

Importa ressaltar que, embora nos discursos que elencamos, a oralidade fosse enunciada como algo capaz de ativar forças fora do controle e da razão, o que talvez possamos entender como uma referência ao corpo recalçado pela linguagem – que inclusive, tantas vezes foi reivindicado em nossa revisão teórica (FINNEGAN, 2008; CAVAREIRO, 2011; ALMEIDA, 2008), e que notadamente faz referência às práticas sociais, culturais e linguísticas que proliferavam fora do crivo da escrita, por outro lado, a partir de um norteameritamento, depuração e controle do DIP, a radiodifusão poderia ser alinhada ao nacionalismo e, nesse ensejo, muito produtiva ao governo ditatorial de

Vargas. A radiodifusão, portanto, não era reprimida, mas incitada a partir de determinados contornos. Nas palavras de Álvaro Salgado: “A homogeneidade de um povo por forças estimulantes comuns, a disseminação de uma só cultura para todos, as ocorrências da vida cidadina, a atenção dos analfabetos que é atraída para os estudos, a uniformização da dicção da língua” (SALGADO, 1941, p. 96) eram a potência de uma radiodifusão voltada ao nacionalismo, sendo necessário, para isso, um controle dos discursos e, além disso, um controle das formas orais como os discursos eram enunciados na radiodifusão.

Nesse sentido, o rádio aparece como uma das frentes de ação do governo, especialmente a partir da fundação da Rádio Nacional, sob tutela do DIP, que foi a emissora de maior penetração e audiência no país. Em 1940, o grupo da Rádio Nacional foi incorporado pelo governo Vargas e, em 19 de abril 1942, dia do aniversário de Getúlio Vargas, foram inaugurados os novos estúdios da Rádio Nacional (AZEVEDO, 2002). Gilberto de Andrade, empossado como diretor, anuncia como o seu principal objetivo: “transformar a rádio em veículo de difusão cultural-artística e de brasilidade” (apud Velloso, 1987 p. 22). Destaca-se a criação do programa “Hora do Brasil”, de responsabilidade do DIP, (programa que leva a “voz” do governo ao povo e que permanece até os dias de hoje), por meio do qual o governo dirigia a “cada cidadão”, uma forma de governo, em que na totalidade de uma população, o governo dirige-se individualmente a cada um, levando-lhe notícias e informes políticos. Uma das utilizadas estratégias para atrair o público era convidar artistas famosos da música popular. Aparece-nos, então, as questões referentes à música popular e ao samba como gênero da música popular, das quais nos ocuparemos na próxima subseção. A discursivização da música, como veremos, também se havia com as mesmas perquirições: quais músicas estariam afim do nacionalismo e quais seriam perigosas e corrompedoras da nação.

### **3.2.2A Música na Era Vargas: entre o Popular e o Orfeônico**

No editorial escrito por Almir de Azevedo no segundo número da revista Cultura Política, em abril de 1941, o editor afirma que o papel da cultura é colocar a política em contato com a vida popular e que o papel da política verdadeira é ser uma expressão da cultura popular (CULTURA, n.2, 1941, p. 6). O popular, como já vimos afirmando, é enunciado de forma polivalente, tanto na revisão teórica, como nos discursos do dispositivo, bem como o é sua função nos discursos do

regime e no nacionalismo daquele momento histórico. Esta subseção, a partir de alguns discursos da intelectualidade modernista e daqueles presentes nas revistas *Cultura e Política* e *Rádio em Revista*, visa perscrutar como as canções e os gêneros musicais foram enunciados e quais as estratégias de controle que emergiram a partir de um determinado discurso de popular em relação à tentativa de incitação ao consumo dos brasileiros de formas musicais mais artísticas e eruditas, entre elas, o canto orfeônico, cujos projetos de implementação nas escolas tem como protagonista o modernista Heitor Villa-Lobos.

Para iniciarmos, cabe frisar o papel educativo da música e os usos educativos da música pelo Estado, especialmente no que tangia à educação popular. Assim, Salgado, no sobredito artigo, radicaliza um suposto potencial pedagógico da música: “Daí podemos inferir, sem medo, que a música é sempre educativa. Não importa que seja desafinada como geralmente são as que embalam as criancinhas, bárbara com a dos faquires e dos gentios ou sensuais como as africanas” (SALGADO, 1941, p.94). De fato, a música desempenhou uma centralidade nos esforços educativos do governo, em um momento em que a divisão entre cultura e propaganda era muito difícil de ser estabelecida (SCHWARTZMAN, BOMERY e COSTA, 2000).

Em artigo não assinado intitulado “A Música na Nova Política Nacional” publicado na *Revista Cultura e Política*, n. 28 de 1943, o sentido político e coletivo das artes e, em especial da música é mobilizado, já que os sentidos daquilo que conta como música são aqui controlados como de uma arte empenhada na construção da brasilidade. Villa-Lobos é citado neste artigo, mobilizando as estratégias que a musicalidade forneceria para a unificação nacional, produzindo uma “unidade espiritual brasileira” a partir do ensino de canto coletivo nas escolas.

A despeito da generalização das funções educativas que apresentamos acima, com Álvaro Salgado, a música referida aqui não é qualquer música, como a música popular, regionalista ou folclórica (tendo-se que muitas vezes essas concepções de música eram simbióticas), mas, especificamente, o canto orfeônico. Constata-se, então, a existência de políticas e discurso distintos em se tratando de músicas “artísticas” ou “eruditas” ou músicas populares. O canto orfeônico, prática escolar de música cívica, era aproveitado pela política Getulina como um “elemento de construção do homem” (CULTURA, 1943, p. 57). Nesse ensejo educativo, artístico, cívico, como dito por Villa-Lobos, reproduzindo integralmente um enunciado do compositor cujos trechos já citamos aqui, a música é um “meio de concentrar as

forças emotivas do povo, transportando-o a um estado de extase (sic) cívico, que o faz vibrar, marchar, decidir-se. É pela música que percebemos as grandes realidades invisíveis, é ela um meio de atingirmos o infinito” (IDEM).

Diferentes projetos de instituição e incentivo à música nas escolas e em espaços culturais foram endereçados à presidência da república, destacando-se o dos modernistas Mário de Andrade – que, entre outras coisas, propunha que fossem coralizadas canções folclóricas e regionais – e de Villa-Lobos (SCHWARTZMAN, BOMERY e COSTA, 2000). Destaca-se o projeto que instituiu o canto orfeônico, proposto por Villa-Lobos, que culminou na criação de um Conservatório Nacional de Canto Orfeônico subordinado ao Departamento Nacional de Educação, visando-se a formação de professores para atuarem nas escolas e, ainda, o recolhimento de canções populares que poderiam ser gravadas em discos de cantos orfeônicos, bem como hinários e outras músicas cívicas e “legitimamente” brasileiras. Partia-se da premissa de que o canto orfeônico praticado pelas crianças na escolarização seria propagado por elas até os seus lares. Na tentativa de unificação do Brasil, a música importava por ser uma “coletivizadora-mor entre as artes” e também por ser a única arte que “se imiscui ao trabalho” (citação de Mário de Andrade In SCHWARTZMAN, BOMERY e COSTA, 2000, p.114), características que interessavam sobremaneira ao regime.

Importa aqui demonstrar como, entre outros projetos do Governo Vargas relacionados à música, por exemplo, a censura e o controle da música popular e o resgate de tradições musicais folclóricas (nos quais nos deteremos a seguir), o canto orfeônico foi privilegiado pelo governo, havendo, de certa forma, um controle dos discursos e das práticas na esfera da musicalidade. Outra zona do discurso em que a musicalidade e oralidade – sejam populares, orfeônicas ou eruditas – constantemente são registradas é aquela que diz respeito a uma “força emocional”, “não consciente”, como que radicadas no corpo e que interpelam também a corporeidade do ouvinte (vide a citação de Villa-Lobos que enuncia a marcha, a vibração, o êxtase cívico). Esse âmbito do corpo em que a oralidade – e aí, a musicalidade – é radicada, como vimos na seção anterior, é ambivalente: se por um lado, é perigoso quando diz respeito à cultura popular não devidamente orientada pela ideologia do regime; por outro, é estratégico como forma de interpelação e mobilização dos corpos na formação da nação (novamente, a marcha, o coral orfeônico, a entoação dos hinos, etcetera).

Corroborando o que argumentamos aqui, no artigo não assinado da revista *Cultura Política*, que versa sobre a música no quadro nacionalista, (CULTURA, n.28, 1943, p.58) há um trecho que, tratando das ações do Governo Vargas a respeito da música, afirma: “Vê-se, pois, que o Estado Nacional surpreendeu no povo os seus motivos vitais típicos e profundos, trouxe à tona as suas forças secretas, coordenou-as e devolve-as, concientes (sic) e sistematizadas no próprio povo, que, assim, construindo o Estado Nacional, vai construindo-se a si próprio.” Cabe, novamente, ressaltar o efeito de sentido criado por enunciações como essa, referenciado “forças secretas”, “motivos vitais típicos” que se encontrariam em um espectro não consciente da população, visível apenas para os analistas e para os ideólogos do regime, ou seja, aos especialistas e aos intelectuais. É possível observar, ainda, que já naquela época, as formas de dizer a vocalidade, a musicalidade e a oralidade observavam a particular maneira como a corporeidade estava implicada, uma região do discurso sobre a oralidade em que, como vimos na revisão bibliográfica do primeiro capítulo, também encontramos as teorizações mais contemporâneas sobre a vocalidade e a musicalidade (DOLAR, 2010; CAVAREIRO, 2011, ZUMTHOR, 2008). A diferença, contudo, é que, naquele momento, a corporeidade – ou então as “forças irracionais” – implicadas na oralidade eram uma questão que interessava ao governo engendrado políticas mais diretas sobre a temática.

Apresentamos na subseção acima as formas polivalentes como a oralidade era discursivizada no dispositivo. Agora, a partir dos escritos sobre música brasileira e aqueles de caráter etnológico de Mário de Andrade, passaremos a observar como se dão os deslocamentos discursivos quanto à construção de um sentido de popular no que tange à música. Como já tratamos na subseção anterior, Mário de Andrade aventa, nas formas populares de oralidade, um sentido de genuinamente nacional, que, por sua vez, difere do genuinamente nacional advogado por outros discursos já citados aqui, já que eram nacionais na medida em que serviam à ideologia governista e não na medida em que expressavam uma (suposta) realidade popular e regional, caso de um certo popular enunciado por Mário de Andrade.

Mário de Andrade refere-se em muitos (senão todos) dos seus discursos à música brasileira como concernente a algo que denomina a “raça nacional”, associando musicalidade/oralidade e racialidade e enunciando a questão racial em termos nacionais, o que é comum às discursividades da época, mas especificamente marcante no autor. Retomaremos a questão racial no autor em momento apropriado, mas

cabe aqui salientar como a racialização da oralidade é determinante nos discursos do intelectual – e como os discursos do dispositivo da oralidade mobilizam racialidade –, a ponto de o autor proceder a uma racialização de timbres, da nasalização (uma das argumentações do artigo citado na seção anterior “O Problema do Nasal Através dos Discos”) e diferentes formas de entoação.

O modernista, em “Ensaio sobre a Música Popular Brasileira” (1965) parece significar o popular de uma forma diferente dos outros discursos, por exemplo, da Cultura Política e da Revista do Rádio. Para Mário de Andrade, o popular parece referir a algo de genuíno e tradicional nas culturas brasileiras e, curiosamente, algo que, de certa forma está alheio às dinâmicas e à economia advinda da chegada da cultura de massa e suas tecnologias e, nesse sentido, o popular e o folclórico tornam-se, nos discursos do autor, equivalentes, demonstrando-nos, novamente, como os sentidos de popular são polivalentes. Os sentidos de música popular, para o autor, também vêm a reboque dos regionalismos.

Andrade formula seu ensaio norteando-o a partir de algumas questões, a principal delas sendo a acomodação de influências díspares (e raciais, entre ameríndias, africanas e europeias) que resultam em uma música brasileira. Preocupa-o, também, a superação de um suposto exotismo que caracterizaria as artes e a cultura nacional, particularmente na recepção europeia. Andrade verifica, a partir de uma apreensão dos discursos estrangeiros sobre a música brasileira, que a orientação para a produção de uma música verdadeiramente nacional seria a busca dos motivos ameríndios, possibilidade que ele rejeita. A inspiração, conteúdo e forma da música nacional estariam, então, nas composições populares, prontas na “inconsciência do povo”: “O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (ANDRADE, 1965, P. 16).

A etnicidade (termo que Mário de Andrade usa para referir às africanidades e culturas ameríndias em clara oposição à racialidade, que diz respeito apenas à “raça nacional”) não constitui propriamente a música verdadeiramente nacional; a nacionalização da música, projeto em curso na época, se daria a partir de novos critérios, e esses critérios passam pela “raça nacional” – “características musicais da raça” (ANDRADE, 1972, p.20) – e pela música popular, na medida em que o popular assimila e sintetiza as influências díspares e “étnicas”.

Importa aqui demonstrar como Mário de Andrade faz uma distinção entre música popular e música artística, mas, naquele processo

que visava à nacionalização da música, então em curso, entende-as como relacionadas, tendo-se que a primeira, como já dito, seriam os “motivos” e as “inspirações” a serem transpostos para a segunda, a artística. A música popular como influência para a nacionalização da música artística tem como consequência que se conheçam as manifestações populares que, como já vimos, não estão necessariamente sendo veiculadas pelas massivas transmissões radiofônicas – havendo, portanto, um popular que é apreendido pela radiodifusão e suas maquinarias e outro popular que a ela resiste, geralmente realizado em tradições e práticas locais. Um tópico discutido por Mário é a relação entre os valores prosódicos da fala brasileira aproveitados pelos cantadores regionais como elementos para a constituição do ritmo musical, de forma que a oralidade da fala e a oralidade da canção popular sejam aproximadas em um ensejo em que “A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (ANDRADE, 2003, p. 24).

O que Mário de Andrade faz, diferentemente da relação que deflagramos até agora entre o “popular” e o “erudito” (aqui, “artístico”), é propor relações necessárias entre ambas as esferas. Trata-se de um popular que, ainda que enunciado em uma escala hierárquica diante do artístico; e, ainda que possua certo cunho romântico (isto é, enquanto depositário das escolas culturais e literárias românticas e nacionalistas), tal popular não é, nos discursos do modernista, enunciado enquanto periculosidade corruptora dos sujeitos, senão que se trata de um popular enquanto “manifestação nacional” que deve servir de estudo e de base na construção de um “caracteristicamente brasileiro” da música erudita.

Assim: “O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação, quer como inspiração, no folclore” (ANDRADE, 2003, p.29). Atentamos para um novo mecanismo de controle que se dá sobre o que há de dispersivo enquanto popular: a partir de sua caracterização enquanto “folclore” e também por meio da incidência de uma caracterização como um “genuinamente nacional”, selecionando qual popular não é demasiadamente exótico e étnico para integrar o processo de nacionalização. Ademais, o popular passa a integrar a nacionalização, nesses discursos, apenas quando esse é apropriado pela música artística.

A partir disso, indaga-se a respeito da relação entre poder e saber, o que implica questionar quais as motivações existem em conhecer os recônditos regionais das práticas populares. Essa tomada de posição se dá nas práticas etnológicas de Mário de Andrade, quando registra fonicamente e também transcreve para publicação músicas do cancionário popular. O pano de fundo dessas discussões diz respeito à

antropofagia, à racialidade e a produção artística nacional recebida pelos estrangeiros. Outras implicações existentes nos discursos do modernista Mário de Andrade importantes ao dispositivo serão ainda devidamente retomadas nesta pesquisa.

A música popular, notoriamente o samba (por sua vez, uma musicalidade associada à negritude brasileira), quando objeto de discursos da intelectualidade na Revista Cultura Política, aparece, muitas vezes, enunciada em uma economia semelhante àquela que exploramos quando se tratando da oralidade da radiodifusão: dos riscos oferecidos caso escapem ao crivo do controle do governo (emergindo aí a função do DIP, de censura) e das potencialidades estratégicas que oferecem vista a forma como interpelavam a audiência.

Iniciemos com o uso estratégico da música popular. Retornando à Rádio Nacional, a emissora tinha como objetivo monopolizar a audiência popular, contratando equipe exclusiva com grandes nomes, como: Lamartine Babo, Almirante, Ary Barroso, Emilinha Borba, Sílvio Caldas, Vicente Celestino. Como outra estratégia de conquista do público, o governo instituiu os concursos musicais, nos quais a opinião popular elegia seus compositores favoritos. Aí participavam Francisco Alves, Carmem Miranda, Heitor dos Prazeres e Donga. Estrategicamente, as apurações dos concursos eram feitas na sede do DIP e os resultados eram transmitidos durante o noticiário da Hora do Brasil, logo, incorporando ao programa a audiência dos concursos musicais (VELLOSO, 1987).

Tangenciamos aqui a questão que Hermano Vianna (1995) chamou de um suposto “mistério do samba”, ou seja, como se dá a permanência e relevância de um produto cultural advindo das práticas daqueles inferiorizadas socialmente, mais especificamente, a transformação do gênero no ritmo que identificada a brasilidade: “de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial” (VIANNA, 1995, p.29). Contudo, os/as compositores/as e intérpretes/as mobilizados pelo DIP conforme acima narrados, situavam-se em uma zona estratégica daquilo que se denominava música popular, uma vez que integravam os programas oficiais. Passamos a observar, então, como a música popular é discursivizada enquanto objeto de estratégias governistas, ou seja, como a dispersão que caracterizava as práticas populares de canção passa a ser controlada e objeto de normatização pelo governo, visto que, se a música já era ordenada pelo discurso de então como uma das frentes de interpelação das massas, tal interpelação deveria ser controlada para que servisse à ideologia do governo.

Cabe salientar que as discursividades sobre a música popular de então operam na mesma economia da radiodifusão e oralidade, que demonstram, por sua vez, um poder não necessariamente repressor (que censura e proíbe as manifestações populares em favor de manifestações cívicas, por exemplo): por um lado, são estratégicas e permitem que a audiência seja interpelada e mobilizada (ilustrado pelo uso de apresentações de grandes nomes do rádio em programas oficiais, ou na citação de Salgado já transcrita aqui, acerca da música e da educação); por outro são, novamente, uma ameaça, seja pelas temáticas das composições (farra, orgia, malandragem, distantes do trabalhismo varguista), seja pelos usos linguísticos (gírias, formas linguísticas não padrão); seja, finalmente, por sua musicalidade (lasciva, primitiva, entre outras predicções).

A coluna denominada “Rádio” de Martins Castelo, nas edições de Cultura Política, em muitos momentos materializa em enunciados essa concepção que deflagramos acima sobre a música popular – tendo-se que “música popular” desliza muitas vezes para o gênero samba. Na edição n. 13, de março de 1942, Castelo faz pela primeira vez, uma predicação para a música popular que reiterará diversas vezes em sua coluna, dizendo tratar-se de “hits inferiores, com refrões (sic) onomatopaicos, exclamativos e monossilábicos” (CULTURA, n.13, 1942a, p. 287). O que é característico de gêneros carnavalescos e da própria emergência da canção no panorama da música popular é lido, pelo crítico, como inferior, tendo como padrão musical a música erudita.

Em se tratando de música popular, especialmente do samba, há nesses discursos um deslizamento para raça. Como já vimos brevemente em Mário de Andrade, a música deve corresponder à expressão de uma raça, no caso do modernista, da raça brasileira. Dessa forma, tal qual a construção de um nacionalismo nesta época se dá tendo-se a racialidade como um dos pilares, a musicalidade também é racializada, especialmente o gênero samba, que passa, entre outras zonas do discurso, por efeitos de sentido folclóricos, populares e racializados. Diz Salgado (SALGADO, 1941, p.88): “A música de nosso povo é uma aclimação e ritmos, dos mais exóticos da África aos menos aristocráticos da Europa, que por aqui se aclimataram”.

Quando o samba é discursivizado segundo a racialização, em Salgado, ele é primeiramente enunciado como uma forma de reação do negro contra o meio escravista. Diz ele: “o negro reagiu imediatamente contra o meio social que lhe impuseram: cantou, cantou e dançou”. Contudo, a argumentação de Salgado não é sobre a música como uma

forma de resistência negro diaspórica à opressão, já que, seguindo seu raciocínio:

Nos dias que correm, é a música que reage contra o negro. É a destilação (sic) que ela sofre no alambique da civilização e do progresso. O sensualismo das gentes dos morros torna-se latente por trezentos dias. Nos meses, porém, de janeiro e fevereiro, vem para as ruas, e samba, e grita, e canta, e gesticula, e saracoteia, e gíngua, num rodopiar, rodar, dansar (sic), sapatear, entre a transpiração dos corpos, o cheiro ativo dos lança perfumes e desbotar das serpentinas e “confetti”. (SALGADO, 1941, p. 87)

As manifestações e os festejos populares, notadamente o carnaval, estão nessa zona do discurso que identificamos como a “periculosidade” da música popular. Tal menosprezo não implica, contudo, numa necessária proibição, censura, repressão, visto que, ainda citando Salgado, “enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro, é inútil e prejudicial combatermos no ‘broadcasting’ o samba, o maxixe e os demais ritmos *selvagens* da música popular. Seria contrariarmos as tendências e o gosto do povo” (IDEM, p. 88, *Grifo Nosso*).

Em tratando-se, como já dito, de um misto de política cultural com propaganda governista, reprimir as manifestações populares geraria impopularidade ao governo. O necessário, então, (lembrando-se que um dispositivo responde a uma urgência em Foucault), seria não combater as manifestações musicais populares, mas, a partir delas, “elevar” o nível artístico e intelectual das massas. A música popular, para isso, deveria ser escolarizada: “Não toleramos os moleques peraltas, dados a traquinagens de toda a espécie. Entretanto, não os eliminamos da sociedade. Pedimos escola para eles. A marchinha, o samba, o maxixe, a embolada, o frevo, precisam, unicamente, de escola” (SALGADO, 1941, p. 90).

A “escolarização” dos gêneros populares consiste na atuação do DIP, ou seja, um agenciamento que, através de tais músicas populares não escolarizadas, mas que agradam ao povo, ir “pouco a pouco levando a música de elevado valor à qual o povo irá se acostumando sem sentir” (IDEM, p. 93). Além de questões propriamente concernentes à musicalidade das canções, o tema sobre o qual falavam as letras das canções era particularmente um objeto de atenção. As letras das canções devem, então, espelhar a ideologia trabalhista que se intenta propagar na nação.

Por um lado, o da censura, fala-se em uma “Cruzada Antimalandragem” (PARANHOS, 2013). A figura do malandro deveria ser substituída pelo trabalhador. O regime busca construir uma nova imagem do sambista: ele é trabalhador dedicado que só faz samba depois que sai da fábrica. Em vez de “tragédias domésticas”, “as vantagens do trabalho”. Tal cruzada foi endossada pela “Lei da Vadiagem” (LCP – Decreto Lei nº 3.688 de 03 de outubro de 1941, cujo artigo 59 enuncia: “Entregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita”. Ou seja, que considerava ociosidade como crime e permitia a prisão de pessoas que andassem nas ruas sem documentos. Por outro, permitia-se certa flexibilidade em temas como as relações com a “farra” e “orgia”, termos que então, tinham uma significação diferente daquela que apresentam hoje. Porém, estas expressões de cultura devem ser policiadas na sua espontaneidade, impedindo-se que as músicas abordassem temáticas que não fossem caras ao regime.

Na edição n. 22 da Revista Cultura Política, Castelo tece uma dura crítica ao samba do morro que não se alinha ao trabalhismo. Novamente predica o samba como onomatopaico, exclamativo e monossilábico, em simples oito compassos. A música popular negra, notadamente o samba, é enunciada como uma “pobreza” (ou seja, comparado aos regimes enunciativos de músicas eruditas) e tal “pobreza” do gênero musical seria, para Castelo, consequência de uma pobreza econômica: a situação de marginalidade e miséria social vivida pelos moradores das periferias, sabidamente de maioria não-branca. Assim, Castelo diagnostica uma “mudança” no samba a partir da implementação de leis trabalhistas do governo Vargas, sendo que dois fatores incidem em tal rearranjo da musicalidade popular: “Leis que reconhecem e amparam o operariado, bem como a derrubada das favelas [...] Esses dois acontecimentos assinalam, mesmo, uma nova etapa na evolução do samba, que veio respirar um ar diferente da atmosfera dos barracões do morro” (CASTELO, 1942d, p. 187).

Novamente, aproximamo-nos do chamado “mistério do samba” de Hermano Vianna (1995), evidencia-se a passagem de um gênero periférico de classes subalternas à uma musicalidade representativa de um sentimento de nacionalidade. Acreditamos que o dispositivo da oralidade que aqui traçamos permite que seja acentuado um ponto nevrálgico dessa passagem, que Castelo enuncia como o momento quando o samba desce as ladeiras do morro para o asfalto da avenida e

quando o trabalhismo começa a dar o tom de algumas composições do gênero:

E a certeza de que o trabalho representa a primeira condição humana chegou também aos redutos dos compositores. Os personagens do nosso cancionero empregam, hoje, a sua atividade nas fábricas e nos estabelecimentos comerciais. Somente à noite, de regresso ao lar, pegam o vilão, reúnem a turma no terreiro e principiam a batucada. Nós sábados, de palheta e terno branco muito bem engomado, vão até a sociedade recreativa mais próxima onde se exercitam no convívio social. (CASTELO, 1942d, p.188).

Ainda que uma censura repressora já tenha sido enunciada como não produtiva em relação a uma depuração do samba, Martins Castelo tenta, em sua coluna, dissuadir os ouvintes da música popular. Diz ele: “E aí está uma advertência aguda e oportuna; aos sintonizadores dos quatro cantos do mundo. Os semifilistas patricios devem deixar um pouco de lado os sambas de breque e as valsinhas cheias de suspiros, afim de seguir com carinho os programas colocados a serviço da defesa nacional” (CASTELO, n.16, 1942, p.382).

Nas publicações da Revista do Rádio, voltadas aos “*fans*” (termo utilizado então) dos cantores de música popular, o efeito de sentido produzido do popular da música popular é distinto. O que seria o popular radicado na música é, de certa maneira, consensual entre leitores/ouvintes e os autores dos artigos da revista e, assim, não é objeto de discursos e tematizações. Popular é uma espécie de adjetivo elogioso para programas de rádio, canções, bem como para cantores e apresentadores dos programas. As matérias sobre as personagens do rádio recorrem, inclusive a um superlativo: popularíssimo. Popular é enunciado então em uma acepção qualitativa, que diz respeito ao alcance e aceitação dos artistas de rádio.

A maioria das referências ao popular, que são corriqueiras na revista, se dão na ordem explicitada acima, em que o popular é sinônimo da fama, da aceitação e do estrelato. Há, contudo, alguns discursos que encontramos em nossa pesquisa documental nas edições da Revista do Rádio em que são tensionados o popular e o folclórico. Um primeiro índice dessa tensão seria uma coluna de Gustavo Filho, “Compositores e Composições – Retrospecto musical do ano – uma temporada feliz para a música popular brasileira” em que há um deslizamento do “popular” para o “folclórico”. Dorival Caimi (sic) é aí dito como “o inigualável

cancioneiro do nosso folclore, foi o inspirado compositor de Marina” (FILHO, 1948, p.17). Interrogamo-nos acerca da ausência de um ponto distintivo entre o que seria popular e o que seria folclórico e como isso emergiria nas composições de Dorival Caymmi.

Em uma outra edição de mesmo ano, há uma seção chamada “Cabeça...Sentença”, onde são publicados excertos opinativos de leitores e personalidades em geral. Um leitor anônimo aí afirma: “O rádio, inimigo do folclore, descaracterizará, com o correr do tempo, o nosso populário musical” (REVISTA, n.5, 1948, p.33). A sentença, singular na revista por tematizar o folclore naquela publicação, desponta a possibilidade de refletirmos aqui como essas duas esferas da oralidade, uma midiaticizada e massiva e outra tradicional e local se inter-relacionam. Embora não seja esse o foco desta pesquisa, torna-se interessante refletir como a radiodifusão seleciona a musicalidade popular a ser transmitida e difundida e como prefere ou pretere o repertório do cancionário popular, apreendendo-o, mas sempre a partir de determinados critérios, sejam mercadológicos, sejam políticos.

A sentença acima, que predica o rádio como inimigo do folclore, era muito particular no contexto da Revista do Rádio pois a publicação, voltada para aquilo que estava no circuito radiofônico, não se ocupava das questões referentes ao folclore. “Folclore” é um termo que, como vimos, muitas vezes desliza para o popular. Contudo, no popular caracterizado como folclórico, ou seja, um popular local, tradicional, (e da oralidade, visto se tratar de um lugar de práticas não letradas e de grande incidência da oralidade), as manifestações musicais passam diferentemente pelo crivo do controle do governo e do DIP, destinado à comunicação em massa, caso do rádio e da imprensa, ou ao cinema e ao teatro. As investidas em “fazer falar” o folclore por parte da intelectualidade no contexto varguista se dão muito menos como uma tentativa de regulá-lo e censurá-lo, caso da música popular na radiodifusão, do que como uma tentativa de conhece-lo e apreendê-lo. Nessa esfera do saber e do poder, emerge outro sentido de popular, como semelhante àquele que já apareceu nesta seção com Mário de Andrade.

Significativo é o fato de que as manifestações culturais negras são, nos discursos da revista Cultura Política, quase que integralmente apreendidas nesse deslizamento de sentidos popular-folclórico. Em uma seção fixa das publicações denominada “Folclore”, são exploradas as musicalidades nordestinas, como o maracatu, e a religiosidade “africana” – termos da publicação. Afora o folclore das manifestações populares negras, é interessante notar que, no interior de um discurso de

democracia racial – o discurso da convivência harmônica e igualitária entre as raças no Brasil – e de um discurso trabalhista, o negro é reiteradamente enunciado como o “braço” que construiu o Brasil.

Nesta seção buscamos cartografar um dispositivo da oralidade elencando as discursividades que compõem nosso dispositivo e demonstrando sua operação em termos de uma polivalência tática dos discursos e a forma como o poder não se deu de maneira repressora, mas estratégica e atrelada ao saber (FOUCAULT, 1999): o Estado estrategicamente discursivizou a oralidade, a musicalidade e o folclore, agindo não em termos necessariamente de censura às manifestações populares, mas, de uma negociação. A pungência das relações entre o poder e o saber a favor de um nacionalismo na Era Vargas foi exemplificada pela relação entre a intelectualidade e o governo, relação retroalimentada, momento em que conhecer, sistematizar e unificar o nacional era uma das pedras de toque daquele projeto de governo. Neste momento, observamos flagrantemente como os discursos sobre a oralidade e a musicalidade funcionaram no interior do dispositivo e como a noção de música e oralidade como mobilizadora das massas resultaram numa particular forma de dizê-las, controla-las e utilizar-se delas, ora como uma tática de unificação e interpelação dos cidadãos brasileiros, ora como um perigo dada sua “selvageria”.

Discutidas as maneiras como a música era enunciada pelos na Era Vargas, as diferentes concepções de popular, a relação entre o popular e o folclórico, nas próximas seções passaremos ao tratamento das questões de racialidade e generificação que emergem no interior desse dispositivo da oralidade.

### **3.2.3 Oralidade, Racialidade e Generificidade**

A construção política, discursiva e cultural de um nacionalismo que acomodasse os conflitos raciais no Brasil é endossada pela publicação de “Casa Grande e Senzala”, de Gilberto Freyre em 1933, texto que, para o caso brasileiro, de certa forma absolvía a escravidão há pouco extinta no Brasil dados os seus “bons motivos”: “um mal necessário” ao Brasil, que poderia ser absolvido visto que se deu a partir de uma “boa convivência”. São romantizados senhores severos, mas paternais e escravos fiéis, em uma espécie de “boa escravidão”. Freyre tornou a mestiçagem algo como uma questão de ordem geral brasileira, que partiria já da historicidade lusitana. A docilidade dos cruzamentos entre as raças são, para Freyre, a singularidade de uma forma brasileira de hibridização, sendo que a miscigenação se tornou sinônima de

tolerância, e hábitos sexuais se tornaram modelos de sociabilidade (FREYRE, 2003).

Esse ideário de uma “democracia racial”, corporificada em uma figura mestiça, remonta mesmo, antes de Gilberto Freyre, aos primeiros séculos da colonização. André João Antonil, um dos primeiros ideólogos das relações raciais no Brasil proferiu no século XVII a máxima até hoje conhecida: “O Brasil é um inferno dos negros, o purgatório dos brancos e o paraíso dos mulatos” (apud RATT, 2003, p.107). É do inferno que a miscigenação salvaria os negros, portanto, emergindo aí o mulatismo. O discurso freyreano foi levado a sério por pesquisadores estrangeiros, como o norte-americano Tonnebaum que, por sua vez, afirmou que os senhores brasileiros reconheciam a pessoa moral do escravo, diferentemente da lógica operada em outras colonizações (apud RATT, 2003).

O discurso brasileiro de mestiçagem, de fato, era muito particular naquele contexto geopolítico, distanciando-se do modelo de segregação racial, como aquele dos Estados Unidos. A particularidade é um discurso público (falacioso) de convivência harmônica. É, então, que, nos diferentes sentidos assumidos pela música popular, o samba torna-se, de certa forma, uma franquia política da democracia, uma vez representava a presença do negro na cultura brasileira – no interior de todas as ambivalências, contrariedades e assujeitamentos que a emergência do samba se dá no interior da cultura popular brasileira.

A quimérica democracia racial também era exaltada pela criação do Dia da Raça, em 30 de maio, marco da suposta tolerância da sociedade brasileira. Trata-se, para Nascimento (apud RATT, 2003), de um conflito racial não manifesto, no qual a rubrica democrática encobre as discriminações gritantes nos circuitos da educação e do mundo do trabalho e, concomitantemente, a manutenção de opções como jogador de futebol e sambistas emergem como forma de presença e manifestação do negro na cultura brasileira e como forma de luta e possibilidade de ascensão social para negros.

Em nossa investigação documental, confirmamos a pertinência de perscrutar a forma como o dispositivo da oralidade interpela a racialidade, vistas as formas como oralidade e racialidade são enunciadas naquilo que seria a musicalidade nacional e vista a visibilidade do negro no interior da nação a partir da musicalidade, do samba. Observa-se que o aparecimento da temática racial se dá de uma forma particular naquele momento. Diversos documentos e discursos analisados enunciam a raça em uma concepção nacionalista: a raça nacional, justificada em termos de uma democracia racial e de uma

política de mestiçagem (ANDRADE, 1965; 1975; CULTURA, 2016; REVISTA, 2016, ANAIS, 1938). Nessa concepção de raça, são apagadas as diferentes racialidades e suas experiências e culturas no interior da nação, tendo-se que, nos documentos aventados, emergiram raramente a questões referentes às experiências, aos fatores sociais, econômicos e políticos vividos pela negritude contemporaneamente (aos documentos), o que aparecem, então, são análises históricas do “fluxo migratório” negro para o Brasil, em profusão na revista Cultura Política, ou, ainda, conflitos raciais dos Estados Unidos, muito presentes na Revista do Rádio.

A oralidade enquanto um campo do discurso que propicia que sejam percebidas outras expressividades que não aquelas vinculadas à escrita, ou seja, campo do populário e da musicalidade, é uma arena em que a racialidade negra emerge nos discursos, visto que a temática oralidade-racialidade negra é referenciada nos documentos em três frentes: (i) a religiosidade; (ii) a musicalidade; e, simbiótico dos dois primeiros, (iii) o folclore. Assim, buscamos, nesta seção, demonstrar como aquela musicalidade popular enunciada como corruptora, temerária e selvagem para a nação, era uma musicalidade associada à negritude e à marginalidade em que esta negritude se encontrava naquele momento e, ainda, mostrar como irrompia a racialidade nos discursos e documentos arrolados. Importa retomar o levantamento teórico sobre racialidade com o qual dialogamos no capítulo anterior, ou seja, a maneira como, entre a essencialização e ontologização da racialidade, a oralidade e a musicalidade como um campo de enfrentamento estético político da diáspora negra (GILROY, 2003); e a racialidade como uma matriz de dominação atravessada pela colonialidade que, por meio de um discurso de raça, seleciona, categoriza e hierarquiza corpos e relações sociais (QUIJANO, 2013).

De volta à crônica de Álvaro Salgado, tem-se o seguinte excerto:

[...] o samba que traz na sua etimologia a marca do sensualismo é feio, indecente, desarmônico e arritmico, mas paciência: não repudiamos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejam benévolos, lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social. Pouco importa de quem ele seja filho” (SALGADO, 1941, p.89)

Observa-se neste trecho, além de uma depreciação daquilo que era próprio do gênero samba (diferente daquilo que o autor do discurso

entendia como uma “boa música”), uma peculiar alusão à filiação, espécie de “aceitemos o samba mesmo que seja um produto da cultura negra”. Cabe aqui uma digressão, acerca da associação ao samba à negritude. Se na historiografia do gênero musical em suas diversas manifestações é difícil precisar sua origem, tem-se que a palavra samba origina-se do termo de Angola semba, que referia à umbigada, um gesto de cumprimento no interior das manifestações culturais, musicais, lúdicas e performativas africanas. Sodré (1998) afirma que, se não se pode traçar uma linha rígida que contemple a multiplicidade de danças e ritmos que eclodiram numa forma tipicamente urbana do samba (no caso, carioca), é válido destacar a articulação entre lundu-maxixe-e samba, no final do século XIX, historicidade que parece não aparecer quando o samba é enunciado nesses discursos aqui investigados.

Na seção anterior, vimos demonstrando como a racialidade estava imbrincada na oralidade e musicalidade vistas como perigosas, mas nesse dizer de Salgado, se torna patente que, a despeito de um discurso de democracia e síntese racial, havia algo (o samba) que era uma manifestação de uma cultura negra (filiação) que, embora popular, não estava ainda de acordo com o ideal para os elementos legitimamente nacionais e, para tanto, deveria ser educado.

Já o dissemos na introdução deste capítulo, mas cabe recapitulá-lo, já que diversas vezes no artigo há o emprego dos dêiticos “nós” e “eles”. “Nós”, remeteria aos brasileiros “legítimos”, enquanto elite brasileira, branca, letrada, governista. “Eles” seriam os negros, sambistas, dos morros, de uma cultura oral. A relação entre aquele “nós” e aquele “eles” é nesse artigo, paradoxalmente, uma relação de irmandade, “nossos irmãos do morro” (SALGADO, 1940, p.88) que parece estrategicamente alinhada ao discurso de democracia racial enquanto exclui o elemento negro do “nós”. Infere-se que esse irmão não está exatamente inserido na nação<sup>20</sup>. Se “eles”, negros, não são exatamente brasileiros, mas um entre lugar da brasilidade, o samba, por sua vez, por ter nascido no Brasil, deve ser entendido como brasileiro, como dito por Salgado, “pouco importa de quem ele seja filho”, deslocando-se, aí, do domínio do “eles” para o domínio do “nós”: “O samba é nosso. Como nós, nasceu no Brasil. E a nossa música mais popular representa a alma do povo na simplicidade pura e encantadora” (IDEM, p.89), tratando-se, certamente, de um certo samba que está ao jugo da brasilidade.

---

<sup>20</sup> Pense-se, com Hall (2003), no afro hifenizado

Cabe apontar que, como apontado por Hall (2003), trata-se de uma afro-hifenização, que caracteriza um “dentro” e um “fora” da construção nação. Dentro, na medida em que o adjetivo oferece o gentílico “brasileiro”, mas fora quando o faz com uma dupla ressalva racista, o “afro” e o hífen. A reflexão de Hall coincide com o apontado por Mudimbe (2013), que entende que a formação discursiva da nação também torna imperativos um dentro e um fora, o que quer dizer que a identidade e a diferença criam suas próprias marginalidades. Dessa forma, a segmentação e expropriação à raça estão para Mudimbe, justamente no centro do sistema.

Assim dá-se a passagem do samba como exterior aos componentes que legitimamente integram os nacionalismos, para tornar-se um dos elementos do nacionalismo, visto integrar o populário nacional. Questiona-se, portanto, a medida em que a “educação” do samba não seria exatamente um apagamento de suas africanidades, em uma dinâmica em que a mestiçagem, julgada como uma tentativa de branqueamento, despontava como representação da nação. Schwarcz (2013, p. 31) afirma que “Nesse sentido, a narrativa oficial se serve de elementos disponíveis como a história, a tradição, rituais formalistas e aparatosos e, por fim, seleciona e idealiza um povo que se constitui a partir da supressão das pluralidades”. Os indivíduos mestiços funcionam como sínteses da brasilidade, apagando, portanto, a negritude.

Para Werneck (2007, p. 47), “a transição de produto negro para produto brasileiro significou, muitas vezes, a substituição de sua face negra à medida que angariava maior valor simbólico e econômico” e, ainda, “o recurso ao mito da democracia racial e [...] à celebração da mestiçagem constitutiva da população brasileira vai atuar como modelo de justificação da circulação do samba e suas criatividade para além da comunidade negra”. O movimento entre música popular e racialidade deflagrado por Werneck é ilustrado em outra citação de Salgado, quando o radialista diz que: “Onde, porém nosso espírito se aprimora e se eleva acima do samba, é na canção, na modinha. Esta [...] é a filha legítima do sentimento brasileiro” (SALGADO, 1940, p.89), ou seja, gêneros influenciados pela criatividade negra, nos termos de Werneck, mas já hibridizados com outros gêneros, branqueados na democracia racial.

Retornemos um pouco para a forma como emergem as categorias raciais nos discursos do dispositivo. Em um artigo escrito por Wolfgang Hoffman Harnisch, laudatório ao presidente Getúlio Vargas, a raça dos “brasileirinhos – desde os ruivos-loiros até os tipos negros, como todos matizes intermediários” (HARNISCH, 1943, p.42) é definida como raça brasileira. Ressalta-se que, nesse artigo, atribuiu-se uma nova conotação

para raça: “raça no sentido espiritual, no sentido da brasilidade, que não é nenhum princípio zootécnico, nem anda praticando frenologia, mas cultiva sentimentos” (IDEM). É um paroxismo que Harnisch atenua práticas de cunho eugenista e racista, como a frenologia, isto é, o estudo do crânio e das feições faciais para designar a degenerescência de caráter e a propensão à criminalidade, prática reconhecidamente atribuída no Brasil a Nina Rodrigues e seus seguidores, em um momento em que tais práticas e discursos ainda se sustentavam no Brasil e no mundo, para rechaça-los submetendo a noção racial a uma vagueza sentimental. Mostra-se, contudo, como a racialidade, na época, deslizava entre diferentes efeitos de sentido.

O intelectual modernista Mário de Andrade, como já visto, dedicou uma parcela significativa de sua obra às questões concernentes à música brasileira, popular e erudita. Em “Ensaio sobre a Música Brasileira”, escrito em 1928, o intelectual busca balizar o que seria o elemento nacional na música brasileira, quais seriam os traços definidores e o que estaria “dentro” e o que estaria “fora” – as últimas, pertinentes à economia antropofágica. Observa-se nesses escritos os sentidos que Mário de Andrade atribui aos termos “étnico” e ao termo “raça”. Raça, em Mário, parece esvaziada da corporeidade e fenotípicos que caracteriza a acepção racialista do termo. Carregada de idealidade, torna-se a raça brasileira, raça mestiça, possivelmente representada por seu anti-herói, Macunaíma.

Como já entrevimos na seção anterior, as diferentes categorias raciais que surgem nos discursos de Mário de Andrade corroboram tal racionalidade que diz respeito à existência de uma “raça brasileira”, especialmente quando da escrita de “Ensaio sobre a Música Brasileira”, em 1928. A “raça brasileira”, denominação que de certa forma abarca as três raças do modelo de miscibilidade de Gilberto Freyre e a generalização espiritual-nacionalista que reproduzimos acima com Harnisch, torna-se algo ainda mais difícil de precisar visto que tal raça era um critério, para Mário de Andrade, para estabelecer o que era genuinamente a Música Brasileira, ou seja, a música que “reflete as características musicais da raça” (ANDRADE, 1965, p.19). Daí advém a definição tautológica do autor de música brasileira e emerge, ainda, uma nova classificação, a étnica: “Música brasileira é toda música nacional quer tenha, quer não tenha caráter étnico” (ANDRADE, 1965, p. 15).

Vista essa abrangência nacionalista que o termo raça parece ter nos textos de Mário de Andrade, o deslizamento/diferenciação entre raça e etnia, tornam-se, nas obras do autor, difíceis de precisar. Tem-se que o “caráter étnico” e o “caráter racial” são dois conceitos indefinidos:

algumas vezes intercambiáveis, outras vezes não, como podemos ver nos excertos a seguir, a questão étnica é predicada nos seguintes termos: (i) quando falando de músicas regionais, refere a um “imperativo étnico” (IDEM, p.21) que torna reconhecíveis os documentos regionais; e (ii) no que diz respeito à síntese entre as expressões ameríndias, africanas e europeias que fazem com que a música brasileira chegue a uma “expressão original e étnica” (ANDRADE, 1965, p. 25). Na mesma sequência textual, ocorre um deslocamento daquilo que parecia ser referente à concepção de étnico do autor para o racial, quando o popular e o racial afloram em contiguidade: “A música popular é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (ANDRADE, 1965, P.25).

A raça como calcada na abstração da síntese mestiça, nacionalista, contudo, é contradita na obra de Andrade. Na conferência “A pronúncia cantada e o problema do nasal através dos discos” proferida no I Congresso da Língua Nacional Falada e Cantada (1938, p.77), Mário afirma que “dicção e timbre demonstram ser caracteres raciais profundamente determinados por funções fisiológicas e são, por isso, valiosas provas das relações e diferenciações antropológicas”. Demonstra-se, então, que quando Mário de Andrade passa a analisar os cantares gravados nos discos, escrutinando nos fonogramas os diferentes timbres, dicções, entoações e pronações, entre outros, tornam-se imperativos os corpos que cantam e que são racializados. Ademais, a racialização, para o autor, incide sobretudo sobre o timbre. Na conferência, Mario de Andrade refere a timbres “afro-brasileiros” e “afroianques” e ao nasal, ao qual o modernista indexa valores de brasilidade, sendo o elemento elogiado por ele no cantar de Aracy de Almeida. Observa-se que a nasalidade é um atributo da oralidade que é racializado e generificado: “Também as cantoras afro-brasileiras, quando excelentes, apresentam esses mesmos caracteres de nasalização, aflautado e limpidez. Mas o nasal não se entoa com maior fechamento da boca e o aflautado é mais tênue e delicado” (ANDRADE In ANAIS, 1938, p.78).

Na conferência de Mário de Andrade fica claro que a investigação que o arquivo de uma discoteca representou propiciou que efetuasse um levantamento minucioso do caracteristicamente nacional. A partir disso, o nasal representou, para Mário de Andrade, um elemento caracterizador da raça nacional, como podemos observar em: “o português (já caracterizado como nasal), convertido em língua nacional dos brasileiros, tenha se acrescido de mais frequente nasal. É aqui que raça e linguagem se complicaram pela fusão de outros sangue

e outras línguas, estas, quase sempre fortemente nasais” (ANDRADE In ANAIS, 1938, p.85). O nasal, como uma síntese da oralidade brasileira incorporando as diferenças raciais, atravessa regionalismos, havendo, por exemplo, um nasal propriamente caipira, que se diferencia do carioca, do nordestino.

A nasalidade, atributo da pronúncia nacional, é descrita enquanto uma forte marca afro-brasileira (termo utilizado pelo autor):

Não será porém necessário apelar para o testemunho dos autores para provar a forte nasalidade da pronúncia afro-brasileira. Ela se mostra melhormente pelos discos. A discografia nacional apresenta uma coleção numerosa de discos em que se exemplifica esta pronúncia tanto falada como cantada. Se tomamos História de um Capitão Africano, as vozes negras do diálogo falado são de grande caráter e de nasal incisivo, tanto a masculina como a feminina. De resto frequentemente a voz negra feminina se manifesta menos nasal que a masculina (ANDRADE, 1938, p.86).

Nota-se aqui que a nasalidade é enunciada enquanto elemento caracterizador da oralidade nacional, contudo, nos próprios discursos de Mario de Andrade, a oralidade é um atributo das vocalidades negras. Retornaremos à questão da nasalidade e da racialidade no que tange aos discursos de Mário de Andrade sobre Aracy de Almeida, mas, neste ponto, cabe demonstrar como a nasalidade negra é um elemento que se destaca no cantar nacional (oralidade), enquanto a musicalidade negra é questionada pelo autor quanto a ser um elemento que integre a musicalidade nacional, caso da “batucada”, que não pode ser indexadora de uma nacionalidade visto que é, para o modernista, demasiadamente exótica, de um exotismo que “é estranho até para nós” (ANDRADE, 1965, p.31).

A indefinição e as contraditoriedades de uma raça nacional como que sintética das racialidades na nação está em muito imbricada na inteligibilidade criada pelo discurso de mestiçagem como discurso de fundação do povo brasileiro. Encontra-se, por exemplo, um artigo denominado “Raça de Mestiços” na revista Cultura Política, de Newton O’Reilly, tenente coronel da Marinha, que argumenta contra teorias de pureza das raças nos contextos europeu e norte-americano, segundo as quais as relações inter-raciais culminavam na formação de “mesclados”, “impuros”, “considerados pelos ‘ultracivilizados’ como das raças mais

abjetas” (O’REILY, 1943, p. 83). O tenente advoga, na esteira do discurso freyreano, todas as vantagens que a mestiçagem representou para a exploração, dominação e integração de um país como o Brasil, mantendo a “intangível unidade nacional” (IDEM).

Observamos que também intangível é o discurso da existência de qualquer simetria entre as raças na mítica democracia racial. Importa aqui que o elemento negro é, nessa síntese, o elemento da servilidade: “A inteligência, a atrocidade e a avidez do branco, a servilidade do preto e a altivez indômita do íncola – argamassadas no cadinho psicobiológico pela assistência espiritual do jesuíta – geraram a nacionalidade brasileira”. (O’REILLY, 1943, p.84).

As artes, costumes, cultura, cosmovisão e racionalidade negro diaspóricas, como visto, são obliteradas (até mesmo no caso do samba, em sua visibilidade enquanto nacional e invisibilidade enquanto prática negra). Assim, o negro, no contexto trabalhista da Era Vargas, pôde aparecer na ordem do discurso como aquele cujo trabalho construiu o Brasil, sendo fetichizado, ou seja, objetificado, sendo-lhe negado nos discursos o estatuto de sujeito, tornando-se apenas ou uma massa migratória, ou apenas corporeidades, fetichizadas aquelas envolvidas no trabalho, como demonstra a crônica de Sérgio D.T. Macedo sobre Agricultura (MACEDO, 1942, p.166), onde diz-se que a construção agrária do país “seria impossível sem o braço negro”; que “os escravos são as mãos e os pés do senhor de engenho”; e , ainda que “Foi o suor do negro, o trabalho do negro, que fez a prosperidade brasileira”.

Assim, na maioria das discursividades que perscrutamos, o negro entra na ordem do discurso da racialidade mestiça do Brasil enquanto força de trabalho. Observamos também que, nas diferentes publicações existentes na Revista Cultura e Política, a questões negro raciais são relatadas quase em sua totalidade em termos de um passado colonial escravista (ou então como advogado pelo dispositivo que traçamos aqui, associada à oralidade, à música popular, ao folclore e à religião) e não encontramos nenhum artigo que se investigasse a situação negro-brasileira em termos sociais, econômicos e políticos que fosse contemporânea sua.

Essas eram as mais corriqueiras instâncias do discurso em que é enunciada a racialidade negra, sobretudo, relacionada à democracia racial. Contudo, quando a negritude aparece nas discursividades, outros lugares do discurso passam a aparecer. Como sintomático, destacamos um artigo denominado “A Abolição”, escrito por Aurélio Linhares, na revista Cultura e Política, n. 22, dezembro de 1942, que se pretende uma “crítica bastante exata à abolição” (LINHARES, 1942, p.115). O artigo

argumenta como a abolição, “uma necessidade e uma ansiedade no país” trouxe prejuízos e perturbações à vida nacional, chegando a questionar a veracidade dos maus tratos impingidos aos escravos, utilizando-se, em sua exposição, de Gilberto Freyre, e concluindo que os maus tratos constituíam exceção no caso escravocrata e que, ademais, a brutalidade era generalizada nas relações do contexto colonial.

Nesse artigo, os negros escravizados são animalizados, Linhares compara-os aos animais selvagens em vigor. Chega a afirmar, na “exatidão de sua crítica”, que os brancos sofreram mais que os negros e que, na escravidão, a raça negra estaria apenas “pagando seu tributo a civilização”:

O acervo de espantosas mortandades, de sofrimentos indescritíveis, de crueldades requintadas suportados pela raça branca através da história – e que constitue (sic) o lastro de dor da nossa civilização – supera infinitamente tudo que os pretos possam ter padecido na América. Não constitui isso uma justificativa para a escravidão. Apenas indica que eles pagaram pelo progresso menor preço do que nós. (LINHARES, 1942, p. 115)

O autor lamenta o processo de democratização e urbanização que se seguiu à abolição da escravatura, já que derrocada da aristocracia colonial lhe foi conseqüente. Segue uma narrativa das condições dos negros na senzala: qualifica-os como mentalidade primitiva, promíscuos, predicando uma “natural sujeira e relaxamento dos negros”. Os donos são vistos como quem, tratando-os como mercadoria no interior da civilização, lhes “educavam” (uma dinâmica talvez similar à educação da oralidade e da musicalidade popular negra), alimentando-os, administrando-lhes medicina e lutando contra o “natural relaxamento negro”: “Era uma dura, porém útil escola de disciplina e de trabalho a que estava se sujeitando a raça negra no Brasil” (LINHARES, 1942, p. 118).

Se, na concepção de Aurélio Linhares, a escravatura era benéfica para os negros escravizados, no panorama pós-abolição, para o autor, estão “pretos sem fim e sem meios”. O negro aparece, então, como nos limites da nação e da civilização apenas enquanto eram “tutelados” pelos brancos, já que, livres:

Os pretos entraram a beber cachaça para esquecer as agruras, a comer quase que só mandioca para mitigar a fome: a impaludar-se pelos rincões e

brejos onde ergueram os sórdidos casebres, bem peores (sic) que as senzalas; a opilar-se e cobrir-se de mazelas, desamparados de qualquer assistência médica, valendo-se apenas de seus curandeiros, a retrogradar revivendo suas práticas primitivas de feitiçaria, que a pouca religião aprendida atenuara, a perder os salutareos hábitos de trabalho, disciplina e morigeração, lançando-se em silenciosidade, malandragem e anarquia (LINHARES, 1942, p. 119)

As formas como se dão os discursos no interior do dispositivo da oralidade (o perigoso da oralidade e da musicalidade e o estratégico visto aí) e a forma como a raça é interpelada (presença perigosa e selvagem, mas presença estratégica no interior da democracia racial) nas zonas discursivas que arrolamos em nossa pesquisa documental demonstraram até aqui muitas similaridades. A oralidade popular, para integrar a radiodifusão que era estratégica para a unificação nacionalista, deve ser depurada de sua selvageria, sensualismo, malandragem. Os discursos sobre os negros, quando aparecem – visto o apagamento do elemento negro, obscurecido na mestiçagem – também parecem operar em uma mesma dinâmica: selvageria, anarquia, malandragem, primitivismo e feitiçaria, ou seja, condições não-civilizadas e extra lógicas de existência, quase que da mesma ordem de forças que a oralidade interpelaria, como vimos nas seções anteriores deste capítulo.

Digno de nota é, ainda, que as condições de miséria explícitas no próprio trecho em destaque acima (álcool para esquecer as agruras, parca alimentação, habitações muito pobres, falta de assistência médica) é tributada à racialização dos negros, em um mecanismo de essencialização pejorativa da negritude, como “própria” da raça, e nunca relacionada às circunstâncias as quais foram submetidos. Da mesma forma, o trabalho negro de construção da nação elogiado naquele momento quando, nos discursos, são visibilizadas temáticas referentes à negritude no Brasil, não é devidamente caracterizado como trabalho forçado.

Há, então, a aparição do negro na ordem dos discursos enquanto trabalho, movimento objetificante que já abordamos nesta seção. Detendo-nos ainda um pouco mais nas diferentes e ambivalentes formas de emergência da negritude nas discursividades, observamos o artigo “Quatro Séculos de Civilização Devidos aos Negros Escravos”, publicado por Álvaro Gonçalves, no número 36 da Revista Cultura e Política (GONÇALVES, 1944). Neste artigo, de argumentação singular

naquela publicação, esboça-se a lógica perversa que regeu a escravidão e as duras penas que foram a construção da sociedade brasileira pelo escravizados; é então que aparece a primeira referência na revista *Cultura e Política* a uma efetiva resistência oferecida à escravidão, subjetivando os negros escravizados: “É sabido, no entanto, que os negros também não eram totalmente submissos à escravização. Houve negros que tomaram posição ante o chicote do feitor e foram autênticos líderes na emancipação da sua raça do jugo latifundiário” (GONÇALVES, 1944, P.126). Cita, então, personagens como Estivador Pio, Simeão, Benedito, entre outros, e afirma que “Há, portanto, belíssimas páginas de sacrifício na história da luta do negro pela emancipação, isto já sem nos referirmos ao Quilombo dos Palmares, etc.” (GONÇALVEZ, 1944, P.126)

Não nos deteremos na resistência aos discursos da democracia racial, mas é necessário mencionar, naquele momento, a existência de respostas de sujeitos e organizações negras. Exemplar dessas resistências é Abdias do Nascimento, artista, professor universitário, político e ativista que fundou entidades como O Teatro Experimental do Negro (1944), o Museu de Arte Negra e o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, além de atuante no Movimento Negro Unificado, e propôs epistemologias para pensar a resistência negra no interior da violência do nacionalismo e da colonialidade, como o “Quilombismo”. Na década de 1940, por exemplo, juntamente com Édson Carneiro e Guerreiro Ramos – outras referências na resistência política e intelectual negra – organizou o Congresso Negro Brasileiro, no Rio de Janeiro.

Resistiam, por exemplo, a discursos como os do folclorista Luis Câmara Cascudo que, no artigo “Geografia dos Mitos Brasileiros” reúne racialidade negra, genericidade e oralidade em um espectro ilógico e não racional. Diz Cascudo:

Naturalmente, o negro, susceptível (sic), crédulo, impressionável, é a melhor e mais ativa caixa de ressonância que pode existir para os mitos assombrosos, os pavores noturnos, os animais da fábula. A todos descreve com as tintas sensíveis de um medo (sic) sem fim. É um retocador magnífico, magistral, insubstituível. Demais, pela voz sonolenta das “mães pretas” recebemos o condão de ver e saber a existência terrível de todos os monstros, fadas, príncipes e encantos. (CASCUDO, 1944, p. 247)

Retornamos, assim, às relações e deslocamentos entre a racialidade, a oralidade, e as musicalidade populares. Como uma das colunas sobre música escritas por Luis Heitor (1941) permite-nos perceber, a participação cultural negra no interior da nação se dá em muito sob o ponto de inflexão da musicalidade e da oralidade. A música negra brasileira, para o colunista, é de “exclusiva formação nacional, sem raízes evidentes nos primitivos cantos do continente africano” (HEITOR, 1941, p. 309) visto que “o negro viveu ao nosso lado<sup>21</sup>, forjou; no Brasil, novos tipos de expressão musical e dentro da diversidade de nossa música popular, muita coisa lhe pertence, seja como participação, seja como domínio próprio e inconfundível” (HEITOR, 1941, p. 308).

O trabalhismo, discurso determinante do governo Vargas é um universo discursivo chave para a compreensão das inter-relações entre a musicalidade (aqui, o samba), a oralidade e a racialidade e como se dão as emergências daquelas discursividades que enunciam o samba como perigoso e corruptor da ordem. O modo de vida encetado pela marginalidade a que os negros foram submetidos no cenário após a abolição, retratado nas letras e nas performances de samba, deveria ser combatido, pois não se adequava ao cenário pintado como genuinamente nacional. Em uma crônica da coluna “Rádio”, de Martins Castelo, chamada “O Samba e o Conceito de Trabalho” (CASTELO, 1942d), as composições originadas nas favelas são naturalizadas enquanto expressões de uma racialidade marginal (negra), exprimindo-as historicamente:

Os versos das favelas significam um estado de espírito que exprimem as raízes histórico-sociais dessas coletividades. O capadócio, a capoeira e o malandro, três gerações de desajustados, são o enquistamento urbano do êxodo das senzalas no período imediatamente posterior à emancipação dos escravos. Torna-se por isso mesmo lógico, nesses grupos humanos, o repúdio ao trabalho erigido em uma norma moral. Desprezando as realizações materiais, fugindo à labuta de sol a sol, mostram-se ainda em oposição ao eito. E, por inercia social, os versos dos netos livres

---

<sup>21</sup> Novamente o “nosso lado” que coloca a negritude em um “fora” da nação, indo ao encontro da concepção de Atlântico Negro de Gilroy (2001), na qual o negro diaspórico está apartado das culturas nacionais.

continuaram destilando a amargura das existências sem liberdade (CASTELO, 1942d, p.188)

Uma das famosas narrativas que recortamos na história da música popular que nos permitem ilustrar as relações dadas no interior do samba em suas ambivalências entre musicalidade negra e periférica, performatizadas na figura do malandro, e a musicalidade branca, difundida como insígnia da cultura nacional, são as provocações musicais trocadas entre Noel Rosa (elite letrada) e Wilson Baptista. A polêmica torna-se relevante especialmente porque Aracy de Almeida é uma das vozes que performatiza e corporifica a contenda e o relato da cantora nos conta alguns aspectos da narrativa.

Wilson Baptista, em 1933, compôs e gravou “Lenço no Pescoço”, espécie de manifesto de sua identificação enquanto um malandro: “Meu chapéu de lado/Tamanco arrastando/Lenço no pescoço/ Navalha no bolso/ Eu passo gingando/ Provoco e desafio/ Eu tenho orgulho/ Em ser tão vadio”, menosprezando, ainda, o fato de quem trabalha “Andar no miserê”. A música, mais tarde, veio a ser censurada dada a sua temática. Contudo, antes da censura, o sambista Noel Rosa, predicado como uma das personalidades responsáveis pela passagem do samba do morro ao asfalto, e a legitimação do gênero diante da classe média e na radiodifusão, incomodou-se com a composição a ponto de respondê-la, compondo uma canção chamada “Rapaz Folgado”, ainda em 1933, que só chegou a ser gravada em 1938, por Aracy de Almeida. A canção: “Deixa de arrastar o teu tamanco/Pois tamanco nunca foi sandália/ E tira do pescoço o lenço branco/Compra sapato e gravata/Joga fora essa navalha/Que te atrapalha.”

A resposta de Noel Rosa é icônica naquele momento em que se buscava aniquilar do samba qualquer referência ao universo da cultura negra. A boemia, contudo, como é possível perceber, era tolerada pela censura desde que proveniente de uma classe média branca. A resposta de Noel segue: “Malandro é palavra derrotista/Que só serve pra tirar/ Todo valor do sambista/ Proponho ao povo *civilizado*/ Não te chamar de malandro/ E sim de rapaz folgado” (Grifo nosso).

Segundo o que contou Aracy de Almeida em seu show/performance “Ao Vivo e Vontade”, gravado pela Continental em 1980, a composição “Lenço no Pescoço” foi feita por Wilson “[...] pra meter medo no Noel, porque o Noel era muito fraco. Então o Wilson era um cara forte e tal. Noel tinha muito medo de malandro” (In LOGULLO, 2014, p.83). O relato de Aracy parece demonstrar que o

conflito não se restringia às composições. Ainda que a gravação de Aracy tenha ocorrido apenas em 1938, “Rapaz Folgado” já circulava no “boca a boca” da boemia carioca. E em 1934, Wilson escreveu uma tréplica ainda mais incisiva, chamada “Mocinho da Vila”, referência à Vila Isabel, quando a geografia do conflito morro vs. asfalto torna-se mais evidente: “Você, que é mocinho da Vila/ Fala muito em violão/ Barracão e outras coisas mais/ Se não quiser perder o nome/ Cuide do seu microfone/ E deixe quem é malandro em paz/ Injusto é seu comentário/ Fala de malandro quem é otário/ Mas falando não se faz/ Eu de lenço no pescoço/ Desacato/ E também tenho meu cartaz”.

Ainda em 1934, endereçada a Wilson, foi composta por Noel Rosa e Vadico a canção “Feitiço da Vila”, que também veio a ser gravada por Aracy de Almeida. A letra é incisiva em rechaçar elementos da cultura negro diaspórica e afirmar as práticas sociais e musicais a classe média branca de Vila Isabel. Nas palavras de Caetano Veloso, “uma afirmação da classe média letrada e uma condenação aos sambas do morro e próximos do candomblé”. Diz a letra: “Lá em Vila Isabel/ Quem é bacharel/ Não tem medo de bamba”. Noel Rosa, estudante de medicina seria o bacharel, novamente letrado, escolarizado. A letra segue “A Vila tem um feitiço sem farofa/ Sem vela e sem vintém/ Que nos faz bem.../ Tendo o nome de Princesa/ Transformou o samba/ Num feitiço decente/ Que prende a gente”. A referência ao branqueamento do samba pelos sambistas do asfalto, despojando-o da proximidade com o universo da religiosidade de matriz africana, é evidente e para isso tornando-o decente, em relação à indecência da musicalidade negra.

Poderíamos nos deter mais na análise de quais valores e discursos estavam implícitos na hostilidade entre Noel Rosa e Wilson Baptista, mas a citamos para ilustrar o funcionamento do dispositivo no que tange à oralidade e à racialidade. A narrativa importa também, sobretudo, por interpelar Aracy de Almeida. Aquela de epônimo “Samba em Pessoa”, favorita do Noel que foi baluarte da obra do sambista por toda sua vida, ainda que resista e agonisticamente produza novas formas de subjetividade no interior da canção na música popular, também é capturada pelo dispositivo, e também está no interior de tais ambivalências e contradições.

A perversidade que, desde nossa leitura contemporânea, podemos perceber naquela adoção da democracia racial por meio da mestiçagem como inteligibilidade para as relações raciais no Brasil é que, a partir de um suposto modelo de sociabilidade harmônica, ela funciona como uma forma de apagamento das experiências e resistências negras no Brasil colonial e moderno. Os discursos que propriamente tematizam raças

aparecem em proporção muito tímida em nossa pesquisa documental, tendo um pouco mais de visibilidade nos discursos da intelectualidade do que nos discursos das publicações populares, como a Revista do Rádio. Sintomático disso é que a raça de Aracy é um assunto quase não tocado por discursos de revistas ou de “fans”, sendo abordado, sobretudo, por ela mesma, mas trataremos disso com mais cuidado em outro momento. Entende-se que a forma como os discursos sobre raça eram controlados no Brasil se verifica particularmente se considerada a comoção que a temática causava e causa nacionalmente – uma das maiores sociedades multirraciais do mundo e onde se encontra o maior componente da diáspora africana além mar (ANDREWS, 1997).

Questiona-se por que a questão negro racial era um tema pouco abordado em uma publicação menos intelectualizada e de maior abrangência como a Revista do Rádio: atente-se que se tratava de uma revista popular, centrada no universo artístico do rádio, que tinha como carro-chefe a divulgação de detalhes das vidas pessoas dos artistas (como a seção “Mexericos da Candinha”). Observa-se, também, que o termo negro aparece apenas muito discretamente, privilegiando-se outros qualitativos como “moreno/a” e “de cor”. É possível conjecturar a potência que exerceria o termo “negro” em um momento de apagamento das racialidades sob a insígnia da democracia racial. As tensões e os conflitos raciais entre brancos e não brancos são, na revista, mobilizadas enquanto estrangeiras, particularmente os conflitos norte-americanos.

Ainda quanto às recorrências de discursos sobre a raça na Revista do Rádio, sublinhamos aqui a matéria feita com Grande Otelo, ator, cantor e compositor, atuante na Companhia Negra de Revista (LIMA, 1948). O entrevistador não usa verbalmente o termo negro, preferindo por questionar a Grande Otelo se “a sua cor não o havia prejudicado” – questão que demonstra que, a despeito de um discurso democrático em termos de racialidade, a cor negra poderia prejudicar (ou seja, subalternizar) os artistas. A resposta de Grande Otelo resvala do preconceito racial para as implicações de um preconceito racial contextualizado, novamente, a presunção de que a racialização dos negros implica em uma conduta não orientada ao trabalho, mas à farra:

A mim não interessa isso; sei que preciso comer, que tenho um lar, uma companheira dedicada e um filho que muito quero. Dizem que todo dinheiro que ganho esbanjo em bebidas e farras. Porém, afirmo que levo uma vida para o lar e estou certo de que é assim que se é feliz. Trabalho

para sustentar a minha companheira e o meu filho, deixando dela esta tal coisa de preconceitos (LIMA, 1948, p.42)

Outra matéria relevante para demonstrarmos como se deu o funcionamento da racialidade no dispositivo da oralidade foi publicada no número 10 da Revista do Rádio (1948), não assinada, e chamada “Artistas de Cômico Vencem no Rádio”. O texto argumenta pela não existência de preconceito “de cômico” no rádio brasileiro, vistos os artistas “*coloreds*” (termo utilizado para substituir negro) marcantes no rádio brasileiro. A matéria atribui a existência do racismo apenas na conjuntura dos Estados Unidos, onde os artistas “enfrentam duras provas para atingir as camadas populares com sua arte” (REVISTA, 1948b, p. 15). No rádio brasileiro, diz a matéria, “imperava o preconceito de raças. Se assim fosse, não se assistiria à ascensão de Black-Out, sambista excelente, afóra outros casos”. Uma série de nomes, excluindo-se mulheres, são citados enquanto artistas negros que povoam a constelação radiofônica: Luiz Gonzaga, Wilson Batista, Ciro Monteiro, Rizadinha, Haroldo Barbosa, Dorival Caymmi, Nilo Chagas, Bucy Moreira, Orlando Batista, Erasmo Silva, Apolo Correa e, novamente, Grande Otelo.

Uma reportagem publicada por Armando Migueis, na Revista do Rádio já no número 46, em 1950, chamada “O Negro no Rádio Brasileiro” relata como o samba, em sua popularidade teve como consequência “lógica de sua origem” (MIGUEIS, 1950, [s./p.]) a presença do negro no Rádio Carioca. O samba, tomado como musicalidade, foi, para a Migueis “gerado primitivamente nos grandes balacobacos da boa terra” e veio a encontrar nas favelas “em virtude da predominância de negros” um ambiente que propiciou a sua expansão. Samba e negritude são correspondentes.

A passagem dos morros para o asfalto se dá, para Armando Migueis, “por necessidade dos que lhes arrumavam as letras” (MIGUEIS, 1950, [s. /p.]) e essa entrada do samba em uma outra paisagem, mais “aristocrática” (em nossa concepção, da classe média), foi, para o jornalista, o motivo pelo qual o samba passou a ser classificado como prejudicial ao desenvolvimento artístico do povo brasileiro. Refere-se, aqui, àquilo que lá em cima chamamos de “Cruzada Antimaladragem” (PARANHOS, 2013), endossada, como visto, pelo próprio Noel Rosa: “Os sambistas, por determinação expressa do Departamento de Imprensa e Propaganda, ficaram proibidos

de empregar em suas composições qualquer vocábulo referente à malandragem, barraco, cachaça e navalhada” (MIGUEIS, 1950, [s./p.]).

Os negros sambistas são, nesse discurso, os heróis que resistiram às censuras, elementos indispensáveis à vitória da música popular. Pondera-se, a partir desse discurso, a medida em que a musicalidade negra propiciou a presença do negro na cultura brasileira, ou, ainda, a maneira como a presença ambivalente do negro na cultura popular dada através do samba contribuiu para a inteligibilidade de uma democracia racial, já que, pelo menos no terreno da musicalidade, ressoava a influência negro brasileira. Outro ponto que é determinante na ascensão do samba de música das favelas à música popular representativa de um sentimento de nacionalidade foi a aceitação estrangeira do gênero, samba exportação, nos termos de Armando Migueis: “Graças a essa gente (*os negros*) aliás, é que a música do morro se tornou o nosso verdadeiro carro de frente e despertou o interesse dos estrangeiros para o que é nosso” (MIGUEIS, 1950, [s./p.]).

A proposta desta seção foi demonstrar, no interior do dispositivo da oralidade, a forma como era interpelada a racialização. Como visto, a presença do negro na cultura brasileira esteve, em muito atrelada, à oralidade, mediante o folclore, mas, especialmente, por meio do samba. Argumenta-se e assevera-se como o universo discursivo que predicava a oralidade como algo que não obedecia aos regimes da escrita e que operava de forma externa à lógica, à civilização, aos moldes de um primitivismo corruptor – ainda que sua interpelação fosse estratégica. Esse discurso assemelha-se àquele que discursiviza a negritude brasileira como selvagem, errática: ambos fora da ordem.

Demonstramos, ainda, a racionalidade e as contraditoriedades daqueles discursos que, no interior do dispositivo que racializam a voz, o timbre, a pronância e a dicção, especialmente aludindo à maneira como o discurso racial no Brasil baseados na tese da miscigenação imbuída em uma “raça brasileira”, eram contraditos quando os enunciados tematizavam a racialidade negra, pois a negritude estava às margens do nacionalismo e do trabalhismo então advogados.

Como já vimos tentando se fazer notar, especialmente com Gilroy (2001), estamos percorrendo um terreno do dizer onde optamos por transitar entre os essencialismos e os antiessencialismos. Entende-se que os discursos na Era Vargas ou apagavam a negritude, ou a essencializavam de maneira, sobretudo, pejorativa, salvo tímidas exceções. Nesta seção, contudo, entende-se atuar não apenas um poder-saber repressor das expressões orais e musicais negras no Brasil, mas um uso tático da diversidade de discursos que permitia que a

popularidade das manifestações negras, branqueadas, ingressassem o espaço radiofônico das construções massivas de brasilidade. De um lado da moeda está o uso estratégico da cultura popular pelo Estado Novo e de outro está a atuação das subjetividades negras no território de disputa da cultura popular e da cultura oficial, propiciando o aparecimento de novas visibilidades, conforme caracterizado por Hall (2003). Passamos, na próxima seção, a operar com a genericidade no interior do dispositivo.

### **3.2.4A mulher na construção da nação e a mulher enquanto voz**

Segundo Margareth Rago (1998), a emergência da noção de gênero como uma categoria da epistemologia feminina nas décadas de 1980 e 1990 foi uma passagem nos estudos históricos e sociais que, até então, falava na história das mulheres, que, partir da concepção de gênero passa a mudar seu enfoque para a construção social e cultural das diferenças sexuais, desnaturalizando conceitos biológicos referentes à sexualidade. A categoria de gênero em uma matriz pós-estruturalista de pensamento foi estratégica e incidente para o descentramento do sujeito e da percepção das subjetividades construídas em contextos relacionais. Percebe-se aqui a construção de um pensamento relacional, que perceba o sujeito como uma construção discursiva.

Os discursos do dispositivo da oralidade, localizados historicamente em um momento em que prevalecia a concepção de um sujeito universal e a-histórico, pouco explicitam o ser mulher – ou melhor, *mulheres* – no interior da cultura nacional e, aí, da língua, da oralidade e da musicalidade. Por esse motivo, mais do que por nossas estratégias de escritura desta dissertação, é que a genericidade pouco é referida nas outras zonas do discurso que integram o dispositivo e surge, nesta seção, como que disjunta – efeito paradoxal causado pelo próprio dispositivo visto que a presença da mulher na música popular brasileira, como dito por Souza (2003, 2008, 2015), especialmente na Era do Rádio, era marcada pelo estrelato e coroação das cantoras “Rainhas do Rádio”.

Dito isso, esta seção optará por demonstrar como “a mulher” emergia na ordem dos discursos que compõem o dispositivo. Como vimos no primeiro capítulo, voltado às discussões teóricas, é sabido que “a mulher” é um ente tão fictício quando o “sujeito universal”. Contudo, a busca aqui é por observar como a genericidade – a construção social, cultural e discursiva da sexualidade – emergiu historicamente, especialmente naquele momento histórico de apagamento sistematizado

daquilo que seria “o feminino” ou sua emergência a partir de uma visibilidade muito localizada, em que a feminilidade era abstraída sob a rubrica de “a mulher” (ou seja, de maneira semelhante ao aparecimento das questões negro raciais), noção que, como veremos, dizia respeito a representações muito próprias, referentes ao âmbito doméstico, ao lar e à maternidade.

Inicialmente, vejamos como a genericidade era construída pelas discursividades que apareceram em nossa pesquisa documental. Curiosamente, o contexto histórico em que emergiram os discursos é muitas vezes por eles enunciado como o “fim do Patriarcado” (CULTURA, 2016) e como um momento de “igualdade jurídica entre os sexos”. Naquele momento de urbanização e industrialização, preocupava à população e ao governo que as mulheres saíssem do âmbito doméstico para angariar postos de trabalho, supondo-se que isso desestabilizaria o núcleo familiar ao qual a mulher, naqueles discursos, era vocacionada. Preocupava, por exemplo, que a “liberdade intelectual, o seu afastamento da vida doméstica e familiar contribuirá para o decréscimo da natalidade”, como dito por Batista Melo em um artigo intitulado “A Política Nacional da Família” (MELO, 1942, p.113). Nesse sentido, foi lançado mão de uma série de táticas que, ainda se utilizando da mão de obra feminina, resguardassem a restrição da mulher aos espaços privados e a determinadas condutas que eram naturalizadas como próprias do feminino.

Observando-se o artigo de Melo (1942), é possível perceber a maneira particular como a ocupação do mercado de trabalho pelas mulheres era enunciada. Essa ocupação era uma “missão”, “necessária” e “imprescindível”, não passando, em nenhum momento, pela possibilidade de ser um desejo ou ambição das mulheres, mas algo diante do qual as mulheres não tiveram alternativas. O desejo maior delas, como enunciado pelos homens nos discursos, era estar no lar. O autor cria toda uma argumentação acerca da renovação das formas de vida e das crenças morais para dizer que a liberdade de a mulher trabalhar fora é “vencedora”. Mas essa liberdade deve estar cerceada “dentro dos limites dos seus deveres conjugais”, ou seja: “A mulher continuará a ser a guarda do lar, a educadora dos filhos. Muitas não trocarão as delícias da família pelo rude trabalho nas oficinas ou pelos duros encargos das profissões liberais. A mulher há de ser, antes de tudo, esposa e mãe”. (MELO, 1942, p.117),

Assim, observa-se que, novamente, a temática do trabalhismo é uma das chaves de compreensão dos discursos envolvidos no dispositivo. Tal qual o samba, a emergência das mulheres na ordem dos

discursos na Era Vargas está imbricada na temática do trabalhismo. Um dos feitos do governo Vargas recorrentemente enunciado no que tange à genericidade é a regulamentação do trabalho feminino, ou nos termos de Alexandre Marcondes Filho (1942), o cuidado com a mulher proletária, que, associada à prole e à maternidade, é valorizada por Marcondes Filho pela sua capacidade de gerar filhos e, por isso, é digna “dos maiores desvelos do Estado porque é da classe operária que provém o maior número de cidadãos” (MARCONDES FILHO, 1942, p.90).

O ano de 1930 é enunciado como um divisor de águas no que tange à regulamentação do trabalho feminino. As intervenções aí propagandeadas foram fruto de alianças e convênios internacionais firmados a partir da Conferência Internacional do Trabalho, postas da seguinte ordem: proteção para as mulheres grávidas; equidade de salários, a ambivalente proibição de trabalho da mulher após às 22h – “Às 22 horas fica assegurado à mulher o retorno ao lar e aos filhos” (MARCONDES FILHO, 1942, p.90) –; proibição às mulheres de trabalharem minas e pedreiras e licença maternidade. A leitura dos decretos que legislam sobre o trabalho feminino, não tanto aqueles que tratam das questões referentes à maternidade, mas a proibição de realização de algumas atividades por mulheres (MARCONDES FILHO, 1942) é ambivalente, pois demonstra, de um lado a proteção diante de trabalhos perigosos e insalubres, uma regulamentação necessária, mas, de outro, também produz um efeito de fragilidade feminina. Cabe ressaltar que uma das exceções para o trabalho após as 22 horas dizia respeito às mulheres que trabalhavam no rádio.

O valor do trabalho da mulher é, contudo, subsidiário à sua primeira função materna, referente, então, à economia produtiva da nação. Supracitadas no artigo de Marcondes Filho são as “mães operárias”, verdadeiros “exemplos das virtudes populares”, a quem caberia, inclusive, o papel de propagandar os feitos do governo “assinalando os filhos e aos maridos o bem que hoje possuímos e que somente a união espiritual, o labor ininterrupto, a obediência à lei, o respeito à autoridade, a dedicação ao grande benfeitor dos lares operários [*Getúlio Vargas*] e o amor sobre o Brasil” (MARCONDES FILHO, 1942, p. 92) e, ainda, utilizar-se de sua “força poderosa da intuição”.

Cabe reiterar que, nessas discursividades, o trabalho da mulher e o consequente “abandono do lar” não era sua “responsabilidade”, mas, como dito por Fernando Callage em “O Trabalho da Mulher em Face da Legislação Social Brasileira” (1942), a causa não era moral ou política, mas econômica, o que, para Callage, era uma “anormalidade” que fez

como que o “sexo frágil” divinizado pelos poetas como “incapaz de esforço físico” demonstrasse uma “impressionante” capacidade para o trabalho. (CALLAGE, 1942). O artigo de Callage enfoca na fragilidade da mulher a ser preservada diante do trabalho vista a *debilidade* da mulher, debilidade que ele não justifica, a ver o seguinte trecho: “Fisicamente a mulher é um ser débil, que necessita da proteção das leis, embora os seus esforços, como operaria, possam muitas vezes ser igualados aos do homem” (CALLAGE, 1942, p. 33).

A ida para o mercado de trabalho não assegurou à mulher uma autonomia aos olhos do governo, como dá a ver o artigo “A Mulher Perante o Direito Social” de Albertino G. Moreira (1942), tendo por enfoque a família como o primeiro núcleo a partir do qual se erige a sociedade brasileira. O autor afirma que a “na autoridade central do chefe do grupo familiar se encontram o prestígio da divindade e a autoridade do Estado, o poder do pai sobre os filhos e o direito do marido sobre a mulher” (MOREIRA, 1942, p.47); aparece-nos, assim, que a dominação dos homens no interior da instituição familiar é, nesse discurso, uma extensão da dominação do Estado. Diz o artigo, ainda, que o usufruto e recebimento do salário, ou seja, se a mulher poderá gastá-lo como bem entender, não é algo cuja a decisão está no âmbito do Estado, mas no âmbito doméstico: “Obrigada a trabalhar para ajudar o marido na manutenção do lar, é natural que a mulher tenha o mesmo dever que este de não esbanjar o seu salário e; assim, caso se verifique que ela dissipa os proveitos de seu trabalho, assiste ao marido o direito de chama-la às contas e de ir ele mesmo, nos dias próprios receber o pagamento. (MOREIRA, 1942, p. 54)

Ainda nesta temática, ou seja, como a genericidade aparece via trabalhismo nos discursos da revista Cultura Política, cabe referir ao artigo de Alcides Marinho Rego, chamado “Proteção ao Trabalho Feminino” (1941) que, sob o pretexto de avaliar a ocupação de postos de trabalho por mulheres, traça um perfil do que corresponde à subjetividade/corporeidade feminina. Desnecessário frisar que, em todas as discursividades que exploramos, não é nenhuma mulher quem fala sobre si, mas as mulheres são faladas pelos homens. Ao analisar aquilo que nomeia como a “instabilidade do temperamento feminino”, diz Rego que “enquanto no homem predominam a originalidade e a perseverança, a razão e a faculdade de abstração, a mulher é mais sensível e mais prolixa, porém mais subjetiva e individual, mais superficial, mais sentimental e menos lógica” (REGO, 1941, [s./p.]). A explicação para tais características femininas é atribuída à sua sexualidade e às glândulas endócrinas.

O trecho acima é exemplar da forma como a maquinaria dos discursos sobre a mulher coaduna com a oralidade e a racialidade: as três são ditas como fora da ordem, da lógica, da abstração, da racionalidade. Na predicação dos três elementos é mobilizada uma corporeidade que extrapola o regime da razão, da escrita, do sujeito universal (homem branco) e que, por isso, interpelam forças que cabe ao dispositivo controlar.

O artigo segue afirmando, ainda, que a mulher é incapaz de “camaradagem” ou “consciência de classe”, que a mulher é menos apta ao esforço do trabalho, circunscrevendo as profissões que caberiam às mulheres enquanto “bordadeiras, modistas, fazedoras de flores artificiais ou de plumas etc.” ou ainda “vendedora em lojas de negócios” (REGO, 1941), vista sua inferior “constituição somática e psíquica”. Já na experiência de profissões liberais, a “experiência” teria ensinado que “fracassaram as mulheres de caráter sentimental e intuitivo da raça mediterrânea”, mostrando-se como se interpenetram racialidade e genericidade nesse discurso.

De fato, a despeito dos discursos que produziam um efeito do que era “a mulher” e de como estava em condições desiguais (inferiores) para realização de funções no mundo do trabalho, naquele momento histórico aquilo que era denominado “o papel” da mulher como exclusivamente doméstico é revisto. E diante da paulatina ocupação dos espaços públicos pelas mulheres, entra em jogo, novamente, a educação enquanto mecanismo estratégico de contenção da dispersão dos sentidos de mulheridade, até então vinculadas ao lar, à família, aos filhos, à economia reprodutiva.

O Ministro da Educação Carlos Capanema propôs, em 1939, o projeto de um estatuto que salientava a necessidade de promover aumento da população, oferecendo proteção estatal à família monogâmica e ao casamento indissolúvel. Para tanto, propunha que pais de família tivessem prioridade para todos os cargos e funções públicas e também restrições na admissão das mulheres nos empregos públicos e privados. O texto dizia: “O Estado adotará medidas que possibilitem a progressiva restrição da admissão de mulheres nos empregos públicos e privados. Não poderão as mulheres se admitidas senão aos empregos próprios da natureza feminina, e dentro dos limites da conveniência familiar” (Capanema apud SCHWARTZMAN, BOMERY; COSTA, 2000, p.128)

Ou seja, à mulher estavam fadadas as tarefas domésticas e reprodutivas, submetidas ao núcleo familiar – por sua vez, apenas o casamento indissolúvel –, que seria o primeiro fundamento da nação

(PARANHOS, 2013; SCHWARTZMAN, BOMERY e COSTA, 2000). Se foi apenas no ano de 1933 que as mulheres brasileiras passaram a exercer o direito ao voto e a concorrência a cargos públicos, em 1939 ainda se propunham políticas morais, familiares e educacionais que as condicionassem ao casamento, ensinando-lhe tarefas domésticas e produzindo as mulheres necessariamente voltadas ao lar. Para tanto, o projeto de Capanema abarcava também a área de educação. Diz o texto: “o Estado educará ou fará educar a infância e a juventude para a família. Devem ser os homens educados de modo a que se tornem plenamente aptos para a responsabilidade de chefes de família. Às mulheres será dada uma educação que as torne afeiçoadas ao casamento, desejosas da maternidade, competentes para a criação dos filhos e capazes da administração da casa” (Apud SCHWARTZMAN, BOMERY; COSTA, 2000, P. 128)

O estatuto proposto por Capanema facilitava o casamento, atribuindo legitimação civil a casamentos religiosos e oferecendo empréstimos matrimoniais. Contudo, o argumento de base, que era o aumento populacional, operou como um disfarce para uma política alinhada com as vertentes mais retrógradas do catolicismo e de um moralismo misógino. No âmbito da imprensa, previa-se que o Estado impediria que por qualquer forma de expressão (cátedra, livro, imprensa, cinema teatro ou rádio) se fizessem qualquer propaganda contra o instituto da família. Desnecessário afirmar que, nos setores mais católicos e militantes – com os quais dialogava Capanema – qualquer agentividade da mulher da época para além do âmbito doméstico, mesmo no processo econômico, era dita e vista como uma agressão à ordem familiar.

A proposta de Capanema não logrou êxito, especialmente porque foi entendido que boa parte de suas proposições já eram tácitas da Constituição de 1937. Contudo, um decreto-lei com proposições muito semelhantes foi assinado por Getúlio Vargas em 1941, o chamado “Estatuto da Família”. O decreto de número 3.200 versava sobre os direitos civis do casamento religioso, determinava incentivos financeiros para o casamento com filhos. Seu viés, contudo, era mais econômico do que moralista cristão, reconhecendo, inclusive, filhos de pais solteiros – ainda que o texto se refira aos pais e não às mães.

No âmbito educacional, ressaltamos um projeto de Educação proposto por Capanema em 1937 que previa um “ensino doméstico”, de temas referentes ao lar e realizado em âmbito doméstico, para meninas de 12 a 18 anos. O ensino seria dividido entre doméstico geral, doméstico agrícola e doméstico industrial e em dois ciclos, o primeiro

voltado para a vida no lar e o segundo possibilitaria às mulheres que fossem professoras nesse sistema. As disciplinas do primeiro ciclo incluiriam trabalhos domésticos, ensino de português, moral familiar, noções de civilidade, matemática elementar, ginástica e canto. Frisamos o ensino de canto para mulheres e o que isso representaria no dispositivo da oralidade quando se considera que a visibilidade da mulher no campo da música popular se deu, sobretudo, enquanto cantora, enquanto voz e oralidade. Já o segundo ciclo incluiria puericultura e noções práticas de direito usual.

O projeto não chegou a ser levado a cabo, contudo, a Lei Orgânica do Ensino Secundário, ao adotar um ensino único, ainda tratou diferencialmente os dois gêneros, ensinando exclusivamente às mulheres disciplinas relativas à vida doméstica e familiar. Diz seu texto: “É estabelecida a diferenciação do ensino secundário feminino. Deverá este ensino tomar em consideração a natureza da personalidade feminina e a missão da mulher dentro do lar” (CULTURA, n.6, 1942, [s./p.]).

Detendo-nos ainda mais um pouco sobre a ocupação do mercado de trabalho da mulher e a tentativa de contenção de tal ocupação, é importante aqui uma reflexão sobre como a ocupação dos postos de trabalho diferiu em se tratando de mulheres racializadas enquanto não brancas/negras, questão já apontada em nosso capítulo teórico, ou seja, as diferenças que a genericidade interseccionada à racialidade cria nas experiências das mulheres. Beatriz Nascimento, em “A Mulher Negra e o Mercado de Trabalho” (apud RATT, 2003) observa como se deu o critério racial de segregação de pessoas na industrialização do Brasil em 1930.

A autora observa que, a partir de 1930, período de decadência das áreas rurais e emergência das áreas urbanas, o poder econômico do chefe de família decaía, sendo necessário, para manutenção da renda familiar, a entrada dos filhos e das mulheres no mercado de trabalho. Nesse contexto, segundo Nascimento, as mulheres brancas também passam a fazer parte do mercado de trabalho, mas sua atuação foi restringida àqueles lugares definidos como “atividades femininas” (como já vimos nos discursos da cultura política), especialmente atividades burocráticas que, embora mal remuneradas, exigiam determinada qualificação educacional. A situação laboral deu-se diferentemente em se tratando das mulheres negras e, para a autora, isso se deu por duas razões: a primeira delas foi o baixo acesso à educação e a baixa qualificação para os empregos femininos burocráticos; e, a segunda, devido às relações com o público que tais empregos “femininos” demandavam (vide a recomendação para que mulheres

fossem vendedoras que reproduzimos acima), das quais a mulher negra é afastada, mantendo-se nos empregos tradicionais de mulheres negras, como domésticas ou operárias.

Além disso, a ocupação do espaço público se dava de diferentes formas em se tratando de mulheres brancas e mulheres negras. Para Werneck (2007), dada a situação de pobreza e marginalidade, as mulheres negras eram, de forma geral, compelidas às ruas, onde as trocas sociais e culturais se davam de modo intenso e as oportunidades estavam colocadas. Assim, elas estavam “estrategicamente posicionadas” quando surgiram os momentos de popularização do rádio, para a autora, o caso de cantoras como Araci Cortes (1904-1985), Aracy de Almeida (1914-1987), Carmem Costa (1920-2007), Dolores Duran (1930-1959), entre outras. Em comum:

Partilhando a origem pobre, sua entrada na indústria se deu a partir de programas populares como circos, teatros ou programas de calouros. Outro traço marcante em seu percurso, refere-se à pressão que o racismo patriarcal fez sobre suas trajetórias pessoais e profissionais, impactando também seus respectivos registros historiográficos (WERNECK, 2013, [s./p.] )

Werneck ainda aponta que a aparição da mulher negra em espaços públicos, herança colonial, que remontava ao passado escravagista, no qual se promovia todos os tipos de ganhos a partir da mão de obra escrava, levando a mulher negra à rua. A dinâmica estendeu-se até a Era Vargas, quando a discussão sobre a presença da mulher no âmbito público dizia respeito à mulher branca, visto que a negra, ainda que invisibilizada, estava estrategicamente posicionada nos diferentes momentos que deflagraram produtos culturais populares, retomando aquilo que já dissemos.

As narrativas oficiais acerca do momento histórico, como já apontado por Werneck (2007, 2013) não explicitam os locais e modos de participação feminina, assim, as formas de resistência oferecida por uma correspondente feminina encontram-se apagadas dos discursos acerca deste momento histórico. De fato, como observamos nas discursividades que cartografamos no dispositivo da oralidade, até aqui, são homens que dizem o que é ser mulher, o que é cabível para a mulher, como educar a mulher, sem que a voz – tomada aqui metaforicamente – das mulheres apareça, ou melhor, como veremos, apenas a voz da mulher – materialidade – é que poderia emergir, tornar-

se presente, pois sua discursividade era silenciada no espaço privado. Em outras palavras, é, de fato, pouco visibilizada a forma como as diferentes mulheridades (tensionadas pelos processos de racialização) eram construídas e como resistiam aos enunciados que diziam o que era ser mulher neste contexto. É importante refletir como a própria existência de cantoras mulheres na esfera pública pode aqui ser lida como um gesto de transposição feita por essas mulheres a um bloqueio, uma vez que era um lugar comum associar a mulher que cantava, ou artista em geral, à “prostituição” e à “indecência” (LOUZEIRO, 1997).

A genericidade no interior do dispositivo da oralidade aparecia, sobretudo, a partir dos seguintes efeitos: (i) a mulher como a figura que canta na música popular, inclusive em um regime de “coroação”, vide a existência dos concursos de “Rainha do Rádio”, o que não quer dizer que a música popular de então fosse apenas marcada pelo cantar feminino, mas que há uma saturação da visibilidade (audibilidade?) das mulheres enquanto cantoras, especialmente se comparada ao ofuscamento de mulheres compositoras, musicistas ou mesmo radialistas; (ii) a mulher enquanto a maior audiência do rádio, implicada aí domesticidade que a generificação encetava (AZEVEDO, 2002), e enquanto interlocutora, ou seja, a “fan” (palavra geralmente acompanhada de artigo feminino) a quem a Revista do Rádio notadamente dirigia-se, havendo na publicação diversas seções que davam “dicas” às mulheres sobre moda, arrumação da casa e comportamento, sem que houvesse qualquer correspondente que se dirigisse “ao homem”; (iii) a mulher representada nas letras nas canções da música popular, fosse como aquela a quem o cantador dirigia-se seus versos, invocando-a ou descrevendo-a, fosse a figura “irresistível” da mulata, em uma hiperssexualização da mulher negra, ou fosse, ainda, por meio das enunciações de um sujeito lírico feminino nas canções que, por sua vez, eram escritas por homens que diziam, representavam e cristalizavam o que era o “ser” feminino, criando-se um modo feminino de performatizar a canção, que se dava via palavra (os enunciados da letra da canção), mas cujo efeito se torna mais eficaz quando corporificado em uma voz feminina.

Vistas essas três frentes, partiremos da forma como a “mulher” é produzida a partir dos enunciados das letras das canções. Sabe-se que uma análise das letras que não leve em conta sua materialidade enunciativa, todos os aspectos sonoros e vocais da canção, é insuficiente, mas recortamos as letras apenas com o intuito de demonstrar a discursivização da mulher. Assim, não nos deteremos aqui analisando exaustivamente as letras das canções, mas buscaremos

demonstrar algumas das temáticas que reiteradamente aparecem nas letras das composições populares. A primeira delas, especialmente nos sambas que eram admitidos pelos mecanismos de censura do DIP, dizia respeito à personagem feminina que reprova o comportamento “malandro” de seu companheiro, entregue às farras e à orgia. Exemplar disso é a canção “Camisa Amarela”, composição de Ary Barroso, gravada por Aracy de Almeida (a relação entre ambos, como veremos, foi bem tumultuada), que diz respeito a um encontro entre a mulher e o sujeito amoroso e seu objeto de amor que estava na avenida “bem mamado”, “chumbado” e “atravessado”. A censura é leve, relatando apenas a decrepitude do “pedaço” (qualitativo para o namorado): “Meu pedaço estava ruim de fato/ Pois caiu da cama e não tirou nem o sapato/ E roncou uma semana/ Despertou mal-humorado” e, a despeito disso, a mulher aceita sua relação com ele, pois “Passou a brincadeira/ E ele é pra mim”. Mais enfático é o samba “Não admito”, composição de Ciro de Souza e Augusto Garcez, gravado por Aurora Miranda: “Não, não admito/Eu digo e repito/ Que não admito/ Que você tenha coragem/ De usar malandragem/Pra meu dinheiro tomar”. Inversamente proporcional é a censura feita nos sambas por personagens masculinos às suas mulheres que transgrediram o estreito papel doméstico que tanto o Estado quando a moralidade dos costumes lhe destinava, caso, por exemplo, as composições de Cyro Monteiro que indicam, muitas vezes, uma outra mulheridade, a quem o homem está amorosamente submetido e é renegado quando a mulher opta por também ir à esfera pública. Elegemos, entre as diversas composições de Monteiro o samba “Até Hoje não Voltou”: “Eu fui buscar uma mulher na roça/ Que não gostasse de samba/ E nem gostasse de prosa/ Uma semana depois que aqui chegou/ Mandou esticar os cabelos/ E as unhas dos pés pintou/ Foi dançar na gafeira/ E até hoje não voltou”.

A zona discursiva que mais aparece é aquela da mulher abnegada ao lar, bem explicitada pela popularidade do samba “Ai que Saudades da **Amélia**”, composição de Mário Lagos e Aaulfo Rodrigues, icônica para o entendimento da personificação da mulher popular enquanto sujeito abnegado e voltado para o lar. Nas narrativas que envolvem a mítica da composição do samba, inclusive, a Amélia é relatada como uma “desprendida” empregada de Aracy de Almeida, o que novamente serve à argumentação da posição de Aracy no interior do dispositivo. Em um depoimento veiculado no documentário “Mosaicos, a Arte de Aracy de Almeida” (2009), Aracy inclusive disse que a ideia do samba era dela:

O Mário Lago fica doido de raiva quando eu digo, mas a ideia da *Amélia* fui eu quem deu. Um dia sugeri uma frase: “Amélia é que era mulher de verdade”, ao Wilson Batista. Ele disse que andava sem tempo para compor e então o Ataulfo, que estava mais perto, pediu a frase para o Mário e o samba foi feito. Tem mais. Dou até o local onde aconteceu: na Leiteria Nevada, ali na Rua Bittencourt da Silva. (MOSAICOS..., 2009)

A narrativa de Aracy, inclusive, envolvendo Wilson Batista, demonstra como uma discursividade deflagrada pelo samba “Ai que saudades da Amélia” – ou nas palavras de Aracy, a “ideia” – disseminou-se, o que pode ser exemplificado pelo samba “Emília” de Wilson Baptista e Haroldo Lobo, quase uma metonímia de “Amélia”. Diz o samba: “Quero uma mulher/ Que saiba lavar e cozinhar/ Que de manhã cedo/ Me acorde na hora de trabalhar/ Só existe uma/ e sem ela, eu não vivo em paz/ Emília, Emília, Emília/ Eu não posso mais!”. O fato de Wilson Baptista que, em outros momentos compõe sob a rubrica da malandragem e que à época era conhecido por “nunca pegar no batente” (PARANHOS, 2013) compor um samba em que Emília é aquela que o faz trabalhar, demonstra também as polivalências dos discursos aí existentes.

Passamos desses breves indicativos da enunciação da mulher nas letras do samba para a especificidade enunciativa que se dá quando coadunadas genericidade e racialidade. As marchinhas que até hoje compõem o repertório carnavalesco enunciam a mulher negra sob a forma de uma hiperssexualização, relegando à mulher negra à sexualidade no período do carnaval, para que, passados os dias de folia, ela retorne ao seu lugar subalterno – como já discutimos com Lélia González. Ilustramos com a famosa marcha “Teu Cabelo não Nega” de Lamartine Babo e Irmãos Valença (1932): “O teu cabelo não nega, mulata/ Porque és mulata na cor/ Mas como a cor não pega, mulata/ Mulata, eu quero o teu amor”. O enunciado “a cor não pega” é reiteradamente encontrado nas composições e demonstra a falácia da democracia racial como modelo de sociabilidade sexual inter-racial, reafirmando o lugar de submetimento do corpo da mulher negra. Remontamos à composição de Cyro Monteiro “Tem que Rebolar”, uma espécie de um diálogo entre um homem e uma mulher, em que ele pede para que a “moreninha linda” se case com ele, ao que ela nega e ele argumenta: “Eu tenho a grana e a minha cor não pega!”, um enunciado

ambivalente, pois não fica claro se o que o personagem diz é que a própria cor não pega ou se atribui um valor a sua cor dentro da esfera da branquitude, se comparada à cor da morena. Ela responde que “somente a sua grana pode me interessar”; ela, contudo, nas palavras da personagem masculina, “Para botar a mão na minha grana/ Você tem que rebolar, rebolar, rebolar”.

A mulata (termo cuja origem remonta à mula, animal híbrido) representada nas letras dos sambas escritos por homens era enfatizada por sua sexualidade exótica, sensual e muito perigosa, porque feiticeira, macumbeira. A mulata também é transformada em um tipo-exportação, ícone de uma certa brasilidade racista e patriarcal. Como mestiça, teria a sensualidade herdada da negra e é concebida como a mulher que não serve para o casamento, pois cheia de manhas, ambiciosa, dengosa e preguiçosa (FREYRE, 2006 apud SCHWARCZ, 2013).

Uma leitura das edições da Revista do Rádio permite compreender como a genericidade era representada no interior do dispositivo da oralidade, observando-se como se dava o ser mulher no regime do estrelato da música e da cultura popular e, ainda, que tipo de discursos, publicidades e seções fixas nas revistas dirigiam-se às mulheres. Em se tratando de mulheres, as cantoras são as personalidades mais publicizadas na revista e o que é notadamente mais referenciado quanto a tais cantoras, além de sua voz, é a sua beleza e uma espécie de “bom comportamento”. Em um campo da cultura popular que era marcado pela sonoridade e não pela imagem, a Revista do Rádio permitia que se conhecessem as “Máscaras Bonitas do Rádio” (REVISTA, 1949), quando expunha os rostos das cantoras considerados belos. Importa ressaltar que o enfoque recaía muito mais na tentativa representar a domesticidade das estrelas do rádio, sua vida conjugal, doméstica e a maternidade, do que no trabalho das cantoras; tal perspectiva centrada na beleza é deslocada em se tratando de Aracy de Almeida, como veremos no capítulo a seguir. Em se tratando de matérias feitas como homens, torna-se contrastante como seus *hobbies*, preferências e outras profissões são enaltecidos.

A associação entre mulheres que trabalham enquanto cantoras de rádio ou em outras esferas artísticas e a “indecência”, ou seja, a prostituição, não chega a ser enunciada em palavras na revista – exceto quando artistas reclamam de serem ditas como prostitutas, como corajosamente o fez Elza Soares – contudo, essa assumpção tácita aparece em charges ou em imagens, como a seguinte:



Figura 1: A genericidade na Revista do Rádio (REVISTA, 1948)

Uma busca pela forma como a mulher é enunciada na Revista do Rádio leva à “Página das Fans”, dirigida por Maria Muniz. A seção é dedicada notadamente à leitora e restringe-se a noções de “etiqueta”, beleza, moda, receitas e, ainda, apresenta quadrinhas e trovas amorosas. A emergência das fãs pode ser lida como sintomática, visto que, como demonstrado pela pesquisa de Azevedo (2002) as mulheres constituíam a maior audiência do rádio.

Na edição n. 11, de 1949, em uma seção não assinada, a diferença entre o que constituiria ser o homem e ser a mulher se dá nos seguintes termos: “O homem é a mais elevada das criaturas. A mulher o mais sublime dos ideais. Deus fez para o homem o trono, para a mulher um altar. O trono exalta, o altar santifica. O homem é o cérebro, a mulher o coração, produz amor. A luz fecunda, o amor ressuscita” (REVISTA, n.11, 1949, p. 37). Retorna-se, portanto, a um lugar que, nesta pesquisa tornou-se significativo, ou seja, a atribuição da racionalidade àquilo que é da zona da palavra, do masculino, da branquitude, e uma espécie de não logicidade, de sentimentalismo, de marcação enquanto forças corpóreas do oral, do feminino e da negritude. A mulher pode, conforme o trecho, ser santificada, mas desde que se atenha ao lugar doméstico, à estreiteza do papel que lhe era dado.

Atentar para a genericidade interpelada no dispositivo da oralidade nos leva também à expressão “macacas de auditório”, cuja marcada – e racista – historicidade foi tão bem percorrida por Jurema Werneck. Segundo Werneck (2013), o termo foi cunhado por Nestor de Holanda que chegou a ser dicionarizado e refere às entusiastas dos programas de auditório das décadas de 1940 e 1950. Diz Werneck (2013, p.2):

Assim, macaca de auditório é a denominação que implica as regras do racismo para definir as mulheres negras e seus modos de participação como consumidora de produtos culturais, em especial, aquelas atuantes nos programas de rádio brasileiro na primeira metade do século XX. Destacam-se os excessos – de gesticulação, de ruídos, de expressão – buscando destacar seu oposto, a falta: modos, de recato, de elegância de contenção, prescrito às “boas” mulheres da época. E, principalmente, a falta de pertencimento.

A expressão “macacas de auditório” remonta à popularização do rádio dada na Era Vargas, quando a audiência consumidora dos programas radiofônicos, inicialmente aristocrática, passa a ser substituída por representantes das classes sociais mais populares e os programas de auditório, tão característicos da época – por uma questão de enfoque, pouco mencionados nesta dissertação – também passam pela mesma transformação. Nessa emergência de um público consumidor popular dos programas de rádio e outros produtos culturais que surgiram a partir do rádio – caso da Revista do Rádio, por exemplo – e concomitante emergência dos primeiros fã-clubes, segundo Werneck (2013), acentuada foi a presença da mulher negra nos auditórios, presença que Werneck explora como um agenciamento – do tempo, do trabalho exaustivo (tendo-se que a maioria trabalhava como empregada doméstica), do cuidado com as roupas e a beleza. Por outro lado, tal aparição das mulheres negras no ambiente radiofônico repercutiu em estigmas e rejeições, como a própria expressão o denota.

Novamente, aquilo que chamamos da aparição da mulher como voz naquele ensejo da música popular não quer dizer que a mulher representasse a maioria no canto brasileiro; quer dizer, a aparição da mulher na esfera pública e cultural do rádio estava em muito relacionada à vocalidade, visto que poucas, senão nulas, são as referências às mulheres enquanto compositoras ou musicistas no interior da música popular brasileira em comparação às muitas referências às mulheres que

cantam. Ainda assim, sobre o canto na música popular ser majoritariamente composto por mulheres, reitera Salgado, em citação que já reproduzimos na introdução deste capítulo, a existência de mais cantoras que cantores (SALGADO, 1941).

A falta de cantores e o predomínio de mulheres como voz na canção diagnosticada por Salgado são por ele lamentadas: “Se essa cantora patricia já se europeizou na figura de ‘rouxinol brasileiro’, faltanos, entretanto, um brasileiro eu, nos outros continentes, leve à popularidade o canto mavioso do nosso lendário Irapurú” (SALGADO, 1941, p. 89). O radialista, contudo, é “otimista” em crer que o quadro em que as mulheres têm mais visibilidade no canto deveria em breve ser revertido, como a emergência de cantores homens representativos na música popular: “Breve deveremos tê-lo. O canto nas escolas e a importância que a música vem tendo, por força do rádio, hão de confirmar as nossas esperanças. Os programas de calouros de nossas emissoras estarão por certo, fadados a um importante lugar na arte do canto se lhes der o DIP a orientação severa e bem controlada” (SALGADO, 1941, P.89).

Importa para o dispositivo como a vocalidade/oralidade foi uma materialidade enunciativa, nos termos de Souza (2015) na qual algo que pode ser dito sob o risco de generalização como “o feminino” pôde se realizar, um feminino dado enquanto voz, enquanto materialidade sonora, visto que o regime do dizer estava sob o crivo da dominação masculina. A questão é ouvir aquilo que é a voz, o cantar da mulher em um momento que não se fazia audível e público o discurso da mulher. De fato, a especificidade dessa escuta se faz possível por conta de nosso distanciamento histórico, mas como Werneck (2007) já pontuou, as mulheres, no caso, as mulheres negras, praticavam agenciamentos por meio do canto popular, de forma a projetar-se para fora de uma esfera de invisibilidade/emudecimento e pobreza. Assim, interessa, ainda, como a voz, o canto e a oralidade converteram-se em estratégia pelas quais as mulheres, tolhidas de dizer, deixaram sua assinatura, resistiram à ordem que as invisibilizava e emudecia. Assim, a voz da mulher sai do escopo do espaço privado e é colocada na arena pública. Importa ainda que, interceptadas a racialidade e a genericidade, tinha-se que as mulheres negras ocupavam diferentemente o espaço público, uma vez que eram impelidas a ele fosse pela manutenção de lógicas do passado escravagista, fosse por vulnerabilidades econômicas e, conforme já vimos com Werneck (2013), quando da emergência da música popular de massa, já estavam estrategicamente posicionadas.

Segue uma última seção que funcionará como um fechamento do capítulo.

### 3.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO: UM FECHAMENTO PROVISÓRIO

Buscamos neste capítulo mapear os discursos de forma a explicitar o funcionamento do dispositivo da oralidade, o eixo de saberes e poderes aí implicado e as formas como dispositivo produz subjetivações. Para melhor explicitar a densidade de produção de efeitos de sentido acerca da oralidade e as diferentes maneiras como racialidade e genericidade foram aí mobilizadas, separamos seções que tematizavam propriamente cada um desses aspectos do dispositivo, novamente, uma separação artificial, com fins de organização textual, visto que, no dispositivo, elas estão intimamente relacionadas.

Para tanto, utilizamo-nos de um arquivo que remonta às maquinarias dos discursos quando da Era Vargas, composto tanto por discursividades mais atreladas ao governo, caso de Cultura Política, editada pelo DIP, quanto de discursos menos atrelados ao governo, caso dos discursos de Mário de Andrade, chegando-se, finalmente, a discursos que circulavam em um âmbito popular, caracterizando uma zona da moralidade, dos costumes. A composição desse arquivo constou de documentos tornados públicos e digitalizados na Hemeroteca Nacional Digital, da Biblioteca Nacional e na Fundação Getúlio Vargas, instituição que oferece cursos de graduação e pós-graduação. Constou também de documentos raros, como os Anais do I Congresso da Língua Nacional Cantada.

Alinhavando a oralidade à genericidade e à racialidade, observamos que, nos discursos do dispositivo, essa trilogia era enunciada enquanto irracionalidade, sentimentalismo, corporal; zona, como já vimos, da “periculosidade”, de um “descontrole”. Tal fato não impedia que oralidade-genericidade-racialidade fossem estratégicas para o governo, conquanto educadas: a oralidade e a musicalidade interpelariam forças de aglutinação nacionalista; a mulher poderia ser uma força de trabalho, vindo à esfera pública, conquanto que fosse educada para entender-se enquanto vocacionada ao lar e, assim, sua “intuição” e sua “amabilidade” seriam importantes para a manutenção do núcleo familiar; e, finalmente, os elementos da musicalidade e da oralidade negra, por sua popularidade e interpenetração na nação, poderiam ser utilizados para mobilização da audiência, conquanto

cenuradas determinados temas e motivos e educado, reforçando os discursos de democracia racial.

A emergência do segmento popular e a cultura de massas enquanto objeto interesse do governo, especialmente indexado no interesse pela radiodifusão; o trabalhismo como articulador da ideologia do Governo Vargas e a tomada da educação como uma das pedras de toque da governamentabilidade são, como vimos em vários momentos deste capítulo – e em vários discursos do dispositivo – chaves para a compreensão do funcionamento do dispositivo. Nesse sentido é que oralidade, racialidade e genericidade são apreendidas: enquanto possibilidade de agenciamento. Assim, o interesse do governo pela tríade se dá na possibilidade de educa-las, como meios para um fim.

As relações de poder no interior das discursividades não estão apenas na ordem da repressão, mas na ordem de incitamento recíproco (Foucault, 1995), em que a intelectualidade e o Estado visam discursivizar/regular o popular, que, por sua vez, apresenta práticas e discursos que, por sua dispersão, também não são passíveis de um controle pelo DIP, deslocando o eixo de exercício de poder. Não buscamos ainda observar o poder necessariamente jurídico, mas o poder sob a forma de discursividades da zona da intelectualidade e de uma zona que chamamos de moral, dos costumes, representada, sobretudo, pelas canções e pela Revista do Rádio.

Sabidamente houve diversas resistências individuais e coletivas aos discursos do dispositivo. Optamos, contudo, por não nos determos nelas neste momento, observando aqui o “como” do poder, para passarmos aos gestos agonísticos e de resistência a partir de Aracy de Almeida, em suas “lutas imediatas”, coisa que faremos em nosso próximo capítulo.



#### 4 “COM VOCÊS, MEU PAI, ARACY DE ALMEIDA<sup>22</sup>!”

*“Eles querem salvar as glórias nacionais, as glórias nacionais, coitados, ninguém me salva, ninguém me engana, eu sou alegre, eu sou contente, eu sou cigana, eu sou terrível, eu sou o samba...”* (“A Voz do Morto”, Composição de Caetano Veloso para Aracy Almeida)

*“Eu sou o povo, eu conheço e manjo um bocado do povo”.* (Aracy de Almeida, no Programa Vox Populi, 1979)

Iniciamos este capítulo a partir de uma anedota entre as muitas que constituem o universo discursivo de Aracy de Almeida. Trata-se da filmagem de “Alô, Alô, Brasil”, filme de 1936, que foi restaurado e relançado em 2002, dirigido e produzido por Adhemar Gonzaga e Wallace Downey. O filme é uma espécie de caricatura da comédia e da música nacional da época, consistindo especialmente de números musicais de artistas do relicário nacional, como Lamartine Babo, Dircinha Baptista, Vicente Celestino e as irmãs Aurora e Carmem Miranda. A cena que apresentaria Aracy de Almeida, então com 21 anos, foi sugerida por aquele que marcou intensamente sua trajetória, Noel Rosa, e consistia de Aracy em trajes puídos, caracterizada como uma lavadeira em um ambiente pobre, cantando a canção “Palpite Infeliz”, também de Noel.

Ao saber que participaria do filme daquela forma, em um lugar pobre, como lavadeira, em vestes puídas, enquanto as outras cantoras gravariam em lugares e roupagens glamorosas, Aracy recusou-se a gravar àquela cena. Segundo Ruy Castro (1990), ela chamou todos os envolvidos na gravação e disse: “ – Com todo o respeito, vão todos à merda e à berdamerda, inclusive o Noel. Eu me escafede!” O filme immortalizou-se como um registro imagético da Era do Rádio e Aracy furtou-se à aparição enquanto imagem da maneira sugerida (imposta?) por Noel. Sua ausência tornou-se icônica.

Apresentamos Aracy de Almeida a partir dessa anedota, sob o signo da recusa e sob a insígnia de uma pessoa pública monumentalizada enquanto voz que, em 1936, nega-se a aparecer não necessariamente enquanto imagem, visto que Aracy gravou outros

---

<sup>22</sup> Frase com a qual Aracy foi apresentada em seu último show, “Ao Vivo e à Vontade” (1988), por Tico Terpins, integrante da banda Joelho de Porco que com ela tocava.

filmes, mas enquanto imagem subalterna. Aracy é aquela com quem dialogamos e quem escutamos como resistência e agonística, ou, ainda, enquanto as diferentes formas como adere ao dispositivo da oralidade e propõe deslocamentos a ele. Aracy foi uma das vozes mais enaltecidas e discursivizadas na historicidade da música popular brasileira. Como já vimos dizendo, a materialidade da voz de Aracy não é exatamente o enfoque desta pesquisa, mas, sim, o acontecimento no campo enunciativo da música popular que esta voz representou e, então, como essa voz passou a ser discursivizada, objeto de apreciação, de estranhamento e, ainda, indexadora de sentidos de um certo nacionalismo, de um falar nacional.

Esta pesquisa entende que o campo da oralidade, da vocalidade, é destituído de sua potência uma vez que apreendido em uma lógica semiótica. Assim, como método de aproximação dos cantares de Aracy, empreendemos uma busca pelas maneiras como seu cantar – e a partir dele ou em relação a ele, a sua subjetividade – foi dito, testemunhado, perscrutado, narrado, assumido. Tais discursos são, portanto, uma forma de nos acercarmos de um acontecimento muito particular que foi o ingresso e a trajetória de Aracy no campo da música popular. Dizemos isso na tentativa de tornar evidente que apreender o cantar escapa às nossas possibilidades do dizer. E talvez seja justamente naquilo que escapa, e que, talvez, em alguns momentos de nossa textualidade irrompa como uma ausência, espécie de algo a mais que falta ao texto – o corpo, a voz – é que o trabalho com a oralidade se justifica. Esse próprio ao corpo, ao oral, de impossível apreensão pelo texto, contudo, não é tomado como um mobilizador de forças irracionais, como assumido nos discursos do dispositivo, mas sim como aquela potência que põe em jogo o corpo, a voz, a estética e a política. Essa potência é que motiva esta pesquisa.

É apropriado neste momento especificar que não empreenderemos análises a partir de determinadas instâncias do conhecimento, como, por exemplo, aquelas que lançam mão de saberes musicológicos ou, ainda, prosódicos e fonológicos – zonas disciplinares presentes nos discursos do dispositivo da oralidade, como visto no caso de Mário de Andrade e do Congresso que organizou. Nesse sentido, embora a escuta e a fruição do cantar de Aracy sejam um dos núcleos que possibilitam a escrita desta dissertação, não buscamos proceder uma descrição/discursivização de seu cantar, mas sim aventar os discursos que auscultam seu cantar – a reboque, sua subjetividade cantora – e o que então é dito.

Os dados biográficos que porventura serão utilizados aqui não são uma busca de atestar biograficamente a verdade de um sujeito, mas utilizados de forma que se possa recortar, na história de Aracy, enunciados que digam o “acontecimento” vocal (mas não apenas, já que podemos dizer que Aracy é um “acontecimento subjetivo”) do qual ela é protagonista. Tem-se, assim, que a ocupação de Aracy de Almeida do espaço público mobiliza e é mobilizada por uma série de discursos – os quais também possibilitam que, contemporaneamente, haja um momento de “resgate” do acontecimento “Aracy de Almeida”, por meio da realização de documentários (como “Mosaicos – a arte de Aracy de Almeida”, de 2009, “Araca – o Samba em Pessoa”, de 2016), livros (caso de “Não tem tradução”, editado por Logullo, em 2014 entre outras biografias e antologias).

Por “acontecimento”, entendemos, conforme alguns escritos de Foucault, notadamente em “Arqueologia do Saber” (2015), a irrupção de uma singularidade aguda, caracterizada por sua unicidade e sua contingência, que perturba a continuidade. Nas entrevistas de “Microfísica do Poder” (1979), Foucault afirmou que, diante de acontecimentos, diferentemente da estrutura, cabem análises em termos de genealogia, de relações de força, observando-se o desenvolvimento de estratégias e de táticas: “um indispensável demorar-se, marcar a singularidade dos acontecimentos longe de toda finalidade monótona; espreita-los lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuidor de história” (FOUCAULT, 1979, p.11).

As formas como Aracy dizia a música popular e dizia-se, enunciados muito próprios e particulares, permeados de gírias e materializado em seu falar cunhado na vivência com a “malandragem” carioca permitem que, neste momento da pesquisa, possamos propor um caráter genealógico para os discursos de Aracy que recortamos, ou seja, a irrupção e emergência de saberes locais, não validados por seu estatuto em uma determinada região do saber, no caso da música popular, do crítico, do musicólogo ou do técnico.

Sobre a questão genealógica cabe salientar brevemente que, tal qual Foucault (1979, p. 96), entende-se que, no processo genealógico, “trata-se de ativar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretenderia depurá-los, hierarquiza-los, ordená-los, em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência detida por alguns”. Nessa pesquisa, propomos um certo teor genealógico dos discursos proferidos por Aracy de Almeida e da maneira como esses discursos dialogam – coadunando ou resistindo – com o dispositivo da oralidade

acima traçado. Importa, especialmente como Aracy ingressa o campo do popular e como passa também a dizê-lo.

A trajetória longeva de Aracy de Almeida na música e na cultura popular é, no ordenamento discursivo que a diz, segmentada em dois momentos, duas de suas atuações profissionais: o primeiro, enquanto cantora, um dos ícones do rádio das décadas de 1930, 1940 e 1950, cuja voz foi objeto dos mais variados discursos; e o segundo, a partir do final da década de 1960, quando foi jurada dos programas televisivos de auditório, marcadamente de programas apresentados por Chacrinha e Silvio Santos. Remetemos a essa espécie de cisão que ocorre na historiografia de Aracy de Almeida – como se ser “jurada” e ser “cantora” fossem antagônicas – para debater, nesta introdução do capítulo, acerca da introdução de um novo elemento até agora não explorado no dispositivo da oralidade: as transmissões televisivas e a disseminação imagética que daí decorre.

Embora o dispositivo da oralidade, cartografado no capítulo anterior, incida, obviamente, sobre a oralidade, a vocalidade e a musicalidade, isso não quer dizer que esse aspecto fônico, objeto dos discursos, funcione de forma isolada à imagem ou de outros elementos da performatividade. Justamente por isso, fizemos um levantamento no primeiro capítulo, destinado à discussão teórica, da oralidade no interior do paradigma da performance. Tem-se que a lógica do oral, ou seja, do contingente, do corpóreo, não está em contradição com a imagem ou com a gestualidade. Se for para falar em antagonismos, falaríamos, com Glissant (2005), na lógica escritutária.

Já mencionamos nesta introdução do último capítulo a maneira como Aracy de Almeida tem sido “retomada” na contemporaneidade. Como veremos ao longo do capítulo, patente nesses discursos é uma tentativa de recuperar “a verdadeira Aracy”, a cantora, quando, na memória popular, parece ter ficado registrada Aracy em sua atuação de jurada de programa de calouros. Algumas questões são importantes. A primeira diz respeito ao regime do comentário (FOUCAULT, 1971), desnível entre dois textos existente no ordenamento no discurso. Foucault afirma que o comentário consiste num “reaparecimento, palavra a palavra, (mas desta vez solene e esperada) daquilo que se comenta”, bastando uma única “obra” para dar lugar ao mesmo tempo a discursos muito diferentes. No regime do comentário importa que a possibilidade indefinida de aparecimento de novos discursos se relaciona com o discurso primeiro, tendo-se que o papel do comentário é dizer “*finalmente*” aquilo que estava silenciosamente articulado no texto

primeiro. O paradoxo do comentário, então, é dizer o aquilo que já estaria dito.

Indicamos brevemente essa dinâmica do comentário presente nas discursividades sobre Aracy de Almeida com as palavras de Hermínio Bello de Carvalho, amigo e biógrafo de Aracy – aquele que cantora predicava como “quem não resta a menor dúvida. No documentário “Araca – O Samba em Pessoa” (2014), ao ser questionado sobre a atuação de jurada de Aracy de Almeida, Hermínio Bello de Carvalho lamenta a escolha profissional e performativa de Aracy dizendo que Aracy jurada era “um pastiche de si mesmo”, ou seja, alegando que a própria prática artística e performativa de Aracy não estava condizendo com uma suposta “verdade” de Aracy.

Optamos, neste capítulo, visto nosso distanciamento histórico e as discursividades que emergiram a partir desse “resgate”, por operar entre a emergência história de Aracy de Almeida, lá por “mil novecentos e antigamente” ou “há quinhentos anos”, como ela costumava falar em shows, como registrado em “Ao Vivo e À Vontade” (1980); e sua reelaboração histórica, a forma como foi reassumida e comentada em discursos contemporâneos.

A pesquisa documental deste capítulo revisitou os mesmos discursos utilizados para caracterização do dispositivo da oralidade – os Anais do I Congresso da Língua Nacional Cantada e as discursividades de Mário de Andrade; as edições da revista Cultura Política; as edições da Revista do Rádio –, mobilizando, ainda, outras discursividades, como os dizeres da própria Aracy de Almeida (selecionados em entrevistas, documentários ou em suas apresentações) e os dizeres que enunciam Aracy de Almeida, caso do discurso dos especialistas da música (críticos, técnicos, teóricos ou outros cantores e músicos), dos discursos dos fãs, discursos das mídias e das revistas especializadas, entre outros. Nesse sentido, operamos com um arquivo multimodal, composto de textos, vídeos e registros fonográficos.

Perscrutar a trajetória artística e subjetiva de Aracy de Almeida requer uma postura crítica, visto que percorreremos um caminho marcado pelas ambivalências. Cabe reiterar nossa postura nesta pesquisa, localizada entre o essencialismo e antiessencialismo, conforme proposto por Gilroy (2001), seja no que tange à interpelação de Aracy enquanto sujeito racializado e generificado, seja na forma como propôs disjunções à racialização e à generificação. Entendemos que a chave da “*mestiza*” de Glória Anzaldúa (2005) é importante para a compreensão de um fenômeno Aracy, visto o terreno de ambivalências onde Aracy canta. Este capítulo está organizado em quatro seções: a primeira,

dedicada à aparição de Aracy de Almeida na música popular e às formas como seu cantar e seu falar foram discursivizados; a segunda que discute a questão da racialidade e da genericidade; a terceira que se detém na atuação de Aracy como jurada como mais um de seus gestos agonísticos; e a quarta que opera um fechamento do capítulo.

#### 4.10 SAMBA EM PESSOA

Partimos da aparição de Aracy no cenário da música popular brasileira, ainda adolescente, “descoberta” por Custódio Mesquita e levada para um teste na rádio Educadora, em 1934, contexto em que conheceu Noel Rosa. Essa anedota na “Narrativa Aracy de Almeida” importa por dois elementos aí contidos: sua passagem de um contexto de cantora local no bairro Encantado (bairro do subúrbio carioca, paisagem da personagem pública Aracy de Almeida) para a rádio, e o momento em que trava contato com Noel Rosa, uma relação que acompanha toda a trajetória de Aracy. À revista *Manchete*, em 1971, Aracy disse sobre aquele momento: “Eu só vivia em roda de samba, candomblé. Até que um dia Custódio Mesquita me levou para o rádio e, logo no primeiro momento, encontrei Noel, todo de branco” (apud LOGULLO, 2014, p. 59)

A amizade que decorreu desse encontro, as composições de Noel Rosa corporificadas pela voz de Aracy de Almeida – “intérprete predileta de Noel” –, a retomada de Noel Rosa por Aracy de Almeida na alvorada da década de 1950 – quando faz shows temáticos de Noel em boates de classe média alta carioca, como a *Vogue* e grava álbuns com suas canções, resgatando-o do esquecimento após sua morte: todos esses acontecimentos decorrem do episódico encontro de Aracy e Noel. Em Aracy, o encontro também aparece sob a forma do seguinte enunciado: “Tomei um porre tão grande que, afinal, não saí dele até hoje” (Aracy de Almeida In “Araca – O Samba em Pessoa”, 2016).

Embora Noel Rosa seja, nos discursos perscrutados, a personagem do universo da música popular, especialmente enquanto “função autor” (FOUCAULT, 2006), mais costumeiramente associada à Aracy – ou, no caso, Aracy associada a Noel – optamos por enfatizar os enunciados do “universo aracyano” que não dizem necessariamente respeito à figura de Noel. Nesse sentido, importa menos a relação de Aracy com Noel, fruto desse encontro, que a reação imediata de Noel à voz de Aracy, convidando-a para ir a um bar e a apre(nder suas músicas. Segundo Aracy de Almeida, esse encontro foi quando:

A minha primeira gravação foi realmente quando eu fui cantar na Rádio Educadora do Rio de Janeiro, levada por Custódio Mesquita, e lá, então, eu tive a sorte de cantar Noel Rosa. Então chegou lá e o Noel me ensinou uma música e me disse, “Olha Aracy, eu fiz essa música aqui pra você, agora”. Não era lá uma música de qualidade, mas ele teve a consideração de escrever essa música pra mim, que chama “Sorriso de Criança” (VOX POPULI, 1979)

Segue a emergência de Aracy de Almeida enquanto profissional do universo radiofônico. Apreende-se, dessa passagem envolvendo Noel Rosa, uma reação instantânea à voz de Aracy. Importa, ainda, na aproximação entre ambos, que Aracy passa a, em suas palavras, “seguir Noel” na malandragem carioca, cantando nos bares, nas ruas e nos prostíbulos do mangue. Aracy, contudo, já tinha uma trajetória enquanto cantora de diversos espaços da rua, espaços públicos do subúrbio, como disse ao programa de entrevistas Vox Populi (1979): “Eu comecei como todo mundo, morava no Encantado e comecei numa escola de samba. Cantei muito em candomblé, cantei em macumba, cantei muito em colégio protestante, cantava hino. E comecei em escola de samba e fui aprendendo aquela malandragem do samba, no Rio de Janeiro, da zona norte. E foi assim que eu comecei”.

Esse começo é caracterizado por uma precocidade. Nos relatos da cantora, ela tinha cerca de 14 ou 15 anos quando passou a cantar nos espaços populares – festivos e religiosos. O cantar adolescente de Aracy irrompe sob a forma de um rompimento: por sua jovialidade, mas, especialmente, por ser uma mulher que canta em um contexto em que as atividades artísticas eram associadas à indecência, o que lhe trouxe muitos problemas que culminaram na saída da casa de seus pais, como a própria diz no documentário “Mosaicos, a Arte de Aracy de Almeida” (2009):

Eu tinha muitos problemas porque nem minha mãe nem pai queria que eu fosse cantar. Porque, de um modo geral, eu fui cantar eu tinha 14, 15 anos e chegava em casa sempre de cara cheia, com dois, três também. E levava gente com cara cheia lá pra casa. E minha mãe não gostava, meu pai era protestante e minha mãe também e eu levava muita bronca. Para poder cantar eu tive que sair de casa.

Como já vimos, a atitude transgressora, “*punk*”, nos termos de Hermínio Bello de Carvalho (SESC, 2014) se intensificaram quando Aracy passou a “seguir” Noel. A princípio a repercussão foi negativa, como o seguinte trecho dito por Aracy de Almeida permite constatar: “No rádio havia gente que franzia o nariz diante de nós. Éramos tidos como gente que não prestava. Noel não tinha então muito cartaz. Me lembro dele, um dia, vestindo uma capa minha, botando um chapéu meu e rebolando pela rua, implicando com todo mundo” (Aracy de Almeida apud LOGULLO, 2014, p.66) – enunciado que dá a ver Noel Rosa em sua historicidade, para além do mito que ele se tornou na música popular. Mas esse momento foi breve, muito rapidamente Aracy de Almeida passou a circular entre aquilo que ela chamava de “gente da alta”, circulando entre a intelectualidade e a elite carioca.

A breve narração que fizemos acima aponta para muitas questões que deverão ser pormenorizadas ao longo deste capítulo. Importa salientar, neste momento, a espécie de caráter marginal que há na aparição de Aracy de Almeida no universo musical e também no circuito radiofônico. Nesse sentido, há muitas outras questões que dizem respeito ao aparecimento de Aracy de Almeida enquanto cantora na música popular, especialmente concernentes à genericidade e à racialidade, que serão tratadas em momento apropriado. O enfoque inicial é dar a ver a multiplicidade de discursos que buscam “fazer falar” a voz de Aracy.

A despeito de seu encontro com Noel, sua estreia na radiodifusão não foi com uma das composições de Noel, mas sim com uma marchinha carnavalesca chamada “Golpe Errado”, no estilo daquelas cantadas por Carmen Miranda, então “o maior cartaz” da música popular. Alexandre Barbosa de Souza, em matéria publicada sobre Aracy na Revista Piauí, “Aracy, Mulher do Futuro” (SOUZA, 2007), fala em “Mirandismo” para referir um regime enunciativo no canto feminino marcado pela influência do cantar de Carmen Miranda. A adesão ao regime de canto remetido a Carmen Miranda era o que fazia com que o cantar das mulheres fosse ouvido ou não – quem não cantava daquela maneira não passaria a ser caracterizada como cantora popular. Souza (2007, [s./p.]) enuncia essa fase de Aracy explicitando como seu cantar se assemelhava ao de Carmem: “Aracy seguiu à risca a receita – os trejeitos, a picardia, a leveza nos temas, o erotismo e o humor, engrossando o enorme bloco de subcarmens”.

Felizmente, trata-se de uma fase breve, visto que logo, o próprio da voz, do cantar, do timbre de Aracy fizeram sua própria escola, seu próprio regime enunciativo, com sua fanhosidade e o seu cantar

“honesto” e “genuinamente popular”, irrompendo como um acontecimento na esfera da música popular. Passamos a dividir esta seção em subseções para acompanhar como as discursividades fizeram falar o acontecimento de Aracy na música popular. Primeiramente, nos deteremos nas discursividades que deflagram a espécie de acontecimento que representou a voz e o cantar de Aracy na música popular, para depois observarmos a performatividade oral de Aracy de Almeida e, finalmente, discutirmos a questão da autoria a partir de Aracy de Almeida.

#### **4.1.1 “Cada um canta por onde pode, né, meu filho?”: a voz de Aracy como acontecimento**

A frase de abertura desta seção é uma resposta dada por Aracy de Almeida no programa *Vox Populi* (1979) a uma pergunta do entrevistador, que lhe pede para explicar o sucesso de sua voz anasalada – predicação costumeira à voz de Aracy, mas que não conseguimos mapear uma primeira origem, tendo-se que, cronologicamente, em nossa pesquisa, quem primeiro faz essa referência é Mário de Andrade, em 1937. Voltando ao título da seção, ele deflagra a maneira direta e espontânea como Aracy se comunicava, sua postura iconoclasta e humorística, inclusive com o anasalado de sua voz que é predicado como sua marca enquanto cantora. A partir da anedótica resposta, que preconiza a maneira como a própria Aracy dizia seu cantar, passemos, nesta subseção, as maneiras como a voz de Aracy foi discursivizada e a assinatura que seu cantar deflagrava. Mais ainda, a subseção questiona como se deram as remissões ao cantar de Aracy que o enunciaram como o estabelecimento de “um jeito brasileiro de cantar”, conforme dito pelo locutor Rolando Baldrin na frase de abertura do documentário “Mosaicos – A Arte de Aracy de Almeida” (2009).

Esta subseção dedica-se a explorar os discursos que tomam a voz e a oralidade de Aracy de Almeida como um acontecimento na música popular. Embora esta subseção atenha-se aos enunciados que tematizam a voz e o cantar de Aracy de Almeida, atente-se que esta voz não está isolada da corporeidade, da subjetividade, das experiências calcadas no corpo e na história daquela canta; e muitos dos enunciados aqui selecionados remetem a uma integração entre a voz que canta e a trajetória daquela que canta.

Observando a emergência histórica dos discursos sobre Aracy, partimos do mapeamento da *Revista do Rádio*, no qual as matérias e os discursos que se ocupam de Aracy de Almeida (em momentos ainda

“Aracy de Almeida<sup>23</sup>”, seu nome de registro) versam menos sobre sua voz e seu cantar do que sobre sua vida pessoal, doméstica – além das colunas de fofoca ou de enquetes que questionam a opinião de Aracy e outros artistas, acerca de temas polêmicos na época, como se a mulher poderia fumar ou o divórcio. Quando falam de seu cantar, falam com uma espécie de humor, de um estranhamento pela fanhosidade da cantora, como por exemplo, na edição n. 10, de 1948, na seção “O que eles pensam, mas não dizem”, uma seção humorística em que frases hipotéticas e jocosas são atribuídas a artistas, a sentença “Se não fosse meu nariz eu não era cantora” (REVISTA, 1948, [s./p]) foi conferida a Aracy

Nos discursos presentes ao longo das edições da Revista do Rádio – fosse por seus editores, fosse pelos “fans” que escreviam para a revista – a questão da nasalidade de Aracy é tão entusiasticamente referenciada que é objeto de polêmica, o que também é característico de uma revista centrada em “mexericos” (como dizia a seção que era uma das pedras de toque da revista chamada “Mexericos de Candinha”). Em determinado momento, a revista e seus leitores passaram a especular os motivos pelos quais Aracy já não cantava “pelo nariz”. Em 1959 a cantora responde, em uma citação sua publicada na revista: “Dizem por aí que eu mudei minha voz, que deixei de cantar pelo nariz. Acho que não é verdade e minha voz não mudou. O que aconteceu é que a técnica de gravação melhorou muito” (Aracy de Almeida apud LOGULLO, 2014, p.57)

Já na década de 1950, na edição de n. 50, após muitos pedidos dos leitores, a Rádio Revista faz uma capa de Aracy. A legenda para a capa diz o seguinte: “Aracy de Almeida é a legítima expressão do samba. Venceu no rádio pela sua personalidade. Sua maneira de cantar a nossa música é inigualável” (REVISTA, 1950, [s./p.]). Dois efeitos de sentido que serão constantemente mobilizados em se tratando de Aracy em toda sua trajetória artística já são aqui apresentados: sua singularidade enquanto personalidade e enquanto voz/cantar – ambos em mútua incidência e na sentença, expressos pelo “inigualável” –, e a legitimidade de seu cantar como genuíno da música popular brasileira.

Na zona não do popular, como a Revista do Rádio, mas da intelectualidade, a legitimidade do cantar de Aracy também é atestada

---

<sup>23</sup> Não uniformizamos a escrita do nome de Aracy de Almeida, visto que nas discursividades elas tampouco estão padronizadas. Sobre a grafia de seu nome, alterada por Aracy, ela disse ao Jornal do Brasil, em 1981: “Com Y fica mais bacana” (apud LOGULLO, 2014, p.197)

em termos nacionalistas por Mário de Andrade, com quem a cantora bebia “Cascatinhas” na Glória, comia “Filé com Fritas” e chamava de “matusquela” (VOX, 1979), conforme a conferência “O Problema do Nasal Através dos Discos” (1938), já citada neste trabalho. Importa salientar esse trânsito de Aracy enquanto objeto de discursos do âmbito popular e do âmbito erudito. De certa forma, como veremos ao longo deste capítulo, Aracy aparece como representativa de um popular genuíno muito mais na discursividade erudita – poetas, músicos, críticos – do que nos discursos populares, que, por sua vez, não pareciam pretender estabelecer o que era legitimamente popular, tendo-se o popular como uma invenção erudita.

Mais vagos, ao nosso ver como regionalismo de caráter vocal, ainda surgem numerosos cantores brasileiros, bem constantemente nasais. É, por exemplo, o sr. Mota da Mota (“Vou Girá”, Victor, 33380), embora exagere um pouco a maneira rural de entoar. É o nasal admirável do sr. Raul Torres, nesse dolente e brasileiríssimo “É a morte de um cantado” (Odeon, 11238). É o sr. Gastão forte que no “Foi no Boto Sinhá” (Victor 33807), apesar de sua voz bastante ingrata, adquire uma cor nasal perfeitamente nossa. É também a sra. Aracy de Almeida (“Triste Cuíca”, Victor, 33927), com ótima cor de vogais e menos feliz prolação de consoantes. Neste disco, se apresenta um bom exemplo de variabilidade de pronúncia do “não”, bem claramente “nãum” quando mais vigoroso, e na outra face do disco, escurecendo-se na dicção mais rápida, até que, num quase presto, chega a soar quase exclusivamente “num”. As melhores estão no fim da música “Tenho um Rival”, após refrão instrumental. (ANDRADE, 1938, p. 45)

Importa salientar que, enquanto Mário de Andrade dizia que a voz negra feminina se manifestasse menos nasal que a masculina” (ANAIS, 1938), o cantar exemplar para a nasalidade brasileira é de uma mulher negra. Segundo Hermínio Bello de Carvalho, biógrafo e amigo de Aracy, Mario de Andrade ainda se referiu à voz de Aracy como “uma voz de timbração deliciosa, profundamente carioca, um nasal bem quente, sensual” (SESC, 2014, [s./p.]). A nasalidade, como já vimos quando cartografamos, no capítulo anterior, o dispositivo da oralidade, é um atributo que, em seus diferentes tons – associados, por Mario de Andrade, à racialidade “afro-brasileira”, como também visto – torna-se

representativa de uma oralidade nacional. Esse é um, entre outros motivos, pelos quais o cantar de Aracy entrou na ordem do discurso enquanto uma oralização/vocalização genuinamente nacional e, mais ainda, como notadamente popular. Para além dos elementos físicos que dizem respeito à sua vocalização, outros motivos da associação de Aracy ao “genuinamente popular”, como veremos, dizem respeito à sua formação suburbana no canto, em escolas de samba e em terreiros, e sua trajetória boêmia, que repercute em uma maneira de cantar que, para uma mulher, difere daquele regime que intitulamos, com Souza (2007), de “Mirandismo”.

Em outro contexto discursivo (e histórico), no documentário “Araca – O Samba em Pessoa” (2014), Hermínio Belo de Carvalho dialogou com as asserções de Mario de Andrade sobre Aracy de Almeida, alinhavando, ainda que de maneira insólita, os efeitos de sentido de racialidade e de popular para significar o cantar de Aracy de Almeida. Insólita pois Hermínio Bello de Carvalho associa a nasalidade como um elemento indígena, sendo que o próprio Mário de Andrade associou a nasalidade a um afro-brasileiro, como já vimos nesta pesquisa. Hermínio Bello de Carvalho, ainda que de uma maneira inusitada, tem seus enunciados em consonância com o funcionamento do dispositivo da oralidade. Diz: “Mario de Andrade identificava o nasal como sendo de origem indígena, então, nesse momento está composta a nacionalidade brasileira, os elementos português e africano já estão presentes no samba desde sempre, entra o elemento indígena. Então acho que elaborei pra você algo que oferece uma explicação para essa profunda emoção que a Aracy causa na gente quando canta um samba” (ARACA, 2014).

Ainda que na revista Cultura Política estejam presentes uma série de discursividades que dizem respeito à subjetivação de Aracy de Almeida enquanto cantora da música popular brasileira, como já vimos no dispositivo do capítulo anterior, há apenas uma referência nominal a ela, na seção “Rádio” de Martins Castelo na edição n. 12 de 1942. A linha editorial da publicação sabidamente entendia como cultura as manifestações eruditas e a coluna de Martins Castelo, como já observamos neste trabalho, em muitos momentos enunciou a música popular de modo pejorativo. Assim, quando critica as composições de carnaval, Castelo (1942) se refere à falta de criatividade das músicas carnavalescas brasileiras que não expressariam o genuinamente nacional. Aracy é mobilizada enquanto “joio”, que os foliões brasileiros, mas não os estrangeiros, saberiam separar do trigo. Por exemplo, quando na falta de criatividade genuinamente nacional “Aracy de

Almeida apresenta, em ritmo de marcha, uma canção norte-americana popularizada pela voz admirável de Marian Anderson” (CASTELO,1942, p. 318). Ser genuinamente popular, portanto, ainda representava uma certa zona de periculosidade, na qual Aracy era incluída.

Contudo, na política cultural materializada pelos discursos da Cultura Política dizia-se o popular como estratégico para ascensão do povo à erudição, a tal “escolarização do samba”. Mas a predileção por uma certa concepção de cultura que tendia para o erudito não impedia, por exemplo, que muitas vezes os programas radiofônicos “Hora do Brasil” – como já dito, organizados pelo Departamento Nacional de Propaganda e, à época Estado Novo, pelo DIP – utilizassem das músicas cantadas por Aracy tocadas por conjuntos regionais como chamariscos da audiência. Em uma busca pelo acervo do jornal carioca Correio da Manhã, encontramos ocasiões em que na programação são incluídas três ou mais músicas de Aracy, como por exemplo, em 24 de outubro de 1935, quando, segundo a agenda, seriam tocadas “Já Cansei de Pedir”, composta por Noel Rosa; “Eu por Você”, de Kid Pepe; “Ao menos um melhor”, de Walfrido Silva.

Em 16 de janeiro de 1936, outra edição de “O Correio da Manhã” torna patente como Aracy de Almeida, inscrita no regime popular, era uma cantora tida como representativa de uma oralidade legitimamente nacional, ou seja, a mesma oralidade cuja definição era uma das “urgências” às quais o dispositivo da oralidade respondia. Diz-se em uma notícia que uma transmissão especial estava sendo organizada pelo Departamento Nacional de Propaganda para ser exportada para uma rádio alemã, que desejava fazer um programa temático com as músicas populares brasileiras. Aracy de Almeida era uma das cantoras selecionadas para cantar o popular e o nacional naquele programa (CORREIO, 1936, p.10).

Os dois ensejos em que a Aracy foi estrategicamente utilizada por programas do governo, duas passagens retiradas de “O Correio da Manhã” demonstram algumas maneiras como Aracy era capturada pelo dispositivo e, se pensadas em um contexto em que a nasalidade era indicativa de uma brasilidade, entende-se como a fanhosidade ouvida no cantar de Aracy de Almeida era um dos indexadores da brasilidade de seu cantar. Mais precisamente, aparentemente, a nasalidade do cantar de Aracy foi aquilo que permitiu que, no interior do dispositivo da oralidade, se desse a sua visibilidade/auditibilidade enquanto cantora, ou seja aquela que estava autorizada a cantar. Tal nasalidade é o epicentro das discursividades

acerca da voz/cantar de Aracy. Por outro lado, nas discursividades avaliadas, a própria cantora não predica sua voz nesse registro, da fanhiosidade, mas sim em termos de “uma voz muito boa, muito alta e cantava muito”, como dito pela própria em entrevista a Antônio Bivar, em 1987 (apud LOGULLO, 2014).

Pode-se pensar que Aracy, no canto, cria seu próprio regime enunciativo, sua assinatura no canto da música popular. Na tentativa do dizer de apreender o que há de próprio naquela assinatura, a nasalidade é o primeiro traço a aparecer nos discursos, inclusive historicamente, visto que em nossa pesquisa documental acerca da emergência histórica de Aracy de Almeida, há uma predominância da temática do nasal nos discursos, em detrimento de outros traços de seu cantar sendo, que, para Hermínio Bello de Carvalho “Araca tinha uma voz volumosa, encorpada, que prescindia de microfone” (apud LOGULLO, p. 45)

O nasal, contudo, por sua intensidade, também causava estranhamentos. Na biografia “Dama do Encantado” (1996), escrita por João Antonio, a tessitura fanhosa da voz de Aracy é retomada pelas restrições que sofreu, demonstrando como sua nasalidade nem sempre foi bem aceita no universo radiofônico: “Sua voz sofreu restrições devido à característica anasalada. Mas como intérprete ela foi a cantora que mais profundamente captou e transmitiu a essência rítmica do samba – a cadência” (apud LOGULLO, 2014, p. 49).

Assim, a região do discurso que diz a nasalidade de Aracy conforma-se também a uma zona do discurso que diz a voz de Aracy em sua unicidade, que também deslizava para uma estranheza, para algo de peculiar. Paulinho da Viola no documentário “Mosaicos – a Arte de Aracy de Almeida” (2009) enuncia a espécie de suspensão que a particularidade da voz de Aracy parecia causar, ou, o que aqui observamos como o acontecimento que representou o cantar de Aracy de Almeida: “Isso é muita coisa muito comum. A pessoa está acostumada com determinado timbre, então quando ouve uma coisa diferente, primeiro tem aquela coisa de rejeitar, se sentir um pouco mal, daí é um passo pra dizer que tá cantando... que tá desafinando, né? Mas Aracy? (*Acena que não*)”

O jornalista João Máximo escreveu, no encarte do LP os “Os Ídolos do Rádio – Volume 13”, de 1988 (ano da morte de Aracy), uma espécie de introdução em que refere à unicidade do cantar de Aracy mobilizando ainda outros atributos que reiteradamente encontramos como predicados ao cantar de Aracy nas discursividades que percorremos. Diz ele:

Noel foi um dos primeiros a perceber que Aracy era interprete rara. Mais que rara, única. Não teve precursoras e nem teria sucessoras. Jamais imitou e jamais conseguiriam imitá-la. Uma intuitiva de ouvido duro e memória musical fraca (limitações diante das quais Noel muitas vezes perdeu a paciência). Tão logo aprendia e dominava uma canção tornava-a definitivamente sua (Noel sabia disso, daí recuperar sempre a paciência perdida). Cantora rara, cujo traço mais marcante, além da voz naturalmente triste, pungente, às vezes, é a sinceridade: impossível não acreditar em cada palavra, em cada nota que ela canta. (Apud LOGULLO, 2014, p. 62)

Certamente que se trata de um discurso laudatório, como aqueles que costumam constar como introdução/publicidade das mais diferentes obras, musicais ou não. A maioria dos discursos que passaremos a observar aqui (que passam a ser, a partir de agora, menos do âmbito da emergência história de Aracy na música popular e mais da esfera da retomada histórica de Aracy), apresentam esse teor elogioso, tom que importa menos nesses discursos do que os elementos que são selecionados e enunciados como descritores do cantar de Aracy de Almeida.

Nesse sentido, apreendemos do excerto – para além da singularidade do cantar de Aracy, cuja aparição nos discursos já esboçamos – que os saberes sobre o canto de Aracy são dados não na zona da técnica, mas da intuição. O trecho aponta também para a existência de algo que nomeia como uma sinceridade, uma honestidade nas performances de Aracy, o que pode nos levar a inferir que o jornalista fala acerca de uma certa eficácia da música popular (ALMEIDA, 2008) que permite que se associe Aracy àquela que enuncia o conteúdo verbal da canção, encontro da performatividade da cantora no interior das canções do samba com as letras que entoava. Finalmente, o excerto refere a algo como uma tristeza em sua voz, descrição de algo de certa forma intangível e que surge reiteradamente nos discursos que perscrutamos.

Para fins de argumentação, explicitaremos aqui outras discursividades que predicam os conhecimentos de Aracy de Almeida enquanto “intuição”. Selecionamos, então, no texto de “Noel Rosa: Uma Biografia” de João Máximo e Carlos Didier (1990), uma comparação entre Marília Baptista – que também cantava as composições de Noel

Rosa – era musicista e compositora, com formação erudita ainda que atuasse no campo do popular e cujas composições também foram cantadas por Aracy – e Aracy de Almeida, de formação popular:

São mesmo muitas as diferenças entre Aracy e Marília (Baptista). Esta tem voz de timbre suave, pouco extensa, mas que aprenderá a usar com adequação. A voz de Aracy é anasalada, mas consistente, com certo acento triste que lhe dá cor muito própria. Não aprenderá nada: nasceu sabendo. Marília tem ouvido privilegiado [...] O ouvido de Aracy é duro. Sua memória musical, fraca. Tem dificuldade para aprender músicas de harmonizações complicadas. Marília domina a técnica, Aracy é artista intuitiva. Mas grande. Qual das duas será a melhor intérprete de Noel? Na voz de qual suas composições soarão mais ao gosto dele? (Apud LOGULLO, 2014, p.51)

O intuitivo, como vimos na caracterização dispositivo da oralidade, como um extra lógico, que se opõe à racionalização, apareceu nos discursos como aquilo que alinhavava o oral, o popular, a generificação e a racialização e, ainda, é um atributo que é perpassado por diferentes valências, mais marcadamente a interpelação dos sujeitos em prol do nacionalismo ou, por outro lado, a corrupção de uma cultura nacionalista que fosse convenientemente perpassada pela erudição. Como fica explícito no seguinte excerto, retirado da biografia de Noel Rosa, a prática do canto em Aracy não estava no campo da erudição: “Pobre, muito pobre, não teve oportunidade de estudar música, não pode orgulhar-se de descender de um poeta como Luís Monteiro de Barros. Enquanto Marília exercitou o seu canto orientada por professores de conservatório, Aracy fez seu aprendizado no coro da igreja batista, da qual seu irmão Alcides era pastor” (Máximo e Didier apud LOGULLO, 2014, p. 37)

Nos discursos que marcam Aracy de Almeida, o intuitivo, que poderia remeter a uma zona do “talento”, espécie de algo inato, exterioridade às vivências do sujeito; pode dizer respeito aos espaços e contextos de onde Aracy apreende estilos, trejeitos, formas de cantar, que, no lugar dos conservatórios, eram lugares públicos, populares, suburbanos. Como dito por Aracy, no programa de entrevistas *Vox Populi* (1979), em um trecho já reproduzido aqui, ela começou em uma Escola de Samba, tendo cantando em Candomblé, “Macumba”, colégios protestantes entre outros, importando que nesses lugares, ela disse ter

aprendido a “malandragem do samba”. Questionamos se o que Aracy denomina “malandragem” não seria o correspondente daquilo que aqueles que discursivizam seus saberes sobre o cantar chamam de “intuição”.

A zona discursiva da intuição que, em se tratando do popular, do racializado e do generificado adquire um tom pejorativo, tem tal tom dobrado diante de Aracy: é “intuitiva”, mas também é “grande”, teria seu cantar como correspondente dos critérios estabelecidos por regiões do saber como a música erudita, como vimos no trecho reproduzido da biografia de Noel. Assim entendemos que, diferentemente das outras cantoras de rádio de sua época, sua trajetória específica no universo popular e suburbano de práticas musicais é aquilo que faz com que Aracy seja tomada enquanto uma voz popular e, mais ainda, uma voz brasileira. Conforme o jornalista e crítico cultura Sérgio Cabral afirmou no documentário “Mosaicos...” (2009): “Aracy era uma cantora que tinha aquele jeito de Brasil. Aquele jeito de falar, de... soltar a voz. Era uma coisa brasileira. Eu acho que era uma coisa muito próxima daquilo que Mário de Andrade dizia do cantor brasileiro”. Para Mário de Andrade, o cantor brasileiro, como já vimos, trazia em sua vocalidade traços que remetiam à síntese de uma brasilidade que deveriam ser angariados no inconsciente das tradições populares.

Dessa forma, tem-se que os elementos marcantes identificados no cantar de Aracy são associados àqueles que se destacam em determinados sambas. No documentário “Araca – O samba em Pessoa” (2014), o biógrafo de Noel Rosa e músico Carlos Didier reporta a voz de Aracy nos seguintes termos: “A voz dela chamou muita atenção, repito, uma voz grave, um timbre anasalado, uma interpretação que talvez tivesse algo a ver com o canto batista da igreja que ela frequentava com a família dela no Encantando. Uma voz mais arrastada, triste e o samba é isso”. Tal associação entre o cantar de Aracy e algo que é próprio do samba enquanto gênero popular é atestada pela cantora Aurora Miranda no documentário “Mosaicos – a Arte de Aracy de Almeida” (2009): “Samba Gingado, rasgado, samba de morro. Aquele samba que a sociedade começava a participar. A única intérprete foi e sempre será Aracy de Almeida”.

Ainda nessa produção de efeitos de sentido que buscam apreender e significar a voz de Aracy de Almeida enquanto coetânea do samba como um gênero popular, cabe recortar o enunciado Paulo Mendes Campos que vincula uma determinada representação de popular, ou melhor, uma “sensibilidade popular” à voz de Aracy. No documentário “Mosaicos...”, ele atribui a Aracy o seguinte mérito: “Fez

viver a linguagem popular do Rio de Janeiro, há um certo mistério nessa afinidade, entre a voz de uma pessoa, sua maneira de dizer, sua dicção e a sensibilidade popular e ela soube transmitir isso bem melhor do que ninguém”. Cabe salientar aqui o “*certo mistério*” a que Paulo se reporta quando diz sobre um cantar que se alinha ao popular e, aí, o canto de Aracy. Aparece-nos algo como uma potência do canto como algo que refere mais ao sensível que ao inteligível. O papel atribuído à linguagem popular e a maneira dizer também é importante para uma compreensão da significação da oralidade de Aracy e será melhor debatido na próxima subseção.

Esse “misterioso” que predica o cantar de Aracy se nos apareceu nesta pesquisa como aquilo que lhe era único, no sentido apontado por Cavarero (2011) como a unicidade do corpo que emite a voz e, ainda, a unicidade da trajetória do corpo e da subjetividade que emite aquela voz. A unicidade da voz de Aracy apareceu no mapeamento dos discursos como aquilo que a torna um acontecimento; contudo, quando os discursos passam a descrever o que é próprio deste acontecimento ocorre uma certa dispersão dos efeitos de sentido, entre aquilo que seria próprio da corporeidade de Aracy, num sentido biológico da voz, e aquilo que seria característico de sua trajetória no campo da música popular – o seu aprendizado da “malandragem”.

De toda forma, o que resulta daí é um regime da unicidade do cantar e, na assinatura que Aracy de Almeida cria no cancionário popular, a potência exercida por sua voz é proporcional à estranheza que seu canto causa. Ricardo Cravo Albin no documentário “Araca” (2014), reitera, tal qual o dito por Paulinho da Viola, o inusitado do cantar de Aracy: “A voz que era de uma potência incrível e tinha uma coisa que eu aprecio muito [...] uma certa estranheza, ela tem uma estranheza, tem algo diferente, não tem nada a ver com Elizete, não tem nada a ver com outras cantoras, é dela. Casa melhor com a música e a poesia do samba, o samba é triste, a voz dela é grave, casa melhor”.

A assinatura que Aracy criou na música popular decorre, portanto, da particularidade de seu cantar – misto de sua corporeidade com as experiências e subjetivações vividas nesta corporeidade – e da coincidência entre a forma como cantava e o entendimento daquilo que seria “o samba”. Indica-nos como o gênero samba construiu Aracy, mas como Aracy construiu o samba. Em momento apropriado, discutiremos ainda tal assinatura em relação ao conceito de autoria. Cabe, nesta subseção, demonstrar como a voz de Aracy se tornou representativa de um popular no âmbito da crítica, do comentário que buscava fazer falar a verdade de sua voz, e também quais elementos são mobilizados nos

discursos para alinhar essa correlação entre um determinado cantar e o popular. Na apresentação do livro “Aracy de Almeida – Não tem Tradução” (2014), composto de uma espécie de “Fragmentos do Discurso Aracyano”, nos termos de seu autor, Victor Logullo, o compilador-autor do livro diz que: “Aracy de Almeida permanece entre os artistas mais importantes do advento do samba gerado por suburbanos/negros/cafuzos/mulatos/ malandros que passariam a ser (quase) aceitos socialmente como os refinadores/transformadores do batuque em um novo ritmo” (LOGULLO, 2014, p.15). É importante que não percamos de vista esse ensejo em que a voz de Aracy é dita, de passagem, de trânsito entre o samba como um gênero mal visto à adesão social do samba, tendo-se que a entrada de Aracy na ordem do discurso do samba tem a ver com a invenção do samba pelos discursos eruditos.

Para finalizar esta subseção, completando o mapeamento que procedemos acerca das discursivizações do cantar de Aracy, entendemos ser necessário também um enfoque sobre as formas como ela significou em seus discursos o seu próprio cantar. Nesse sentido, encontramos nos enunciados de Aracy um lugar sobretudo pragmático, no qual o canto dizia respeito ao sustento de Aracy, como enunciado por ela em sua entrevista ao programa *Vox Populi*, quando disse: “Eu cantava e meu negócio era cantar, meu negócio era arrumar uma grana. E para arrumar uma grana eu tinha que cantar alguma coisa. Eu tentei tudo e o que deu certo foi o samba.” Assim, o samba nos discursos de Aracy aparece menos como um elemento da identidade de Aracy do que uma alternativa para a ascensão social de uma menina muito pobre. Em momento apropriado discutiremos melhor a representação da música popular e da radiodifusão como ascensão social para os sujeitos marginalizados, majoritariamente negros/as.

Em sua busca por melhores condições de vida, Aracy afirma-se que foi bem-sucedida, como mostra a edição 17 da *Rádio Revista* de 1949, quando, em uma reportagem chamada “Os Grandes Salários do Rádio”, ela é citada como uma das cantoras mais bem pagas do *casting* nacional, atrás das “coroadas” – e já advindas de classes mais altas – irmãs Baptista: “Das nossas cantoras, as irmãs Batista marcham na frente. Dircinha é realmente a cantora de maior salário no Rádio: 12 contos mensais. Sua irmã ganha 10 e Aracy de Almeida, sete contos. Sem se contar com as gravações e as ‘boites’”. (REVISTA, 1949, [s./p.]).

Quando Aracy atuava profissionalmente enquanto jurada de programa de calouros havia, como veremos, uma insatisfação por parte dos críticos e amigos que entendiam que ela devia ser “resgatada”

enquanto cantora, a maior intérprete de Noel, o samba em pessoa. Novamente em *Vox Populi* (1979) Aracy de Almeida responde a Hermínio de Carvalho, provocativamente, que sequer gostava de cantar. Diz: “Eu sou preguiçosa, malandra, eu não gosto de cantar, para mim, dinheiro não me interessa, a glória não me interessa. Eu nunca gostei de cantar, nem quero ser a melhor cantora, nem isso, nem aquilo”.

Assim, Aracy, uma personalidade iconoclasta, faz dobrarem sobre si todos os discursos laudatórios que a enaltecem, dizendo-se “xavante”, “a maior fuleira em que existe” (apud LOGULLO, 2014, p. 75), furtando-se aos dizeres que a mitificam um estrelato no campo da canção popular. Se o que lhe importava era “estar nas bocas” e “em dia com a atividade artística” (VOX, 1979), fosse enquanto cantora, fosse enquanto jurada, ela incitava essas discursividades que lhe glorificavam, provocando o valor que conferiam ao canto em seu processo de subjetivação para dizer que “Eu não gosto de cantar, eu fui cantar por imitação. Eu vi uma cantora e fui cantar também” (VOX, 1979), contradizendo-se, na mesma entrevista, quando responde a um questionamento de Gal Costa (quem Aracy não reconhece, mesmo já havendo trabalhado com) sobre a influência da música na vida de Aracy: “Eu sempre gostei de cantar, principalmente música brasileira. Eu aprendi aquelas músicas difíceis do Noel Rosa” (VOX, 1979).

Importa ressaltar que o “acontecimento” que representou o cantar de Aracy de Almeida – que pode ser observado, sobretudo, retroativamente – diz respeito ao fato de que a cantora inaugura uma forma de cantar que é sua: nasal; estranha, mas potente; e que levam os críticos a auscultarem sua voz na busca daquilo que lhe seria próprio e que a traduziria na personificação do samba. Atente-se ressaltar que, em um momento quando o regime enunciativo do canto, ou seja, a forma como se deveria cantar, era ditado por um Miradíssimo, Aracy cria um “Almeidismo”, um trânsito entre o cantar praticado nas ruas, nas igrejas, nos terreiros e nos subúrbios e que chega até um para o cantar feminino radiofônico, que até então se dava sob a rubrica de Carmem Miranda. Assim, seguindo na esteira das provocações, da rebeldia, da postura resistente e sagaz de Aracy, passamos a próxima seção, que diz respeito, ainda, a oralidade em Aracy de Almeida, dedicada ao seu idioleto particular.

#### **4.1.2 “Um vocabulário que só falava calão e outras minhocas mais”: a oralidade em Aracy de Almeida**

Como exposto no capítulo anterior, na Era Vargas, a emergência da radiodifusão fez com que se criasse, via DIP, uma “polícia da língua”, visando a eliminação de usos linguísticos mais coloquiais, das gírias (ou “jírias”, na época), ou, de maneira geral, das expressividades características da oralidade, buscando-se um ideal linguístico mais aproximado da escrita para ser veiculado no rádio, de forma que se unificasse a oralidade nacional. Para além da ação propriamente repressora do DIP, houve, como já deflagramos, ações que visavam incidir sobre a oralidade no âmbito poder-saber, conforme a realização do I Congresso da Língua Nacional Cantada e os artigos publicados na revista *Cultura Política*, especialmente de âmbito etnológico.

Pode-se dizer que o alvo dessa política policial da língua era encarnado pela performatividade oral de Aracy de Almeida, um modo de falar que compunha seu projeto estético enquanto figura pública, cantora, artista. A perspicácia de sua fala, que produzia o efeito de sentido de uma “personalidade autêntica” (Máximo e Didier apud LOGULLO, 2014), misto de um vocabulário cunhado a partir de sua trajetória junto aos malandros e aos boêmios cariocas – com e sem Noel Rosa – com as práticas linguísticas da oralidade suburbana rendeu-lhe um de seus epônimos: “Rainha dos Parangolés”. Esse falar “aracyano” materializava um discurso malandro, cômico, direto, que se tornou uma de suas grandes marcas enquanto jurada.

Em uma seção da *Revista do Rádio*, chamada “Homenagens Cadavéricas”, não assinada, publicou-se em 20 de julho de 1950 a seguinte quadrinha destinada a Aracy de Almeida: “Dona Aracy Chora-Chora/ Que criou uma linguagem/ Viu pra cá sem demora/ Somente por ‘fuleragem’!”. Visto que a publicação se voltava às personalidades radiofônicas, há nas edições da *Rádio Revista* mais remissões à irreverência da personalidade de Aracy – qualificada como “Santa Bronca” na edição n. 39 (1949) – e à forma como falava gírias do que a seu cantar, propriamente. Na edição seguinte, de número 40, em uma seção de humor, a revista oferece uma receita de “Bolo Radiofônico”, tendo, entre os ingredientes, “200 g de gíria de Araci de Almeida”.

Atentando-se para o circunstanciamento da mulher ao espaço do lar e à espécie de silenciamento (não à voz, mas ao discurso) que lhe era imposto em esfera pública, supomos que deveria haver algo de insólito em uma mulher como Aracy de Almeida, que vinha a público conhecida como aquela que “falava calão”, esbanjando um vocabulário encontrado em redutos da malandragem, e, nas palavras da própria, “de bofes azedos”, ou, ainda, conforme declaração de seu irmão (cujo nome não foi identificado) para a *Revista do Rádio*, aquela geniosa que “Se tiver

que brigar com alguém, ela brigará e não escolhe adversário nem momento” (REVISTA, n. 55, 1950, [s./p.]).

O insólito, o cômico, o peculiar de uma mulher jovem, não branca, que falava um vocabulário geralmente ouvido nos malandros cariocas – homens – e era conhecida por ser direta, ou mesmo conflitiva, permitiam que, de certa forma, a produção de Aracy como um efeito de sujeito público resistisse àquilo que se dizia que era a forma apropriada, especialmente em se tratando de uma mulher, de falar, produzindo sua própria – e agonística – forma de dizer. Na edição n.27, de 1950, da Revista do Rádio, o editorial de Anselmo Domingos aborda as “Esquisitices dos Artistas”, reafirmando o que argumentamos como o insólito representado pelo comportamento de Aracy na radiodifusão. Rodrigues referencia a cara de zangada de Aracy como sua esquisitice: “A bem, com boas conversas, ela se deixa levar até os confins. A mal, em discussão, não há diretor de rádio que deixe de ouvir “boas coisas”. Porque Aracy é assim, simples, afável, quieta. Não mexam com ela, porém” (RODRIGUES, 1950, [s./p.]).

De maneira geral, o falar aracyano era bem recebido pela Revista do Rádio, visto seu tom humorístico. Na edição n. 55 de 1950, Caspary escreve uma matéria sobre Aracy de Almeida intitulada “A Estrela Suprema do Samba – Aracy de Almeida tem um Vocabulário Diferente”. Após descrever os sucessos emplacados por Aracy, Caspary passa a descrever a cantora nos seguintes termos: “Aracy de Almeida é uma figura singular: Faz amigos onde estiver e sua verve, sua sagacidade de espírito e, sobretudo, seu vocabulário exclusivamente da jória (sic), transformou-a, de imediato em ponto de atração para quantos com ela conviverem. Houve até um jornalista brasileiro que, ao conversar certa época, em São Paulo, com Aracy, precisou de um intérprete para entender o que a conhecida cantora dizia” (REVISTA, 1950, [s./p.])

Aquilo que se chama de “personalidade” de Aracy, conjuntamente à atribuição do estatuto de “personificação” do samba à cantora, é mencionado, nos documentos mapeados, como um dos fatores que motivaram o “namoro com a granfinagem” (REVISTA, n.58, 1950, [s./p.]). Aracy de Almeida passou a frequentar o círculo de playboys, intelectuais e da classe média alta, onde dizia-se que, conforme o aforismo de Hermínio Bello de Carvalho (SESC, 2014, [s./p.]), que “Aracy elevou o palavrão à categoria de uma cantata de Bach”. Em outro editorial da edição n. 42, de 1950 da Revista do Rádio, chamado de “Fatos em Foco” e escrito por Anselmo Domingos é feita a seguinte asserção:

A rádio evoluiu a sociedade? Antigamente, era feio gente rica dar-se com gente da rádio. Hoje é chic. Aracy de Almeida faz um sucesso louco quando canta em boîtes. No fim dos números ela vai pras mesas conversar com os granfinos que gostam de ouvir as suas jórias (sic) e as broncas. Pelo andar das coisas qualquer dia destes Jorge Veiga vai fazer furor em algum chá-dançante. (DOMINGOS, 1950, [s./p.]

Ainda que não seja este o enfoque desta subsecção, é pertinente fazer aqui uma digressão sobre algo a que já referimos na subsecção anterior e que diz respeito à relação entre Aracy de Almeida e uma certa intelectualidade e os circuitos da alta sociedade. Para a Revista do Rádio, em 1963, Aracy declarou:

Eu canto para todos os que querem me ouvir. Porém, em tantos anos como cantora, jamais fiz tanto sucesso, como agora, cantando no Top Club, apresentando-me para o que os cronistas chamam de *Society*. Cheguei à conclusão que granfino gosta mais das interpretações dos artistas. E para eles eu posso me exibir como realmente sou. No dia que quero, cantando até sem sapatos: o *society* não liga para isso. O que quer é ouvir as músicas que eu canto. (Apud LOGULLO, 2014, p.127)

Apreende-se assim, que coexistem igualmente na narrativa de Aracy uma figura que emerge nas escolas de samba; canta nos meretrícios do mangue com Noel Rosa; “Arquiduquesa do Encantado” e a “Dama da Central”, que se diz “Eu sou o povo, eu conheço e manjo um bocado do povo”, que residiu por toda sua vida em um bairro suburbano que, foi, por muito tempo, um dos bairros mais pobres do Rio de Janeiro. A essa faceta de Aracy, soma-se a Aracy que é predicada como uma “mulher refinada intelectualmente”; amiga de intelectuais, poetas, artistas, modernistas; colecionadora de artigos de luxo, obras de arte e raridades; que gostava de tomar bebidas caras e gostava da boemia com “aqueles boêmios antigos, aquela turma que tinha, assim, jornalista, intelectual... Essa turma não tem mais. Agora só tem essa turma que só sabe doze palavras do dicionário” (Aracy de Almeida In VOX..., 1979).

Tais ambivalências, entre incorporar aquilo que de “genuíno” havia no falar e no cantar das classes populares, representando a própria “sensibilidade popular”, tendo, em suas próprias palavras, começado a

cantar para “fazer uma grana” e, após sua ascensão artística e social, passar a perambular no meio da “alta”, entendo que nesse circuito, e não entre malandros e outras figuras populares do samba, poderia “se exhibir” como realmente era – entre outras ambivalências que ainda surgirão nesta pesquisa – estão no cerne das trajetória discursiva e artística de Aracy de Almeida. As contrariedades acomodam-se na figura de Aracy, na sua elaborada construção de si como uma personagem pública. Exemplifica-se no excerto, retirado da Revista Manchete, em 1971, quando Aracy disse: “Eu tinha bronca de ser pobre. Agora não sou rica, mas consegui ter muita coisa que queria ter e realmente não estou querendo nada. Na verdade, queria mesmo era não ser mais tão conhecida, como fiquei de repente. E mais: quando eu era só cantora, era mais respeitada” (apud LOGULLO, 2014, p.140). Entende-se que ser a personificação do samba pudesse dizer respeito a também incorporar as contradições e os “mistérios”, nos termos de Vianna (1995), do samba.

Feita essa digressão, retornamos para a temática que chamamos de a “oralidade” de Aracy, sua expressividade oral e o efeito de sentido de uma personalidade que advém dessa expressividade, para observamos nos relatos de Aracy de Almeida, a existência de reações negativas a essa oralidade. Cabe retomar o enunciado, já transcrito aqui, em que Aracy diz que ela e Noel eram tidos, no rádio, como gente que “não prestava”, sem “cartaz”. Em 1970, Aracy fez o seguinte relato ao jornal “Última Hora”, revelando que, no princípio da sua carreira, ela era preterida por compositores famosos da década de 1930:

No rádio, eles faziam assim uma elite, eles formavam assim uma massa compacta de autores, por exemplo, para não me dar música. Ary Barroso, Assis Valente, Joubert de Carvalho, Lamartine Babo e Custódio Mesquita – essa gente não me dava música porque me achava um lixo, tá entendendo? Por causa dessa minha vida, desse meu modo de falar de coisas assim, eles não gostavam de mim, eles davam pra outras pessoas que fingiam talvez ser uma pessoa assim, tá entendendo? De maneira que quem acreditou em mim mesmo foi o Noel, que gostava desse meu gênio, me achava uma pessoa genial. Mas os outros não achavam, não. Entendeu? Aliás, o Noel tinha lá sua cuca bem fundida, sabe? Ele tava bom pra viver essa época agora, porque todo mundo tá louco, mas ele era também muito maluco. Maluco

demais, xingava as pessoas, botava apelido.  
(Apud SOUZA, 2007, [s./p.]

Desses compositores, destaca-se a espécie de “guerrinha particular” que Ary Barroso tinha com Aracy. Segundo ela, ele só dava músicas para as irmãs Baptista, que qualifica com “aquelas lá da época de 1500” (LOGULLO, 2014, p.97). Em outra entrevista dada por Aracy, presente em “Mosaicos...” (2009), ela conta que: “Ary Barroso era um compositor muito célebre na época e não gostava da minha voz. Ele achava que eu era uma pessoa muito fanhosa e que era muito temperamental, tinha um gênio esquisito e que eu tinha um vocabulário que só falava calão e outras minhocas mais. Então ele tinha uma guerrinha particular contra mim”. Depreende-se desse enunciado de Aracy uma suposta preferência de Ary Barroso por cantoras que tinham um comportamento mais adequado para aquilo que definia o feminino na época, além de uma não adesão do compositor ao séquito de admiradores do cantar de Aracy de Almeida. Isso pode ser contraposto a um dos maiores sucessos de Aracy, “Camisa Amarela”, uma composição de Barroso, e ao fato de ele ter oferecido à cantora “Aquarela do Brasil”, canção importante no cancionário brasileiro. A contenda entre o compositor e a cantora dispôs ainda de uma publicação de um texto de Aracy em “O Semanário”, na década de 1950, chamado “Ary, Eu nunca lhe pichei!”.

Curiosamente, nos enunciados de Aracy, o fato de que os compositores não a escolhiam para performatizar suas canções era uma não aceitação da particularidade de sua voz simbiótica a uma não aceitação de sua personalidade, qualificada pela cantora como suburbana. Mencionamos a seguinte asserção de Aracy: “O Assis Valente, sabe cumé, não era muito meu camarada, não gostava da minha voz nem da minha personalidade. Afinal de contas, era uma garota que vinha do subúrbio e estava querendo entrar numas zorras que não ia dar pedal mesmo” (VOX..., 1979)

Ademais, um editorial intitulado “Cantor deve cantar, não deve falar”, da edição de número 20, de 1949, da Revista do Rádio, “honra” Aracy de Almeida pelo seu silêncio em suas apresentações, comentando que no Rio de Janeiro os cantores passaram a não falar tanto em seus shows por “precaução dos dirigentes”. Aracy, para o editor, uma feliz exceção, é elogiada por apenas cumprimentar o público com um aceno de cabeça: “essa paga para não falar. Talvez pagasse até para que não a víssemos” (REVISTA, 1949, [s./p.]). Se compararmos ao disco gravado ao vivo no show “Aracy de Almeida – Ao Vivo e à Vontade” (1980) em que Aracy igualmente cantando e falando, fazendo piadas, respondendo

a perguntas, podemos questionar se essa postura calada de Aracy em suas apresentações dizia respeito a uma escolha performativa sua ou a uma “recomendação dos dirigentes”. Podemos refletir ainda acerca da trajetória longeva de Aracy que permitiu que a cantora transitasse por diferentes momentos, entre momentos mais repressores e silenciadores, como a Era Vargas, e momentos, ainda que também repressores, nos quais que ela podia com mais facilidade ser aquilo que ela definia como “Aracy do Balacobaco”: “pra dizer que eu sou uma pessoa, assim, sem modos. Uma pessoa respondona”. (MOSAICOS, 2009)

Finalmente, no interior do que denominamos “oralidade aracyana”, mobilizamos os textos publicados pela cantora em “O Semanário” na década de 1950, marcados pela incidência dos usos orais da linguagem na escrita, adquirindo, inclusive, um ritmo, uma prosódia muito própria. Um texto, portanto, perpassado pela vocalidade, pela oralidade, pela performance da cantora. Uma de suas publicações, em tom de desabafo, foi editada em 1956, com o título de “Ninguém deixa cantar o que eu quero”, onde Aracy lamenta o rótulo de “INTÉRPRETE DO NOEL” (escrito, no texto, em letras garrafais) e o fato de parte substancial de seu repertório, de canções de outros compositores, fosse ignorado do público. O texto toca em um aspecto que abordaremos neste capítulo que é a discussão de autoria a partir da relação de Aracy de Almeida com Noel Rosa, mas cabe, neste momento, reproduzir as características da fala oral, e mais ainda, de Aracy, impressas neste texto. A abertura, muito típica de Aracy, diz: “Negócio é o seguinte... Não vou argumentar sobre Noel Rosa, porque esse negócio já está muito manjado. Vou entrar direta no assunto” (apud LOGULLO, 2014, p. 62).

Outro texto para foi publicado em 1957 em “O Semanário”, chamado de “Viver de direitos artísticos? Pois sim...”, que coincidente com as ansiedades de âmbito financeiro enunciadas pela autora, tematiza fatores econômicos da indústria fonográfica relativos aos direitos artísticos, desmistificando a suposta fortuna que a venda dos discos reverteria ao artista. Marca-se a existência de traços prosódicos, próprios a fala de Aracy do texto, novamente: “Eu ia aguentando, o galho, mas como não quero levar fama sem proveito vou botar tudo mais ou menos em pratos limpos, ao contrário do que fazem certos cantores, soltando o bafo dizendo: - “Ah, mas meu disco está vendendo milhões e com direito artístico já comprei um apartamento”. (Aracy de Almeida apud LOGULLO, 2014, p.138)

Neste artigo, Aracy tece argumentações muito lúcidas, recuperando historicamente a forma como a porcentagem destinada para o artista baixou: em 1937 era de 4% e quando escreveu o artigo, entre

1.6% e 2%. Diz ainda que “O sucesso musical brasileiro é fugaz, é como a água de colônia barata, não tem persistência. Assim não vai, não é?” (IDEM). Curiosamente, o artigo discute ainda questões concernentes à geopolítica da língua portuguesa, dizendo: “Outra razão, e muito importante, da diminuta vendagem, do disco nacional, é que, por razões de língua, não há interesse na sua importação por terra nenhuma. Em nenhum lugar, a não ser em Portugal, fala-se a nossa língua, e lá mesmo, quem é rei é o fado, o samba não tem vez” (IBIDEM).

A década de 1950 não oferecia particularmente melhores condições de expressão e possibilidade de construção e veiculação de um de seu próprio discurso em âmbito público para as mulheres brasileiras. Como já vimos dizendo, era possível, aceito e, inclusive, incentivado, que as mulheres ocupassem a esfera pública fazendo ressoar sua voz, que canta/diz a letra do outro, mas não os seus dizeres ou suas composições. Nesse sentido, é singular a publicação de Aracy de Almeida, particularmente por tocar em assuntos delicados como a sua associação com Noel Rosa e o funcionamento econômico da indústria fonográfica. Aracy faz com que a moralidade que impede que as mulheres venham a se fazer como sujeitas de seus discursos publicamente se dobre sobre si mesmo, e não só profere seu discurso, como o faz sob a forma escrita e, num gesto autoral, torna essa escrita perpassada por traços da oralidade, muito assemelhada ao falar que caracteriza a cantora Aracy de Almeida. Ela dobra, novamente, a concepção de língua escrita gramatizada e apartada dos usos orais da língua.

Perto da década 1980, Aracy de Almeida, que dizia ser “na minha, atual, cheia de transas e tal” (VOX, 1979), logo fez a seguinte asserção, contradizendo-se e revisitando criticamente a escola da gíria na época contemporânea sua, dizendo: “O negócio da gíria é o seguinte: a turma que fabricava palavras era outra... Wilson Batista... Germano Augusto, Sílvio Caldas e muita gente mais. Agora é só gíria vulgar... Não aguento mais essa história de eu estou na minha. Ninguém está em nenhuma. Todo mundo repete o que ouve na televisão, por isso eu fui me afastando da gíria”

A acontecimento representado por Aracy enquanto uma ilustre voz na canção popular, espécie de personificação do samba, esteve correlacionado à sua oralidade, à maneira particular como falava e falava-se, outras esferas de sua performatividade oral que não o canto. Aracy, nessa forma particular como performatizava a oralidade, fosse falada, fosse cantada, passou a ser vista como uma personalidade singular e sua oralidade foi conveniente ou conflitante com o

dispositivo. Importa retomar aqui as reflexões de Cavarero (2011) sobre a potência que a voz representa em ao comunicar, comunicar-se, o que remeteria a deflagrar o sujeito corpóreo em sua unicidade, para a autora, um gesto político.

O dispositivo da oralidade captou o cantar de Aracy de Almeida, quando Aracy foi tomada como a voz representativa da síntese nacional e também como representativa de um determinado samba idealizado por aqueles intelectuais que frequentavam as elegantes boates na zona sul do Rio onde Aracy passou então a cantar, visto que na mesma época, Aracy não tinha, entre as classes populares, frequentadoras de programas de auditório e correspondentes da Revista do Rádio, a mesma popularidade de Marlene, Emilinha, Dalva, ou seja, as “Rainhas” do Rádio Nacional” (BATUTA, 2014).

Assim, a busca por apreender o que era um samba “genuinamente popular” parecia ser mais uma preocupação das classes mais abastadas e da intelectualidade do que das classes mais populares. Até aqui, Aracy, na produção que fez de si enquanto efeito de sujeito, cantora e figura pública, deslocou o dispositivo quando, mulher e cantora, cunhou sua própria maneira de falar que dialogava com as gírias e as práticas linguísticas das ruas, aquelas policiadas pelo DIP, e fez ressoar seu discurso, para além de sua voz, inclusive de forma escrita, autorando em seus textos escritos em que inscreve sua oralidade, ou seja, incidindo no terreno da norma escrita com traços da oralidade que deveriam ser combatidos pelo DIP mesmo no âmbito oral. Caso, por exemplo, de quando ela inicia um texto com “O negócio é o seguinte” e usa gírias como “manjado”, “fuleragens”, “no duro” etc.

Feitas essas discussões, e mapeados os discursos que tentaram fazer falar a oralidade em Aracy, canto e fala, passamos a próxima discussão, que diz respeito à figura de Noel Rosa na subjetivação de Aracy de Almeida enquanto cantora, pano de fundo para uma discussão sobre autoria no terreno da canção popular.

#### **4.1.3“Ninguém me deixa cantar o que eu quero!”: Aracy de Almeida, Noel Rosa e o conceito de autoria**

Partimos de uma das pistas deixadas na subseção anterior, o texto em que Aracy publica em “O Semanário”, em 1956, reclamando que o público ignorou canções de Ary Barroso, Custódio Mesquita, Babau, entre outros para proclamá-la apenas enquanto “INTÉRPRETE DE NOEL e outros bichos”, sendo que “nem no rádio era apresentada pelo meu nome, sendo anunciada como ‘aquí está a intérprete de Noel Rosa’

(apud LOGULLO, 2014, p.62). Aracy reclama que quando vai cantar, fica constrangida e “arrepêndida de ter entrado ali”, vistos os insistentes pedidos para que cante as canções de Noel, em detrimento de outras canções de seu repertório, canções que ela diz cantar por puro sentimentalismo: “Eu quero cantar todas as minhas músicas, cantar todos os autores” (LOGULLO, 2014, P.62).

Aracy, teve, entre seus epítetos, o de “Viúva de Noel”. Para além de uma relação entre ambos (que praticamente ignora a figura de Custódio Mesquita, quem, nas narrativas, a leva para a Rádio Educadora) que diz respeito à aparição de Aracy no circuito radiofônico, onde a espécie de “tutela” de Noel pode ter acarretado em uma forma diferente de acesso ao rádio, visto que, diferentemente de muitas em sua época, Aracy não participou de Programas de Calouros. Na espécie de dupla Aracy-Noel, é corriqueiro que se fale de Aracy sempre fazendo remissões à influência, à descoberta, à tutoria de Noel – como dito por Souza (2007, [s./p.]), “a partir dos anos 50, não existe uma reportagem ou entrevista com a cantora cujo assunto não seja Noel, como se ela fosse uma espécie de porta-voz póstuma, ou herdeira, a imagem é reducionista”.

Assim, como no campo dos discursos foi possível falar de Noel Rosa sem referir a Aracy, mas em se falando de Aracy, tornou-se necessário remetê-la a Noel, busca-se nesta subseção enfocar o que é essa espécie de presença de Aracy naquilo que se chama de obra de Noel e não o contrário. Não se trata de discutir a “importância” que Noel teve ou não na trajetória de Aracy ou o afeto que a própria cantora tantas vezes lhe declarou, mas de averiguar em que repercute a exaustiva remissão dos discursos acerca de Aracy a Noel Rosa, essa viuvez artística da cantora, e também o que ela deslinda.

Em 1968, Caetano compôs, a pedido de Aracy de Almeida, a canção “A Voz do Morto” que foi gravada no compacto da cantora chamado de “Bienal do Samba” (tal qual o evento organizado pela Record) naquele ano. Aracy, sobre o seu pedido de composição, relatou, em um “Especial MPB” de 1972 (apud LOGULLO, 2014, p. 114):

Eu trabalhei numa emissora... chegada a negócio de festival. Uma minha foi desclassificada e era uma música muito boa, “O Samba da Vida”, de Miguel Gustavo... Então, pra gozação, eu cheguei perto do Caetano e disse “Caetano, vamos fazer uma música de gozação daquele festival, porque afinal de contas festival é aquilo que a gente sabe, só ganha o que não serve e realmente só ganha o

que não é popular”. Então o Caetano entrou na minha, eu entrei na dele e o Caetano resolveu fazer essa música “A Voz do Morto”.

O sugestivo título, “A Voz do Morto”, trocadilho com a canção de Zé Ketí “A Voz do Morro”, funciona como um predicado a Aracy enquanto o corpo, a boca, o sopro que vivifica não só o morto Noel, como também a letra e a partitura mortas, que, à revelia de seu funcionamento enquanto parte da obra de um compositor, passam a efetivamente exercer o papel de canção quando corpos (vivos) a performatizam. Podemos, a partir da canção de Caetano e Aracy, vislumbrar alguns pontos pertinentes para a discussão ora proposta.

O primeiro diz respeito aos enunciados proferidos por um sujeito lírico identificado com Aracy de Almeida. Não desconsiderando a plasticidade e os procedimentos de ordem poética da letra de Caetano, entendemos ser possível apreender a canção como uma das formas de discursivização de Aracy de Almeida, considerando-se estética e política enquanto intimamente relacionados vistas as visibilidades e invisibilidades que os regimes estéticos criam, e, ainda, que a produção de predicados sobre Aracy a partir dos enunciados da canção se torna singularmente eficaz quando a canção é vocalizada por Aracy. Mais ainda, a letra da canção tomada enquanto uma das discursividades que produzem Aracy é singular nesta pesquisa por deflagrar uma Aracy de Almeida eversiva, que já deslocou o dispositivo da oralidade que incidia sobre sua subjetivação enquanto cantora emblemática da música popular brasileira, recusando-se a coadunar com uma patrimonialização e glorificação do samba e de Noel Rosa.

A canção foi proibida pela censura na ditadura militar que vigorava então e por isso, tornou-se menos conhecida (SESC, 2014). Descrevendo-se a canção, Aracy, aquela que se pode identificar como a sujeita lírica e como a voz, começa, tétrica, em um palco constituído pelo luxo de ouro, prata e filó de nylon e desdenha da tentativa monumentalização nacionalista, como o tornar o seu cantar um dos patrimônios gloriosos do nacionalismo (“Eles querem salvar as glórias nacionais”) com um sonoro, durativo e irônico “Coitadoooooooo!”. Passa então a cantar, de forma acelerada e sincopada, aproximando-se mais e mais de um ritmo prosódico semelhante à fala: “Ninguém me salva/ Ninguém me engana/ Eu sou alegre/ Eu sou contente/ Eu sou cigana/ Eu sou terrível/ Eu sou o samba”, com marcação do /r/ articulado como vibrante velar [R] da palavra terrível. A música segue com um trecho mais acelerado e mais prosódico ainda, que traz elementos do passado popular: “A voz do morto/ Os pés do torto/ O cais do porto/ A vez do

louco/ Na Glória” – sendo a Glória ambígua entre as “glórias nacionais” e o bairro de ambiente boêmio frequentado por Aracy e Noel Rosa.

Observa-se na letra da canção a existência de dois campos: o “eles” que seria do terreno de um certo nacionalismo, o qual poderia ser identificado com o dispositivo da oralidade, que passou a atribuir ao samba a função de “glória nacional”; e o outro da primeira pessoa do plural, a personificação do samba que arditamente – alegre e cigana – se furta a ser enganada diante das glórias do nacionalismo, mesmo que esse nacionalismo glorifique um ícone da cultura popular no passado – o morto a quem lhe caberia ser a voz – referido em meio a outros emblemas do popular, o jogador de futebol Mané Garrincha, o cais e a boêmia da Glória.

A canção continua, com seu sujeito lírico exprimindo sua atualidade, sua conexão com as mudanças deflagradas em um novo tempo (“Eu sou atual”, dizia Aracy) mesmo que isso a deixe “do lado de fora”, no caso dos grandes festivais, domínio das glórias nacionais atrelado a um passado dourado como a “Era do Rádio”: “Eu canto com o mundo que roda/ Eu e o Paulinho da Viola/ Viva o Paulinho da Viola!”. E ainda: “Eu canto com o mundo que roda/ Mesmo que eu não cante agora/ Mesmo do lado de fora”. Na mesma estrutura rítmica e melódica, Aracy diz, de maneira mais prosódica ainda: “Eu sou valente/ Eu sou o samba/ A voz do morto/ Atrás do muro/ A vez de tudo/ A paz do mundo/ A glória!”

O objetivo desta dissertação, como já frisado, não é proceder a uma análise das canções de Aracy de Almeida e muito menos de suas letras, mas sim, compreender o que diz essa canção e como ela nos permite compreender o fenômeno em questão. E ainda que exaurir a canção por meio de análises não seja a intenção, é importante pontuar como a vocalização da cantora muda ao longo dos trechos da canção, partindo de um cantar mais sutil, de uma vocalização mais suave – de certa forma solene, coerente com o ambiente que conjuga um defunto e um tablado de ouro, prata e filó de nylon –, um cantar despido dos traços da fala da cantora e que, conforme a canção evolui, progressivamente é substituído por um cantar mais volumoso, encorpado, muito próximo dos traquejos singulares que Aracy emprega ao falar. Assim, o cantar torna-se mais “Aracy” na canção conforme os versos dizem um resistir, um debochar da solenidade, um rir-se daquelas glórias patrimonializadas do samba, da identidade nacional, ranço das políticas culturais nacionalistas praticadas na Era Vargas.

Em entrevista à Rádio Batuta, Caetano fez o seguinte relato que, a despeito de sua extensão, vale a pena ser reproduzido – sobre seu

encontro com Aracy, quando, em suas palavras, a cantora lhe “ditou” o samba:

Ela estava em São Paulo para fazer a Bienal do Samba, que era um festival só de samba e estava muito irritada com a ideologia em torno daquilo. Ela veio falar comigo: “Pô, me tratar como glória nacional pensando que vão me salvar? Puta que o pariu, salvar o caralho! Estão pensando que vão salvar o samba da televisão? Salvar o caralho! Quero que você faça um samba, porque você que é o verdadeiro Noel, porque você é violento, você é novo!” Era assim que ela falava para mim: “Eu já estou por aqui, de saco cheio” – e ela pegava como se tivesse um saco mesmo –; “Eu estou de saco cheio desse negócio de Noel Rosa, ter que arrastar esse morto pelo resto da vida. Quando eu canto é a voz do morto! E ninguém me engana com essa porra, não, festival de samba. Faça uma música da pesada para eu gravar, esculhambando essa porra toda!” me ditou o samba! Fiz a música, ela adorou e gravou. (Apud SANTOS, 2015)

A narrativa que nos oferece Caetano, de que sua composição foi mesmo “ditada” por Aracy de Almeida, ou seja, de que sua operação foi a de um ajuste composicional para musicar sentenças proferidas por ela, nos apresenta uma série de elementos importantes para nossa argumentação acerca da autoria no interior de canção. Primeiramente, é necessário atentarmos para como a dinâmica da autoria na narrativa da canção “A Voz do Morto” se desloca mesmo daquela elencada por Almeida (2007), que associa a “enunciação” da letra canção um território de disputa entre o cantor e do compositor, e o enunciado a um território do compositor, visto que aí Aracy também exerce uma função autoral no enunciado, quando “ditou” a canção.

A narrativa mobiliza ainda um procedimento comum no começo do século (1920-1930), quando canções eram feitas por compositores a pedido de cantores consagrados. Tem-se um processo de composição cujo ponto de partida são enunciados da língua falada, havendo, portanto, uma passagem da palavra do âmbito verbal para o âmbito musical, passagem que, para Tatit (2015) é crucial no campo da música popular brasileira, resultando, para o músico e linguista, em uma escola musical marcada por acabamentos mais prosódicos do que propriamente musicais.

Nesse ensejo, aparecem processos composicionais que são deflagrados a partir de uma “fala interessante”, coisa que a narrativa explicitada por Caetano parece dizer respeito, ou seja, de uma prática de composição que tem como material a fala cotidiana. Nessa narração específica, Caetano Veloso não apenas compôs a partir de “uma fala cotidiana”, no sentido de expressões anônimas que se dispersam na oralidade, mas a partir de enunciados que, de certa forma, já eram autorais e se referiam a uma história singular, e, mais ainda, que já dispunham de sua própria prosódia, uma marcação da maneira como Aracy falava e que, como já vimos na subseção anterior, era um elemento determinante na produção que fazia de si. Ocorre que essa prosódia que cogitamos ser um dos determinantes dessa composição – entre aquilo que deveria ser “dito” e qual a maneira de “dizer”, nos termos de Tatit (2015) – foi novamente centralizada na figura de Aracy quando ela é quem registra a canção em seu corpo, sua voz e seu regime enunciativo. O efeito de autoria, na complexidade que apresenta em se tratando da canção, remete triplamente a Aracy – enquanto aquilo que foi dito, enquanto a maneira de dizer e enquanto eficácia da coincidência entre aquela que canta, o seu cantar e o conteúdo verbal e musical da canção.

Discutir o efeito de autoria que remete a Aracy não é minimizar a atuação de Caetano Veloso de “A Voz do Morto”, até porque os próprios estatutos que definem a relação entre “compositor” e “intérprete” – entre eles, a política de direitos autorais – privilegiam Caetano em detrimento de Aracy. Trata-se de argumentar que as reflexões críticas em torno da canção devem complexificar a questão da autoria e deslocar a centralização da canção em torno de Caetano, que, por sua vez, gravou a canção, reitera-se que pouco conhecida, em dois momentos: ainda no ano de 1968, com a banda Mutantes, no compacto “Caetano Veloso e os Mutantes”, registro ao vivo no qual menciona Aracy de Almeida antes de iniciar a canção; e no show do álbum “Zii e Zie” (2009), quando Caetano Veloso e sua banda fizeram *pout-porri* entre “A Voz do Morto” e outras canções, sem que Aracy de Almeida fosse reportada nessa performance. Já Aracy, em *Vox Populi* (1979), quando questionada sobre a canção, diz tratar-se de “uma música muito difícil chamada ‘A Voz do Morto’, era um negócio meio tétrico, um negócio tipo Béla Lugósi, sabe? Um negócio para cantar em castelo misterioso. É isso aí.”

Vimos os deslocamentos do efeito de autoria por meio de dinâmicas que passam uma canção. Passamos agora a discutir a autoria naquilo que tange Aracy e Noel Rosa. A forma como Aracy

significou a presença de Noel em sua carreira artística variou entre dois polos: o “morto” – tal qual Caetano Veloso, o cantor Edy Star afirma ter ouvido Aracy dizer que “não aguentava mais carregar a alça do caixão de Noel” (LOGULLO, 2015, p. 112) – e aquilo que propiciou a própria existência de Aracy de Almeida enquanto figura artística, como, por exemplo, no “Especial Roberto Carlos e Aracy de Almeida”, em 1976, onde Aracy sentada em uma fina mesma, com um banquete à luz de velas acompanhada de Roberto Carlos, brinda à “Glória” – novamente a ambiguidade do termo “Glória” – de Noel Rosa dizendo que “se não fosse ele, eu não estaria cantando ainda até hoje”.

A primeira região do discurso aracyano em que a aparece Noel Rosa é quase anedótica, muito menos mobilizada do que a segunda, onde Aracy é reduzida à “intérprete favorita de Noel”, o compositor que não se agradaria nem do cantar de Carmen Miranda, nem de Linda Baptista. Nesse sentido, cabe questionar tanto o estatuto de intérprete, pensando-se como a voz que por décadas corporificou e performatizou as canções que, como sinédoque, são chamadas de Noel Rosa, marcou nesse repertório seu timbre, seu corpo, o regime enunciativo do seu cantar.

Para apresentar aquilo que há de Aracy em Noel Rosa, mobilizamos a fala de Jorge Mautner no documentário “Araca...” (2014), quando o poeta e cantor diz: “Ela é amalgama do centro da gema. [...] Noel e a música dele são geniais, mas a voz dela... eles crescem assim de uma maneira eterna. Não desfazendo dos outros intérpretes, mas a característica única dela. [...] Ela é hipnótica e causa vertigem e beleza”. No mesmo documentário, a cantora Cristina Buarque afirma que “a obra de Noel é uma coisa genial graças à Aracy”. O estatuto da obra é, novamente, questionado.

Se na série de discursos que também produzem a figura pública de Aracy de Almeida, é atribuído a Noel o papel de “ensinar” a Aracy as suas composições “difíceis” (são termos da própria cantora, em enunciados diversos, muitos já reproduzidos aqui), buscamos, aqui, não como o cantar de Aracy estava submetido ao jugo de Noel, mas como ela agenciou seu próprio cantar naqueles arranjos composicionais, agenciamento que, baseado na experiência da Aracy ligada ao canto em âmbito popular e religioso, é reconhecido enquanto “intuição”.

A precocidade da morte de Noel – aos 26 anos, em 1937 – toma uma proporção maior se comparada ao peso que seu nome e suas composições angariam na história da música popular brasileira. Nesse sentido, é importante remeter ao nascer de 1950, quando, pouco mais de uma década após sua morte, os discos que levavam o nome de Noel

estavam esgotados e as composições não mais circulavam no âmbito radiofônico e mesmo seu nome beirava o ostracismo. Nesse quadro, coube a Aracy de certa forma “resgatar” artisticamente Noel Rosa, em uma série de programas feitos para a Rádio Tupi do Rio de Janeiro e uma sequência de discos lançados na década de 1950. Logullo (2014) questiona se, à revelia de Aracy, Noel teria sido espontaneamente resgatado pelos tempos e a mesma questão foi feita a Aracy de Almeida por Hermínio Bello de Carvalho no Especial “Contra-Luz” (1987), se Noel estaria vivo musicalmente: Aracy responde, deslizando do vivo “musicalmente”, para o “vivo”: “Eu não sei, ele tinha tanta bossa que era capaz de estar vivo ainda. E tem tantos remédios agora, cada coisa?” Não entramos no mérito da questão de como funcionaria Noel à revelia de Aracy, concentrando-nos no fato de que aquilo que se tornou Noel Rosa na história da música popular também é produzido por Aracy de Almeida.

Em “Vox Populi” (1979) ela é questionada sobre ser uma cantora engessada nas composições de Noel Rosa. Sua resposta:

Eu não me fixei em Noel e a prova disso é que cantei muitos outros grandes compositores, Caymmi, Ary Barroso, Joel e Gaúcho, Antonio Maria. A lista iria longe. Mandeí pro alto sucessos carnavalescos que nada tinham a ver com Noel. Canto suas músicas mais por sentimentalismo, por gostar do que ele fez, do que para forçar o cartaz, como uns sabidinhos já escreveram e disseram por aí. Acresce, meu tio, a seguinte circunstância: estou fazendo um espetáculo, cantando numa boate, num teatro, e logo o público começa pedindo: canta o “Feitiço da Vila”, canta “O X do Problema”. Manda os “Três apitos”, canta a “Conversa de Botequim”. Aí, eu vou lá e atendo. Pego o embalo e vou indo, indo, indo de Noel. Não tenho culpa não, compadre.

O excerto é indicativo de uma demanda de Aracy por canções que a produzem enquanto cantora popular (“Camisa Amarela” de Ary Barroso é uma de suas canções mais conhecidas) e também de como a performatividade e vocalidade de Aracy são constitutivos da produção daquilo que se entende como “um” Noel Rosa. O “morto” refere como visto a uma letra (composição) que demanda a voz (performance) de Aracy de Almeida: continuamente solicitada por ser a voz “eleita” para

aquela canção, o que demonstra a forma determinante como Aracy atua na produção de um Noel Rosa

Aracy também contradiz seus próprios enunciados que reportam Noel Rosa como um “peso” (o do caixão) em sua carreira – e, aliás, a recorrente contradição é uma das potências que vemos na forma como Aracy se produziu enquanto figura pública. Quando sua carreira artística já não era determinada pelo cantar, mas por sua atuação como jurada – que também diz respeito a um certo esquecimento público de Aracy enquanto cantora, que envelhecia, e às relações entre cantor e compositor, que se modificavam<sup>24</sup> – ela disse em *Vox Populi* (1979): “Depois que Noel Rosa morreu, eu deixei de gravar, porque eu não queria ficar gravando bagulho e coisa pra ficar na prateleira, como tem muita coisa aí. Disco vendendo a cinco mangos”.

Não apenas no “cantar” Noel Rosa, mas também no dizê-lo, Aracy, de certa forma, ganhou autoridade. Ela era requisitada a comentar as canções de Noel, narrando sempre as histórias que envolviam as composições, os bastidores envolvendo a relação entre diferentes compositores e o universo musical. Diante do Estado, inclusive, a cantora representou Noel Rosa, quando o Ministro Salgado Filho, em 1950, chamou Aracy de Almeida para madrinha de um avião que havia sido batizado de Noel Rosa (REVISTA, 2016).

Assim, o repertório Aracy-Noel torna-se uma espécie de legado que estaria no espólio de Aracy após a sua morte. No programa de entrevistas “Quem tem medo da Verdade”, veiculado entre 1968 e 1970, Aracy, ao ter de atribuir uma nota à cantora Maria Bethânia tece o seguinte comentário a respeito do legado de Noel:

Essa... Eu vou dizer uma coisa... Eu fiz uma reportagem e declarei o seguinte, que ela devia herdar essa coisa que eu faço por Noel, essas músicas que eu canto de Noel Rosa, há muitos anos. Eu deixei essa herança pra quando eu morrer. Maria Bethânia devia ficar com meu repertório, porque ela sabe cantar muito bem, é uma artista que sabe interpretar, é uma artista que sabe dizer e que tem pra dar alguma coisa! Maria Bethania! Acho assim lindo! Divino! Nota dez!

---

<sup>24</sup> “Os autores resolveram gravar suas próprias músicas. Este é um meio de faturar. Fatura com autor, de um lado e como cantor do outro. Ganha de dois lados. Você acha então que o Chico vai chegar perto de mim, dizendo, Aracy eu tenho uma música maravilhosa e vou te dar. Hoje em dia ninguém é de ninguém, hoje em dia é salve-se quem puder.”

Tem-se que, no cancionero em questão, o efeito de autoria remetido ao renomado compositor Noel Rosa é deslocado a partir de Aracy, coisa que diz respeito à própria economia da canção – na relação compositor-cantor-músico, em geral – mas que se intensifica no caso de Aracy de Almeida vistos os traços autorais exercidos por sua voz e por sua performatividade. Nos últimos anos, notadamente após 2014, ano do centenário do nascimento de Aracy, shows e espetáculos têm sido produzidos como um tributo à cantora, como “Aracy de Almeida – A Rainha dos Parangolés” (2017), “A Dama do Encantado – Tributo a Aracy de Almeida” (2016), ou Araca (2016), apenas para citar alguns. Importa observar que nessa sorte de espetáculos, o as composições de Noel aí cantadas passam antes pelo crivo de Aracy: os artistas cantam Noel, mas também cantam Aracy, e, ainda, para cantar as canções de Noel, atravessam o regime enunciativo inaugurado pelo cantar de Aracy.

Se a aparição de Aracy no rádio se deu sob a forma de um cantar caracterizado pelo “mirandismo”, logo Aracy suplantou esse regime estabelecido a partir de Carmen Mirando para criar um regime canoro próprio no interior da canção, que foi se materializando, como vimos no começo desta seção, na produção de verdades sobre como o cantar de Aracy enquanto “único” e “singular”, singularidade que, em diversos momentos, deslizou para um estranhamento, uma disjunção àquilo que era entendido como o “bem” ou o “belo cantar”.

Advogamos, em diálogo com Almeida (2008), que na canção, o efeito de autoria deve ser refletido considerando-se uma possibilidade coletiva, não apresenta apenas um caráter individualizante, refletindo-se, para além do compositor/a, ao cantor/a e também aos outros profissionais envolvidos na canção. No caso da relação Aracy de Almeida/Noel Rosa, o compartilhamento dos efeitos de autoria em determinadas canções ficou evidente, para além dos efeitos de autoria de teor individual – Noel pela composição, Aracy pela oralidade.

Encerramos a subseção mencionando o efeito de autoria de Aracy que apareceu mesmo na escrita, como vimos, na subseção anterior, nas publicações de “O Semanário”. As marcações da oralidade de Aracy possibilitaram que, inclusive já na Rádio Revista, n. 50, de 1950, se fizesse um “pastiche” de discurso aracyano, caracterizado por sua oralidade. A cena diz respeito a Aracy de Almeida em Nice, encontrando Chopin e Strauss (logo, um confronto entre a música popular e a música erudita). Aracy, diante de uma serenata que Chopin lhe dedicaria, diz: “Neca! Não vem com fuleiragem!... Essa tua serenata é bagulho! Te pira daqui. Tu também aí, ó Strauss, desguia com essas

valsas de Salão. O negócio é, morro com muita bossa, tá bem? Valsa é espêto!”.

Passaremos, na próxima seção a discutir Aracy de Almeida a partir da racialização e da generificação.

#### 4.2“ME OLHAVAM COMO UMA CRIOULINHA, DEPOIS COMEÇARAM A ME OLHAR COMO UMA CANTORA”

O título desta seção reproduz o trecho de uma fala de Aracy de Almeida sobre a maneira como, em sua carreira, passou por discriminações. Tangenciando a questão racial no Programa MPB Especial de 1972, Aracy afirmou (falando sobre os processos da construção de sua carreira): “Depois eu fui me acomodando, pessoas que não gostavam de mim começaram a simpatizar comigo. Me olhavam, assim, como uma crioulinha, depois começaram a me olhar como uma cantora”. O termo “crioulinha” referido por Aracy como uma forma pejorativa de dizer o sujeito a partir de sua racialidade parece, no excerto como uma espécie de oposição a outro estatuto, de “cantora reconhecida”, tendo-se o campo do popular como um espaço que propiciava a ascensão social para os negros/as marginalizados/as. A passagem materializada no título da seção, então, ilustra a espécie de prática racial que se dava no Brasil, de teor esbranquiçante: de crioulinha à cantora.

A discussão do efeito de autoria produzido por Aracy a partir de sua oralidade está em muito perpassado pela genericidade. Primeiramente, naquilo que Souza (2007) chamou de a aparição da mulher como “voz”, ou seja, o terreno da mulher na canção como o da materialidade que emana de um corpo, por sua vez, “garganta de carne” nos termos de Cavarero (2011), e homem enquanto razão, articulação, linguagem, a economia patriarcal binária de Cavarero que, nesta pesquisa, apareceu como uma espécie de dinâmica que diz respeito a uma entre as inteligibilidades do dispositivo. Em segundo lugar, o fato de a oralidade malandra, direta, cheia de gírias produzir um efeito de autoria diz respeito ao fato de ser mulher quem tem essa forma de dizer, algo insólito visto o estreito papel que a moralidade e a política destinavam à mulher socialmente.

Em nossa revisão bibliográfica já propusemos uma leitura que toma racialidade e genericidade interseccionadas. Procederemos, assim, nesta seção a uma tentativa de apreensão da subjetivação de Aracy considerando-se tais categorias e processos, observando como Aracy foi dita, como Aracy se disse, como o dispositivo da oralidade, que dialoga

com a racialidade e a genericidade, funcionou aí, e como o dispositivo também foi deslocado.

Primeiramente, consideraremos a questão da racialidade em Aracy. Nosso mapeamento do surgimento histórico de Aracy nas discursividades avaliadas na pesquisa documental (especialmente a Revista do Rádio) não faz referência explícita à racialidade de Aracy de Almeida, o que é coerente com o ofuscamento da temática racial nos discursos do Brasil mestiço da Era Vargas, como visto no esquadramento do dispositivo da oralidade no capítulo anterior. Ademais, a veiculação da imagem da artista, ou seja, aquilo que fenotipicamente determina a racialização dos sujeitos no Brasil, se dava em uma economia diferente no período em que o rádio comandava a cultura de massa no Brasil. Nesse sentido, à Revista do Rádio é que cabia a divulgação das imagens dos artistas, outra de suas pedras de toque além de seções como “Mexericos da Candinha”. Se a racialidade de Aracy não era dita em palavras, ela era acusada em imagens, como a que reproduzimos a seguir, retirada de uma matéria da Revista do Rádio sobre os “Grandes Salários do Rádio” (1950) já citada:



Figura 2 - Caricatura de Aracy de Almeida

A imagem, caricatural, além de carregar em traços fenotípicos que são construídos como característicos da racialização, representa uma imagem que pouco corresponde à de Aracy. Ademais, a legenda da imagem refere que Aracy, ganhando bem só por cantar, o faz “sem muita força”, sem “requebrar”. A alusão ao requebrado diz respeito a uma certa sexualização que advém da racialidade negra feminina, como já debatemos no primeiro capítulo, e pode também ser uma tentativa de correlação entre Aracy e as mulatas<sup>25</sup>, como por exemplo, aquelas desejadas por Noel, que Aracy continuamente descrevia como “mulata de trezentos talheres”. Depreende-se que Aracy – anteriormente às discussões, problematizações e libertações produzidas pelo movimento

<sup>25</sup> Categoria que já problematizamos na revisão crítica do primeiro capítulo e que, como veremos, emerge historicamente nos discursos que perscrutamos.

feminista negro – já se recusava à identidade “mulata” que a Rádio Revista, inclusive, parece reivindicar, já que a falta de “requebrado” seria um dos motivos pelos quais Aracy não fosse ainda mais bem paga. A predicação de Aracy como mulata também se encontra em “Noel Rosa: Uma Biografia”: “Aracy, mulata miúda, cabelo encarapinhado, jeito de molequinho de esquina, mas muito autêntica, de uma autenticidade que nada, nem o tempo vai lhe roubar” (apud LOGULLO, 2014, p.36)

Assim, em nosso levantamento discursivo, nos diferentes momentos históricos atravessados pela longeva trajetória artística de Aracy, ela foi quem mais reportou a sua racialidade enquanto não-branca, mestiça, mulata ou escura, conforme o título desta seção e as diferentes categorias raciais que aparecem para adjetivar alguém não-branco no Brasil. Na parte mais tardia de sua carreira, enquanto jurada, Aracy parece ter potencializado uma certa negritude em sua imagem, quando adota um cabelo semelhante a um *black power*.

Mesmo Aracy se refere à questão racial de uma maneira um pouco tímida, em poucas ocasiões, e se refere à sua negritude no passado, no começo de sua carreira, quando ainda não era validada enquanto uma cantora. Em nossa busca, nos deparamos com apenas alguns enunciados, como, por exemplo, quando perguntada sobre uma possível relação amorosa, a cantora responde que: “É bom deixar dessas mumunhas e ficar claro que eu sempre fui uma mulatinha de bofes azedos, baixinha e que de bom só tinha a voz. Noel gostava de mim no botequim. Para cama ele só levava mulatas grandonas” (Aracy de Almeida apud LOGULLO, 2014, p. 61). Mencionamos, ainda, o trecho de “Vox Populi” (1979), quando, para contar seu encontro com Noel, menciona o apelido que Francisco Alves lhe deu em âmbito privado: “Quando encontrei ele, ele já era o Noel Rosa e eu não era nada! Eu era a ‘crioulinha’, o Chico Alves me botou o apelido de ‘Crioulinha’”. Ainda sobre o tema, o biógrafo João Antônio em “Dama do Encantado” (1996 apud LOGULLO, 2014) reporta uma fala a Aracy de Almeida acerca de Noel Rosa: “só ele acreditava em mim, os outros me achavam uma escurinha que queria... Bem, uma escurinha qualquer. (LOGULLO, 2014, p. 73).

Em discursos acadêmicos mais contemporâneos, advoga-se o pertencimento racial negro de Aracy de Almeida, caso por exemplo, de Jurema Werneck (2007, 2013) que coloca Aracy em um time de cantoras e compositoras negras, como Chiquinha Gonzaga, Elizeth Cardoso, Dolores Duran, Carmen Costa, Clementina de Jesus, entre outras, destacando que a maioria dos discursos biográficos e dos estudos

sobre essas cantoras não vincula tais mulheres à sua racialidade negra. Werneck observa que esse apagamento da indústria cultural da identidade racial “não envolveu ‘escolhas’ pessoais do artista, mas sim a ação de narradores da sua história” (2003, p.14)

Entendemos ser muito pertinente a recuperação da identidade racial de cantoras afamadas na música popular brasileira, especialmente visto o sistemático apagamento das negritudes no campo daquilo que se constituiu como “brasilidades”, e as pesquisas acerca das mulheres negras na música popular conduzida por Werneck ainda serão retomada aqui. Contudo, neste trabalho, trata-se de observar como a racialidade emergiu nas discursividades sobre/de Aracy e para tanto, é necessário um tensionamento das questões referentes à identidade racial, vistas as ambivalências que perpassam Aracy.

Em um depoimento de Aracy reproduzido em Logullo (2014), cujo contexto em que foi dito não é explicitado, Araca diz: “Cantei muito em macumba quando era broto. Sabia aqueles pontos todos: ‘Pomba Girê, Pomba Girá’. Toda sexta feira ia lá comer meu folclore: quiabo com frango”. Aracy aqui retoma os redutos de sua formação na música popular nos terreiros candomblecistas e umbandistas, que foram referenciados como uma espécie de origem de seu cantar em toda sua trajetória artística, e no enunciado acima reproduzido diz, inclusive a frequência com que o fez. Essa remissão às casas negro brasileiras, contudo, é feita a partir de uma perspectiva conforme à do dispositivo da oralidade, aquele que apenas dá a ver as práticas litúrgicas e musicais das religiosidades negro brasileiras a partir de sua caracterização enquanto folclore.

Atente-se que Aracy, aquela que mobiliza a religiosidade negro brasileira como uma das escolas de seu canto – religiosidade que constitui um dos alicerces da construção da identidade negra no Brasil – aparece nos discursos que investigamos como uma estudiosa da “Bíblia”, afirmando sua identidade religiosa como israelita. Hermínio Belo de Carvalho conta que Aracy costumava presentear seus amigos com volumes do livro cristão e uma anedota reiteradamente mobilizada por diversas discursividades é a de quando Aracy ofereceu “uma rodada de bíblias” em um bar.

Em “Vox Populi” (1979), Aracy é solicitada a dar sua opinião acerca da “religião”. Ao que responde, contrafeita: “Pra começar, você já deu mancada. Umbanda não é uma religião é uma doutrina. Eu não acho nada, meu negócio não é religião, é outro. É isso aí. Negócio de umbanda comigo não dá pedal. Minha religião é israelita.” É preciso observar que Aracy, ao identificar a umbanda a uma doutrina – algo

advogado por alguns dos umbandistas mesmo hoje –, entende-a como antitética de uma religiosidade, excluindo-a do escopo da religião.

Essa forma como reporta questões da identidade negro brasileira – em termos de mulatismo, crioulinha, folclore, doutrina – enquanto é reconhecida como representativa da cultura e da identidade negra conforma-se – novamente entre essencializações e antiessencializações, a partir de Gilroy (2001) – ao dispositivo ao mesmo tempo em que desloca-o. Cabe aqui retomar as discussões de Werneck (2007, 2013) sobre como as mulheres negras (entre elas, Aracy) estavam “posicionadas estrategicamente quando surgiram as diferentes oportunidades, no momento de popularização do rádio.”

É importante observar como a ocupação do espaço público se dava diferentemente em se tratando de mulheres negras, como atentado por Werneck (2007), e relacionar tal fato à emergência de Aracy no contexto da música popular brasileira. A marginalidade social vivida por mulheres negras fazia com que as dinâmicas constitutivas da genericidade se dessem diferentemente para elas. Assim, para Werneck (2013, p.11) “Foram igualmente importantes as possibilidades de expressão, de ganhos financeiros (pequenos) e de prestígio a partir do exercício do trabalho musical regular e sua oferta a públicos cada vez mais amplos”

Essa maneira como mulheres não-brancas e periféricas eram diferentemente interpeladas em sua genericidade parece dizer respeito, inclusive, à produção de si mesma e aos efeitos de autoria protagonizados por Aracy de Almeida. Nesse sentido, é pertinente conjecturar como a transgressão de Aracy às normas que definiam qual a conduta que deveria ser tomada pela mulher brasileira estava correlacionada à sua racialização e às práticas populares e suburbanas da canção, contemplando também o observado por Werneck (2003, 2007) sobre como as mulheres negras estiveram mais presentes no intercâmbio que se dava nas ruas o que lhe propiciava uma inserção diferente na indústria cultural (fosse pela vulnerabilidade econômica, fosse pelas relações herdadas de um período pós-escravidão).

Retomando as essencializações e não essencializações de uma identidade negra radicada na música, importa pensar que Aracy, enquanto “Samba em Pessoa” parece, além de personificar o samba, personificar também as contradições encontradas no samba enquanto gênero indexador de um nacionalismo e de uma identidade racial. Nesse sentido, cabe mencionar que, na contenda entre Wilson Baptista e Noel Rosa, é Aracy quem canta “Feitiço da Vila”, uma música marcada por conotações racistas, como apontado por muitos, inclusive Caetano

Veloso. Mas Aracy também canta canções de Wilson Baptista, aquelas que se referem à malandragem, ao morro, às escolas de samba, i.e, aos espaços relacionados à negritude, como por exemplo, ainda na década de 1930, as canções “Brigamos outra vez”, “Odete Amaral”, “Chinelo velho”; e, mais tardiamente, “Sabotagem no Morro” (1966), “Louco (Ela é o seu Mundo)” (1956).

No álbum “O Samba Pede Passagem”, gravado em 1966 a partir de um show de Aracy de Almeida e Ismael Silva com a presença MPB4, há uma faixa chamada “Polêmica Wilson Batista Vs. Noel Rosa”, em que Aracy de Almeida canta as músicas de Noel Rosa e, curiosamente, sua performance oral nesse show se assemelha muito mais aos enunciados presentes nas letras de Wilson Baptista. O grupo MPB4 canta as músicas de Wilson Baptista. Entendemos enquanto ações do dispositivo o fato de que canções cantadas por Aracy de Almeida que se relacionam com o universo da negritude tenham sido invisibilizadas/emudecidas, para que se sobressaíssem (i) canções de um samba apreciado pela classe média branca, do qual Noel Rosa é representante (como visto no segundo capítulo); (ii) marchas de Carnaval perpassadas pelo trabalhismo – “Passarinho do Relógio” (1939) e “A Mulher do Leiteiro” (1942), ambas de Haroldo Lobo –; e, (iii) canções semelhantes às cantadas por Carmen Miranda, como “Em Plena Folia”, de Julieta de Oliveira (1934).

No início deste capítulo explicitamos uma narrativa que perpassa a constituição da persona pública de Aracy de Almeida, quando Aracy se recusa a ser representada como uma figura pobre, subalternizada enquanto negra e mulher. Tal recusa pode ser tomada como indicativa de uma postura resistente de Aracy aos estereótipos pejorativos atribuídos à mulher negra ou à mulata, ou ainda, “mulatinha” termo que ela atribui a si mesma. A recusa a “requebrar” de Aracy, como deveria fazer enquanto mulata, conforme explicitado na imagem, ou seja, uma recusa a uma gestualidade que corresponda à sexualização de seu corpo racializado, também pode ser vista como um gesto de resistência. Se aplicássemos a metáfora de Figueiredo (2015) da passagem da mulata (objetificada) para a mulher negra (agenciadora de si) para Aracy de Almeida, poderíamos entender Aracy de Almeida como uma “mulher negra”.

Nesses deslocamentos representados por Aracy entre aquilo que representa a identidade racial negra e uma prática de apagamento das questões raciais no Brasil por parte do dispositivo da oralidade, entendemos ser pertinente refletir sobre como a metáfora da *mestiza* de Glória Anzaldúa dialoga com o caso, não apenas no que tange à questão

da racialidade, mas no seio de todas as contradições sem síntese que Aracy nos oferece. Compreendendo Aracy enquanto essa figura *mestiza* não só em termos de racialidade, mas como aquela que se produz a partir de uma força motriz que suplanta binarismos, dicotomias e ambivalências, o que explicitaremos melhor na subseção a seguir. Passamos, então, a observar como a genericidade, tensionada pela racialidade, interpelou Aracy e foi por ela deslocada. Para fins de organização textual, introduzimos uma subseção que atenta particularmente à genericidade.

#### **4.2.1 “Sou Araca, não sou Piaf. Nem quero!”**

A missiva que nomeia esta subseção foi retirada de uma entrevista dada por Aracy à Revista Manchete em abril de 1966. Conta Aracy: “Cantei durante 45 minutos seguidos... começaram a gritar: “Piaf [Edith] Piaf”... Eu tenho a impressão que eles me chamavam de Piaf pela minha velhice, né...? Mas eu não gosto destas lantejoulas. Sou Araca, não sou Piaf. Nem quero ser.”

Ainda que a comparação entre Aracy de Almeida e Edith Piaf diga respeito a uma certa forma de ser mulher que resistiu aos padrões de feminilidade e beleza (no caso, na música francesa e na brasileira) e a uma trajetória da pobreza ao estrelato (compartilhado por ambas), interessa apreender daí a forte de afirmação de Aracy enquanto “Araca” e sua objeção às “lantejoulas”, que pode ser apreendida como uma espécie de metáfora não apenas para os discursos laudatórios aos ícones da música popular, mas também ao regime de coroação da mulher cantora, como explicitado, por exemplo pelas “Rainhas do Rádio”. Tem-se, assim, que a realização de uma autoria em Aracy de Almeida nas suas performances de figura pública, de falar e de expressar-se diz respeito de muitas maneiras ao fato de tratar-se de uma mulher assumindo esses gestos, enquanto à mulher cantora caberiam trejeitos de delicadeza e uma certa sensualidade brejeira – como por exemplo, Carmem Miranda – ou então, discrição – como as irmãs Baptista.

A cantora Elis Regina dizia que Aracy era uma “Antidiva” (BATUTA, 2014). De fato, o regime de coroação das “Rainhas do Rádio” que sobrevinha às cantoras de sua época parecia não acometer Aracy – o que entendemos ter como causa a forma como Aracy produzia e performatizava a si mesmo enquanto pessoa pública “dos bofes azedos” e não da “docilidade”, mas, também, a uma negativa por parte dessas práticas de coroação em coroar uma mulher que não era

caracterizada por sua “beleza”, mas por sua “personalidade” – conforme as discursividades aventadas na Revista do Rádio.

É pertinente realizar uma comparação da maneira como Aracy é discursivizada pela Revista do Rádio em relação às outras cantoras e artistas de sua época. Compara-se, por exemplo, à reportagem feita por Helú Dias com a atriz de teatro Dulcina de Moraes, na primeira edição da revista em 1948. Dulcina de Moraes é descrita por suas belas roupas e o seu penteado. É dita como “uma deusa”, um “ente sobrenatural”, um “Gênio que vive diante de pobres pecadores”. Ou, ainda, na edição n. 12, de 1949, a matéria feita com Belinha Silva, outra cantora de rádio que é predicada em sua beleza, acompanhada de fotos publicitárias. Atente-se que as artistas são representadas fazendo esportes, poses, lendo ou em belas paisagens.

O tom das reportagens feitas sobre Aracy de Almeida se distingue um pouco. Em vez de predicar a sua beleza, a reportagem “Arací de Almeida já ganhou muito dinheiro com o rádio” da edição n. 11, de 1948 da Revista do Rádio pinta-a sob o prisma da ascensão econômica e social, o que parece ter sido direcionado pela entrevista dada pela cantora. Uma das fotografias retrata uma Aracy com expressão efusiva e apresenta a seguinte legenda: “A expressão e o gesto de Arací já dizem tudo: ‘Já tenho um prédio no Encantado e várias outras oportunidades para garantir o meu futuro’”. Na outra imagem, Aracy aparece de avental cozinhando e legenda afirma que, mesmo tendo cozinheira, Aracy gosta de cozinhar seus pratos. Na edição de n. 14, do mesmo ano, da Revista do Rádio, essa imagem de Aracy cozinhando é reeditada com uma nova legenda: “Arací de Almeida aproveita seus momentos de folga para dedicar-se à cozinha, fazendo doces e quitutes saborosos que oferece àqueles que a visitam”.

Na edição de número 80 da Revista do Rádio, publicada em 1950, há um ensaio fotográfico de Aracy de Almeida intitulado “Como Arací de Almeida gasta um dia de sua vida”. As fotografias foram todas feitas na casa de Aracy, o que repercute em uma artificialidade nesse ensaio – artificialidade que, é verdade, perpassa todas as matérias da revista acerca da “vida íntima” dos artistas – mas o motivo de mencionarmos tal matéria é porque Aracy novamente é retratada em casa e fazendo suas lidas domésticas, uma representação que se dá em Aracy e, que curiosamente, não se repete na Revista em se tratando de outras artistas. Aracy é pintada, no ensaio, como alguém que levanta cedo; toma seu café da manhã; “visita” o álbum com suas recordações de Noel Rosa; limpa ela mesma sua coleção de vasos de porcelana; cozinha também ela mesma; cuida de seus pássaros. Apenas “terminada

a faina doméstica” é que Aracy vai se dedicar à suas tarefas do rádio. Importa aqui, novamente, que as cenas montadas para demonstrar para o público os objetos domésticos da cantora colocam Aracy em lidas domésticas, o que não se repete na revista em se tratando de outras artistas, tendo-se que não pretendemos resgatar se o fato que Aracy fosse assim registrada foi sua vontade ou da Revista.

Desde as discursividades daquele momento, já é possível perceber como Aracy destoa das outras cantoras do rádio, das “Rainhas do Rádio”. Tais mulheres emergiam nos discursos da Revista do Rádio por sua beleza, por seus bons modos, por sua delicadeza e por sua origem nobre, predicados que nunca eram atribuídos à Aracy. Nesse sentido, o epíteto “Samba em Pessoa” nos oferece um vestígio interessante para refletirmos sobre a genericidade em Aracy. Embora isso não nos pareça determinante para o funcionamento discursivo do epíteto, é necessário mencionar que a nomeação foi atribuída a Aracy por César Ladeira, com quem Aracy trabalha na Rádio Mayrikin Veiga (LOGULLO, 2014). O adjetivo se popularizou tanto que, nos diferentes discursos, o nome de Aracy quase sempre é seguido por ele. Apenas em 1958 Aracy de Almeida lançou pela RCA Records um álbum com o nome de “O Samba em Pessoa”.

Importa que para se referir a Aracy enquanto a personificação do samba emprega-se uma locução adjetiva que não varia em gênero, de uma certa neutralidade no que tange aos binarismos. Assim, Aracy não é coroada como a “Rainha do Rádio” – havia concursos anuais para o cargo que Aracy nunca ganhou, e quando Aracy ganhou essa sorte de títulos honoríficos marcados no feminino, eles se referiam ao seu peculiar falar e à produção estética de si por meio de suas performatividade, carregados de humorismo, como em “Rainha dos Parangolés”; “Arquiduquesa do Encantado”, referência ao bairro onde viveu no subúrbio, Zona Norte do Rio, ou ainda “Dama da Central”, referência ao uso do trem – o “avião dos covardes” em suas palavras – como meio de locomoção por ter medo de avião.

Retornemos para avaliar ainda mais um pouco a forma como Aracy é discursivizada em termos de genericidade pela Revista do Rádio. Um texto aqui já mencionado, o editorial da Revista do Rádio (n.27, 1950) chamado “Esquisitices dos Artistas” entende como “esquisitice” Aracy ser “difícil” e “zangada”. Já na edição de número 55, 1950, a reportagem “Aracy A Estrela Suprema do Samba...”, com texto escrito por Caspary, conta com um relato do irmão de Aracy sobre a “tendência de Aracy desde a infância para tudo que não fosse próprio de seu sexo”. Diz que o irmão:

Relata-nos então que Aracy sempre deixou de brincar com as meninas pra ficar na roda dos garotos e ninguém como ela para embolar uma pipa ou dar uma carambola no jogo de gude. Sua habilidade no “pular carniça” ou nos “rolos” formados com a meninada ficou patente e na rua onde moravam, no Encantado, passou a ser nomeada pelo grupo como se fosse uma espécie de Paraíba... (IDEM, [s./p.]

O relato do irmão é contradito por um relato feito por Aracy na seção “Minha Vida Contada por mim Mesma” edição n.27 de 1950, onde Aracy diz: “Minha infância foi igual a de tôda (sic) menina suburbana: fui ao colégio, brinquei de ‘roda’, tive as minhas bonecas e fazia muita ‘comidinha’ (REVISTA, 1950, [s./p.]). A despeito de os relatos divergentes sobre as brincadeiras de infância de Aracy compartilhados por Aracy e por seu irmão contemporaneamente adquirirem um teor de ingenuidade enquanto objetos de análise de genericidade, é importante retomarmos a historicidade dessa narrativa, quando o comportamento das mulheres era, inclusive, uma questão de governo e motivava a construção de estratégias pedagógicas, como visto no dispositivo da oralidade. Nesse sentido, cabe perceber que Caspary enuncia que Aracy tem predileção por coisas que “não são próprias de seu sexo”, algo que parece ser consensual entre os leitores, visto que pressuposto quando ele diz “não é de hoje”; e, ainda, que na contrariedade entre o relato de Aracy e de seu irmão, o relato dela é aquele que se conforma melhor aos padrões de gênero da época, o que pode indicar à forma como Aracy publicizava a si mesma.

A questão estética no campo da canção popular e da indústria musical e cultural era, à época, e é, ainda hoje, um dos determinantes da forma como a genericidade é enunciada e produzida. Como vimos, em Revista do Rádio, as seções e matérias que dialogavam com as leitoras invariavelmente lhes davam dicas de beleza, cuidado do lar e etiqueta. No caso de Aracy, diferentemente de outras cantoras, sua beleza não era posta em xeque. É necessário pensar como a racialidade de Aracy entra em jogo em sua definição como bela ou não bela, visto que, se era uma “mulata” (termos que emergiu nos discursos avaliados), era uma mulata “miúda”, de “cabelo encarapinhado” – como vimos acima –, não compatível com as grandes e sinuosas mulatas que, na época eram objetificadas enquanto “tipo exportação”. Também é importante refletir como a produção de si de Aracy em termos de estética visual e corporal

não coadunava com aquelas que definiam uma “bela mulher” – como o uso de maquiagens, determinados tipos de roupa e penteado.

Nesse sentido, ainda na época da Revista do Rádio, na edição de n.66 de 1951, em uma matéria que relata as gravações em que Aracy “resgatou” Noel Rosa, consta uma imagem de Aracy utilizando batom com a seguinte legenda: “Ela não gosta de pintura, mas o gravador achou que era preferível pintar seus lábios. Eis o resultado...” (REVISTA, n.66, 1951, [s./p.]). Em outra foto, de tipo comercial, identifica-se a seguinte legenda predicando não a aparência da cantora, mas “sua personalidade”: “Aracy de Almeida, uma artista simpática que sabe tirar partido de sua personalidade junto aos fotógrafos” (IDEM).

Em outro momento histórico, no documentário “Mosaicos...” (2009), Ruy Castro afirmou que Aracy não era uma mulher bonita, sendo, antes, uma mulher “feia pra burro”, mas que tinha um “triunfo secreto”. Conta Ruy que se alguém fizesse uma referência a ela como uma mulher feia, ela respondia, “É, sou feia, mas meus peitinhos são bonitos”. Aí ela levantava a blusa e, nas palavras de Ruy Castro “mostrava um belo par de peitos”. Para além da questão genericidade-música popular e estética, o excerto da fala de Ruy Castro indica uma questão determinante em Aracy de Almeida: como, no que tange à sua figura pública, a passagem do tempo tornou mais e mais evidentes os deslocamentos feitos por Aracy nos os padrões e estereótipos de genericidade: uma narrativa como essa jamais estamparia as páginas da Revista do Rádio.

De fato, as narrativas que produzem Aracy de Almeida deflagram alguém que desde muito cedo transgrediu as bitolas estreitas que prescreviam o que era e que o deveria fazer uma mulher. Da biografia de Noel Rosa apreende-se o seguinte trecho que compara o comportamento de Aracy, de quem “faz o que quer”, ao de outra popular cantora da época, com origem na aristocracia carioca e os espaços frequentados por Aracy junto de Noel:

Ficam amigos. Muitas vezes voltarão a beber juntos, na Lapa, no Estácio, nos botequins da Barão de São Felix. A pedido dele, Aracy vai cantar para as suas meninas no Mangue ou nas casas ainda mais baratas da imediação da Central. Ela não se importa. Conhece a vida, não tem os chiquês da Marília [Baptista], faz o que quer, desde beber e fumar até jogar sinuca e cantar para as mulheres do Noel num prostíbulo de terceira categoria. Ficam realmente amigos, para todas as horas. Inclusive para que ela frequente o chalé,

tome com ele uma sopa requentada de feijão no quartinho dos fundos, aprenda novos sambas. Dona Martha [mãe de Noel Rosa], de início, estranha a espontaneidade e o jeito de ser de Aracy. “ – Nunca vi uma mulher dizer tanto nome feio. (Apud LOGULLO, 2014, p. 72)

Fato é que o comportamento transgressor, sua aura “*punk*” como definido por Hermínio Bello de Carvalho de Aracy de Almeida foi, nos discursos arrolados, menos reivindicado como um agenciamento de Aracy do que de uma consequência de seu encontro com Noel. Considere-se que Aracy reporta, na sua narrativa de si, que vivia de “cara cheia”, voltando de madrugada para casa antes de seu fatídico encontro com “o poeta da Vila”. Nesse sentido, até mesmo a oralidade de Aracy, que entendemos enquanto um agenciamento autoral é atribuída ao seu convívio com Noel: “No convívio com Noel, Aracy forjaria o particularíssimo e expressivo dialeto com que se expressou pelo resto da vida, linguagem permeada de gírias e sintaxe recriada pela malandragem” (BURBURINHO apud LOGULLO, 2014, p.61).

Assim, se a potência transgressora daquilo que contava como feminilidade já estava presente no começo da carreira de Aracy, sua manifestação materializou-se mais ainda na parte mais tardia de sua carreira, inclusive porque, com o recrudescimento da televisão e a sua atuação enquanto jurada, sua performatividade, suas roupas, sua gestualidade, ou seja, um caráter imagético que passou a ser veiculado com profusão, o que associado às narrativas de confronto e resistência à feminilidade de Aracy, geraram uma zona do discurso que passa a dizê-la adjetivando-a como “masculina”, “machona”. Hermínio Bello de Carvalho fala sobre essa passagem que “ao deixar as sedas e os sapatos pelas calças compridas e as botas que lhe forneceram uma identidade física transgressora diante de uma parcela do público, ela apenas deu continuidade a um anarquismo pessoal que sempre foi dominante em sua personalidade” (SESC, 2014, [s./p.]).

Alguns relatos sobre o uso de roupas masculinas emergem nos discursos sobre Aracy. Um deles é narrado por Elza Soares em depoimento a Logullo (2014). Elza contou que recorrentemente encontrava Aracy de Almeida em “o avião dos covardes”, o trem noturno que ligava Rio de Janeiro e São Paulo, onde as cantoras se conheceram. Um dia, após jantar com Elza, Aracy foi dormir em sua cabine. “De repente, volta Aracy correndo. Correndo! Ela dizia que teve um sonho estranho... Mas ela se esqueceu que usava ceroula! Ceroula!

Veio correndo com uma ceroula imensa! Foi um susto!”. Àqueles que estranhavam seus pijamas, Elza disse que Aracy respondia: “Eu uso meus pijamas da maneira que quiser” e, ao tentar voltar para sua cabine, Aracy havia esquecido o seu número “Então ela começou a andar de lá pra cá, de lá pra cá [...] E ela passava de ceroula e todo mundo ficava chocado, rindo. Aracy de Almeida era o seguinte: ame-a ou deixe-a” (LOGULLO, 2014, p.145-146)

Há ainda outros relatos sobre as roupas usadas por Aracy. Hermínio Bello de Carvalho contou que as camareiras ficavam sempre espantadas: “Ela usa cuecas!”. E continua: “Pouco chegada a fricotes de calcinhas de seda ou cetim com babadinhos de renda, Araca gostava mesmo é das cuecas samba-canção que pegava emprestadas de Heini (seu amante psiquiatra alemão, que Aracy chamava de ‘procurador’)” (SESC, 2014, [s./p.]). Ainda uma crônica do poeta e compositor Antônio Maria, faz-se referência à indumentária utilizada por Aracy: “Em casa usa os trajes mais estranhos e engraçados. É comum a gente encontra-la com um calção, um boné na cabeça, sapatos de tênis”.

Em 1976, na boate Igrejinha, Aracy fez em companhia da transformista Valéria um show que, provocativamente se chamava “Um Homem, uma Mulher”. Conta-se que Aracy costumava irritar-se e interromper sua colega de palco quando ela “começava a se exceder nos trejeitos e jogação de plumas” (SOUZA, 2007, [s./p.]). Destaca-se a forma como Aracy também produz sua própria associação à masculinidade e como tal performance de si fez parte de sua estética de si. A lesbianidade que lhe foi constantemente atribuída não era endossada pelos enunciados de Aracy, mas, diante do fato de que o grande público especulava que a nunca havia se casado (o que, aparentemente não era verdade, visto que Aracy teve um relacionamento estável com Rey, goleiro do Vasco, no final da década de 1940, publicizado na Revista do Rádio e os seus amigos íntimos relataram um médico psiquiatra que, no final da vida de Aracy, era seu “amante”); como também do fato de que em entrevista a Ibrahim Sued, vinculada no programa Fantástico, em 1976, ao ser perguntada porque nunca havia se casado, Aracy respondeu que: “O homem dos meus sonhos nasceu morto. E antes só do que mal acompanhada”; ela foi publicamente instituída como uma lésbica.

Nos termos de Logullo (2014), estava em xeque um “comportamento masculinizado” que “instigava, encantava ou irritava o público mediano”. Para tanto, cita um episódio de Vox Populi (1979) quando Aracy é perguntada por que ela teria jeito de machona. Ao que Aracy responde: “Eu tou dizendo, todo mundo aí de calça comprida, eu

não posso andar? É isso aí. [...] Eu uso calça comprida pelo seguinte: é mais cômodo para mim. Sou a pessoa mais sem modos da paróquia. Devido a isso... Já usei muito vestido, o Denner, fez muita roupa para mim, cantei muito vestida de saia. [...] Calça comprida para mim é um alívio”.

Depreende-se a existência de associação muito forte entre a identidade de gênero e as roupas utilizadas e isso foi mobilizado pela própria Aracy que, remetendo exclusivamente às suas roupas, não chegou a formular toda uma performatividade e uma sorte de narrativas sobre si que fugiam àquilo que definia o “feminino”. Na sequência dessa pergunta é que outra mulher pergunta o motivo por quê Aracy nunca havia casado e ela repete a missiva de que o homem dos seus sonhos seus ter nascido morto.

Naquele que seria seu último show, “Ao vivo e A vontade” (1980), a própria Aracy fala sobre o termo “sapatão”:

Sapatão? Quem inventou isso aí, hein? Eu queria saber quem foi o autor. Porque... Eu já conheço vários nomes. Tem um chamado “gorgota”. É, agora de “gorgota” passou pra “sapatão”. Sapatão eu acho que é essas minas que gostam um do “chega pra lá”. É aquela que não está afim de uma poronga, vamos dizer assim, né? Tá assim, curtindo uma diferente, um barato, vá.

Aracy não parece ter assumido uma identidade referente à sua sexualidade e, na verdade, os únicos relacionamentos de Aracy que entraram na ordem dos discursos dela/sobre ela, foram com homens. O que, evidentemente, não é tão determinante na identidade de gênero. Muito mais interessante foi o deslocamento da normatividade de gênero no interior da canção popular – e não só aí – operado por seus trejeitos, sua performance, sua oralidade, que foram discursivizados como concernentes a uma masculinidade. Em uma entrevista mencionada por Logullo (2014), Aracy disse: “Amo qualquer um, homem, mulher, bicho coisa. Dura um dia, um mês. Dura o quanto durar.” A asserção fez com que Aracy fosse lida sob a perspectiva da pansexualidade.

Hermínio Bello de Carvalho diz que: “a pansexualidade de Aracy terá se revelado nos anos 1960 – quando ela mesma comparece antenada com os novos tempos libertários que sopraram na sexta década de um século marcado por fortes vincos de patrulhamentos não só ideológicos” (SESC, 2014, [s./p.]). Na esteira de Hermínio, Logullo introduz Aracy como: “Mulher, homem, lobisomem, jacaré, mãe, filha, pai. Aliás, Tico

Terapins, do grupo Joelho de Porco, a chamava de ‘pai’. E a apresentou assim no show que ela fez em 1980 no Teatro Lira Paulistana: ‘Com vocês, meu pai, Aracy de Almeida’ (LOGULLO, 2014, p.25)

Pansexualidade parece referir àquela que expressa ou envolve a sexualidade de muitas formas diferentes. Deslindar a vida íntima de Aracy não é nosso propósito. Mas perceber o que nela proporcionou uma disjunção àqueles referenciais que balizavam o que era uma cantora popular, a identidade de gênero e a identidade racial, questionando inclusive como conforme Anzaldúa (2005) as formas processuais como a identidade se dá.

A figura *mestiza* de Anzaldúa (2005), habitante do fronteiroço, que incorpora a indecidibilidade e as ambiguidades, nos parece muito relevante para compreender os processos que envolvem a produção de si no terreno das ambivalências. Diz Anzaldúa que: “Ao tentar elaborar uma síntese, o self adiciona um terceiro elemento que é maior do que a sua de suas partes separadas. Esse terceiro elemento, é uma nova consciência – uma consciência *mestiza* – e, apesar de ser uma fonte de dor intensa, sua energia provém de um movimento criativo contínuo que segue quebrando o aspecto unitário de cada novo paradigma” (ANZALDÚA, 2005, p.707). Entendemos esse terceiro elemento, constitutivo da consciência mestiça, como uma prática agonística de produção de si.

Os relatos biográficos, anedóticos, testemunhais que mobilizamos aqui para compreender como Aracy emergiu na ordem dos discursos dizem respeito à produção estetizada de uma subjetividade que, no seio das contradições existentes na música popular, na racialidade, na genericidade, produziu a si mesma de maneira crítica, resistindo tanto à sua subalternização em termos de racialidade e genericidade, como promovendo constantes disjunções daquilo que se poderia compreender como “identidade aracyana”. Importa, ainda, como a oralidade está implicada aí e como a resistência e disjunção propostas por Aracy não se dão apenas no âmbito da raça e do gênero; mas também da oralidade, fosse por seu cantar, fosse por seu falar e, fosse, ainda que paradoxalmente, por seu escrever. Esta pesquisa entende como ponto culminativo dessa prática agonística de si a entrada de Aracy no campo discursivo que diz quem pode ou não pode tornar-se cantor/a, ou seja, sua atuação enquanto jurada, na qual, visto que se dá na televisão, passa a ser integrada também pelo elemento imagético. Sobre a Aracy jurada é que nos deteremos na seção a seguir.

#### 4.3“PRA ELE EU DOU DEZ MANGOS!”

Como já mencionamos reiteradamente neste capítulo, nos documentários e discursos aventados para se observar a interpelação de Aracy em uma subjetividade cantora, fossem contemporâneos à Aracy, fossem aqueles que circularam após sua morte e quando do centenário do nascimento da cantora, verificamos a existência de um unísono: a premência de um resgate de Aracy enquanto “cantora refinada”, “sambista estilosa”, “intérprete favorita de Noel”, uma faceta de Aracy que estaria em perigo de obscurecimento mediante a atuação de jurada em programas *kitsch* mas de grande audiência no cenário nacional, notadamente de Chacrinha e de Silvio Santos.

Exemplificamos, em termos de retomada histórica de Aracy, com o programa veiculado pela Rádio Batuta (2014) que tematizou o centenário de Aracy de Almeida. A proposta enunciada por seu locutor é “Desconstruir a imagem da Aracy de Almeida jurada (Chacrinha e Silvio Santos), pra pensar em uma sambista estilosa. Desconstruí-la também como “exclusivamente do Noel Rosa”, buscando produzir Aracy enquanto “refinada intelectualmente” mesmo sendo uma “mulher não dama”, que “usa linguagem chula e roupas masculinas”. Cite-se, ainda, o documentário “Araca – O Samba em Pessoa” (2014) que inicia sua narrativa a partir de uma seleção de trechos de programas em que aparece Aracy enquanto jurada, seguidos imediatamente de trechos em que os comentaristas entrevistados pelo documentário lastimam estupefatos que Aracy tenha sido jurada e seja assim lembrada. Sérgio Cabral afirma: “Eu acho um horror a Aracy de Almeida ter sido jurada. E aquele tipo de jurada”. Olívia Byington – quem, após fazer um tributo aos sucessos de Aracy foi chamada por Millôr Fernandes de uma “herdeira” do canto de Aracy – qualifica-a enquanto uma “Figura rude, agressiva, nada delicada com aqueles óculos”.

Na contramão daqueles que dizem com pesar a atuação de Aracy como jurada, e a conseqüente fama daí advinda, esta pesquisa busca dar a ver como sua atuação performativa como uma figura de “maus bofes”, “indelicada” e “direta” é um importante agenciamento de Aracy que deflagra um anárquico deslizamento de si de uma região em que era subjetivada enquanto uma “glória nacional”, “personificação do samba”, digna de homenagens, para um outro campo, televisivo (justamente aquilo que, na época era tido como o que causaria “perdição” à música popular, tema ao qual retornaremos), caricatural, brega, popular. O popular que aparece aqui é diferente daquele discursivizado pelo dispositivo da oralidade, assim assume outras conotações que se

distanciam daquele que esboçamos no capítulo anterior e que, por sua vez, no final da década de 1970, já era uma espécie de tradição a ser “preservada” – em que pese aí “a regra da variação contínua” que caracteriza os dispositivos (FOUCAULT, 1999)

Aracy jurada é uma Aracy que nega a posição de “glória nacional”, “personificação do samba” a que foi remetida pelo dispositivo, como explicitado em termos de autoria ética por Butturi Jr. (2016). Ademais, uma “Aracy Jurada” significa uma Aracy que passa também a definir quem pode ou não pode tornar-se cantor/a em um programa de calouros e que pode se dizer uma “enciclopédia da música popular brasileira”, no caso quem legitima ou deslegitima os discursos sobre a música popular. No Programa Vox Populi (1979), quando perguntada sobre “o que fazia nas horas vagas”, Aracy responde: “Eu sou uma enciclopédia da música popular brasileira. Me fazem perguntas o dia todo; um quer a letra, outro quer outra coisa. Então tenho muito serviço. Não tenho tempo pra me coçar, minha filha”. Nesse sentido, passamos, nesta seção, a observar mais detidamente as discursividades, polêmicas e os enfrentamentos protagonizados por Aracy na parte mais tardia de sua carreira.

É importante retomarmos a narrativa implicada na canção “A Voz do Morto”, que mobilizamos em nossa discussão sobre o efeito de autoria. Aracy, na narrativa que envolve a composição, furta-se a ser uma “glória nacional” a ser “salva” da televisão, ainda em 1968. Tais enunciados, atribuídos por Caetano Veloso a Aracy se tornam relevantes para compreender o caráter provocativo de sua entrada na televisão, especialmente sob a forma caricatural que performatizava: uma jurada ranzinza, grosseira e masculinizada, contrariando particularmente as repressivas de seus colegas artistas, de seus críticos e admiradores que insistiam que ela se mantivesse sob a identidade de uma cantora icônica do passado.

Dessa forma, aparece-nos uma Aracy que continuamente nega a permanência em um passado glorioso. O que pode ser ilustrado pela missiva de Aracy publicada em 1981 no Jornal do Brasil: “Se fosse para viver de passado, eu pegava num rosário” (apud LOGULLO, 2014, p. 181). Apreende-se que, se o dispositivo da oralidade continuava a operar, ainda que deslocado pelos sucessivos processos de resistência que se deram na sua historicidade, ele o fazia de certa forma afirmando o legítimo cantar nacional – que, paradoxalmente, naquela metade final do século XX passa a ser materializado por canções populares que, durante a Era Vargas eram justamente o alvo da censura, tidas como

“perigosas” à nação, como já visto – diante de uma nova possibilidade corruptora: a comunicação de massa representada pela TV.

A Tropicália, no final da década de 1960, foi o movimento destacado por confrontar a recusa protagonizada por grupos que defendiam uma “tradicional” música brasileira, música orientada para o passado do rádio, música de festivais, que negava a guitarra elétrica e a televisão. Assim, o movimento tropicalista, assumindo-se antropófago, nas premissas de Oswald de Andrade, incorporou a cultura de massa que passava a ser “*pop*”, os instrumentos elétricos, a televisão. Aracy de Almeida, atenta e atual, estava, nessa contenda, ao lado da Tropicália. E, além de suas declarações públicas de admiração por Gilberto Gil e Caetano Veloso, a forma como apropriou-se do espaço televisivo e da cultura *kitsch* são evidências do diálogo de Aracy com o seu tempo e com o movimento tropicalista.

Concomitante a esse apropriar-se da televisão e do jogo popular que define quem pode ou não se tornar cantor/a, Aracy, fosse por sua perspicácia, pela experiência encetada tanto pela longevidade de sua trajetória ou, ainda, pelo estatuto de personificação do samba que angariou em sua carreira, passou a assumir também uma postura de crítica da história da música popular e também de crítica da música que se produzia contemporaneamente. É apropriado ressaltar que em seus enunciados aparecem menos referências saudosistas do que uma agudeza em contemplar a contínua passagem do tempo e a impermanência na música popular, como quando em *Vox Populi* (1979), questionada se “um Noel Rosa ou um Ary Barroso viviam dentro de nós” ela esbravejou:

Eu não estou manjando quem é você, e você tá muito assim que eu não tou te manjando. Eu acho que ninguém vivo, a gente morreu, meu filho, acabou. Mixou o aparelho, eu não vivo de saudade, eu vivo no presente e acho que agora tá tudo certo. Até o ano 2000 vamos ver o bicho que vai dar. Eu tenho saudade das melodias do Ary Barroso, mas também o Ary Barroso era um grande chato. Bebia, incomodava, bebia dentro do trem, e também tinha gente chata naquela época. Estamos conversados.

Essa não era uma negação ao passado, Aracy deixava muito claro estar ciente da importância de uma Velha Guarda, em que se incluía, como em uma entrevista à Revista *Fatos & Fotos*, em 1976: “Nós da Velha guarda vamos deixar aí uma bagagem de músicas maravilhosas,

somos citados em dicionários, mil babados. Só falta entrar para a Academia Brasileira de Letras” (apud LOGULLO, 2014, p.206); o que, contudo, não impede um revisionismo crítico dos tempos que eram então tidos com áureos e, inclusive, uma postura crítica de movimentos mais contemporâneos, como a Bossa Nova, que Aracy chamava de “Fossa Nova”. Em muitos momentos Aracy afirmou que até gostava da Bossa nova, ainda que com ela não se impressionasse: “Só que ele não é tão moderno assim, pois já existia anteriormente e apenas puseram um ‘babado’ diferente”, disse para a Revista do Rádio, em 1959. Já na década de 1970, para o jornal “O Estado de Minas” Aracy foi mais provocativa: “Com microfone e recursos eletrônicos, essa turma da Bossa Nova agrada. Eu quero ver é sem eles” (apud LOGULLO, 2014, p. 110)

O processo de subjetivação de Aracy, nessa passagem de cantora à jurada, não se dá mais na esfera de uma mulher que foi descoberta e tutelada por Noel Rosa, mas implica uma sujeita que detém saberes e conhecimentos da música popular brasileira e, com isso, uma certa autoridade crítica. Contudo, essa perspectiva da atuação enquanto jurada como um agenciamento e não apenas como consequência uma menor aceitação de Aracy de Almeida pelo mercado musical quase não é explorada por aqueles que enunciam a fase Aracy jurada. Assim, salvas algumas exceções, o tom queixoso dos enunciados de Hermínio Bello de Carvalho são expressivos de uma postura encontrada nas discursividades exploradas: “A vida dela foi fragilizando, foram perdendo a referência dela como cantora e ela foi virando pastiche de si mesma. E ela não era feliz com isso e nós amigos não estamos felizes em vê-la, assim, em uma arena de circo”. (ARACA, 2014). Mas mesmo Hermínio reconhece que “Aquele estereótipo que a televisão exacerbava para consumo das massas, exposto cruelmente como um ser humano intratável, sem glamour e permanentemente de maus bofes, na verdade guardava os contornos meio punks que ela já rascunhara na década de 1930, quando ia cantar nos bordeis do Mangue, levada por Noel Rosa”

É apropriado comentar como Aracy narrou a maneira como passou a encarnar a figura da jurada, onde afirmava que estava cansada de cantar e decidiu ser jurada – e, ainda, que a frequência com que Aracy tenha se dito “cansada de cantar<sup>26</sup>” seja algo a ser considerado.

---

<sup>26</sup> Como quando, no Programa MPB Especial de 1972, Aracy falou que: “Já estava cansada de cantar e resolvi fazer um novo gênero ser jurada de televisão. É um outro prato pra mim” (apud LOGULLO, 2016, p.149)

Aracy, numa de suas últimas entrevistas, ao dramaturgo Antônio Bivar, em 1986, explicou melhor:

Eu não tinha essa mania de ser jurada, não. Quem me botou foi o Paulinho de Carvalho. Eu fui fazer uma entrevista com a Hebe Camargo, fez tanto sucesso as besteiras que eu disse, que eu tomei conta do programa. Então ele falou comigo: ‘Ora, Aracy, você não quer fazer um programa de calouro aqui na Record?’ Foi quando eu disse que não queria ser dona do programa, eu queria trabalhar como jurado. Então ele me botou naquele programa *É Proibido Colocar Cartazes*, com o Pagano Sobrinho. (apud SOUZA, 2007, [s./p.]

A narrativa de que Aracy negou um programa para si vai de encontro aos enunciados que predicam sua atuação enquanto jurada como consequência de um ostracismo vivido pela cantora. Às declarações que lamentavam que Aracy fosse jurada de um programa popular, Aracy sempre oferecia uma saída pragmática, como quando disse no programa *Vox Populi* (1979) que: “quebra o meu galho, porque eu estou aí nas bocas, entendeu? E estou em dia com a atividade artística e não quero ficar apagada ou esquecida, antes eu ser jurada do que ficar curtindo um crochê em casa”. Nas entrevistas de *Vox Populi*, inclusive, muitos dos questionamentos feitos à Aracy dizem respeito a uma suposta injustiça que a teria acometido para que ela se tornasse jurada e uma referência ao “tempo de Aracy” enquanto tempo passado. Ela, que não se detém em reminiscências diz: “O meu tempo tá aí apagado. E eu estou aí nas bocas. Estou em dia com a atividade artística e não quero pagar de esquecida. Antes eu ser jurada do que estar esquecida em casa, não acha?”. Por continuar nas bocas, atuante, “em dia com a atividade artística” é que Aracy não se considera injustiçada.

Novamente, Aracy deflagra em suas entrevistas uma aguda lucidez em enunciar a passagem do tempo e uma compreensão das novas regras que põem em funcionamento o campo da música popular. Não tenta restaurar a época em que seu nome figurava entre os principais da música brasileira, mas agenciar de outras maneiras a sua permanência “nas bocas”, como diz: “O negócio é de época, essa turma que é jovem, acha que não vai passar pelo que eu estou passando. Tudo é muito rápido, o negócio é passageiro” (VOX, 1979).

Há contudo que se referir que, aparentemente, nos discursos aventados, a carreira musical de Aracy passava por dificuldades naquele

momento. O reconhecimento público de Aracy como a “favorita” de Noel Rosa impossibilitava que ela fizesse coisas novas. Hermínio Bello de Carvalho relata que ele e Paulinho da Viola tentaram produzir um álbum em que Aracy cantava as músicas compostas por Cartola, o que não foi aceito por nenhuma das gravadoras pelas quais peregrinaram: a mídia e os seus entusiastas insistiam em mantê-la no jugo de Noel Rosa. Hermínio Bello de Carvalho diz em “Cartas a Mario de Andrade” que Aracy andava triste: “Não ter feito o disco de Cartola deixou, como ela diz, com ‘o vago simpático alterado, boiando no tetéu’”. O relato culmina com a seguinte predicação de Aracy: “Negra, judia e existencialista: Araca, a mais perfeita tradução do anarquismo” (apud LOGULLO, 2104, p. 198)

Aracy, contudo, não se lamentou publicamente sobre a recusa das gravadoras. Por sua vez, o cantor Jamelão, novamente em *Vox Populi*, dialoga com Aracy de Almeida reclamando de que artistas como eles dois já não gravavam mais. Na esteira das asserções feitas por Aracy naquele programa, com as quais dialogamos aqui, ela nega que queira gravar, dizendo: “Eu não tenho músicas pra gravar. O que é bom tá gravado. Agora não precisa ter boa voz, não. Piou um pouquinho, já dá pé. Você está enganado, Jamelão, você tá com mania de perseguição, eu não estou, não”.

Ao longo das quase duas décadas em que Aracy trabalhou em programas de calouros, ela de fato esteve “em dia com a atividade artística”. Foi muitas vezes convidada para participar de programas, especiais da MPB, entrevistas. Esse, inclusive, é o momento em que, em nossa pesquisa, obtemos mais enunciados proferidos pela própria Aracy. Se há uma região do discurso que diz que ela não era mais tão requisitada para cantar, Aracy tampouco aceitava homenagens. Na biografia de Aracy escrita por Antonio Bivar aparece a anedota em que, ao telefone, Aracy nega uma homenagem: “Homenagem me dá muito trabalho, meu filho. Eu ando cansada. Imagine só: eu passei a manhã inteira cuidando do jardim, tive de tirar tanta terra de lá para cá e você me vem com essa história de homenagem... Hein, e quanto vocês me pagam pra cantar? (Vem a resposta) “ – O que? Olha aqui, meu filho, quem canta de graça é galo” (apud Logullo, 2014, p.141-142). Uma Aracy que se opõe aos discursos laudatórios também é expressa em uma asserção feita para a Revista Fatos e Fotos (1982), quando ela diz que “Homenagem e vela pra defunto vivo é mau agouro. Mas na minha carreira, nunca tive esses parangolés de fã-clubes. E pra que receber faixa se eu nunca estive acidentada? (Apud LOGULLO, 2014, p.202)

A produção de si mesma de Aracy desvela, portanto, uma postura iconoclasta que incide, inclusive, sobre si mesma, demonstrada tanto em sua recusa às homenagens quanto na figura rabugenta que encarnava publicamente. Uma voz não identificada no documentário “Araca – O Samba em Pessoa” (2014) afirma que Aracy constantemente dizia “eu sou uma palhaça”, “eu sou ridícula”. A performatividade com a qual Aracy encarnava a figura da jurada, inclusive, era tomada como exageradamente caricatural, um “tipo”, o que foi negado, em *Vox Populi* por Aracy, advogando um caráter genuíno para sua jurada, o que inclusive, produzia uma maior eficácia na identificação dessa figura pública com a “personalidade privada” de Aracy: “Eu não faço tipo. Eu sempre fui assim, agressiva. Sou do signo de leão, um signo barra pesada. Sempre falei gesticulando, quando não sai palavrões e outras coisitas mais”

Paradoxalmente, sua ranzinze, seus maus modos e bofes azedos também fazem parte daquilo que fez de Aracy a jurada mais bem paga do programa de calouros de Silvio Santos. O programa, aliás, era a versão nacional do *The Gong Show*, apresentado nos Estados Unidos por Chuck Barris. Enquanto jurada, Aracy gozava de liberdade para fazer sarro com o seu patrão Silvio Santos, interromper quem quer que fosse e chamar os calouros de “matusquelas”, “desafinados”, além de mandá-los para casa dormir. Uma de suas típicas atuações como jurada é representada na seguinte cena, onde, defronte a uma turma de jovens meninas, Aracy, que mal as olha, responde a Silvio Santos:

Silvio Santos: Aracy de Almeida, quanto vale o show das alunas da professora Cleusa Alvarinho?

Aracy de Almeida: Vou mandar dez paus e estamos conversados.

S.S.: Por que dez paus?

A.A: Por que a música é maravilhosa, mas elas não estavam no embalo da música” (Vídeo coletado do Youtube)

O Blog *Burburinho* aponta como esse rigor pelo qual ficou conhecida, muitas vezes inapropriado visto o teor do programa onde julgava, “um plantel dos mais bizarros do audiovisual brasileiro”, aliado ao seu “mau humor” característico (“combinação de ranhete da idade, excesso crítico, exigência profissional com a interpretação de uma caricatura perfeita”), foram responsáveis por uma ligação afetiva com o público “com quem trocava gentilezas na rua, e acabou tornando-se um

grilhão: teve seu pedido de demissão negado porque era responsável por grandes índices de audiência.” (apud LOGULLO, 2014, p. 167)

As performances de Aracy de Almeida no âmbito televisivo e a repercussão que ela teve como jurada fizeram com que reclamasse muitas vezes do excesso de exposição de sua imagem. Inclusive porque o público que a qualificava como popular havia mudado, como a seguinte asserção feita para a revista *Manchete* permite observar:

Antes eu era muito popular, mas só entre gente que adoro, jornalistas, intelectuais, artistas. Agora não, porque esse negócio de Via Embratel é um bico, rapaz! [...] Era um tempo bom. Era a época do rádio... o público se contentava em receber retrato via correio. A TV enaltece, mas devora, vende demais a imagem. Você fica com a fachada conhecida. Meu frontispício virou outdoor dominical (apud LOGULLO, 2014, p.165)

Ainda sobre sua performatividade, cabe observar como sua atuação enquanto jurada foi um momento em que Aracy mais performatizou um deslocamento aos estereótipos de gênero – fosse por sua gestualidade, mas, especialmente, por suas roupas – e em que incorporou traços reivindicados como característicos da identidade negra, notadamente seu cabelo que foi adjetivado como *blackpower*. Não se trata de avaliar um diálogo ou não de Aracy com os movimentos de negritude, mas de refletir como as proposições de si de Aracy dialogam, nos termos de Figueiredo (2015), mais com a mulher negra, orgulhosa de si e combativa, do que com a mulata sorridente. Cabe reproduzir o cartum, enquanto um discurso sobre Aracy, no caso, imagético, publicado em “Aracy – Não tem Tradução” (LOGULLO, 2014) e produzido por Patrício Bisso:



Figura 3 - Caricaturas de Aracy cantora e Aracy jurada

O intuito desta discussão não é verificar se Aracy de Almeida gostava de performatizar uma jurada irritadiça no programa do Silvio Santos ou atestar se a sua verdade enquanto sujeita estava em sua atuação como cantora ou como jurada. Pretendemos aqui formular as maneiras como, contrariamente ao que é explicitado nos discursos que dizem proceder um necessário gesto de resgate de Aracy cantora que teria ficado “escondida” por trás da Aracy jurada (uma espécie de “tipo grosseiro e caricatural de Aracy”), a apropriação agenciada por Aracy dos recursos e das fórmulas televisivas, furtando-se aos discursos laudatórios e glorificantes – que museificam seus objetos – produzindo um humor *kitsch* e mal compreendido por seus parceiros foi um gesto, mais do que de resistência, agonístico, em que ela se furta aos discursos do dispositivo da oralidade para produzir a si mesma em disjunção aos discursos que buscavam extrair dela uma verdade.

Este é o momento em que, mais que o canto, o discurso de Aracy é solicitado na indústria cultural do popular. Isso teve repercussões negativas, na espécie de confronto que Aracy parece ter travado por toda sua vida contra os padrões generificados que deflagram o que seriam os bons costumes, como quando Aracy afirma que: “Uns dias aí já disseram que eu sou uma mulher sem modos, que já morri e não sei o quê e se queixam até dos meus palavrões. Acontece que eu não estou afim de fazer média com ninguém. O Hermínio fica puto da vida quando eu digo que agora eu sou mais comediante. Aí ele me esculhamba dizendo que eu faço humor negro” (SESC, 2014, [s./p.]).

Por outro lado, da forma aracyana de dizer, sua oralidade tão autoral, é nesse momento que Aracy passa a também ter sua discursividade acometendo as discursividades do dispositivo. Se sua voz foi dita por Mário de Andrade em 1937, de forma que seus nasais fossem interpelados pelo dispositivo da oralidade enquanto representativos da nasalidade nacional, cinquenta anos depois, em 1987, Aracy também disse a figura de Mário de Andrade, interpelando o intelectual a partir do seu universo aracyano. Aparece então Mário de Andrade, um pilantra:

Mario de Andrade... E aí a gente batia aquele papo, a gente tava sempre com umas e outras... e não dava pra guardar na cabeça, porque se eu fosse armazenar todas aquelas conversas que eu tinha com esse pilantra, você já viu, né? Eu conhecia o Mário de Andrade desde outros tempos... na Taberna da Glória. E lá tinha aquele contrafilé com fritas, com aquela cervejinha preta... era muito gostos (Para Hermínio de Carvalho no Especial Contra Luz 1987)

É a partir dessa espécie de circularidade discursiva entre Aracy de Almeida e Mario de Andrade que damos um efeito de fechamento para este capítulo, não sem antes fazermos na próxima e última seção, as considerações finais do capítulo.

#### 4.4“ESTAMOS CONVERSADOS!”

Nas palavras do sobrecitado Hermínio Bello de Carvalho: “Aracy foi a ponte entre os malandros do Rio antigo, a Era de Ouro do Rádio e os televisivos Chacrinha e Silvio Santos” (SESC, 2014, [s./p.]). O enfoque deste capítulo foi justamente esse trânsito personificado por Aracy: para além dos diferentes momentos da música e da cultura

popular; entre a essencialização de uma identidade musical negra por meio do samba e a apreensão do “genuinamente” popular por uma elite intelectual; entre os restritivos papéis de gênero do começo do século XX e a cultura libertária que emergiu na década de 1960; entre as contradições que circunstanciam as questões raciais no Brasil da mestiçagem e a consciência da opressão que a racialidade engendra.

Como afirmamos no começo deste capítulo, a voz de Aracy é a potência que percorre as seções deste capítulo, sem, contudo, que possamos efetivamente chegar a ela. É possível que se argumente que isso se dá tanto por não lançarmos mão de instrumentos analíticos da musicologia ou da fonética, mas entendemos que isso ocorre, principalmente, pela existência de algo na voz que se furta à uma apreensão pelo discurso verbal, e mais, ainda pelo discurso conforme aos gêneros acadêmicos. Nesse sentido, optamos, como forma de nos aproximarmos do cantar de Aracy, por observar como as diferentes discursividades testemunharam, perscrutaram, elogiaram, disseram, enfim, buscaram fazer falar o cantar de Aracy e quais as diferentes relações de poder estavam aí implicadas, as quais diziam respeito sobretudo ao eixo poder e saber e às questões de classe, de genericidade e de racialidade.

Nesse sentido, a metáfora da *mestiza* (ANZALDÚA, 2005) foi um importante mediador para que nos aproximássemos de Aracy, vistos que os diferentes gestos de Aracy que, além de resistirem ao dispositivo da oralidade, também são característicos de uma produção ética e estética de si. Tem-se, então, que Aracy produziu uma forma muito particular de ser sujeita no campo da música popular justamente a partir das ambivalências e contrariedades que perpassavam sua subjetivação enquanto uma cantora negra (crioula, mulata ou escura, nos seus termos), mas cuja negritude não era enunciada; mulher cujo cantar era muito conhecido na música popular, mas com uma performatividade que não coincidia com a de uma “Rainha do Rádio”; e a personificação do samba, que, todavia, era validada sobretudo por intelectuais e por “gente da alta”, no dizer aracyano. Como Anzaldúa (2005) nos demonstrou, para a *mestiza* “rigidez significava a morte”.

Também é Hermínio Bello de Carvalho quem radicaliza a potência transgressora de Aracy quando diz:

Convém explicar que Araca era uma espécie de precursora natural dos grandes transgressores que ditaram mudanças comportamentais que alteraram a simetria do universo. Foi existencialista antes de Sartre e Simone de Beauvoir, foi hippie bem antes

dos abalos provocados por Woodstock. Ela já se encapsulava numa trincheira particular quando Caetano, ao inaugurar o Tropicalismo, delirantemente a homenageou – e a Paulinho da Viola – com o samba “A Voz do Morto”, réplica obtusa ao “A Voz do Morro”, de Zé Ketí. (SESC, 2014, [s./p.]

A posição de sujeito “Araca” que emergiu a partir das discursividades arroladas aqui potencialmente se furtaria a essa fala apologética de Hermínio, mesmo que consideremos uma descrição bastante lúcida da mesma posição de sujeito que deflagramos aqui. Ocorre que Aracy, num contexto da música popular que demarcava o estrelato afirmava que:

Tem que se dizer que eu era uma cantora, gravei muito na minha vida, gravei muita música de carnaval, uma série de marchas espetacular, gravei sambas, tirei prêmio e isso e aquilo, mas eu nunca quis ser rainha do samba, receber troféu. Eu sempre fui uma pessoa humilde não querendo nada, e por isso eu estou aí até hoje e não pretendo ganhar de ninguém, não pretendo ser rica, meu negócio é ir levando. (MOSAICOS, 2009)

Essa forma modesta de enunciar sua trajetória na música popular, que produz alguém alheio à ambição, talvez seja o que ateste Aracy em uma posição de sujeito que, sem apego pela glória, constantemente deslizante, suplantando contradições, ambiguidades e ambivalência em uma produção de si cuja única constante são os rompimentos com as cristalizações, aqueles discursos que buscavam dela extrair uma verdade em determinado lugar.

Em um trecho escrito por Flávio Aniceto, coordenador do Centro Popular de Cultura Aracy de Almeida para a mostra de Aracy no Teatro Municipal de Niterói, as seguintes interrogações são postas:

Dama do Encantado ou Dama da Central?  
 Rainha do Balacobaco ou dos Parangolés?  
 Cantor dos *bas-fond* ou Palhaça de Auditório?  
 O Samba em Pessoa ou a Imperatriz do Samba?  
 Rainha do Rádio ou Humorista?  
 Preferida de Noel ou traidora da “autêntica”  
 cultura popular?  
 (apud LOGULLO, 2014, p. 190)

Esta pesquisa entende que a ambivalência entre ser um ou outro não é condizente com a produção estética de si feita por Aracy de Almeida, que podia ser um e outro, simultaneamente, e por isso, mais que ambos. A zona do entrelugar que as perguntas instauram, ou seja, a impossibilidade de se extrair uma unívoca verdade do sujeito Aracy – homem ou mulher, lésbica ou não, negra ou não, uma bela voz ou não, jurada ou não – além da unicidade de sua voz é o que a tornam tão potente e marcante na história da música popular. E nesta pesquisa.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões mais importantes que provisoriamente pudemos concluir desta pesquisa já foram mencionadas em cada capítulo correspondente. Assim sendo, passamos, nestas considerações finais, a reportar algumas das questões mais gerais, sobre a totalidade da pesquisa.

Como já iterado e reiterado neste texto, buscamos cartografar um dispositivo que revela a densidade de discursos acerca da oralidade que observamos irromper no momento histórico predicado como “Era Vargas”. Visamos, portanto, delimitar um domínio específico formado pelas relações de poder (oralidade) e determinar os instrumentos para pudéssemos analisa-lo (a discursivização da oralidade). Dentre as diferentes questões de maior ou menor relevância encontradas no dispositivo, é importante observar que dois fatores especialmente catalisaram a saturação de investidas na oralidade naquele momento histórico: a emergência da radiodifusão que despontava como cultura de massas; e a existência de uma certa compreensão da música como um aglutinador estratégico ao governo que incitava um “êxtase cívico”, no caso o canto orfeônico ou, ainda, como um elemento que interpelava as camadas populares, a ser usado estrategicamente como mobilizador das massas no esquema política cultural/política propagandista.

Nesse sentido, observa-se que os saberes e enunciados que encontramos no dispositivo, reivindicando um corpo tanto presente na oralidade quanto mobilizado particularmente pela musicalidade, são de certa forma sofisticados e dialogam com os saberes acerca da vocalidade, da oralidade e da performance que encontramos hoje. O ensejo em que tais saberes (os teóricos contemporâneos e os discursos do dispositivo) são empregados, contudo, é que é substancialmente diferente: os estudos contemporâneos da oralidade buscam reaver o corpo aí implicado. Nas palavras de Cavarero (2011, p. 162), trata-se retornar a “uma voz que não é apenas matéria sonora da língua, mas é, sobretudo, ritmo vocalizado, pulsões corpóreas que ancoram o falante à carnalidade de sua existência”. Já no dispositivo, tratava-se de desconfiar desse extra lógico representado pelo corpo implicado na oralidade e empregar a musicalidade como estratégia educativa. Nessa zona, a que chamamos de “periculosidade” da oralidade, como visto, se concatenaram oralidade, racialidade e genericidade.

Sobre o dispositivo, cabe ainda ressaltar que, ao caracterizá-lo, não buscávamos focar uma oralidade que se desse como “à parte” de outros fenômenos, como por exemplo da imagem. No deslocamento

histórico que nossa pesquisa contemplou a partir da trajetória longeva de Aracy de Almeida, o dispositivo da oralidade passou a se haver com a imagem deflagrada pela difusão da televisão.

Observamos, ainda, como o dispositivo da oralidade construiu uma certa ideia de popular polivalente entre o popular como um perigo diante da erudição, o popular como referente à popularidade, à aceitação pública (Revista do Rádio) e o popular como estratégico para a popularidade do governo. E, ainda, como uma das chaves para a compreensão dos discursos do dispositivo diz respeito ao trabalhismo, formulação que perpassava tanto a construção da oralidade, quanto da genericidade e da racialidade.

A tentativa foi de caminharmos entre “um pluralismo ártico e saturnal” e um “essencialismo enjoativo”, nos termos de Gilroy (2001). Aracy de Almeida, com quem dialogamos, demandou imperativamente essa trajetória em nossa pesquisa na sorte de contradições e ambivalências que perpassam sua emergência e trajetória. A contrariedade mais flagrante em Aracy se dá no fato de que, se é uma personificação do samba – enquanto musicalidade negra como contracultura da modernidade, nos termos de Gilroy (2001) – ela também esteve no cerne da passagem do samba a uma musicalidade central na modernidade brasileira, fosse em sua associação – e retomada – com/de Noel Rosa, fosse na perfeita nasalização e vocalização que Aracy representa para os modernistas, notadamente, Mário de Andrade.

O agonismo proposto por Foucault (1995) foi muito importante para compreender a permanente provocação exercida por Aracy de Almeida ao dispositivo da oralidade, uma relação de incitação recíproca. Exceto pela nasalidade continuamente reportada no cantar de Aracy, os comentários sobre sua voz resvalam continuamente para uma zona do “impossível de dizer”, do “diferente de tudo”, como vimos em muitas asserções. Há muitas implicações nisso. Uma delas é o paradoxo revelado pela tentativa de se dizer o extralinguístico, conceituar o extraconceitual. Há, contudo, uma forte assinatura vocal no cantar de Aracy que, na falta de descritivos, parece ser remetida àquilo que seria genuinamente o samba. Assim, se o samba é mobilizado para caracterizar a voz de Aracy, logo, nessa simbiose, o cantar de Aracy também produz o samba.

Feitas essas considerações, reafirmamos o caráter provisório das conclusões feitas nesta pesquisa. O que temos aqui, então, é um efeito de fechamento de uma pesquisa em progresso que, nesta etapa, procurou dar conta da densidade de saberes, poderes e dizeres em torno da oralidade em um momento específico da história e das formas como a

voz, no caso, os discursos sobre esta voz, subjetivou Aracy de Almeida em um cantora personificação do samba na música popular.

Se a pesquisa não pôde apreender o próprio do oral, os sentidos não semânticos, os ritmos, os diferentes vocalizes, ou ainda, se há um corpo que canta, se há um cantar, uma voz que falta ao texto, condição mesma de gênero discursivo acadêmico, buscamos, estrategicamente, nos aproximarmos da oralidade nas diferentes maneiras como se buscou fazê-la falar, o que, neste momento, se mostrou mais produtivo



## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo?** E outros ensaios. Editora Argos: Chapecó, 2009.
- ALMEIDA, Tereza Virgínia. O Corpo do Som: Notas Sobre a Canção. In: **Palavra Cantada** – Ensaios sobre Poesia, Música e Voz. MATOS, C.N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F.T. (Org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- ALMEIDA, Tereza Virgínia de. A Materialidade da Voz Feminina: o Timbre de Elza Soares. **Jornal Musical do IMMUB/PUC**. Nov. 2007. Disponível em: <<http://www.terezavirginia.com.br/artigos/a-materialidade-da-voz-feminina-o-timbre-de-elza-soares/>>. Acesso em: Jan. 2015.
- ALÔ Alô Brasil. Direção de Wallace Downey. Produção de Wallace Downey. Rio de Janeiro: Waldown Filmes e Cinédia, 1935. Son., P&B.
- ANAIS do I Congresso da Língua Nacional Canta. Departamento de Cultura do Governo do Estado de São Paulo. 1938.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas** – Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Fondo de Cultura Económica: Mexico, 1993.
- ANDRADE, Almir. Editorial. In: **Revista Cultura Política**. n.1, 1941. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=163538>>. Acesso em: Jan. 2017.
- ANDRADE, Mário de. Aspectos da música brasileira. São Paulo: Martins, 1965.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDREWS, George Reid. Democracia racial brasileira 1900-1990: um contraponto americano. **Estudos Avançados**. v.11, n.30. São Paulo, Maio/Ago. 1997. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141997000200008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200008)>. Acesso em: Fev. 2017.
- ANZALDÚA, Glória. *La consciéncia de la mestiza/* Rumo a uma nova consciéncia. In: **Revista Estudos Feministas**, n. 13, v.3. Set./Dez. 2005.
- ARACY de Almeida. **Ao Vivo e à Vontade**. Produção: Tico Terpins, Zé Rodrix. Rio de Janeiro: Continental. (LP), 1988.
- ARACA – o Samba em Pessoa. Direção Aleques Eiterer. 2014.

ARACY de Almeida. **Programa MPB Especial**. Direção: Fernando Faro. Rio de Janeiro: Fundação Padra Anchieta, 1972. (Programa de TV). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4d2xomLeK9s>. Acesso em: Maio 2016.

ARACY de Almeida – O samba em pessoa. **Programas Especiais**. Roteiro e Apresentação: João Máximo. Rádio Batuta. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. 13 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/673>>. Acesso em: Abr. 2016.

AZEVEDO, Lia Calabre. No Tempo do Rádio: Radiodifusão e Cotidiano no Brasil. 1923-1960. Tese de doutoramento. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2002.

BARTHES, Roland. **O Grão da Voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRANCO, Guilherme Castelo. Agonística e Palavra. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v.23, n.32, pp. 145-155. Jan/Jun. 2011.

BRASIL. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea). **Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça**. 4ª Edição. 2012. Disponível em: <<http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/revista.pdf>>. Acesso em: Mai. 2016.

BRASIL. Presidência da República. Decreto-Lei Nº 3.688, de 3 de outubro de 1941. Lei das Contravenções Penais. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del3688.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del3688.htm)> . Acesso em: Mar.2016.

BUTTURI JR, Atílio. A Autoria, O Dispositivo e a Ética: Os Limites da (Des)Subjetivação na Escrita. **Alfa: Revista de Linguística**. V. 60, n.3, São José do Rio Preto (SP), Set/Dez. 2016.

CALLAGE, Fernando. O Trabalho da Mulher em Face da Legislação Brasileira, **Cultura Política**. n. 19, 1942. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: < <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/cultura-politica/163538>>. Acesso em: Mar.2017.

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, n. 22(3): 320. Sep.-Dez. 2014. pp. 965-984.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. In: **Estudos Avançados**. N.17, v.49. 2003.

\_\_\_\_\_. A Construção do Não Ser como Fundamento do Ser. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006

\_\_\_\_\_. Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de Gênero. In: **Geledês**. 06 mar. 2011. Disponível em: < <http://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/#gs.2OJGYbc>>. Acesso em: Jan. 2016.

CASCUDO, Luis Câmara. Geografia dos Mitos Brasileiros. **Revista Cultura Política**. n.37, 1944. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: < <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>>. Acesso em: Dez. 2016.

CASTELO, Martins. O Rádio. **Revista Cultura Política**. n.12. 1942. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: < <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>>. Acesso em: Jan. 2016.

\_\_\_\_\_. O Rádio. **Revista Cultura Política**. n. 13. 1942a. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=163538>>. Acesso em: Dez. 2016.

\_\_\_\_\_.O Rádio. **Revista Cultura Política**. n. 17. 1942b. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=163538>>. Acesso em: Dez. 2016.

\_\_\_\_\_. O Rádio e a Produção Intelectual. **Revista Cultura Política**. n.19, 1942c. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=163538>>. Acesso em: Dez.2016.

\_\_\_\_\_. O Samba e o Conceito de Trabalho. **Revista Cultura Política**. n.22. 1942d. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=163538&PagFis=5799&Pesq=Castelo>>. Disponível em: Dez. 2016.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares Africanos na Bahia - Um Vocabulário Afro-Brasileiro**. 2ªed. Rio de Janeiro: TopBooks, 2005.

\_\_\_\_\_. A língua portuguesa que falamos é culturalmente negra. Entrevista. Revista de História. 2015. Disponível em: <[www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/yeda-pessoa-de-castro](http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/yeda-pessoa-de-castro)>. Acesso em: Nov. 2015.

CAVARERO, A. **Vozes Plurais – Filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

CARVALHO, José Jorge de. **Um Panorama da Música Afro-Brasileira: Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba**. Série Antropologia. Departamento de Antropologia, Departamento de Antropologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2000.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment.** New York, London, Routledge, 1991.

CULTURA Política: Revista Mensal de Estudos Brasileiros. n.2, 1941. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=163538>>. Acesso em: Dez. 2016

CULTURA Política. **A Música na Nova Política Nacional.** n.28, Rio de Janeiro, RJ, 1943. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=163538>>. Acesso em: Dez. 2016

CULTURA Política: revista mensal de estudos brasileiros. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1941-1945. In: Hemeroteca, Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: < <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/cultura-politica/163538>>. Acesso em: Set. 2016.

CUNHA, Manoela Carneiro da. **“Cultura”.** São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DAVIS, Angela. **Mulher, Raça e Classe.** Grã-Bretanha. The Women’s Press, Ltda. 1982.

DIAGNE, M. Lógica do Escrito, Lógica do Oral: Conflito no centro do arquivo. In: **A Produção do Saber na África Contemporânea.** HOUNTONDJI, P.J. (Org.). Luanda: Edições Pedagogo. 2012

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. 2016. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/aracy-de-almeida>>. Acesso em: Jan. 2016.

DOLAR, Mladem. **Uma voz y nada más.** Manantial: Buenos Aires, 2007.

DOMINGOS, Anselmo. Editorial: Fatos em Foco. **Revista do Rádio.** n.42, 1950. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>>. Acesso em: Mar.2016

\_\_\_\_\_. Editorial: As esquisitices dos Artistas. **Revista do Rádio.** n.27, 1950. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>>. Acesso em: Mar.2016

DUARTE, Kêmelly Agostini; MEZZOMO, Frank Antonio. A mulher negra e a música popular brasileira: a violência cantada e a perpetuação da injustiça. In: **O Professor PDE e os Desafios da Escola Pública Paranaense.** Vol. I. Governo do Estado do Paraná.2012.

EHLERS, Nadine. 'Black Is' and "Black Ain't": Performative Revisions of Racial 'Crisis'. **Culture, Theory & Critique**. N. 47. V. 2. 2006.

FIGUEIREDO, Ângela. Carta de uma ex-mulata à Judith Butler. In: Periódicos – Revista de estudos interdisciplinares em gêneros e sexualidades. n. 3, v.1. Salvador (UFBA) mai-out. 2015. pp. 152-169. HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Org.: Liv Sovik. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2003.

FIGUEIREDO, Paulo Augusto de. O Estado Nacional e a Valorização do Homem Brasileiro. In: **Revista Cultura Política**. n.28, 1943. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=163538>>. Acesso em: Dez. 2016.

FINNEGAN, R. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: **Palavra Cantada** – Ensaio sobre Poesia, Música e Voz. MATOS, C.N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F.T. (Org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FILHO, Gustavo. Compositores e Composições – Retrospecto musical do ano – uma temporada feliz para a música popular brasileira. **Revista do Rádio**. n. 17, 1948. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/revista-do-radio/>>. Acesso em: Mar. 2017.

FOUCAULT, Michel. **O Nascimento da Clínica**. Trad.: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade II**, O Uso dos Prazeres. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade III**, O Cuidado de Si. Rio de Janeiro. Ed. Graal, 1985.

\_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. In P. RABINOW e H. DREYFUS. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

\_\_\_\_\_. **Ethics** – Subjectivity And Truth. Vol. I. New York: New Press, 1997

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade I**, A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1999.

\_\_\_\_\_. **Power**. Vol. I. New York: New Press, 2000

\_\_\_\_\_. Poder e Saber. In: **Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber** Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? In: **Ditos e Escritos – Estética: literatura e pintura; música e cinema.** Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Edições Loyola 2007a.

\_\_\_\_\_. **As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas.** São Paulo: Martins Fontes, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos – Repensar a Política.** MOTTA, Manoel Barros da. (Org). Rio de Janeiro: Forense, 2010, v.6.

\_\_\_\_\_. **A Arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2015.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala.** São Paulo: Editora Global, 2003.

GENNARI, Ana Júlia. Raízes do Samba: Qual foi a importância história das mulheres negras no samba? **Brasilpost.** 2016. Disponível em: <[http://www.brasilpost.com.br/2016/02/09/mulheres-negras-samba\\_n\\_9152020.html](http://www.brasilpost.com.br/2016/02/09/mulheres-negras-samba_n_9152020.html)> Acesso em: Abri. 2016.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro.** Ed. 34: São Paulo, 2001.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética da Diversidade.** Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOMES, Ângela de Castro; MATOS, Hebe Maria. Sobre apropriações e circularidades: memória do cativo e política cultural na Erva Vargas. In: **Revista da Associação Brasileira de História Oral.** V.1, 1998.

GONÇALVES, Álvaro. Quatro Séculos de Civilização Devidos aos Negros Escravos. **Cultura Política.** n. 36. 1944. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: < <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>>. Acesso em: Nov. 2016.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In: **Revistas Ciências Sociais,** Anpocs, 1984, pp. 23-244.

\_\_\_\_\_. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro.** Rio de Janeiro, n.92/93 (jan./jun), 1988, pp.69-82.

\_\_\_\_\_. Entrevista. **Jornal Nacional do Movimento Negro Unificado (MNU).** n. 19 maio/junho/julho de 1991.

GONZÁLEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro.** Editora Marco Zero: Rio de Janeiro, 1982.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília. 2003.

HARNISH, Wolfgang Hoffman. Getúlio Vargas e o Brasil. **Revista Cultura Política**. n.27. Rio de Janeiro, RJ, 1943. Disponível em:

< <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=163538&PagFis=5378&Pesq=Castelo>>. Acesso em: Fev. 2017.

HEITOR, Luis. Música. **Cultura Política**. n.2, 1941. Disponível em: < <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>>. Acesso em: Jan. 2017.

HOOKS, bell. **Cultural Criticism & Transformation**. Media Education Foudation. MEF. 1997.

\_\_\_\_\_. Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens. In: **Revista Estudos Feministas**. N. 16. V. 3. Set./Dez., 2008.

\_\_\_\_\_. **Ain't I a Woman – Black Women and feminism**. Tradução Livre para Plataforma Gueto. 2014 (1981).

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2010 – Resultados gerais da amostra**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em:

< <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/pppts/0000008473104122012315727483985.pdf>>. Acesso em: Jan. 2017.

JERÔNIMO, Laiane Fernandes. Congresso de Língua Nacional Cantada: Língua e Linguagem na Crônica de Mário de Andrade. XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Anpuh. Natal. 22 a 26 jul. 2013.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Budapeste: Auflage, 2010.

LINHARES, Aurélio. A Abolição. **Cultura Política**. n. 22. 1942. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=163538>>. Acesso em: Dez. 2016.

LIMA, Aroldo. Grande Othelo é cozinheiro nas horas vagas. **Revista do Rádio**. n.2, Rio de Janeiro, RJ, 1948. Disponível em: < [http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428\\_1948\\_00002.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1948_00002.pdf)>. Acesso em: Mar. 2016.

LOGULLO, Eduardo. **Aracy de Almeida – Não Tem Tradução**. Venetta: Rio de Janeiro, 2014.

LOUREIRO, Cecília. O Rádio Ensinando a Falar e a Escrever. **Revista do Rádio**. n. 13, 1948, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/revista-do-radio/>>. Acesso em: Mar. 2016.

LOUZEIRO, José. **Elza Soares** – Cantar para não Enlouquecer. Editora Globo: Rio de Janeiro, 1997.

MACEDO, Sérgio D.T. Crédito Agrícola e Cooperativismo. **Revista Cultura Política**. n. 15. 1942. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=163538>>. Acesso em: Jan. 2017.

MARCONDES, Maria Manzini et. al. (Org) **Dossiê Mulheres Negras** – Retratos das Condições de vida das *mulheres negras* no Brasil. Brasília: IPEA, 2013. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/livro\\_dossie\\_mulheres\\_negras.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/livro_dossie_mulheres_negras.pdf)>. Acesso em: Mai. 2016.

MARCONDES FILHO, Alexandre. Aspectos do Pensamento Político do Presidente. **Cultura Política**. n. 14, 1942. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/163538/per163538\\_1942\\_00014.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/163538/per163538_1942_00014.pdf)>. Acesso em: Jan. 2017.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Oralidade e Escrita. **Signótica**. v.9. jan.dez 1997. p. 119-145.

MARQUES, Jorgue. Canção Interrompida – As Compositoras Brasileiras dos Anos 30/40. **Gênero**. Niterói. V.3, n.1, 2002.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. São Paulo: Perspectivas, 1995.

MELO, Batista. A Política Nacional da Família. **Cultura Política**. n.13, 1942. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>>. Acesso em: Jan. 2017.

MENDEZ, Xhercis. Notes Toward a Decolonial Feminist Methodology: Revisting the Race/Gender Matrix. **Trans-Scripts**. v.5. 2015.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A origem do Samba como Invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 31. 1996. pp 156-177.

MIGUEIS, Armando. O Negro no Rádio Brasileiro. **Revista do Rádio**. n.26, 1950. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-radio/144428>>. Acesso em: Mar. 2016.

MOSAICOS: A Arte de Aracy de Almeida. Direção de Nico Prado. 2009. Son., color. Narração de Rolando Boldrin. Disponível em: <<https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&sqi=2&ved=0ahUKEwi-iNPVs4nVAhWDFZAKHUOnB10QtwIIIzAA&url=https://www.youtube.com/watch?v=UCbfueFk2->

w&usg=AFQjCNHc2rKfdXzGL3EYGXsULxbQTYMa3A>. Acesso em: 02 nov. 2015.

MUDIMBE, V. Y. **A invenção de África**: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Mangualde (Portugal), Luanda: Edições Pedago; Edições Mulemba, 2013

MOREIRA, Albertino G. A Mulher Perante o Direito Social. **Cultura Política**. n.20, 1942. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em:< <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/cultura-politica/163538>>. Acesso: Jan.2017.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. A Canção no Feminino. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, Jul. 2011.

ONG, Walter J. **Orality and Literacy**: The Technologizing of the Word. New Accent Series. London and New York: Methuen, 1982.

OLSON, David R.; NANCY, Torrance. **Literacy and Orality**. Cambridge University Press, 1991.

O'RIELLEY, Newton. Raça de Mestiços. In: **Cultura Política**. n.28. Rio de Janeiro, RJ. 1943. Pp.83-89. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=163538&PagFis=5378&Pesq=Castelo>>. Acesso em: Jan. 2017.

PARANHOS, Adalberto. Além das amélias: música popular e relações sob o “Estado Novo”. **ArtCultura**. v. 15, n. 27. Uberlândia, jul-dez, 2013. pp.133-144.

PORRUA, Ana. **Caligrafia tonal**. Ensayos sobre poesia. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2011.

QUEIROZ, S. Remanescentes Culturais Africanos no Brasil. **Aletria**. v.9. 2002. Disponível

em:<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1297>>. Acesso em: Jan. 2015

QUIJANO, A. Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina. In: A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas latino-americanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires, 2005. Disponível em:

[http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D1207.dir/12\\_Quijano.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D1207.dir/12_Quijano.pdf). Acesso em: Mar. 2015

RAGO, Margareth. Epistemologia Feminista, Gênero e História. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam. (Orgs). **Masculino, Feminino, Plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma linguística crítica:** linguagem, identidade e questão ética. São Paulo: Parábola Editorial. 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível:** estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica** – sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. Instituto Kuanza. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

REGO, Alcides Marinho. Proteção ao Trabalho Feminino. **Cultura Política.** n.8, 1941. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/cultura-politica/163538>>. Acesso em: Mar. 2017

REVISTA do Rádio. Edições 1948-1970. In: Hemeroteca Digital Brasileira – Biblioteca Nacional Digital Brasil. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-radio/144428>>. Acesso em: Fev. 2016.

REVISTA do Rádio. **Cada cabeça... uma sentença.** n.5, 1948a. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/revista-do-radio/>>. Acesso em: Out. 2016.

\_\_\_\_\_. Os Artistas de Cômico Vencem no Rádio. n.10, 1948b. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428\\_1948\\_00010.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/144428/per144428_1948_00010.pdf)>. Acesso em: Abr. 2016.

\_\_\_\_\_. O Homem e a Mulher. n.11. 1949. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>>. Acesso em: Mar.2016.

\_\_\_\_\_. Os Grandes Salários do Rádio. n. 17, 1949. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>>. Acesso em: Mar.2016.

\_\_\_\_\_. Editorial: Cantor deve cantar, não deve falar. n.20, 1949. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>>. Acesso em: Mar.2016

\_\_\_\_\_. A Estrela Suprema do Samba – Aracy de Almeida tem um vocabulário diferente. Texto por: Caspary. n.55. 1950. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>>. Acesso em: Mar.2016

RIBEIRO, Matilde. Mulheres Negras: Uma trajetória de Criatividade, Determinação e Organização. **Revista Estudos Feministas.** Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro/2008

ROBERTO Carlos & Aracy de Almeida. **Especial Roberto Carlos**. Rio de Janeiro: TV Globo, 1976. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9RWQoJBU1vE>>. Acesso em: Maio 2016.

SALGADO, Álvaro F. Radiodifusão, fator social. In: **Revista Cultura Política**. n.6, 1941. Pp. 79-94. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=163538>>. Acesso em: Jul.2016.

SAMBA Pede Passagem. Aracy de Almeida, Ismael Silva, Partido Alto, Grupo Mensagem. Polydor: 1966.

SANTOS, Daniela Vieira dos. A formalização da derrota: sobre “Eles” e “A voz do Morto”, de Caetano Veloso. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. n. 61, 2015.

SANTOS, Fabiano Avelino. Mitopoiese dos Tambores: Discurso e Poesia no Jongo. Dissertação. Mestrado em Ciência da Arte. Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário**: Cor e raça na sociabilidade brasileira. Companhia das Letras: São Paulo, 2013.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena M.B.; COSTA, Vanda M.R. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Ed. Paz na Terra e Ed. FGV, 2000.

SERPA, Élio. Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937: a insensatez maravilhosa da militarização das vogais (Nacionalismo, Raça e Língua). **Diálogos Latinoamericanos**. n. 3, 2001. pp 71-86. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/162/16200303.pdf>>. Acesso em: Out. 2015.

SEVERO, Cristine Gorski. A Língua Portuguesa como Invenção Histórica: Brasilidade, Africanidade e Poder em Tela. In: **Working Papers – Linguística**. n.16, v. 2. pp.36-61. Florianópolis, Ago./Dez., 2015.

SODRÉ, Muniz. **Samba**, o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda., 1998.

SOUSA FILHO, Alípio de. **Foucault**: O cuidado de Si e a Liberdade, ou a Liberdade é uma Agonística. CCHLA. UFRN. 2009. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/alipiosousa/index\\_arquivos/ARTIGOS%20ACADEMICOS/ARTIGOS\\_PDF/FOUCAULT,%20O%20CUIDADO%20DE%20SI%20E%20A%20LIBERDADE.pdf](http://www.cchla.ufrn.br/alipiosousa/index_arquivos/ARTIGOS%20ACADEMICOS/ARTIGOS_PDF/FOUCAULT,%20O%20CUIDADO%20DE%20SI%20E%20A%20LIBERDADE.pdf)>. Acesso em: Ago. 2016.

SOUZA, Pedro. Resistir a que será que resiste? O sujeito fora de si. **Linguagem em (Dis)curso**. v. 3. Número Especial. 2003. pp. 37-54.

\_\_\_\_\_. Sonoridades vocais: narrar a voz no campo da canção popular. **Revista Outra Travessia**. n. 11. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011n11p99>>. Acesso em: Jan. 2014.

\_\_\_\_\_. A Mínima Voz: Modos de Subjetivação do Feminino na Canção. **Revista Línguas & Letras**. Unioeste. V. 16, N. 34, 2015.

\_\_\_\_\_. A Voz Feminina como Resistência no Canto. No Prelo.

TATIT, Luiz. Reciclagem de Falas e Musicalização. In: **Palavra Cantada** – Estudos Transdisciplinares. Org. MATOS, Cláudia Neiva de.; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de.; OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Rio de Janeiro: Eduerj, 2015.

TRAVASSOS, E. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: **Palavra Cantada** – Ensaio sobre Poesia Música e Voz. MATOS, C.N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F.T. (Org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

VANSINA, Jean. A tradição oral e sua metodologia. In: KIZERBO, J.(coord.) Metodologia e Pré-História da África, História Geral da África. Brasília: UNESCO, 2010.

VELLOSO, Mônica Pimentel. Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo. **Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil**: Rio de Janeiro, 1987.

\_\_\_\_\_. As Tias Baianas Tomam Conta do Pedaco: Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 3, n.6, 1990, pp. 207-228.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. São Paulo: Zahar, 1995

VOX Populi. Aracy de Almeida Rio de Janeiro: TV Cultura, 1979. (Programa de TV). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M6GMp9BJU1w>. Acesso em: Abr. 2016.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Dispositivo: Um Solo para Subjetivação. In: **Psicologia & Sociedade**. n.18, v.3. Set/Dez. 2006.

WERNECK, Jurema Pinto. **O Samba Segundo as Ialodês**: Mulheres Negras e a Cultura Midiática. Tese. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2007.

\_\_\_\_\_. **Políticas Públicas para Mulheres Negras** – Passo a Passo: Defesa, Monitoramento e Avaliação para Políticas Públicas. Criola: Rio de Janeiro, 2010.

\_\_\_\_\_. **Macacas de Auditório?** Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira. Ensaio Elaborado para o Prêmio Mulheres Negras contam sua História, promovido pela Secretaria de Políticas para as Mulheres. 2013

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



