

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Lucianna Sousa Furtado Brito

Cantando e escutando amores:
as obras intelectuais de Dona Ivone Lara e
de Leci Brandão sobre relações afetivo-sexuais



Belo Horizonte
2023

Lucianna Sousa Furtado Brito

**CANTANDO E ESCUTANDO AMORES:
as obras intelectuais de Dona Ivone Lara e
de Leci Brandão sobre relações afetivo-sexuais**

Versão final

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de pesquisa: Processos Comunicativos e Práticas Sociais

Orientadora: Profa. Dra. Laura Guimarães Corrêa

Belo Horizonte

2023

301.16	Furtado, Lucianna.
F992c	Cantando e escutando amores [manuscrito] : as obras intelectuais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão sobre relações afetivo-sexuais / Lucianna Sousa Furtado Brito. -
2023	2023. 240 f. Orientadora: Laura Guimarães Corrêa.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia
	1.Comunicação – Teses. 2. Amor - Teses 3.Relações de gênero - Teses 4. Feminismo – Teses. I. Corrêa, Laura Guimarães. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

ATA DA DEFESA DE TESE DE LUCIANNA SOUSA FURTADO BRITO

NÚMERO DE REGISTRO NA UFMG: 2019661181

Às quatorze horas do dia quatorze de fevereiro de 2023, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais reuniu-se, virtualmente, a comissão examinadora, constituída pelo professor doutor Nísio Antônio Teixeira Ferreira (DCM/FAFICH/UFMG) e pelas professoras doutoras Laura Guimarães Corrêa (Orientadora - DCM/FAFICH/UFMG), Maria Aparecida Moura (DCI/UFMG), Nubia Regina Moreira (UESB) e Bruna Cristina Jaquetto Pereira (Univ. Complutense de Madrid). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final da aluna do doutorado Lucianna Sousa Furtado Brito, intitulado "**Cantando e escutando amores: as obras intelectuais de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão sobre relações afetivo-sexuais**", requisito final para obtenção do Grau de Doutora em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Processos Comunicativos e Práticas Sociais. Abrindo a sessão, a presidente da comissão, professora Maria Aparecida Moura apresentou a banca, e em seguida passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de Lucianna Sousa Furtado Brito. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou a candidata **apta a receber o grau de Doutora em Comunicação Social**. A Comissão Examinadora recomendou a publicação do trabalho e a sua indicação às premiações do campo de conhecimento e congêneres. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento, que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 14 de fevereiro de 2023.

Profa. Dra. Laura Guimarães Corrêa (DCM/FAFICH/UFMG)

Prof. Dr. Nísio Antônio Teixeira Ferreira (DCM/FAFICH/UFMG)

Profa. Dra. Maria Aparecida Moura (DCI/UFMG)

Profa. Dra. Nubia Regina Moreira (UESB)

Profa. Dra. Bruna Cristina Jaquetto Pereira (Univ. Complutense de Madrid)

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Nubia Regina Moreira, Usuária Externa**, em 15/02/2023, às 06:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Aparecida Moura, Professora do Magistério Superior**, em 15/02/2023, às 09:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Laura Guimaraes Correa, Professora do Magistério Superior**, em 22/02/2023, às 07:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nisio Antonio Teixeira Ferreira, Professor do Magistério Superior**, em 23/02/2023, às 18:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bruna Cristina Jaquetto Pereira, Usuária Externa**, em 24/02/2023, às 03:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2041518** e o código CRC **116B6F3C**.

*A todas as pessoas a quem amei de forma
recíproca – em especial, ao Zé, meu amor.*

AGRADECIMENTOS

As pesquisas de doutorado costumam ser vistas como processos solitários, individuais, entre a pessoa e sua própria escrita. Sem dúvida, alguns momentos exigem autonomia e trabalho individual, mas eu acredito que a escrita não se limita ao momento de digitação da tese ou outros trabalhos. A escrita começa nas discussões das disciplinas, nas reuniões de orientação e de grupos de pesquisa, nas conversas de corredor, no cafezinho com os colegas e amigos entre um compromisso e outro, nas mensagens e ligações, e, especialmente, na cerveja depois de reuniões, congressos ou sem motivo acadêmico. Esse é um processo coletivo, que já caminhou muito em parceria até chegar ao ponto de ser reelaborado e digitado individualmente. Apesar dos desafios da pandemia e do trabalho em ciência no Brasil (que somente agora, em 2023, volta para os trilhos), não considero que meu percurso de doutorado tenha sido solitário: aos trancos e barrancos, encontramos modos de estar juntos e, assim, pude receber/contribuir muito de/para muitas pessoas. Expresso, aqui, minha gratidão por nossa resiliência em continuarmos juntos.

Agradeço à professora Laura, orientadora desta pesquisa e na vida acadêmica, parceira de leituras, inquietações, pensamento e escrita; líder do *Coragem - Grupo de Pesquisa em Comunicação, Raça e Gênero*¹, grupo tão importante para minha trajetória. Muito obrigada pelo compromisso na orientação, pelos retornos sempre gentis e pelos direcionamentos valiosos para que a pesquisa pudesse chegar até aqui. Obrigada por me apoiar, incentivar, reconhecer e valorizar meu trabalho. Sua orientação e parceria foram fundamentais para minha formação e também do ponto de vista pessoal. Obrigada, de coração!

Obrigada aos demais professores e colegas do *Coragem*, que tanto contribuíram para meu amadurecimento intelectual. Agradeço especialmente aos professores Cida e Pablo pelo diálogo no exame de qualificação, pelo acolhimento, gentileza e contribuições à pesquisa. Agradeço às professoras Vera e Paula e aos colegas do *Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (Gris)* pelas discussões tão valiosas para minha formação e pelos bons momentos de confraternização. Agradeço também aos professores Grazi e Nísio, junto aos colegas do *Escutas - Grupo de Pesquisa e Estudos em Sonoridades, Comunicação, Textualidades e Sociabilidade*, pelas contribuições à tese e à minha formação, pelo carinho e gentileza de sempre.

¹ Mais informações sobre o *Coragem - Grupo de Pesquisa em Comunicação, Raça e Gênero* estão disponíveis em: www.fafich.ufmg.br/coragem/. Acesso em: 2 jan. 2023.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM-UFMG) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela concessão da bolsa que permitiu minha dedicação a esta e outras pesquisas.

Quero agradecer aos professores Carol, Pablo e Daniel pela oportunidade de trabalhar nas atividades do PDEG no Colegiado de Publicidade e Propaganda. A experiência foi muito enriquecedora e foi muito gratificante participar desse processo com vocês. Agradeço também aos professores Laura, Maria Clara, Rogério, Thiago e Vitor, editores da E-Compós, pela oportunidade de trabalhar como assistente editorial da revista, pela gentileza e pelo aprendizado. Agradeço também à artista Renata Madaleno², pela linda ilustração da capa.

Agradeço, ainda, aos professores Bruna Jaquetto Pereira, Núbia Regina Moreira, Nísio Teixeira e Maria Aparecida Moura, membros da banca examinadora, pela generosidade do diálogo e pelas valiosas contribuições a esta tese e às pesquisas futuras que sairão daqui.

Meu agradecimento de coração aos colegas e amigos Mayra, Afonso, Cecília, Camila, Chloé, Bárbara, Elaine, Etiene, Augusto, Mônica e Ana Júlia, que, em momentos distintos e de maneiras distintas, contribuíram para esta tese e este doutorado.

Agradeço à minha mãe, Simone, ao meu pai, José Paulo, a meus sogros, Ção e Sérgio, e ao meu cunhado, Chico, por serem família tão amorosa. Por último, mas não menos importante: agradeço ao Zé, meu marido, pelo amor, felicidade, reciprocidade e parceria de sempre.

² O portfólio da ilustradora está disponível em: [instagram.com/remadaleno/](https://www.instagram.com/remadaleno/). Acesso em: 2 jan. 2023.

Resumo

O objetivo desta tese é investigar como as obras intelectuais de Dona Ivone Lara e Leci Brandão sobre o amor teorizam sobre experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual. Aliamos nossa perspectiva comunicacional, focada nas interações comunicativas entre os sujeitos, ao paradigma interseccional e outras contribuições do pensamento feminista negro, valorizando a música como expressão da intelectualidade negra. Dentre as canções compostas e cantadas pelas autoras, selecionamos as que abordam o amor e as relações afetivo-sexuais, ouvindo-as junto a pesquisas científicas e outras produções intelectuais sobre o tema, privilegiando perspectivas femininas negras para valorizar esse lugar epistêmico em consonância com a empiria.

A metodologia de análise das obras poético-musicais de Dona Ivone Lara e Leci Brandão aborda a concepção do amor e as interações comunicativas cantadas segundo três eixos: 1) a construção da sujeita eu lírica, referente às formas de subjetivação; 2) a prática do amor, desejo ou relacionamento, relativo às formas de constituição do relacionamento com a(o) sujeita(o) amada(o) ou desejada(o); 3) o lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade, pertinente à inserção social e à dimensão política mais ampla.

Nossa análise evidencia que Dona Ivone Lara e Leci Brandão elaboram concepções distintas do amor: a primeira traz marcas do banzo e melancolia na transitoriedade dos amores, enquanto a última aborda contradições entre modelos heterossexistas e a luta contra a homofobia, afirmando o prazer e a verdade dos amores homoafetivos. As duas autoras tomam a prática do amor como ponto de partida para se constituírem como sujeitas em suas canções, concretizando em seu trabalho artístico-político ações coerentes com suas trajetórias profissionais. Ambas se engajam na autovalorização feminina negra, afirmando-se dignas de respeito e do direito de amar e serem amadas. Suas canções convergem nas funções de oferecer conselhos afetivos e de estabelecer critérios para diferenciar amores desejáveis de relações infelizes, cantando o amor por meio de práticas de afirmação da vida, como o bem-querer, reciprocidade, respeito e felicidade. A fé e a religiosidade emergem de maneiras distintas: embora ambas afirmem o amor como dádiva divina, nas canções de Lara, a divindade é associada às noções de justiça, recompensa e punição, enquanto nas de Brandão, a felicidade sagrada do amor é concretizada em sua realização carnal, sexual. Ambas contestam a noção romântica de amor eterno, propondo alternativas para relacionamentos marcados pela desvalorização, em que Lara trata o fim dos amores como natural e inevitável e Brandão defende a busca por um amor à altura da sua própria forma de amar.

A análise demonstra, por fim, que, ainda que não nomeiem a opressão de raça, gênero e origem social nos mesmos termos que as pesquisas científicas sobre o tema, as canções se posicionam como resistência contra as estruturas de poder e seus impactos nas vidas sociais de mulheres negras, aproximando-se de questões centrais para o pensamento feminista negro. Desse modo, nosso método de escuta e análise permitiu ouvir os entrelugares silenciosos que conectam as canções às experiências compartilhadas por mulheres negras em suas relações afetivo-sexuais.

Palavras-chave: Amor. Raça. Gênero. Pensamento feminista negro. Samba.

Abstract

This research aims to explore how Dona Ivone Lara's and Leci Brandão's intellectual works on love theorize about Black women's shared experiences in their affective and sexual lives. We combine our perspective on Communication, which focuses on communicative interactions between subjects, to the intersectional paradigm and other contributions from Black feminist thought, elevating music as an expression of Black intellectual tradition. Among the songs composed and sung by the authors, we selected those that approach love and affective-sexual relations, listening to them alongside works from scientific research and other intellectual production about the issue, privileging Black female perspectives in order to value this epistemic position in accordance with the empirical material.

The method for analyzing Dona Ivone Lara's and Leci Brandão's musical-poetical works approaches the conception of love and the sung communicative interactions according to three axes: 1) the lyrical subject's elaboration, concerning the forms of subjectivation; 2) the practice of love, desire and relationships, regarding the constitution of the relationship with the loved or desired subject; 3) the position of love, desire and the relationship in society, referring to its social place and its broader political dimension.

Our analysis shows that Dona Ivone Lara and Leci Brandão elaborate different conceptions of love: while the first tackles the marks of "banzo" and melancholy in love's transience, the latter approaches the contradictions between heterosexual models and the struggle against homophobia, elevating the pleasure and truth present in homoaffective love. Both authors take the practice of love as a starting point to constitute themselves as subjects in their songs, materializing, in their artistic-political work, actions which are consistent with their professional lives. Both engage in Black female self-valuation, stating themselves as worthy of respect and the right to love and be loved. Their songs converge in the functions of offering relationship advice and establishing criteria to differentiate desirable love from unhappy relationships, singing love through life-affirming practices such as fondness, reciprocity, respect and happiness. Faith and religious beliefs emerge in different ways: although both approach love as a divine gift, in Lara's songs the divine entity is associated with the notions of justice, reward and punishment, while in Brandão's the sacred happiness of love is realized in its carnal, sexual fulfillment. Both challenge the romantic notion of eternal love, proposing alternatives to relationships characterized by devaluation, in which Lara treats love's ending as natural and inevitable and Brandão advocates the search for a love that matches her own way of loving.

Finally, the analysis shows that, although they do not name the oppression of race, gender and social origin in the same terms as scientific research on the subject, the songs position themselves as resistance against power structures and their impacts on Black women's social lives, in close relation to central issues for Black feminist thought. Therefore, our method for listening and analyzing the songs allowed us to hear the silent in-between spaces that connect them to Black women's shared experiences in their affective-sexual relationships.

Keywords: Love. Race. Gender. Black feminist thought. Samba.

Resumen

La finalidad de esta tesis es investigar cómo las obras intelectuales de Dona Ivone Lara y Leci Brandão sobre el amor teorizan sobre experiencias compartidas por mujeres negras en el campo afectivo-sexual. Nuestra perspectiva comunicacional, enfocada en las interacciones comunicativas entre los sujetos, se alía al paradigma interseccional y otras contribuciones del pensamiento feminista negro, valorando la música como expresión de intelectualidad negra. Seleccionamos, entre las canciones compuestas y cantadas por las autoras, las que abordan el amor y las relaciones afectivas-sexuales, escuchándolas junto a pesquisas científicas y otros estudios intelectuales sobre el tema, privilegiando perspectivas femeninas negras para valorar este lugar epistémico en consonancia con la empírica.

La metodología de análisis de obras poético-musicales de Dona Ivone Lara y Leci Brandão aborda la concepción de amor y las interacciones comunicativas cantadas conforme tres ejes: 1) la construcción del sujeto lírico femenino, relativa a formas de subjetivación; 2) la práctica del amor, deseo o relación, relativos a formas de constitución de relación con el sujeto amado o deseado; 3) el lugar del amor, deseo o relación en la sociedad, relevante para la inserción social y para la dimensión política más amplia.

Nuestro análisis evidencia que Dona Ivone Lara y Leci Brandão elaboran concepciones distintas del amor: mientras ésta aborda contradicciones entre modelos heterosexistas y la lucha contra la homofobia, afirmando el placer y la verdad de amores homoafectivos, la primera trae marcas de nostalgia y melancolía en la transitoriedad de los amores. Las dos autoras toman la práctica del amor como punto de partida para constituirse como sujetos en sus canciones, concretizando en su trabajo artístico-político acciones coherentes con sus trayectorias profesionales. Ambas son comprometidas a la autovaloración femenina negra, afirmándose dignas de respeto y del derecho de amar y ser amadas. Sus canciones confluyen en las funciones de aconsejar afectivamente y de establecer criterios para distinguir amores deseables de relaciones infelices, cantando el amor por medio de prácticas de afirmación de la vida, como el bien querer, respeto, reciprocidad y felicidad. La fe y religiosidad emergen de maneras distintas: aunque ambas afirmen el amor como dádiva divina, en las canciones de Lara la divinidad es asociada a nociones de justicia, recompensa y punición, mientras en las de Brandão la felicidad sagrada del amor es concretizada en su relación carnal, sexual. Ambas contestan la noción romántica del amor eterno, proponiendo alternativas para relaciones marcadas por la subvaloración, en que Lara trata el fin de los amores como inevitable y Brandão defiende la búsqueda por un amor al mismo nivel de su propia forma de amar.

Por fin, el análisis demuestra que, aunque no nombren opresiones de raza, género y origen social en los mismos términos que las pesquisas científicas sobre el tema, las canciones se posicionan como resistencia contra las estructuras de poder y sus impactos en las vidas sociales de mujeres negras, aproximándose de cuestiones centrales para el pensamiento feminista negro. Así, nuestro método de análisis y escucha nos permitió escuchar los entrelugares silenciosos que conectan las canciones a las experiencias compartidas por mujeres negras en sus relaciones afectivo-sexuales.

Palabras-clave: Amor. Raza. Género. Pensamiento feminista negro. Samba.

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1: Nosso ponto de escuta	16
O modelo relacional da Comunicação	16
O paradigma interseccional	19
<i>Intelectuais negras estadunidenses</i>	<i>20</i>
<i>Intelectuais negras brasileiras</i>	<i>24</i>
<i>Interseccionalidade como teoria social crítica em formação</i>	<i>28</i>
A interseccionalidade na Comunicação	31
<i>O pano de fundo estrutural das interações sociais</i>	<i>31</i>
<i>A experiência na produção de conhecimento sobre as estruturas</i>	<i>34</i>
As mulheres negras e a intelectualidade poético-musical brasileira	37
<i>A autodefinição feminina negra</i>	<i>37</i>
<i>A música negra como espaço de intelectualidade negra</i>	<i>40</i>
<i>O samba como elaboração de modos de vida e produção de conhecimento</i>	<i>43</i>
<i>O lugar das mulheres negras no samba</i>	<i>47</i>
Capítulo 2: O que ouvimos	52
O amor e as relações afetivo-sexuais em produções culturais	52
Subjetivação	59
Constituição dos relacionamentos	63
Inserção social e dimensão política do amor	69
O canto das interações comunicativas sobre o amor e as relações afetivo-sexuais	75
Capítulo 3: Quem canta	77
Dona Ivone Lara	77
Leci Brandão	82
Cá entre nós	88
Capítulo 4: Como escutamos	91
Delimitação do <i>corpus</i>	91
Procedimentos metodológicos	98
Capítulo 5: Dona Ivone Lara	101
1 Conceção do amor	103
2 As interações cantadas	124
<i>2.1 A construção da sujeita eu lírica</i>	<i>125</i>
<i>2.2 A prática do amor, desejo ou relacionamento</i>	<i>129</i>
<i>2.3 O lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade</i>	<i>134</i>
Capítulo 6: Leci Brandão	144
1 Conceção do amor	146
2 As interações cantadas	166

2.1 <i>A construção da sujeita eu lírica</i>	166
2.2 <i>A prática do amor, desejo ou relacionamento</i>	172
2.3 <i>O lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade</i>	176
Capítulo 7: Entre canções e experiências	181
A construção da sujeita eu lírica	181
A prática do amor, desejo ou relacionamento	185
O lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade	189
Ouvindo os entrelugares	192
Considerações finais	195
Referências	203
Referências do <i>corpus</i>	213
ANEXOS	221
ANEXO A - Letras das canções de Dona Ivone Lara analisadas na pesquisa	221
ANEXO B - Letras das canções de Leci Brandão analisadas na pesquisa	232

Introdução

*Um velho samba tem no seu refrão
Toda inspiração
Pra dissipar esse tempo esquisito
'Tava meio bambo, mas de coração
Trago a oração
Num é crime acreditar, eu acredito*
Mil Coisas - Emicida ft. Drik Barbosa

São muitos os motivos que me levaram a desenvolver esta pesquisa de Doutorado. Para além da afinidade com o trabalho como pesquisadora e docente, me interessou e interessa estudar as interações sociais a partir de produções culturais, em especial aquelas criadas e protagonizadas por pessoas negras. Em 2017, quando ingressei no mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFGM), meu objetivo era pensar a música negra como dotada de uma função quase pedagógica, educacional, inspirada pelo fato de que a música negra desempenhou um papel fundamental para meu aprendizado crítico sobre racismo e negritude.

Esse percurso me permitiu compreender melhor as ramificações do epistemicídio: como o projeto branco de genocídio negro passa, necessariamente, pela aniquilação do nosso saber. A música negra, de forma muito perspicaz, parece ter escapado ao que os senhores brancos entendem como conhecimento (DAVIS, 2017a) – e, assim, tornou-se uma manifestação artística riquíssima para construir, passar adiante e reelaborar coletivamente o conhecimento do nosso povo. Nesse sentido, chegamos à compreensão da música negra como obra intelectual, noção central para este trabalho, em que elegemos um gênero musical privilegiado para análise: o samba, símbolo da brasilidade cuja história é indissociável da história das relações raciais, coloniais e escravocratas em nosso país.

Se indagarmos o que o samba diz sobre as mulheres negras, a resposta pode variar bastante, de acordo com a pessoa a quem dirigimos a pergunta. Entre visões sobre mulheres como romantizadas, endeusadas, demonizadas ou objetificadas, algumas são baseadas em reflexões e estudos científicos, e outras, em estereótipos e observações superficiais. As vertentes críticas e acríicas desses modos de representação convergem em um ponto: ambas partem de um imaginário social que valida exclusivamente perspectivas e vozes masculinas como norma definidora do que é o samba, como supostamente representativas de sua totalidade. Isto não implica, no entanto, igualar essas vertentes, já que as perspectivas críticas

que denunciam o sexismo e/ou o racismo no repertório masculino desempenharam um papel importante na compreensão coletiva desses fenômenos culturais.

Diante desse cenário, me pareceu mais promissor investigar o que as mulheres negras do samba dizem sobre si mesmas, sobre outras mulheres negras e sobre a sociedade em que se inserem. Chegamos, assim, à escolha por analisar as obras de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão, como pioneiras na composição de sambas que, apesar da opressão entrecruzada de raça, gênero e origem social, conseguiram destaque não apenas na indústria fonográfica/musical, mas na própria história deste gênero.

Mais do que pensar a representação das mulheres negras no samba, feitas por outros sujeitos ou por si mesmas, minha atenção se voltou, especificamente, para o contexto do amor e das relações afetivo-sexuais. Esse direcionamento foi motivado, em parte, pelo estudo das obras de bell hooks sobre o amor e pela dedicação de outras intelectuais ao campo da afetividade, sexualidade e família como propícios para reflexões *políticas* inseridas no pensamento feminista negro. Para além disto, o amor é um tema central nas canções populares, constituindo um impulso humano de amar, ser amada(o) e cantar sobre o amor que adquire contornos particulares de acordo com os sujeitos em questão. Quando se trata da afetividade e sexualidade das mulheres negras, não é cabível ignorar os efeitos do racismo e sexismo, dentre outros marcadores de poder, em suas vidas sociais.

Nesse contexto, quero enfatizar a importância de poder desenvolver esta pesquisa de doutorado e também a anterior, de mestrado, como parte do *Coragem - Grupo de Pesquisa em Comunicação, Raça e Gênero*. Junto à minha orientadora e líder do grupo de pesquisa, Laura Guimarães Corrêa, e às(aos) professoras(es) e colegas estudantes que compõem o grupo, pude fazer parte de uma comunidade de construção teórica, metodológica e ético-política que contribuiu muito para a realização das pesquisas e para minha formação. Centralizando a intelectualidade negra e o pensamento feminista negro para refletir sobre fenômenos comunicacionais, parte significativa da bibliografia que ampara minha produção acadêmica foi produzida ou discutida no contexto do *Coragem* ao longo dos últimos anos, fundamentando os conceitos, métodos e análises que resultam nesta tese.

Delineamos o problema de pesquisa que orienta esta tese da seguinte maneira: *Como as obras intelectuais de Dona Ivone Lara e Leci Brandão sobre o amor teorizam sobre experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual?* Abordamos essas questões a partir de pesquisas e produções intelectuais sobre o amor e as relações afetivo-sexuais, privilegiando perspectivas femininas negras na composição bibliográfica como forma de valorizar esse lugar epistêmico em consonância com nosso material empírico.

A investigação permite, assim, apreender as formas de violência que incidem sobre mulheres negras nesse campo e, em contrapartida, as ações de resistência desempenhadas por elas. Dessa maneira, podemos lançar luz sobre as conexões entre as canções e as experiências de escuta coletiva que sustentam as relações de identificação das ouvintes com essas produções culturais.

A tese está organizada em sete capítulos. O *Capítulo 1: Nosso ponto de escuta* é dedicado à apresentação da nossa perspectiva teórica para analisar as interações comunicativas cantadas nas obras. Para isto, abordamos o modo como nos apropriamos do modelo relacional da Comunicação e do paradigma interseccional, justificamos as implicações da autodefinição feminina negra para nosso modo de pensar e discutimos a dimensão política da música negra e, especialmente, do samba na constituição de espaços de intelectualidade negra.

No *Capítulo 2: O que ouvimos*, passamos à discussão da fundamentação teórica que ampara nosso problema de pesquisa, centralizando a dimensão do amor, afetividade e sexualidade nas interações sociais. Nesse contexto, discutimos pesquisas anteriores sobre este tema em produções culturais, dando atenção especial à música popular, e apresentamos nosso modo de abordagem das interações comunicativas, em três operadores: a subjetivação da cantora-compositora, a constituição dos relacionamentos e sua inserção social e política mais ampla.

No *Capítulo 3: Quem canta*, apresentamos quem são as autoras das obras analisadas na pesquisa, por meio de informações biográficas que dão a ver questões importantes sobre sua posição social, suas experiências de vida e seus modos particulares de atuação e transformação política em suas comunidades. Nesse âmbito, demonstramos que diversos momentos importantes de suas vidas pessoais e carreiras artísticas são marcados pelas vias de poder de raça, gênero, sexualidade e origem social, evidenciando algumas aproximações entre suas trajetórias.

O *Capítulo 4: Como escutamos* é dedicado a nosso modo de abordar a produção poético-musical das intelectuais negras, conectando nossa fundamentação teórica e os operadores conceituais ao material empírico. Nesse contexto, detalhamos os critérios de delimitação do nosso *corpus*, o resultante conjunto de canções, nossa escolha em focar nas letras das canções e, por fim, os procedimentos metodológicos para interrogá-las e organizar os pontos pertinentes à nossa análise.

No *Capítulo 5: Dona Ivone Lara*, tratamos de sua obra intelectual junto a seus coautores, iniciando pela concepção do amor construída no conjunto de 55 canções sobre o

tema da pesquisa. Em seguida, interrogamos as canções segundo os eixos do nosso modo de abordagem das interações cantadas: a construção da sujeita eu lírica; a prática do amor, desejo ou relacionamento; o lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade. No *Capítulo 6: Leci Brandão*, fazemos o mesmo com suas 42 canções sobre o amor e as relações afetivo-sexuais.

No *Capítulo 7: Entre canções e experiências*, apresentamos uma síntese da análise da empiria, explicitando a relação instituída entre as canções e o contexto mais amplo de outras mulheres negras. Para isto, espelhamos as interações cantadas nas obras e o panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual, evidenciando o diálogo entre essas duas dimensões e comparando como determinadas questões emergem nas obras de cada cantora-compositora.

Como as(os) leitoras(es) talvez já tenham percebido, oscilo entre a primeira pessoa do singular (eu) e a primeira pessoa do plural (nós) na escrita da tese. A escrita em “nós” é comumente usada em nosso contexto como uma formalidade acadêmica, sendo empregada mesmo em trabalhos de autoria individual: analisamos, concordamos, refutamos. Já a escrita em “eu” tem sido usada, nas últimas décadas, como um gesto político autoral de feministas negras para se posicionarem, explicitamente, como *sujeitas* em sua produção intelectual, trazendo suas experiências subjetivas como forma de enriquecer e qualificar o texto. Nesse sentido, a escrita no singular se aproxima mais das referências desta tese.

Oscilo entre as duas formas não por dúvida ou tentativa de adesão a ambas, mas porque a experiência de escrever no singular me causou desconforto em algumas situações: afinal, eu não penso isto ou aquilo sozinha, trata-se de uma construção conjunta, coletiva, em parceria – com minha orientadora, com colegas do grupo de pesquisa e da pós-graduação ou, mais amplamente, com a comunidade intelectual negra com a qual escolhi dialogar. Não pretendo, com este argumento, deslegitimar as autoras que optam por escrever no singular, que o fazem por uma importante escolha política. Porém, transitar entre o singular e o plural foi a solução provisória que encontrei para meu próprio desconforto neste momento, demarcando a dimensão coletiva sem a qual esta tese não seria possível.

Aumenta o som e bora lá³:



³ A playlist também está disponível em: sptfy.com/Mv4B. Acesso em: 7 dez. 2022.

Capítulo 1: Nosso ponto de escuta

Esta pesquisa toma como objeto empírico um conjunto de canções compostas e cantadas por mulheres negras que abordam o amor e as relações afetivo-sexuais, dando a ver discussões importantes para/sobre a coletividade de mulheres negras, a comunidade negra e a sociedade como um todo. Consideramos a produção poético-musical negra brasileira como um espaço frutífero e enriquecedor para o pensamento sobre questões sociais e políticas, valorizando, especialmente, a elaboração de canções a partir das experiências das mulheres negras – o que inclui não apenas seus próprios relacionamentos, mas também sua experiência com as relações de suas comunidades, a partir da interação e reflexão sobre estas. Nesse sentido, direcionamos nossa escuta para analisar as interações comunicativas cantadas na obra intelectual de Dona Ivone Lara e Leci Brandão sobre o amor e as relações afetivo-sexuais.

Neste capítulo, apresento o ponto de vista – ou ponto de escuta – do qual partimos para analisar essas interações comunicativas, discutindo as principais premissas teóricas que orientaram a elaboração e desenvolvimento da pesquisa. Discuto, a seguir, o modo como nos apropriamos do modelo relacional da Comunicação e do paradigma interseccional, delineando aproximações entre essas abordagens; a justificativa da centralidade da autodefinição feminina negra e suas implicações para a construção do nosso pensamento; apontamentos sobre a dimensão política da música negra e, particularmente, do samba na constituição de espaços de intelectualidade negra.

O modelo relacional da Comunicação

Na concepção de Vera França (2008), a comunicação é uma categoria abstrata que só pode ser alcançada por meio de aportes conceituais capazes de lidar com sua dimensão concreta e sua expressão sensível na vida social. Para isto, a autora aponta a abordagem da comunicação como processo, ato, ação ou, ainda, como *interação*, o que qualifica seu caráter compartilhado, realizado de forma conjunta e reciprocamente referenciada. Segundo França, essa abordagem permite pensar a sociedade a partir das ações dos sujeitos que a constituem, por meio de atos sociais marcados pela reflexividade, em dinâmicas de afetação mútua.

França (2008) enfatiza, nesse sentido, a própria constituição do sujeito como realizada por meio de suas interações, suas relações com os outros, inscritas em um contexto social mais amplo – que, por sua vez, também é formado e transformado pelas ações e relações dos sujeitos em sociedade. A perspectiva delineada pela autora se insere no modelo relacional ou praxiológico da Comunicação, uma abordagem de fenômenos comunicacionais amparada

pelo pragmatismo da Escola de Chicago e, assim, marcada por seu foco nas interações entre sujeitos e na centralidade da experiência para a constituição e apreensão das relações sociais.

Segundo Louis Quéré (2018), a abordagem comunicacional nesse contexto se caracteriza pela atenção às práticas sociais, por meio das quais os sujeitos dão forma e sentido a suas interações em um mundo compartilhado, atribuindo lugar central à linguagem em seu caráter expressivo e constitutivo dessa realidade comum. Nesse sentido, o autor destaca que é por meio da realização pública de um ato comunicativo, e não em um estado interno do sujeito, que a ação será dotada de identidade, individualidade, significação e intencionalidade. Desse modo, para Quéré, o modelo praxiológico se ocupa dos sujeitos em sua dimensão social, nas relações com outros e na construção de um mundo comum por meio das práticas comunicativas.

Para França (2018), mesmo os estudos que se concentram em fenômenos microsituados ou relações interpessoais não devem prescindir de tratar da inserção social mais ampla da interação comunicativa em questão. Como destaca a autora, as práticas comunicacionais são constitutivas das relações sociais, estando, portanto, ligadas às questões políticas macroestruturais e às dinâmicas de poder. Segundo França, o modelo relacional da Comunicação aborda as interações de maneira vinculada a seu contexto social, de modo a evidenciar as relações entre as práticas e produtos comunicacionais e as esferas mais amplas com que dialogam. Sob essa ótica, analisar as interações entre sujeitos e os fenômenos comunicacionais permite revelar as imbricações culturais e políticas que permeiam a vida social de forma mais abrangente, elucidando aspectos da sociedade em sua dimensão estrutural.

Desse modo, na visão de França (2018), os estudos que pretendem transcender os limites imediatos do ato comunicativo devem interrogar quais os impactos e consequências das práticas comunicativas, para quais aspectos da sociedade estas apontam e se dirigem, atentando para as esferas com as quais tais práticas dialogam. A autora destaca que o movimento analítico parte do modelo relacional sem se confinar a seu aporte conceitual, demandando mobilizar outras contribuições teóricas conforme as questões suscitadas pelo próprio fenômeno comunicacional sob estudo.

Para França, a interação implica disputas de forças, posições e reposicionamentos, exigindo um quadro conceitual que permita abordar sua inscrição contextual nas normas, valores e relações de poder na sociedade. Segundo a autora, “Conceitos como ideologia (...), quadros de sentido, *ethos* cultural, valores, questões raciais e de gênero são exemplos de operadores que fazem a ponte entre a situação recortada e seu contexto sócio-histórico”

(FRANÇA, 2018, p. 99), destacando que tais categorias serão identificadas a partir da empiria, ou seja, daquilo que a própria prática comunicativa demanda para a apreensão da sua inscrição social.

Nesse sentido, França (2018) parte da noção da comunicação como constituidora da vida social para demonstrar a estreita relação entre a dimensão concreta e particular das interações comunicativas e sua inserção nas dinâmicas estruturais de poder, descrevendo-as como “andaimes” de um edifício em construção. O quadro delineado pela autora permite observar práticas e fenômenos específicos sem perder de vista o todo social do qual fazem parte, orientando os esforços de análise para dar a ver os entrelugares que conectam essas duas dimensões, aquilo que permite seu atravessamento e reconfiguração mútua: “Vivemos em um mundo ordenado por instituições, marcado por estruturas. Elas não são fixas nem eternas, e tanto se mantêm como são modificadas através da ação conjunta dos sujeitos sociais” (FRANÇA, 2018, p. 112). Como destaca a autora, é precisamente este jogo de forças que devemos buscar identificar e discutir na análise dos processos comunicacionais, que emergem como um lugar potente para compreender a sociedade.

Devido à reflexividade inerente às interações sociais, França (2003) argumenta que os sujeitos e fenômenos se constituem em um contexto relacional, ou seja, se tornam “um face ao outro”, modificando e reconstruindo-se mutuamente. A partir das contribuições teóricas de Louis Quéré, a autora destaca a existência e sobreposição de dois planos da comunicação, uma *mensagem* e uma *metamensagem*, um enunciado que define a relação entre os sujeitos envolvidos. Esse modelo pressupõe a construção de lugares sociais, acordos, expectativas e jogos de papéis socialmente estabelecidos por meio das ações comunicativas, que agem sobre si mesmas e atualizam os modos de sua própria configuração.

França destaca, assim, que o ato comunicativo faz apelo à cultura e à estrutura social mais ampla, mas estas não são fixas e cristalizadas, na medida em que as ações comunicativas também as constituem, transformam e (re)configuram. Enfatizando o caráter das interações comunicacionais como ações, como atividades estruturantes de construção e modelagem de um espaço público partilhado, a autora defende ser possível passar “do local ao global, do cotidiano ao político, da comunicação interpessoal à de massa” (2003, p. 51), apreendendo como as interações comunicativas constroem os sujeitos nesse mundo comum.

Abordando a metamensagem e seu caráter definidor da relação entre os sujeitos em interação, entendemos que esta é permeada pelas estruturas de gênero, raça, classe, sexualidade, dentre outras categorias de poder e subalternidade. Estes eixos configuram as relações entre os sujeitos por meio de lugares sociais, hierarquias, estereótipos, formas de

discriminação, assimetrias, imaginários culturais, expectativas sociais, laços de solidariedade e empatia, dentre uma diversidade de outras ações comunicativas, normas e práticas de sociabilidade constituídas por (e constitutivas de) tais categorias de poder. As identificações de acordo com essas categorias e com as significações atribuídas a elas – feitas pelos sujeitos sobre si mesmos, sobre os outros, bem como sobre *a relação* entre si mesmos e outros – não determinam, de forma fixa, a totalidade da ação comunicativa, mas correspondem a uma parte significativa dos diversos elementos que compõem o contexto das interações sociais; que atravessam, configuram e dão sentido às relações entre sujeitos.

Partindo dos modos como as categorias de poder permeiam a construção da subjetividade, dos lugares sociais, representações e posicionamentos dos sujeitos em suas interações sociais e em fenômenos comunicativos mediados, faremos uma aproximação com o paradigma interseccional, argumentando que esta forma de abordagem (em oposição ao estudo em termos de eixos isolados) é uma demanda da própria ação comunicativa, onde estes eixos operam de forma simultânea, sobreposta e interligada. Para isto, na próxima seção, apresento uma breve retomada da elaboração da interseccionalidade nos movimentos sociais e sua incorporação e desenvolvimento em estudos acadêmicos, como forma de solucionar os silenciamentos e insuficiências das abordagens isoladas das categorias de desigualdade para pensar nas conexões entre as interações e as estruturas sociais mais amplas.

O paradigma interseccional

A noção de interseccionalidade foi elaborada de maneira gradual e coletiva por diversas mulheres negras em contextos de lutas feministas, antirracistas e contra outras formas de desigualdade e violência. Desenvolvida a partir do entrecruzamento entre as opressões de raça e gênero, a abordagem interseccional é frequentemente citada de maneira associada ao histórico discurso “*Ain’t I a woman?*”, realizado pela ativista negra Sojourner Truth, na Convenção de Mulheres de 1851, em Ohio, nos Estados Unidos. Na ocasião, Truth interroga criticamente seu pertencimento à categoria feminina, demonstrando como a universalização da luta feminista a partir das experiências das mulheres brancas de classe média acaba por silenciar e/ou negligenciar as vivências e demandas sociais das mulheres negras e pobres. Ao reivindicar o reconhecimento de suas pautas nos movimentos das mulheres (brancas) e nos movimentos (dos homens) negros, a ativista demonstra a importância das perspectivas marginalizadas para pensar e agir politicamente pela justiça social.

A sistematização das diferentes categorias de subalternidade como vias que se entrecruzam, de modo a compor uma estrutura interligada de poder, foi aprimorada por

ativistas negras ao longo das décadas seguintes, no contexto dos movimentos sociais. Segundo bell hooks (2015), durante o século XIX, a articulação feminista estadunidense se orientou com foco no sufrágio feminino (apenas para mulheres brancas); passando a incorporar as discussões de raça e gênero como interligadas a partir do século XX. Nesse sentido, o manifesto da organização feminista negra *Combahee River Collective* (1977) representa outro marco histórico importante, orientando suas ações contra a opressão racista, sexista, heterossexista e de classe de forma integrada, como sistemas interligados cuja síntese dá origem às condições estruturais da vida social.

Outro exemplo, conforme detalhado por Patricia Hill Collins (2019, p. 160-167), é o trabalho ativista e intelectual de Ida B. Wells-Barnett sobre as práticas de linchamento contra a população negra no sul dos Estados Unidos. Na visão de Collins, as publicações e atuação política de Wells-Barnett, realizados entre o final do século XIX e início do século XX, já abordavam raça, gênero, sexualidade e classe de maneira entrecruzada, discutindo como essas relações de poder estruturam as práticas de violência branca contra as comunidades negras.

Entre as décadas de 1970 e 1990, diversas outras intelectuais negras demonstraram a insuficiência da abordagem das categorias de poder de forma isolada, reiterando a necessidade de investigar seus pontos de interação e articulação. Essas mulheres negras contribuíram significativamente para a compreensão dos eixos de poder nos moldes como trabalhamos hoje, de modo que seu pensamento e atuação política antecedem a elaboração do termo “interseccionalidade” e seu processo de incorporação, teorização e desenvolvimento nos espaços acadêmicos.

Intelectuais negras estadunidenses

A partir das experiências das mulheres negras ao vivenciar os modos de opressão de forma simultânea, sobreposta e interligada, Kimberlé Crenshaw (1989, 1991, 2002) sistematiza diversas contribuições do ativismo de mulheres negras e do pensamento feminista negro na noção de interseccionalidade, como uma ferramenta teórico-metodológica para diagnosticar e solucionar a tendência em abordar raça e gênero como ordens isoladas e mutuamente excludentes. A autora defende que as categorias de raça, gênero, sexualidade, classe, dentre outras, são eixos de poder, discriminação e opressão estruturais, que operam de maneira interligada na composição de uma complexa teia sobre a vida social dos sujeitos.

Partindo das discussões sobre esses entrecruzamentos, promovidas por diversas ativistas e intelectuais negras, Crenshaw (1989) traça relações entre os aspectos identitários individuais e a esfera coletiva, destacando a dimensão estrutural de tais identidades na

configuração das dinâmicas de poder na sociedade. Na visão da autora, as concepções dominantes condicionam não apenas essas relações de poder, mas também os modos de compreensão e ação sobre os processos de subalternidade. Crenshaw argumenta que as análises orientadas por eixos operacionais únicos e isolados, devido a seu foco em sujeitos vitimados por apenas uma forma de opressão (e, conseqüentemente, privilegiados pelas demais categorias de poder), levam a reflexões incompletas ou insuficientes para apreender a complexidade dos modos de interação entre essas vias.

Para demonstrar como essa configuração emerge na materialidade da vida social, Crenshaw (1989) examina um conjunto de processos judiciais por discriminação contra mulheres negras em práticas de seleção ocupacional. A autora evidencia que, por meio da abordagem de eixos de opressão de forma isolada, as interpretações legais sobre os modos de discriminação de gênero haviam sido definidas segundo as experiências das mulheres brancas, enquanto o entendimento sobre a discriminação racial focava apenas nos casos dos homens negros. Nesse quadro analítico, as violências e formas de discriminação impostas às mulheres negras só são consideradas quando coincidem com as experiências de um desses grupos anteriores, de forma a negligenciar ou invisibilizar as demandas localizadas no entrecruzamento dessas categorias.

Segundo aponta Crenshaw (1989), a observação de vias isoladas de opressão centraliza os sujeitos oprimidos por um eixo único e estabelece sua experiência como normativa e representativa do grupo subalternizado – de modo a intensificar, mesmo no contexto dos movimentos sociais e ações de promoção da igualdade, a marginalização dos sujeitos vitimados por duas ou mais categorias de poder. Como solução para essa problemática, a autora afirma a necessidade de inverter o modo de abordagem sobre as desigualdades, propondo pensá-las da base para o topo e centralizar as experiências de sujeitos marginalizados, possibilitando desafiar as estruturas hierárquicas como um sistema interligado.

Outra tendência identificada por Crenshaw (1989) é que raça, gênero e outros eixos de opressão costumam ser problematizados apenas em seus polos de subalternidade, ou seja, quando são operados como forma de prejudicar os sujeitos – mantendo ocultas e naturalizadas as dimensões implícitas de privilégio da branquitude e masculinidade, por exemplo. A autora destaca que, ao centralizar e universalizar a perspectiva das mulheres brancas de classe média, a teoria feminista acaba por negligenciar a forma como seu pertencimento ao grupo racial dominante atua para privilegiá-las, mitigando determinados aspectos do sexismo que atinge

mulheres socialmente mais vulneráveis e contribuindo para que elas dominem outras mulheres por meio das estruturas de raça e classe.

Nessa linha de pensamento, Crenshaw (1991) tece críticas aos pontos cegos existentes nos movimentos sociais e nas ações de promoção da igualdade, nos quais o foco exclusivo em um eixo único acaba por negligenciar as diferenças internas dos grupos. Em sua visão, ao tratar os eixos de opressão como sistemas isolados e mutuamente excludentes, essa falha contribui para a emergência de tensões e conflitos – precisamente por descartar, silenciar e marginalizar as experiências dos sujeitos interseccionalmente vitimados não apenas nos espaços hegemônicos, mas dentro dos próprios movimentos sociais. Nesse sentido, a autora destaca que a abordagem interseccional revela não uma soma de opressões, mas um entrecruzamento das vertentes de vulnerabilidade, que interagem entre si e dão origem a outras dimensões de subalternidade e desempoderamento.

Parte das críticas à abordagem interseccional diz respeito ao suposto risco de fragmentar e promover divisões internas nos movimentos sociais. Em resposta, Crenshaw (1991) destaca que tais diferenças intragrupo já existem em função das próprias categorias dominantes de poder, argumentando que reconhecê-las é uma forma de contemplar os sujeitos em suas vivências interseccionais – permitindo construir laços de solidariedade e integrar a todos por meio da compreensão dos eixos de dominação como um sistema interligado de poder. Na concepção da autora, a consciência da interseccionalidade possibilita reconhecer, apreender e fundamentar as diferenças existentes entre os sujeitos, abrindo caminhos para negociar novas formas de se construir politicamente como um corpo coletivo. Nesse sentido, o que o pensamento feminista negro propõe com a abordagem interseccional não é a divisão dos movimentos sociais, mas sua integração, para que as práticas de resistência sejam compatíveis com as diferenças, opressões e vulnerabilidades já existentes na vida social dos sujeitos e possam promover a igualdade de forma mais inclusiva.

A partir da compreensão sobre gênero, raça, classe e demais categorias de poder como sistemas interligados, que se reforçam mutuamente, Crenshaw (1991) argumenta que as ações de resistência política contra um destes eixos também sejam direcionadas contra todos os outros, abrangendo todas as esferas da sociedade – inclusive as políticas de representação e construção de sentidos por meio das imagens, dos discursos midiáticos e das produções culturais. Elaborando um quadro analítico de “interseccionalidade representacional”, a autora propõe abordar não apenas os modos de construção dessas representações por meio de narrativas dominantes de raça e gênero, dentre outros eixos, mas também evidenciar como as críticas às construções simbólicas racistas e sexistas, quando orientadas por eixos únicos de

forma isolada, perpetuam a marginalização das mulheres negras e de outros sujeitos interseccionalmente subalternizados.

Em sua visão, a análise interseccional deve buscar reunir os aspectos dessa sensibilidade, então fragmentada em eixos isolados, para, assim, mediar as tensões criadas pela construção social das identidades como categorias estruturais de poder, privilégio e subalternidade. Nesse sentido, Crenshaw (1991) identifica como problema não a mera existência dessas categorias, mas os valores associados a elas e a forma como esses valores perpetuam desigualdades, hierarquias sociais e relações de exclusão.

Ao identificar o processo de categorização de identidades como um exercício de poder, Crenshaw (1991) afirma não se tratar de um processo unilateral, enfatizando, inclusive, a possibilidade de agência dos sujeitos subalternizados por meio da participação ativa, subversão e ressignificação de suas identidades. A autora cita, como exemplos desses movimentos, a apropriação e transformação dos termos “negro/preto” e “*queer*” por suas comunidades como forma de se afirmarem e tornarem visíveis suas reivindicações. Sem desconsiderar a existência de uma dinâmica de poder assimétrica no processo de nomeação de categorias, Crenshaw afirma que, em alguma medida, os sujeitos subalternizados podem exercer certo grau de agência em sua apropriação dessas identidades, desempenhando-as como lugares sociais de resistência.

Para a autora, essa subversão acontece quando esses grupos tomam essas identidades impostas como base para o desenvolvimento de sua própria subjetividade em processos de ressignificação junto a valores positivos e na construção de laços de solidariedade no combate às desigualdades. Em sua concepção, as práticas de ocupação dessas identidades e de ação política a partir desses lugares sociais têm sido usadas na contemporaneidade para a composição de uma estratégia de resistência crítica, mais efetiva do que a invisibilização, apagamento ou tentativa de destruição dessas categorias.

Em sua revisão do percurso de elaboração da interseccionalidade – desde seu surgimento nos movimentos negros nas décadas de 1960 e 1970 ao abordar raça, gênero e classe como sistemas de poder entrecruzados até sua inserção no ambiente acadêmico, onde foi nomeado e legitimado por essa esfera do conhecimento – Patricia Hill Collins (2017) identifica que essa transposição como forma de investigação crítica reflete o contexto de uma tradução imperfeita. Para a autora, é precisamente em sua criação na interseção de múltiplos movimentos sociais, de forma externa às instituições de poder, onde reside a potência desse conceito, o que explica, inclusive, sua apropriação para transformar o pensamento dessas instituições. Na perspectiva de Collins, a interseccionalidade conecta estes dois polos de

produção de conhecimento, graças às mulheres negras engajadas em movimentos sociais que, ao ingressarem no ambiente acadêmico, trouxeram as sensibilidades de seu ativismo.

Um dos principais pontos fortes do trabalho de Crenshaw (1989), segundo a leitura de Collins (2017), é o emprego dos princípios epistemológicos do ponto de vista (*standpoint*): a incorporação da forma como as identidades configuram as experiências individuais, relacionando-as com sua dimensão coletiva na criação de lugares sociais distintos a partir dos quais os sujeitos pensam, veem, interpretam e, principalmente, constroem saberes. Além do reconhecimento das mulheres negras como produtoras de conhecimento, esse movimento também enfatiza que todos os discursos partem de pontos de vista particulares, ainda que estes sejam naturalizados e revestidos sob a máscara da universalidade ou neutralidade atribuídas às categorias normativas de poder.

Outro aspecto fundamental salientado por Collins (2017) é que as contribuições de Crenshaw uniram a sensibilidade dos movimentos pela igualdade social a perspectivas teóricas sofisticadas, como as análises pós-modernas e pós-estruturalistas – atraindo, por exemplo, a atenção de acadêmicos-ativistas que compartilham do *ethos* da justiça social da interseccionalidade. Em sua visão, o trabalho de Crenshaw ofereceu ferramentas para desafiar a pretensa objetividade científica – sem compromisso com o ativismo progressista – que regia, e alguns casos ainda rege, as normas acadêmicas. Collins (2017) destaca que, para que a interseccionalidade não se perca na tradução em sua incorporação pelos discursos acadêmicos, é preciso, portanto, reafirmar seus vínculos com o comprometimento junto à justiça social.

Intelectuais negras brasileiras

Décadas antes do estudo da interseccionalidade se expandir no Brasil, diversas intelectuais e ativistas negras brasileiras construíram as bases epistêmicas para pensar a articulação entre gênero, raça e classe a partir de nosso próprio contexto. Nesse sentido, buscamos reconhecer e enfatizar a importância das contribuições das mulheres negras para pensar a interação entre eixos de poder de forma ancorada nas particularidades da nossa formação histórica, sem, no entanto, negligenciar a riqueza do diálogo afrodiaspórico com as intelectuais negras de outros lugares.

Esse aspecto foi discutido pela ativista e filósofa negra Angela Davis, em sua palestra na Universidade Federal da Bahia em 25 de julho de 2017, Dia da Mulher Afro-Latina e Caribenha. Na ocasião, a autora apontou uma tendência a centralizar a produção intelectual das feministas negras estadunidenses, devido à sua maior visibilidade e poder de circulação

nas discussões internacionais quando comparadas às do chamado Sul Global. Nesse sentido, Davis enfatiza a importância das mulheres negras na produção de epistemologias decoloniais e no ativismo pela igualdade, homenageando Rosa Parks, Lilian Ngoyi, Carolina Maria de Jesus e incluindo Lélia Gonzalez dentre as pioneiras na articulação entre eixos de subordinação:

E muito tempo antes do conceito de interseccionalidade ter sido utilizado, Lélia Gonzalez não apenas insistia que deveríamos compreender a completa inter-relação de raça, classe e gênero; mas insistia também que deveríamos ter em mente as nossas conexões, os nossos elos com a comunidade indígena; as conexões com os povos indígenas e os povos negros (DAVIS, 2017b, n.p.).

As contribuições da antropóloga e ativista negra brasileira Lélia Gonzalez impactaram fortemente os movimentos sociais e as pesquisas acadêmicas de raça e gênero no país. Diante das contradições dos modelos construídos pelas ciências sociais e de sua insuficiência para dar conta da complexidade da vivência das mulheres negras, a autora desenvolveu abordagens inovadoras e críticas sobre o espaço acadêmico que ocupou, de forma fundamentada e enriquecida por sua atuação no Movimento Negro Unificado (MNU).

Em diálogo crítico com acadêmicos brancos, Gonzalez desvela que a desumanização que constitui as relações entre brancos e negras também se estende à construção do conhecimento, que posiciona as pessoas negras como objeto – e não como produtores – do saber: “É por aí que a gente compreende a resistência de certas análises que, ao insistirem na prioridade da luta de classes, se negam a incorporar as categorias de raça e sexo. Ou seja, insistem em esquecer-las” (GONZALEZ, 1984, p. 232). A autora defende, assim, a necessidade de “articular divisão racial e sexual de trabalho” (1984, p. 233) para explicar o efeito das práticas discriminatórias no confinamento das mulheres negras em posições de subalternidade.

Em seu levantamento bibliográfico sobre os estudos de gênero e raça nas décadas de 1980 e 1990 no Brasil, Cristiano Rodrigues (2013) aponta a recorrência dos nomes de Luiza Bairros, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Edna Roland, Jurema Werneck, Nilza Iraci e Matilde Ribeiro. Segundo o autor, a atuação dessas mulheres negras foi fundamental na reconfiguração dos movimentos negros e feministas, bem como na construção de um campo teórico que articula esses e outros eixos como sistemas interligados, que devem ser abordados conjuntamente.

O pensamento da ativista e socióloga Luiza Bairros (1995) enfatiza o papel das mulheres negras na produção de conhecimento contra-hegemônico, não apenas em sua

inserção acadêmica, mas em suas práticas cotidianas. A autora parte dos modelos consolidados de definição do que constitui a mulher, baseados em uma ideia de natureza feminina e na experiência da maternidade e sexualidade, levando à afirmação de que o pessoal é político, como forma de abordar a dimensão estrutural das vivências de opressão sexista. Interrogando o que poderia existir de comum entre mulheres de grupos raciais e classes sociais distintas, a autora complexifica a noção de mulher a partir do ponto de vista feminista – de modo que uma mulher negra trabalhadora não é triplamente oprimida ou mais oprimida do que uma mulher branca, mas experimenta a subalternidade a partir de lugares e pontos de vistas diferentes em relação ao que significa ser mulher em uma sociedade tão marcada por essas desigualdades.

Em sua visão, todos os eixos de opressão estrutural se reconfiguram mutuamente, constituindo um mosaico a ser compreendido necessariamente em sua multidimensionalidade: “De acordo com o ponto de vista feminista, portanto, não existe uma identidade única, pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinadas” (BAIROS, 1995, p. 461). Essa perspectiva permite contemplar a pluralidade dos movimentos e a atuação das feministas negras no Brasil, evidenciando a impossibilidade de pensar nessas opressões separadamente, já que elas são vivenciadas conjuntamente.

A partir da teoria do ponto de vista (*standpoint theory*), Bairos (1995) destaca que a perspectiva do pensamento feminista negro prescinde de uma identidade comum para todas as mulheres. Em diálogo com as contribuições de bell hooks sobre a questão, Bairos argumenta que não se trata das mulheres compartilharem da mesma opressão, mas sim, da luta para acabar com o sexismo e com as relações de poder baseadas em diferenças de gênero. A perspectiva delineada pela autora possibilita contemplar a multiplicidade de formas em que essas diferenças podem se manifestar, originadas a partir dos entrecruzamentos com outras categorias de poder e subalternidade.

Segundo a filósofa, educadora e ativista antirracista Sueli Carneiro (2003), os movimentos sociais progressistas brasileiros apresentam uma forte tradição eurocêntrica, de modo que tendem a universalizar as experiências sem considerar, devidamente, fatores raciais. Esse modelo de feminismo não era capaz de reconhecer as diferenças e desigualdades entre mulheres: “Dessa forma, as vozes silenciadas e os corpos estigmatizados de mulheres vítimas de outras formas de opressão além do sexismo, continuaram no silêncio e na invisibilidade” (CARNEIRO, 2003, p. 118). Nesse contexto, foi necessária uma reelaboração do discurso e das práticas políticas feministas, no que a autora nomeia como “enegrecer o feminismo”, atuando por meio da crítica à formulação clássica feminista branca e ocidental e construindo

alternativas à insuficiência prática e teórica dessa perspectiva para contemplar as mulheres de sociedades multirraciais.

De maneira similar, os movimentos feministas brasileiros ao longo do século XX, centralizados nas demandas das mulheres brancas de classe média pela inserção no mercado de trabalho como forma de adquirir poder financeiro e maior independência de seus pais, irmãos e maridos, tiveram um impacto significativo nesse quesito. Como demonstra Sueli Carneiro (2018), analisando dados sobre o quociente de distribuição de oportunidades sociais no Brasil referentes a 1980, as mulheres brancas apresentavam uma situação superior à dos homens negros, evidenciando o peso do privilégio racial sobre a opressão de gênero nesse caso. Segundo a autora, as mulheres negras não foram contempladas por essas conquistas feministas, permanecendo marginalizadas nas ocupações profissionais de menor prestígio e recebendo os piores salários dentre a população economicamente ativa. Carneiro argumenta que a dupla subvalorização de gênero e raça institui a igualdade intragênero como primeiro passo para a equalização social – destacando que a equiparação aos níveis de desigualdade entre homens e mulheres brancos representaria, para as mulheres negras, uma mobilidade social ascendente significativa.

Desse modo, a luta feminista pela mobilidade socioeconômica por meio do trabalho beneficiou, desproporcionalmente, às mulheres brancas e que tinham acesso privilegiado às oportunidades educacionais, negligenciando as mulheres negras e pobres que já haviam adentrado muito mais cedo, em termos históricos, o mercado de trabalho (escravizado e, posteriormente, mal remunerado). Para as mulheres negras e pobres, o trabalho externo ao próprio lar e o acúmulo da jornada dupla não representavam uma forma de buscar ascensão e independência financeira, mas uma necessidade de garantir sua subsistência e de sua família (muitas vezes, monoparental). Em função do entrecruzamento do sexismo com a desigualdade de classe e o racismo – que impactam tanto o acesso à educação e qualificação profissional como as práticas de seleção ocupacional que reservam as melhores oportunidades de trabalho para a população branca –, as mulheres negras não puderam usufruir da mesma mobilidade social ascendente por meio do trabalho em comparação com as mulheres brancas.

Para a pesquisadora e ativista negra Carla Akotirene (2018), mais do que a mera abordagem de identidades múltiplas, a interseccionalidade pode ser operacionalizada como uma lente analítica sobre a interação desses eixos estruturais, evidenciando seus efeitos políticos e legais. Enfatizando sua potência criativa, a autora afirma que a ausência dos letamentos interseccionais nos trabalhos de ordem feminista e antirracista comprometem sua eficácia na garantia dos direitos humanos, na medida em que ambos estarão sujeitos a pontos

cegos e reforçarão a opressão enfrentada pelo outro. Em sua visão, a interseccionalidade oferece instrumentalidade teórico-metodológica para lidar com a complexidade da inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, referindo-se às categorias de gênero, raça e classe como modernos aparatos coloniais.

Ao enfatizar a necessidade de descolonizar as perspectivas hegemônicas de base iluminista eurocêntrica, Akotirene (2018) recorre a Exu, divindade africana que rege a comunicação, destacando-o como senhor da encruzilhada e, portanto, senhor da interseccionalidade. Segundo Akotirene, a sabedoria de Exu demonstra como os processos coloniais amordaçaram as pessoas negras politicamente, impedindo-nos de beber da nossa própria fonte epistêmica. A autora vê a interseccionalidade como “a autoridade intelectual de todas as mulheres que um dia foram interrompidas. A interseccionalidade é sofisticada fonte de água, metodológica, proposta por uma intelectual negra, por isto é tão difícil engolir os seus fluxos feitos mundo afora” (AKOTIRENE, 2018, p. 109).

Em sua pesquisa, Akotirene (2018) constata que o próprio conceito de interseccionalidade está em disputa, sendo apropriado e desvinculado do território intelectual feminista negro, o que a autora nomeia como epistemicídio e racismo epistêmico. Para a autora, omitir o crédito do feminismo negro e da diáspora sobre a interseccionalidade é equivalente a explorar a riqueza intelectual africana sob a máscara da modernidade.

Interseccionalidade como teoria social crítica em formação

Em sua construção da interseccionalidade como uma teoria social crítica em formação, Patricia Hill Collins (2019) critica a ideia corrente de que Crenshaw “cunhou” o termo, considerando-a uma narrativa ancorada em noções ocidentais de descobrimento e em ideias capitalistas de exploração de recursos. Na visão da autora, é importante compreender essa transposição em um contexto mais amplo de integração nas universidades e movimentos de descolonização do conhecimento por meio da inserção e atuação de sujeitos subordinados no espaço acadêmico. Nesse sentido, Collins destaca que a nomeação da interseccionalidade em comunidades acadêmicas assinala uma transição importante na genealogia do conceito, revestindo-o de legitimidade e, ao mesmo tempo, delineando novos desafios.

Nesse contexto, Collins (2019) afirma que os projetos de resistência que tinham como premissa a justiça social e a crítica ao poder hegemônico entraram em conflito direto com grupos de acadêmicos tradicionais, que evitavam esse compromisso e envolvimento político sob a justificativa de resguardar sua suposta objetividade científica e evitar que sua produção fosse classificada como “enviesada”. A autora destaca o espaço acadêmico como um lugar de

disputas, exclusão e violência, em que as hierarquias interseccionais do poder epistêmico constituem não apenas as instâncias formais e visíveis de avaliação, interdição e distribuição de recursos, mas também seus bastidores. Nesse sentido, Collins enfatiza que a própria produção científica ligada à interseccionalidade, justiça social e resistência também são atravessadas por questões interseccionais de (des)legitimação epistêmica, que operaram mudanças institucionais consideráveis nos contextos acadêmicos de produção de conhecimento.

Collins (2019) defende a importância da interseccionalidade para além do mero uso do termo, da referência a determinadas citações, ou mesmo da operacionalização como metodologia de análise de um material empírico em contextos de pesquisa. Mais do que isto, a autora centraliza o paradigma interseccional no processo de teorização, como forma de construção do conhecimento a partir das perspectivas de sujeitos subordinados por relações de poder entrecruzadas. Segundo a autora, a mobilização de diferentes categorias de análise (como raça, gênero e classe) não configura, necessariamente, uma abordagem interseccional: em sua visão, é preciso observar se essas categorias estão sendo operadas como opositoras ou relacionais, algo que leva a implicações distintas para a análise. Para Collins (2019), acionar as categorias em um modelo opositor equivale a discutir como os eixos de raça e gênero se assemelham e diferenciam um do outro, enquanto a comparação relacional busca iluminar o que a interação entre o racismo e o sexismo revelam sobre essas categorias e como elas se afetam mutuamente.

Nesse sentido, é preciso analisar criticamente os modos como a interseccionalidade vem sendo incorporada e trabalhada em contextos acadêmicos. Embora o debate sobre a suposta falta de objetividade científica do conhecimento de perspectivas subalternizadas não tenha sido completamente superado, o momento atual traz, ainda, outros desafios. Uma tendência recorrente nesse cenário é a cooptação da interseccionalidade como automaticamente representativa da diferença de raça, evitando abordar criticamente o racismo como sistema de poder.

Cabe retomar, nesse quadro, a importante crítica realizada por Sueli Carneiro a determinadas formas de operacionalização da interseccionalidade: “Se uma coisa é estrutural, ela é determinante. O interseccional acaba nivelando diferentes tipos de opressão que têm dimensões e magnitudes diferentes. São dificuldades que eu acho que o conceito vem enfrentando” (2020, n.p.). Destacando raça e gênero como variáveis estruturais de poder, ausência de poder e violação de direitos humanos, a autora explica que costuma omitir, propositadamente, a classe em seu discurso – por considerar que esta categoria já está

implícita na ideia de raça, na medida em que raça determina classe social no contexto brasileiro. Na visão da autora,

As interseccionalidades entram como agravantes dessas duas determinações estruturais e fundamentais. A meu ver, o conceito não pode se prestar, como sei que tem acontecido, a nivelar diferentes formas de opressão e relativizar a importância estrutural de determinadas outras (CARNEIRO, 2020, n.p.).

Consideramos que a expansão da ideia de interseccionalidade em espaços acadêmicos e midiáticos apresenta um potencial ambivalente: ao mesmo tempo em que amplia ferramentas para a análise crítica em eixos de poder simultâneos, também pode desencadear formas de apropriação questionáveis, atravessadas por relações de poder, disputas pelo monopólio discursivo em determinados espaços e práticas de epistemicídio. Além da citação da interseccionalidade de forma desvinculada do feminismo negro e da diáspora negra, como apontado por Akotirene (2018), muitos estudos e discursos midiáticos que se afirmam interseccionais acabam por menosprezar o impacto do racismo nas questões discutidas. Em nosso entendimento, esse movimento constitui uma apropriação indevida, não prescrita pelo paradigma interseccional – que se ancora em tradições epistêmicas negras de justiça social, tanto no contexto de seu surgimento nos movimentos de mulheres negras, como no desenvolvimento acadêmico da interseccionalidade de forma liderada por pesquisadoras negras comprometidas com a luta antirracista.

Nesse contexto, Patricia Hill Collins (2019) destaca que a ideia de interseccionalidade tem sido erroneamente aplicada por teóricas feministas como um substituto, para tratar de questões raciais, étnicas e nacionais de forma superficial, genérica, sem a devida profundidade e bibliografia crítica que tais temas demandam. Muitas vezes, estas apropriações superficiais emergem como respostas de setores privilegiados às reivindicações de mulheres negras e outros grupos racializados em espaços acadêmicos, instituições e movimentos sociais. Collins (2019) destaca que, embora o feminismo interseccional seja considerado mais inclusivo ou “iluminado” quando comparado às gerações anteriores, não existem soluções rápidas ou simples para os padrões históricos de exclusão do feminismo ocidental branco: segundo a autora, sem uma vigilância crítica contínua, a interseccionalidade pode se tornar apenas um significante racial vazio, que mascara as práticas racistas ainda presentes no feminismo contemporâneo.

Nesse sentido, Collins (2019) enfatiza a dimensão política do conhecimento e reafirma a importância de tomar a interseccionalidade como um projeto de conhecimento *de resistência*, que busca resistir às desigualdades sociais localizadas em sistemas de poder entrecruzados. Para isto, não basta a mera referência a categorias de poder distintas ou o

reconhecimento de diferenças: é preciso mobilizar, de forma relacional, diferentes tradições de conhecimento de resistência capazes de lançar luz sobre o entrecruzamento em questão. Para a autora, é precisamente no caráter autorreflexivo da interseccionalidade que reside seu potencial de transformação e resistência, permitindo desvelar a normatividade branca em tradições de conhecimento sobre sexismo, LGBTfobia, opressão de classe, dentre outros; e atuando para transformar as formas como essas e outras vias de poder e violência impactam a própria comunidade negra, aprimorando os modos de conhecimento e ação política sobre essas questões.

A interseccionalidade na Comunicação

O pano de fundo estrutural das interações sociais

A partir dessa discussão teórica, argumentamos que a interseccionalidade não apenas permite aprofundar a compreensão sobre o papel das categorias de poder na construção de lugares sociais, posições de enunciação e referenciais epistêmicos desempenhados pelos sujeitos em suas interações comunicativas, como também oferece caminhos para interrogar criticamente as formas de representação, produções culturais e narrativas midiáticas em circulação na sociedade. Tratando-se de uma forma de abordagem que se orienta pela atenção aos entrecruzamentos das categorias de poder, privilégio e subalternidade conforme estas emergem na vida social, a interseccionalidade apresenta relativa flexibilidade, podendo ser combinada a aportes metodológicos diversos no campo da Comunicação para complexificar as análises sobre as interações entre sujeitos, disputas de sentido, construções culturais, regimes de representação e interações mediadas e midiáticas.

Como discutido na seção anterior, a análise interseccional sistematizada por Crenshaw (1991) busca reunir a sensibilidade fragmentada nos eixos isolados, de modo a complexificar a compreensão sobre suas formas de interação e entrecruzamento na construção social das categorias estruturais de poder, privilégio e subalternidade; bem como sobre os valores associados a tais categorias e como estas articulam desigualdades, hierarquias, violências e relações de exclusão. Essa visão se encontra em consonância com a proposta de bell hooks (1994) sobre a abordagem holística das formas de dominação: a partir do caráter interligado e interdependente dos sistemas de poder, a autora defende a necessidade de combatê-los e transformá-los de maneira conjunta. A autora destaca que, ao contrapor apenas uma forma de opressão isolada, muitos grupos acabam por praticar, perpetuar e ativamente se beneficiar das demais categorias de poder.

Para hooks (1994), só é possível desconstruir as assimetrias de poder por meio da recusa a *todas* as esferas de privilégios individuais e coletivos, orientando os movimentos sociais e ações pela igualdade para evitar pontos cegos, ou seja, evitar a invisibilização das formas como outros eixos de subalternidade operam para complexificar a vulnerabilidade dos sujeitos. Em sua concepção, sujeitos e organizações que combatem opressões de maneira isolada não apenas permanecem ligados à estrutura hegemônica, mas também acabam por fortalecê-la, alimentando esse sistema por meio da aceitação das demais vertentes de normatividade e poder.

Partindo dos modos como essas categorias estruturais permeiam as relações sociais, é possível interrogar não apenas os processos de subalternização operados nesse sistema, mas atentar também para a construção da normatividade. A concepção do sujeito normativo é fundamentada na omissão dos polos de privilégio, sendo construídas como representativas do “neutro” ou “universal”. O eurocentrismo como norma também está enraizado em parte da teoria feminista, que tende a se autoneamar como um feminismo “geral” em oposição ao feminismo *especificamente* negro.

Como explica Sueli Carneiro (2018), a atuação das mulheres negras dentro do movimento feminista brasileiro buscou evidenciar a identidade branca e ocidental dessa formulação clássica, bem como sua insuficiência teórica, prática e política para apreender a diversidade de experiências femininas em sociedades multirraciais e pluriculturais. Na visão da autora, esse gesto de enegrecer o feminismo permitiu construir uma agenda política que combateu as desigualdades de gênero e intragênero de maneira simultânea. Portanto, os saberes posicionados em lugares sociais interseccionalmente subalternizados possibilitam revelar o caráter branco e eurocêntrico que costuma ser omitido e naturalizado no feminismo clássico, demonstrando como a ideia normativa do geral, neutro ou universal permeia essa vertente e oculta as diferenças estruturais entre mulheres.

Nesse sentido, ao analisar as identidades e os lugares sociais, é preciso considerar a construção histórica de sujeitos supostamente universais e dos modos como essa concepção marginaliza, silencia e invisibiliza as pessoas que escapam a essa normatividade. Esse processo de invisibilização das diferenças que compõem a interseccionalidade é apontado por Crenshaw (2002) como resultado de um *plano de fundo* construído pelas dinâmicas econômicas, culturais e sociais. Assim, ao analisar as condições de vulnerabilidade por um eixo único, os estudos acabam desconsiderando os outros sistemas de subordinação estruturados pelas dinâmicas de poder. Segundo a autora, esses sistemas são culturalmente cristalizados de modo a parecerem fatos naturais, fixos e imutáveis, fazendo com que esse

pano de fundo estrutural se torne invisível e eclipsando as outras categorias que complexificam as experiências da opressão. Crenshaw destaca que a interseccionalidade deve buscar iluminar esses aspectos, centralizando os entrecruzamentos resultantes da interação entre dois ou mais eixos de poder.

Nessa linha de pensamento, as formas de construção da normatividade e do representativo do universal destacam a necessidade de não focar apenas na dimensão da subalternidade, mas de se interrogar criticamente o lado oposto dessa construção relacional: as dimensões de privilégio nas estruturas de poder. A interseccionalidade auxilia, assim, no esforço de revelar as múltiplas camadas de naturalização dos valores culturais normativos da sociedade – que, precisamente por se tratarem de concepções, práticas e costumes tão naturalizados na vida social, tendem a ser ocultos ou mantidos intactos nos estudos sobre as desigualdades.

Ao sistematizar as contribuições de diversos autores para a perspectiva pragmatista, a pesquisadora Thamy Pogrebinschi (2005) destaca três aspectos principais dessa matriz filosófica: o antifundacionalismo, o consequencialismo e o contextualismo – dentre os quais este último se mostra particularmente iluminador para enfatizar a compatibilidade teórica entre a abordagem interseccional e o modelo relacional, de base pragmatista, da Comunicação. A partir do pensamento de John Dewey, Pogrebinschi descreve o contextualismo como uma ênfase no papel do contexto, considerando as questões mais amplas que permeiam a experiência: as crenças políticas, religiosas e científicas, bem como as relações com a cultura e as instituições. Segundo a autora, as noções de *experiência* e *prática* são centrais para o pragmatismo, destacando que devem se sobrepor à teoria, de maneira alinhada ao foco dessa perspectiva nas ações empreendidas pelos sujeitos em sociedade.

Em diálogo com Dewey, Pogrebinschi (2005) reitera que o contexto se encontra tão entremeadado à vida social e às práticas comunicativas dos sujeitos que pode até mesmo ser tomado como dado e passar despercebido, destacando a atuação do contexto em dar significado aos próprios símbolos. Como destaca a autora, a negligência sistemática ao contexto equivale a, virtualmente, negá-lo, o que resulta em uma falsificação das análises. Nesse sentido, considerar o contexto é pensar a relação entre as ideias filosóficas e a vida social, juntamente às determinações culturais que permeiam tal sociedade. Como parte do escopo do contexto, Pogrebinschi enfatiza a importância de considerar este pano de fundo (ou *background*), que está implícito na composição de todo pensamento, incluindo os modos de interpretação, observação e análise e o cenário contemporâneo no qual determinado curso de pensamento se insere.

Nesse sentido, a interseccionalidade, precisamente por ter sido elaborada e continuar sendo atualizada a partir da experiência e das práticas dos sujeitos, em relação aos entrecruzamentos das categorias de poder e opressão conforme estas se materializam em sua vida social, pode contribuir para revelar os aspectos omitidos e naturalizados que compõem o contexto dos fenômenos sob estudo. Não se pretende argumentar que tais categorias estruturais constituem a *totalidade* do contexto – que, ao contrário, demanda considerar uma série de outros elementos sociais, econômicos, históricos e culturais –, mas enfatizar a importância de considerar os entrecruzamentos dessas categorias como operadores analíticos, em oposição à tendência em eleger um único operador de maior interesse e desconsiderar a forma como os demais interagem, se entrecruzam e reconfiguram na empiria.

Trata-se, assim, de orientar a investigação de modo a iluminar, por meio da interseccionalidade, o pano de fundo construído pelas categorias estruturais da mesma forma como este emerge na experiência dos sujeitos: não em eixos isolados, mas de forma simultânea, sobreposta, interligada, entrecruzada. Afinal, os sujeitos não constroem suas subjetividades em termos de gênero de maneira separada e isolada de sua identificação racial, como também não são vistos pelos outros sujeitos em eixos isolados. Paralelamente, as estruturas de poder correspondentes também não atuam isoladamente, mas de maneira conjunta e constante, tanto aquelas construídas como “diferença” como as naturalizadas como representativas do “neutro”. Interseccionalizar os olhares sobre os fenômenos comunicativos é um movimento complexo – que defendemos não como uma fórmula simples e predefinida, mas como um desafio teórico-metodológico e, principalmente, político, que devemos empreender coletivamente como acadêmicas(os) comprometidas(os) com a justiça social em nossas pesquisas científicas e em nossas práticas ativistas.

A experiência na produção de conhecimento sobre as estruturas

Nomeando a autoridade testemunhal, a política da identidade e a epistemologia do ponto de vista como ferramentas de resistência epistêmica, criadas e utilizadas por grupos subordinados, Collins (2019) destaca que estas se amparam em uma premissa implícita do uso da *experiência* na produção de conhecimento. Para a autora, quadros teóricos que valorizam a dimensão da experiência podem oferecer grande auxílio para a interseccionalidade, principalmente aqueles fundamentados na interação entre ideias e ações, teoria e prática. Collins situa, nesse contexto, o pensamento feminista negro e o pragmatismo americano, por serem perspectivas que centralizam a experiência como forma de, simultaneamente, *compreender* o mundo social e *agir* sobre ele. A autora também destaca que esses quadros

teóricos oferecem perspectivas valiosas sobre a noção de comunidade como forma de compreender as estruturas sociais e comportamentos coletivos.

Retomando as contribuições de Hans Joas no contexto do pragmatismo, Collins (2019) enfatiza o caráter da ação humana como ação *criativa*, em que os sujeitos atribuem sentido às experiências e ações por meio do pensamento crítico, de maneira situada em um contexto social. Segundo a autora, essa perspectiva permite tomar os indivíduos não como receptores passivos de um mundo social pré-estabelecido, mas como construtores ativos de um mundo em constante (re)construção, por meio dos relacionamentos com outros sujeitos, com as instituições e com seu entorno. Na leitura de Collins, considerando que a experiência do mundo social está sempre sujeita à interpretação e reinterpretação na perspectiva pragmatista, as identidades são construídas como um fenômeno social inacabado, sempre em formação, em que os sujeitos moldam o mundo social ao seu redor por meio de suas ações.

Desse modo, Collins (2019) defende as contribuições do pragmatismo na valorização da experiência e da ação criativa dos sujeitos na construção do mundo social, ressaltando, porém, que essa corrente de pensamento não dedicou a devida atenção aos modos como as relações de poder afetam a experiência dos sujeitos e a organização de comunidades. Para a autora, essa omissão ocasionou lacunas significativas em relação à desigualdade social, desconsiderando os impactos dos sistemas entrecruzados de poder não apenas nos objetos de pesquisa, mas também sobre a própria constituição institucional do pensamento pragmatista – de forma limitada pelo quadro de ideias, referências e repertório cultural de um grupo de intelectuais privilegiados pelas relações de poder (branco, masculino, heteronormativo e de classes média e alta).

Collins (2019) destaca que, enquanto isto, o próprio contexto social das intelectuais feministas negras tornava impossível ignorar tais relações de poder, na medida em que suas experiências eram profundamente marcadas pela exclusão, violência e desempoderamento. A autora afirma que essa dimensão não se aplica apenas às experiências individuais das feministas negras: seu engajamento em comunidades ativistas e intelectuais de composição mais diversa, junto a sujeitos de diferentes contextos sociais, favoreceu debates e trocas de ideias que impactaram profundamente a construção de seu pensamento. A constituição do pensamento feminista negro de forma inerentemente entrelaçada às relações de poder oferece uma abordagem da experiência e da vida social que auxilia a suprir as lacunas do pragmatismo em relação às desigualdades estruturais.

Collins (2019) identifica que o pragmatismo canônico tem sido revitalizado por intelectuais comprometidos com a justiça social, que buscam reparar as relações históricas de

exclusão epistêmica e corrigir os vieses de privilégio que marcam a formação dessa vertente. A autora inclui, nesse contexto, investigações que se amparam em contribuições teóricas pragmatistas sem se confinar a seus limites, buscando também aportes críticos sobre questões de gênero, raça, etnia e nacionalidade, dentre outras.

Para Collins (2019), a interseccionalidade oferece novos caminhos para as questões pragmatistas, possibilitando unificar e expandir o pensamento sobre os eixos de poder. A autora argumenta que, centralizando a desigualdade social e as relações de poder, o pensamento feminista negro também se beneficia da desmistificação da estrutura social oferecida pelo pragmatismo, ao tomar as estruturas não como fixas e predefinidas, mas como resultado da agência humana – que pode, portanto, ser desestabilizada e reelaborada por meio da ação crítica dos sujeitos. Segundo Collins, ambas as correntes de pensamento situam a experiência individual no contexto das comunidades em que os sujeitos se inserem, o que amplia a compreensão sobre a reflexão crítica e ação social conjunta.

Consideramos que esse movimento crítico descrito por Collins (2019) está em consonância com o proposto por França (2018) para pensar o modelo relacional da Comunicação, ao filiar-se à centralidade da experiência e ação criativa dos sujeitos na construção do comum sem prescindir dos modos como as relações de poder atravessam as interações sociais. Na perspectiva delineada por França, cabe à pesquisa científica e ao pensamento intelectual o papel de construir as conexões entre as dimensões individual e coletiva, entre o situacional e o estrutural, tomando as interações sociais como ponto de partida para iluminar os modos como as relações de poder afetam e são afetadas pelos sujeitos em sua vida social.

Nesse sentido, a combinação do modelo relacional (de base pragmatista) da Comunicação com o pensamento feminista negro e a interseccionalidade possibilita nosso gesto de partir da experiência das mulheres negras como um modo de apreensão e construção da vida social, bem como um modo de produção intelectual sobre diferentes questões, para iluminar os modos como as relações entrecruzadas de poder incidem sobre a vida social dessas sujeitas e da comunidade negra em que se inserem. Em suas canções sobre as relações afetivo-sexuais, as musicistas dão sentido a suas experiências ao mesmo tempo em que (re)constróem valores, perspectivas e visões de mundo sobre estas relações. Entendendo que as relações de poder estão entrelaçadas a essas experiências, nosso objetivo é dar a ver a dinâmica de afetação mútua entre essas dimensões: como as vias de raça, gênero, classe e sexualidade emergem nas canções de cada uma e como o movimento de criação e canto de

sua obra intelectual dá sentido a tais experiências e, assim, reelabora as políticas das relações afetivo-sexuais das mulheres negras.

As mulheres negras e a intelectualidade poético-musical brasileira

Consideramos que a localização de Dona Ivone Lara e Leci Brandão na encruzilhada de vários eixos de opressão impacta significativamente sua criação intelectual, apresentando visões marginalizadas pelos setores hegemônicos (masculinos, brancos, heteronormativos) do samba e pelo pensamento feminista hegemônico (branco, eurocêntrico, acadêmico). Como discutiremos mais detalhadamente ao longo da tese, seus lugares sociais afetam consideravelmente suas experiências no amor e no sexo, na medida em que essas relações de poder entrecruzadas demarcam as mulheres negras como feias, indesejáveis, sujas, destituídas de valor, ou como úteis para o sexo e inviáveis para o afeto, instituindo formas de desvalorização e desumanização em seus relacionamentos.

Esse cenário de desumanização sobre nós, mulheres negras – no campo afetivo-sexual, na criação cultural, nos espaços acadêmicos de produção intelectual e em quaisquer outros em que ousemos transitar – justifica nossa escolha por privilegiar perspectivas negras e, especialmente, femininas negras, na formulação e execução desta pesquisa: tanto na escolha das cantoras-compositoras, autoras das obras que discutimos, quanto na escolha das autoras e autores que orientam nossa perspectiva. Discutimos, nessa seção, alguns princípios da autodefinição das mulheres negras; o caráter da música como território de produção intelectual da comunidade negra; as particularidades do samba brasileiro; e, por fim, o lugar das mulheres negras no contexto sociocultural e epistêmico do samba.

A autodefinição feminina negra

“Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa.”
(GONZALEZ, 1984, p. 225)

Partindo do papel da experiência como instância de reflexão crítica e produção de conhecimento, Laura Guimarães Corrêa (2020a) destaca as contribuições do pensamento feminista negro para os estudos da comunicação e da cultura, enfatizando a importância das experiências dos sujeitos no processo de produção intelectual. Em sua visão, a intelectualidade negra permite abordar as informações, impressões e sentimentos da experiência vivida como partes relevantes da construção de conhecimento sobre a vida social,

destacando que a experiência dos sujeitos molda e transforma suas formas de ver, sentir, pensar e agir. Nesse contexto, Corrêa (2020a) delinea como diversos autores conectam suas experiências à suas produções intelectuais, elaborando um quadro epistêmico que centraliza o papel dos sujeitos e sua condição subalternizada – tanto os(as) sujeitos(as) pesquisados(as) como os(as) pesquisadores(as) – na construção de conhecimento sobre e por meio das produções culturais e midiáticas.

Para Grada Kilomba (2019), posicionar-se como narradora da própria realidade é um ato de resistência das mulheres negras contra o projeto colonial, constituindo-se como sujeito e não mero objeto da realidade descrita por outros, construindo-se como autora e autoridade da própria história. A produção intelectual de mulheres negras tem sido caracterizada pela demarcação de si mesmas como sujeitas na construção de seu pensamento – um movimento constituído não como um gesto ególatra, mas como um recurso para explicitar os modos como as experiências dos sujeitos moldam, impactam, transformam e dão sentido às suas formas de apreensão e reflexão sobre o mundo ao seu redor.

Como pontuado por Giovana Xavier (2019), a aproximação entre quem somos e aquilo que produzimos é um passo que se move para além do discurso da neutralidade científica, revelando disputas de narrativas sobre o que é reconhecido como “conhecimento” e quem está autorizado a produzi-lo. Nesse sentido, a autora reivindica que devemos romper com a visão colonial acadêmica de tomar a ciência como algo neutro, distanciado da realidade de quem a produz (XAVIER, 2019, p. 102). A reflexão da autora se encontra em sintonia com o pensamento de Kilomba (2019), que destaca que as noções de conhecimento, erudição e ciência estão entremeadas ao poder e à autoridade racial. Nesse sentido, Kilomba descreve o contexto acadêmico não como um lugar neutro ou apenas ligado à sabedoria, mas também como um espaço de violência.

Essa noção de neutralidade científica diz respeito à concepção liberal do sujeito neutro, imparcial, objetivo, racional e universal – concepção esta que vem sendo contestada por movimentos sociais e intelectuais comprometidas(os) com a justiça social, por desconsiderar os modos como as categorias de poder impactam a construção do conhecimento e a legitimidade atribuída ao conhecimento produzido por determinados sujeitos. Na visão de Angela Davis (2018), os sujeitos supostamente universais apresentam atribuições clandestinas de gênero e raça, localizadas nos polos privilegiados das categorias de poder: “Ao longo de grande parte da história, a própria categoria de ‘ser humano’ não abarcou as pessoas negras e de minorias étnicas. Seu caráter abstrato era formado pela cor branca e pelo gênero masculino” (DAVIS, 2018, p. 85). Nesse sentido, a autora considera que qualquer tentativa de

ação crítica contra a estrutura racista exige a devida compreensão histórica da tirania entremeadada a essa noção de *sujeito universal*.

Retomando o famoso discurso de Sojourner Truth, “*Ain’t I a Woman?*”, o manifesto do *Combahee River Collective* e manifestações do pensamento interseccional, Avtar Brah e Ann Phoenix (2004) destacam sua potência de tais discussões para contestar a definição da branquitude como sujeito normativo do imaginário ocidental, por meio da recusa às práticas de silenciamento impostas sob sujeitos subalternizados. Na perspectiva das autoras, um aspecto fundamental dessas e outras contribuições semelhantes é a descentralização do sujeito normativo do feminismo, questionando a noção dominante de um sujeito único autorreferente. Esse processo de contestação se ancora na produção de conhecimento a partir de lugares sociais distintos, de modo a valorizar o papel das experiências dos sujeitos em suas reflexões críticas.

Collins (2019) delinea duas dimensões significativas dos projetos de resistência nas relações de conhecimento: a *política da identidade*, que valoriza as experiências de sujeitos subordinados como fonte de agência epistêmica, e a *epistemologia do ponto de vista*, que reivindica a autoridade da experiência e da ação social na constituição de ângulos de visão (ou seja, perspectivas) distintos sobre os sistemas de poder de acordo com os lugares sociais de privilégio ou opressão ocupados pelos sujeitos. Para Collins, a experiência como forma de conhecimento não se limita ao status de mera opinião, mas se configura como um testemunho informado, que lança luz sobre a subordinação e silenciamento aos quais os sujeitos são submetidos.

Na perspectiva apresentada por Collins (2019), uma das principais contribuições da epistemologia do ponto de vista consiste em desvelar os impactos das relações de poder na própria construção do conhecimento. Nesse contexto, a autora destaca o papel da interseccionalidade como um espaço para a aproximação de diferentes projetos epistêmicos de resistência, rompendo com a organização tradicional das relações de conhecimento ao se constituir como uma história narrada *por* pessoas subordinadas, e não apenas *sobre* estas.

Aproximando relatos de experiências cotidianas e de experiências com produtos midiáticos, Patricia Hill Collins (2000) identifica atos de resistência no comportamento de mulheres negras frente às manifestações de opressão que lhes são impostas, destacando que essas mulheres não aceitam passivamente as violências operadas nas interações com outras pessoas ou com representações negativas. A autora localiza esses atos individuais de resistência como parte de uma consciência coletiva, autodefinida, característica das mulheres negras – uma consciência construída por meio da rejeição aos estereótipos racistas e sexistas,

por meio da recusa aos significados externamente atribuídos a suas vidas. Segundo a autora, em resposta às definições limitadoras reproduzidas pelas mídias e instituições hegemônicas, as mulheres negras se amparam em suas redes familiares e nas instituições da comunidade negra para desenvolverem suas próprias definições.

Nesse contexto, Collins (2000) trata a criação de autodefinições independentes como necessárias à própria sobrevivência das mulheres negras, destacando as formas de posicionamento do *self* em relação aos parceiros, à comunidade e ao mundo ao redor como central para as análises das relações sociais. A autora identifica que a construção da individualidade nessa conjuntura não ocorre de forma desvinculada dos outros sujeitos ou em oposição a eles, mas precisamente no contexto da família e da comunidade, por meio das conexões construídas com outros sujeitos. Nesse sentido, entendemos que a autodefinição é um processo marcadamente social, realizado em interação, que nos (re)constrói ao mesmo tempo em que (re)constrói nosso vínculo com os outros sujeitos e com o mundo que nos cerca.

A música negra como espaço de intelectualidade negra

Apesar da representatividade das mulheres negras no espaço acadêmico ainda ser pequena em comparação com nossa proporção na população brasileira, Giovana Xavier (2019) destaca que, com as políticas de expansão e democratização das universidades desenvolvidas nos anos 2000, os sentidos da academia estão em disputa. A autora aponta que a presença e atuação das mulheres negras operam transformações na produção científica, possibilitando emergir novas agendas de pesquisa:

Conhecimentos ligados à memória, oralidade, histórias, trajetórias familiares e demais narrativas das classes trabalhadoras, desqualificadas pela *mainstream*. Menos do que resposta ao racismo institucional, essa nova epistemologia insere-se no desafio de colocar em prática projetos acadêmicos autônomos aos referenciais da ciência hegemônica (XAVIER, 2019, p. 77-78).

Destacamos, no contexto mencionado pela autora, a produção musical negra como uma fonte de conhecimento, registro histórico e reflexão crítica que emerge de forma central na construção das sociabilidades e intelectualidades negras em nosso país, bem como em outros pontos da diáspora negra. Segundo Collins (2000), em sua condição de grupo social historicamente oprimido, as mulheres negras elaboraram um pensamento social próprio para contestar este cenário, dando origem a uma vertente de intelectualidade que diverge do pensamento acadêmico tradicional não apenas na forma (podendo emergir na música, poesia e

outros formatos textuais artísticos), mas também no propósito: escapar, sobreviver ou se opor à injustiça social. Na visão da autora, o desenvolvimento do pensamento feminista negro como teoria social crítica demanda a inclusão das ideias de mulheres que não costumam ser consideradas como intelectuais, por realizarem seu trabalho fora do espaço acadêmico tradicional. Nesse contexto, Collins (2000) destaca o fazer musical negro como um espaço onde as mulheres negras puderam desenvolver suas próprias vozes.

Nesse contexto, o pensamento de Collins (2000) dialoga com as contribuições de Angela Davis (2017a [1989]) sobre o papel da música nas culturas africanas ocidentais: segundo Davis, embora sua função social e política seja central para a comunidade negra, esta dimensão da linguagem musical passou despercebida pelo poder branco, escapando à repressão cultural praticada contra os escravizados. Davis destaca que, assim, foi possível o desenvolvimento da música negra como uma comunidade estética de resistência, que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta pela liberdade. Para a autora, a arte progressista é uma forma de construção da consciência social, bem como de aprendizado sobre as desigualdades estruturais e o caráter marcadamente *social* da subjetividade de nossas vidas cotidianas.

Nesse sentido, Collins (2000) destaca que a atuação das mulheres negras na música articula suas individualidades à sua inserção coletiva de modo a comunicar sentimentos, conhecimento, e partilhar mensagens de força e resiliência. Em sua visão, o blues se constitui como algo maior do que apenas entretenimento, enfatizando seu papel no fortalecimento da comunidade negra e no debate sobre a vida dos trabalhadores negros nos Estados Unidos. Nessa linha de pensamento, a autora ecoa a afirmação de Sherley Anne Williams (apud COLLINS, 2000, p. 105-106) de que o reconhecimento dessas(es) musicistas como intelectuais dialoga com a própria compreensão da comunidade negra sobre si mesma.

Desse modo, Collins (2000) reafirma a importância da atuação das mulheres negras na manutenção, transformação e recriação das tradições do blues, delineando o lugar de destaque da música para a expressão das autodefinições das mulheres negras. A autora descreve a arte musical das mulheres negras nesse contexto como uma atividade emancipatória, precisamente por fundir elementos como pensamento, sentimento e ação, auxiliando outras mulheres negras e demais sujeitos a ampliar suas visões de mundo e agir para transformar a sociedade.

Em sua pesquisa sobre o blues estadunidense, Angela Davis (1998) busca iluminar as tradições silenciadas da consciência feminista presentes nas comunidades negras de classe trabalhadora – destacando, no entanto, que as conexões entre o legado do blues e o feminismo negro são permeadas por contradições e descontinuidades. Não se trata, assim, de atribuir a

essas obras o estatuto de “feministas” nos moldes contemporâneos: como explica a autora, essa aproximação é caracterizada por *pistas* ou *insinuações* de posturas feministas (*hints of feminist attitudes*, no original), que emergem das canções por entre as fissuras dos discursos patriarcais.

Davis (1998) contextualiza seu estudo como um esforço de retificação da tendência de pesquisas acadêmicas em investigar a construção histórica do pensamento feminista por meio de publicações de textos escritos, um meio inacessível para a maioria das mulheres negras de classe trabalhadora no século XIX. A autora aponta, por outro lado, que algumas dessas mulheres tiveram acesso à publicação de textos *orais*, por meio da gravação e exploração de suas canções pela indústria fonográfica. Nesse sentido, Davis reafirma que as tradições feministas não se limitam às que foram escritas, devendo contemplar, também, aquelas que foram construídas por meio da oralidade nas comunidades negras.

Na concepção de Davis (1998), à medida em que o blues assumiu centralidade na vida cotidiana das pessoas negras estadunidenses no início do século XX, esse gênero simultaneamente *refletia* e ajudava a *constituir* uma nova consciência negra. A autora destaca, nas letras, a predominância de temas ligados à liberdade, viagens, mudanças para outras cidades, insatisfação no trabalho e, especialmente, amor e sexualidade, construindo e veiculando valores contra-hegemônicos entre os públicos.

A autora enfatiza, assim, a importância das mulheres do blues na elaboração autônoma de um modelo de feminilidade negra de classe trabalhadora, explorando o caráter marcadamente *social* de suas experiências pessoais. Em sua visão, os atos de criação, performance, gravação e distribuição do blues construíram, junto à comunidade negra, um espaço não apenas para o reconhecimento daquelas ideias e experiências presentes em suas vidas, mas, também, para o engajamento estético com ideias e experiências distintas, inacessíveis em suas próprias realidades, então passíveis de conhecimento e experiência por meio das canções. Em diálogo afrodiaspórico com o pensamento de Davis (1998), é precisamente essa dimensão da música negra que nos interessa centralizar nesta pesquisa: seu papel como constituidora de subjetividades, como espaço de construção de imaginários, como produção intelectual tratando da política de nossas vidas cotidianas, nossas relações sociais e nosso lugar na sociedade.

Situando diferentes gêneros da música negra brasileira em seus respectivos contextos socioculturais, as contribuições de Maria Eduarda Guimarães (1998) fundamentam a compreensão do campo musical como espaço de conflitos raciais, disputas por visibilidade, dinâmicas de apropriação e branqueamento. Paralelamente, a autora entende a música negra

como lugar de criação e expansão de redes de comunicação da cultura negra, onde emergem estratégias de resistência, denúncia e laços de solidariedade antirracistas. A autora destaca o potencial da cultura para contestar a naturalização das diferenças e seus impactos no campo da cidadania e dos direitos, enfatizando, especialmente, o papel da música negra como agente dessa mudança.

Segundo Anthony Bogues (2012, 2022), a tradição intelectual negra produz questões importantes acerca da vida humana, precisamente por emergir das experiências históricas de *desumanização* vividas pelos sujeitos africanos e da diáspora africana. Neste contexto, o autor defende não uma ideia de essencialismo racial, mas um pensamento amparado pela experiência histórica construída pelo racismo antinegro – que conduz à abordagem da vida social no contexto dos sistemas de dominação e exploração que fundamentaram a concepção moderna de sujeito. Nesse sentido, o autor argumenta que ser humano e se tornar humano são as grandes questões que constituem a tradição intelectual negra, enfatizando os processos de resistência e de ação criativa para deixar de ser um corpo objetificado, desumanizado, e constituir a própria humanidade.

Desse modo, Bogues centraliza a cultura negra e, especialmente, a música negra como espaços de criação de um mundo contra-simbólico de oposição e recusa aos sistemas coloniais de dominação e seus desdobramentos em uma série de traumas repetitivos na experiência dos sujeitos. Para o autor, a cultura diaspórica negra constitui arquivos históricos, registrando as lutas de resistência, as tentativas de restituição de humanidade e a criação de novos modelos de sociedade para afirmar novas práticas de liberdade. Nesse sentido, Bogues (2022) ressalta a importância do samba como um vasto arquivo histórico da vida afro-brasileira, dando a ver conflitos e ações de resistência da comunidade negra diante da desumanização racista que estrutura sua vida social.

O samba como elaboração de modos de vida e produção de conhecimento

Neste contexto de reconhecimento da música afrodiaspórica como instância de produção intelectual e valorização de sua dimensão social e política junto às comunidades negras, esta pesquisa se dedica, especificamente, às obras de cantoras do samba, gênero musical de relevância central para a construção da ideia de brasilidade, bem como das relações sociais e conflitos brasileiros. A socióloga e ativista negra Luiza Bairos, ao rememorar as contribuições políticas, acadêmicas e militantes de Lélia Gonzalez, lembra que a autora tinha o hábito frequente de cantar sambas em suas manifestações políticas, ao invés de fazer discursos, “(...) por achar que os compositores negros melhor interpretam os

sentimentos e as expectativas do *criouléu*, como ela costumava dizer” (BAIRROS, 2000, p. 8, grifo da autora).

Nei Lopes (2003) demarca a origem do samba nas tradições africanas e afro-brasileiras, identificando suas raízes culturais especialmente na linguagem, música e dança do povo bantu e de seus descendentes no Brasil. O autor retoma a história do samba de maneira a iluminar o papel do racismo na estruturação das relações sociais brasileiras, destacando a expressão artística e, particularmente, o papel fundamental da música como uma das vias de acesso e ascensão social para a população negra após a abolição formal da escravidão.

Nesse contexto, Nei Lopes (2003) enfatiza que a descoberta do samba pela indústria fonográfica desencadeou relações de trabalho desiguais para músicos brancos e negros, em que estes, criadores originais de tal gênero musical, foram obrigados a se submeter a posições secundárias ou sair de cena em favor de homens das classes médias. O autor destaca, assim, alguns dos impactos do racismo nas dinâmicas profissionais e mercadológicas da música e na desvalorização da criação musical de pessoas negras e periféricas – constituindo o cenário da música popular brasileira por meio de práticas racistas de oferta de oportunidades, acesso a espaços privilegiados de circulação midiática, estigmatização, reconhecimento autoral e destituição de propriedade intelectual, dentre outras.

Os pesquisadores Marcos Cardoso, Elzelina Santos e Edinéia Ferreira (2009) situam a história do samba no contexto das culturas africanas reelaboradas na diáspora e das lutas antirracistas protagonizadas pela população negra no Brasil. Segundo os autores, o samba é uma das matrizes fundamentais da musicalidade e da cultura brasileira, de origem vinculada às tradições religiosas do candomblé e aos espaços de interação, sociabilidade, resistência e afirmação negras. Enfatizando a cultura popular como aquela cultura a serviço do povo, que age sobre a cultura presente, Cardoso, Santos e Ferreira (2009) destacam o caráter do samba como impulso musical de resistência à opressão, em seu potencial transformador na comunidade negra e em relação à sociedade como um todo. Nesse contexto, a cantora e educadora Elzelina Dóris dos Santos (2020) reitera o samba, especificamente o samba de roda, como instância educadora sobre as relações étnico-raciais, negritando o potencial político dessa prática cultural em abordar, criticamente, as contradições da sociedade e construir modos de existência e resistência do povo negro.

Abordando os espaços de criação e canto do samba como um campo dinâmico de reconstrução dos elementos da tradição cultural africana, Muniz Sodré (1998) posiciona as práticas do samba como um modo de inserção da população negra no espaço urbano: “O

samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 16). As contribuições do autor nos permitem atentar para o samba como espaço simbólico de expressão das relações sociais brasileiras, em que emergem as implicações do poder branco sobre a população negra, mas também as estratégias de negociação, afirmação e resistência negra, em movimentos de reelaboração, síntese e continuidade das tradições culturais e modos de vida negros.

Na concepção de Sodré (1998), uma das principais características do samba carioca é o caráter de suas letras como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional, como um modo de expressão das mudanças e transformações nos modos de vida urbanos, aceleradas a partir dos anos 1920. Nesse sentido, o autor aponta a recorrência do uso de provérbios e outros modos de conhecimento populares na elaboração das letras das canções, contextualizando esses recursos como parte da sabedoria ancestral e da sociabilidade do grupo: “Esse instrumento educativo se forja na experiência, provada na vida real. Seu objeto de conhecimento é a própria relação social – o relacionamento do homem com seus pares e com a natureza” (SODRÉ, 1998, p. 44). O autor destaca, porém, que essa construção não se restringe a pautar o provérbio em sua forma original, mas se orienta, de forma mais ampla, pelo *modo de significação* do provérbio: a centralização dos valores da comunidade e o gesto pedagógico aplicado a situações concretas da vida social.

Desse modo, Sodré (1998) descreve as letras do samba tradicional como um discurso transitivo, enfatizando que estas não se limitam a *falar sobre* a existência social: “Ao contrário, *fala* a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo – em seu plano de relações sociais” (SODRÉ, 1998, p. 44, grifo do autor). Sodré negrita que não se trata de uma equivalência direta entre o sentido do texto e as ações na vida social, mas de reconhecer que, no samba tradicional, as palavras assumem uma operacionalidade com relação ao mundo, “seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte” (SODRÉ, 1998, p. 45).

Desse modo, Sodré (1998) destaca a transitividade da canção negra por abordar sentimentos vividos, convicções, emoções e sofrimentos reais do povo negro, sem a pretensão de um “distanciamento intelectualista” (SODRÉ, 1998, p. 45). Entendemos tal distanciamento como aquela suposta objetividade ou neutralidade científica, que trata a produção de conhecimento como se esta fosse desvinculada dos sujeitos que a realizam – uma concepção

já desmistificada pelo pensamento feminista negro e pela epistemologia do ponto de vista, discutidos acima. Para o autor, as letras de samba e, mais amplamente, da canção popular fazem emergir a linguagem como ela é falada em nosso país, tratando da realidade brasileira a partir da perspectiva da própria classe sociocultural dos compositores e de seu público.

Defendendo buscar outras perspectivas para além da história oficial do Brasil, o músico e escritor Emicida afirma: “Nossos livros de história foram os discos. Se você quiser conhecer o Rio de Janeiro dos anos 70, você precisa escutar o samba dos anos 70. Eles vão te contar, nas camadas da poesia, o modo de se viver nos morros e nas favelas cariocas” (2020b, n.p.). O autor comenta a complexidade do samba em se debruçar sobre as grandes questões da realidade brasileira sem, no entanto, deixar de lado a simplicidade das pequenas alegrias, enfatizando a importância de tomar o samba não apenas como gênero musical, mas como fonte filosófica, na qual emergem as formas de vida da comunidade negra, seus modos de existir no mundo (EMICIDA, 2020a). Em sua visão, embora o Brasil oficial tente podar as possibilidades oferecidas pelo Brasil real, estas têm sido cantadas pelo samba.

Esse pensamento se encontra em consonância com a proposta de Lopes, Nogueira e Moraes (2015), em que destacam o caráter do samba como modo de vida e de pensamento. Tomando-o como mais do que uma representação cultural, artística e musical, limitada a uma história ou a um lugar definido, vinculada aos valores do corpo e da paixão, os autores afirmam que o samba é tudo isso e muito mais, destacando: “Deste modo, sambar é pensar, samba é pensamento. E o pensamento samba” (LOPES, W.; NOGUERA; MORAES, 2015, p. 15). Nesse contexto, os autores defendem a análise do samba de maneira centralizada em perspectivas negras – uma escolha fundamentada tanto pelo histórico de silenciamento de grupos subalternizados na filosofia e no espaço acadêmico, como pela própria constituição do samba como um exercício de resistência negra, originada e desenvolvida em territórios epistêmicos negros.

Como discutimos nas demais seções deste capítulo, a produção de conhecimento é atravessada pelas relações de poder, constituindo dinâmicas epistêmicas de privilégio e subalternidade, visibilidade e apagamento, centralização e marginalização. No contexto do samba e da indústria fonográfica, são especialmente importantes as questões de autoria e espoliação, considerando as disputas que envolvem o registro de titularidade e gravação de canções de compositores(as) negros(as) por músicos brancos e outros modos de apropriação da cultura negra com o objetivo de gerar lucros e construir carreiras para pessoas brancas.

Além do entrecruzamento de raça e classe que constituem esse cenário, também devemos considerar o impacto do sexismo no apagamento e destituição do papel das mulheres

negras no samba – por meio do privilégio masculino na construção de carreiras artísticas, da limitação da presença feminina em espaços de composição, das interdições ao registro das canções, dentre outras formas. Nesse sentido, orientamos a pesquisa não apenas para a centralidade negra, mas para a centralidade feminina negra no samba, buscando ouvir as mulheres negras no centro da roda, como detalharemos na subseção a seguir.

O lugar das mulheres negras no samba

As sujeitas que abordamos nesta pesquisa – Dona Ivone Lara e Leci Brandão – construíram trajetórias distintas em suas vidas, tendo em comum o fato de serem mulheres negras, cantoras e compositoras, pioneiras que conquistaram posições de destaque no espaço midiático e no imaginário popular sobre o samba, um lugar de produção cultural negra em que as dinâmicas epistêmicas de poder (em espaços como a mídia, fontes históricas, meio artístico, meio acadêmico, indústria fonográfica) privilegiam as vozes masculinas, brancas e de classe média.

O aporte teórico discutido até este ponto nos direciona para a importância de considerar os modos como as estruturas de poder atravessam e configuram as relações sociais, de maneira ligada aos agenciamentos, rupturas e transformações realizados pelos sujeitos em suas interações comunicativas. Essas possibilidades dizem respeito não apenas às práticas comunicativas sob análise, mas também às escolhas teórico-metodológicas e empíricas das(os) sujeitas(os) pesquisadoras(es): como afirma Patricia Hill Collins (2016), diante dos silenciamentos e formas de objetificação operados pelas estruturas de gênero e raça contra mulheres negras, a resposta de pesquisadoras feministas negras tem sido centralizar essas vozes em suas análises, reafirmando a subjetividade e intencionalidade dessas sujeitas. Assim, nesta pesquisa, partimos das dinâmicas de invisibilidade que permeiam a história do samba no Brasil – apagando, excluindo e marginalizando as pessoas negras (ASSIS, 2015; GUIMARÃES, 1998) e, particularmente, as mulheres negras (WERNECK, 2007) – como princípio para centralizar as reflexões e modos de vida que emergem nas canções compostas por mulheres negras nesse contexto.

Em posicionamentos contra-hegemônicos, pesquisas recentes situam a centralidade e importância das mulheres na música popular brasileira e, particularmente, das mulheres negras no samba, abordando questões como: a atuação de musicistas negras na constituição do samba na região conhecida como Pequena África, no Rio de Janeiro, no início do século XX (GOMES, 2013); a importância do papel feminino nas casas das tias baianas, nas escolas de samba e na vida das comunidades (MARTINS, 1998; THEODORO, 2009); o

conhecimento ancestral das sambadeiras nas rodas de samba no Recôncavo Baiano (SANTOS, E., 2020); a agência e ação criativa das cantoras negras do samba na cultura midiática (WERNECK, 2007); cartografias das compositoras brasileiras e suas contribuições para a canção e o feminismo, retificando o senso comum sobre a atuação das cantoras como mais ligada apenas à interpretação do que também à composição (MURGEL, 2016, 2018; MONTEIRO DA SILVA, 2019); as relações profissionais e trajetórias de Teresa Cristina e outras compositoras no samba carioca (MOREIRA, 2013); a trajetória de Clementina de Jesus no contexto da tradição oral negra (ANTUNES, 2019); a importância das cantoras, instrumentistas, sambadeiras e compositoras como protagonistas do samba (SANTANNA, 2019); a atuação feminista e antirracista nas rodas de samba compostas exclusivamente por mulheres musicistas (MOSTARO, 2021); o potencial do samba composto e cantado por mulheres negras para pensar a luta por direitos humanos (CASSOL, 2019); a centralidade das mulheres na história do samba, a despeito do apagamento sexista operado na escrita dessa história (BRUNO, 2021); dentre outras.

Em sua tese sobre mulheres negras no samba e a cultura midiática, a pesquisadora e ativista Jurema Werneck (2007) aponta as dinâmicas de apagamento da presença negra nos registros históricos da música popular, de destituição do papel central e protagônico das mulheres negras no samba, e de sua invisibilização em todos os cenários da produção cultural e musical brasileira – destacando, também, as lacunas existentes na produção acadêmica em relação à participação das mulheres negras na sociedade e nos estudos da música. Partindo desse cenário, o objetivo da autora é lançar luz sobre a atuação criativa das mulheres negras, fortalecendo seu reconhecimento como sujeitos ativos no tecido social, em qualquer época ou contexto em que vivem/viveram.

Para isto, Werneck (2007) se ampara em uma aproximação dialógica com a figura da ialodê, abordando os papéis, funções e ações das mulheres negras na cultura popular de modo a valorizar as perspectivas, elementos e visões desse próprio grupo, em oposição aos padrões excludentes da sociedade. Segundo a autora, ialodê é a forma brasileira para a palavra iorubá “*Ìyálòdè*” ou “*Iyálóde*” – título conferido, por exemplo, às orixás Oxum e Nanã, a partir da sua ação política na reafirmação do poder das mulheres, da capacidade feminina de luta e da igualdade entre mulheres e homens. Em sua visão, o termo designa uma espécie de cargo político, responsável por representar as mulheres no espaço público e intermediar seus interesses junto ao governo; refere-se a “(...) mulheres emblemáticas, lideranças políticas femininas que realizam suas atividades nos agrupamentos urbanos” (WERNECK, 2007, p.

68); afirmando a presença e protagonismo dessas mulheres negras para além da esfera doméstica e privada, ocupando territórios públicos como a rua, o mercado e a cidade.

A aproximação proposta por Werneck (2007) entre as mulheres do samba e a figura das ialodês não se trata, no entanto, de um movimento essencialista: em oposição a essa concepção rígida, fixa, de uma essência negra, a autora afirma a necessidade de compreender as tensões e instabilidades provocadas pela colonização nas vivências dos povos negros em diáspora, que implica ações de reelaboração e legitimação de tais origens culturais africanas. Ancorado no pensamento feminista negro, na experiência como instância de produção de conhecimento e na valorização do ponto de vista das mulheres negras, o gesto da autora aponta para a visibilização e afirmação das mulheres negras como protagonistas da sociedade brasileira, em um contexto fortemente marcado pelas dinâmicas de violência e silenciamento coloniais – possibilitando, assim, focar na autonomia, agência e ação política das lideranças femininas negras frente a essas estruturas de poder.

Na visão de Werneck (2007), o sucesso na associação com diferentes contextos da mídia e da indústria cultural não pode ser tomado como suficiente para anular os impactos do racismo, patriarcado e capitalismo sobre as mulheres negras. Feita essa ressalva, no entanto, a autora destaca que a conquista desses espaços abre campos de possibilidades para as mulheres negras, abrindo brechas para a reverberação de disputas políticas e para a construção de representações alternativas de si mesmas e de sua coletividade.

A pesquisadora Núbia Moreira (2013) também destaca as assimetrias de gênero no meio profissional do samba e a tendência dos estudos sobre música popular brasileira a subestimar a produção das mulheres, em especial a das compositoras – destacando ser mais comum que as pesquisas abordem as mulheres no papel de intérpretes e apenas os homens como representativos da excelência estética da criação musical. Para a autora, a posição como compositora é o que possibilita a mobilização de renovações estéticas no samba, bem como o deslocamento de preconceitos e desafios profissionais, ampliando os caminhos para a atuação autoral feminina. Em consonância com este pensamento, Leonardo Bruno (2021) examina os modos como o sexismo impôs obstáculos às carreiras musicais das mulheres no samba, argumentando que a atuação feminina nesse mercado se iniciou, historicamente, na função de intérpretes, encontrando dificuldades para se consolidarem como compositoras, instrumentistas, arranjadoras e produtoras. Nesse contexto, o autor destaca o papel de compositora como dotado de grande impacto no imaginário coletivo, detendo a narrativa do que será contado, cantado e ecoado para as próximas gerações.

Embora sua pesquisa seja focada na trajetória da cantora Teresa Cristina e suas relações profissionais no campo do samba, Moreira (2013) destaca o pioneirismo de Dona Ivone Lara e a criação militante de Leci Brandão em sua compreensão do lugar das mulheres no mundo do samba. Segundo a autora, as duas compositoras são reconhecidas como gigantes e dotadas de elevado prestígio na comunidade do samba, tendo suas carreiras e obras reverenciadas pelas gerações seguintes. Encontramos, ainda, outras pesquisas de orientação biográfica ou ancoradas na noção de trajetória, dedicadas à vida de Dona Ivone Lara (BURNS, 2006; NOBILE, 2015) e à de Leci Brandão (SOUSA, 2016), à vida e obra de Dona Ivone Lara como expoente da cultura diaspórica negra brasileira (SANTOS, K., 2005), à atuação de Dona Ivone Lara e outras mulheres na história do samba (BRUNO, 2021) e à abordagem de questões de raça e gênero no repertório e trajetória de Leci Brandão (PEREIRA, Cristiane, 2010).

Estamos inseridas, portanto, em um campo de disputas epistêmicas, marcado tanto pelo contexto histórico de negligência, apagamento e invisibilização do papel das mulheres negras na música popular e, particularmente, no samba, como pela renovação feminista, antirracista e feminista negra que têm pautado pesquisas recentes sobre este e outros temas no espaço acadêmico. Em nossa visão, este movimento se caracteriza pela contestação e superação dos modelos de produção científica que se pretendem neutros, objetivos, universais, apolíticos, desvinculados dos sujeitos que produzem o conhecimento – não apenas reconhecendo os impactos das estruturas de poder na produção do saber, mas efetivamente tomando-os como parte relevante para a própria pesquisa, orientando politicamente as escolhas teóricas, metodológicas e bibliográficas.

Nesse sentido, por mais importantes que sejam as políticas feministas que orientam esta pesquisa, é crucial centralizar nossa perspectiva no feminismo negro, amparada pelo pensamento político antirracista e antipatriarcal de mulheres negras, bem como situar a produção intelectual do samba no seio da comunidade negra – o que direciona nosso olhar e nossa escuta ao pensamento como parte dessa comunidade, como mulheres que fazem parte de um povo negro em diáspora. Isto implica centralizar o racismo como dinâmica fundante das experiências e, conseqüentemente, das perspectivas construídas por essas mulheres sobre sua vida social e também das ações de resistência, reconstrução de laços e cuidado coletivo junto à comunidade negra.

A importância das relações sociais comunitárias aparece de diversas formas nas obras das cantoras discutidas nesta pesquisa: com Dona Ivone Lara, por exemplo, ouvimos o samba como construtor de cura, aprendizado sobre as relações afetivas e esperança no amor para esse

corpo social coletivo, bem como as normas de conduta para os relacionamentos que impactam a reputação dos sujeitos perante a comunidade. Já na obra de Leci Brandão, ouvimos a defesa do amor e erotismo entre mulheres, da vida doméstica familiar e a luta contra a homofobia caminhando lado a lado com a afirmação negra nas esferas afetiva, estética e política.

Nesse contexto, nossa escuta se direciona para abordar as canções de samba nos termos de uma obra intelectual, pensando a música negra como um dos pilares da intelectualidade negra no Brasil: um espaço a partir do qual circulam os valores, conhecimentos e modos de vida populares negros; por onde as pessoas negras construíram brechas para continuar construindo coletivamente seu repertório de conhecimento na diáspora. Ao centralizar o samba como elaboração de modos de vida e produção de conhecimento, tomamos o viver e o pensar, a experiência e a reflexão crítica, a ação e a teorização como atividades entrelaçadas, possibilitando capturar os entrecruzamentos das opressões de raça, gênero, sexualidade e classe da forma como estes emergem nas interações sociais cantadas no samba.

Capítulo 2: O que ouvimos

Neste capítulo, apresento a fundamentação teórica que ampara nosso problema de pesquisa, centralizado nas interações cantadas na obra intelectual de mulheres negras sobre o amor e as relações afetivo-sexuais. De maneira orientada pelo nosso ponto de escuta, apresentado no capítulo anterior, nossa abordagem do tema centraliza a dimensão do amor, afetividade e sexualidade nas relações sociais, constituídas por e constitutivas de questões de raça, gênero e classe. Nas seções a seguir, discuto pesquisas anteriores sobre o amor e as relações afetivo-sexuais em produções culturais, em especial na música popular, e detalho nossa perspectiva sobre as interações comunicativas no campo afetivo-sexual, apresentadas em três eixos que se atravessam e (re)configuram mutuamente: a subjetivação da cantora-compositora, a constituição dos relacionamentos, e sua inserção social e política mais ampla.

O amor e as relações afetivo-sexuais em produções culturais

O amor é um fenômeno social que tem sido estudado em diversos campos. Na Literatura, Mirella Lima (1995) analisa a representação do amor por Carlos Drummond de Andrade, construindo um percurso de suas poesias sobre o tema nas relações entre a vivência do eu lírico e a experiência histórica. As pesquisadoras Bertoldo e Barbará (2006) abordam, na Psicologia, a construção das representações sociais do namoro, compartilhadas entre sujeitos por meio de comportamentos, normas e valores sociais em relação a elementos constitutivos dos relacionamentos afetivos, como a intimidade, cumplicidade, confiança e amor.

No campo da Comunicação, a pesquisadora Paula Simões (2004) abordou a construção de representações sobre o amor na interlocução entre as telenovelas e a sociedade, analisando o quadro de referências acionado, os discursos estruturados nesse produto cultural e as falas dos telespectadores sobre o tema. A autora evidenciou, assim, os elementos que configuram a experiência do amor e sua inscrição no *ethos* dos sujeitos, ou seja, no quadro de referências que orientam sua vida social. A pesquisa destacou, nas narrativas analisadas, uma tendência à construção de duas formas opostas de amor, o do herói e o do vilão – enfatizando, no entanto, o deslizamento dessas fronteiras em algumas das histórias. Nesse sentido, Simões demonstrou que esses produtos culturais podem atualizar o repertório de valores e significações sobre o relacionamento amoroso, desempenhando um papel na reconstrução de sentidos sobre esse tema.

Também na representação televisiva, Natália Amaro (2017) abordou a representação das relações inter-raciais na série “Sexo e as negas”, criada por Miguel Falabella, evidenciando a desigualdade e preconceito racial na construção desses casais. Analisando a representação do casal inter-racial composto pelos protagonistas de “Duas Caras”, Danúbia Andrade (2009) aponta tentativas de simetrizar estigmas preconceituosos contra brancos e negros e de localizar a problemática racial na dimensão pessoal, individual, passível de justificativa – silenciando sua configuração estrutural e estruturante, como problema social, coletivo, de ordem histórico-econômica.

No levantamento bibliográfico sobre o tema em obras musicais no Brasil, foram encontradas pesquisas sobre a representação do amor na MPB (VIANA, E., 2013; VIANA, P., 2014), no funk em comparação com a MPB (CORTEZ, 2010), no rap (SANTOS, S., 2016), no forró (LÔBO, 2013; RODRIGUES, Cláudia; ALMEIDA, 2016) e no rock da década de 1980 (PRADO, 2012; NASCIMENTO, A. et al, 2015). Nesse conjunto, foi possível identificar a predominância de homens brancos como produtores das canções analisadas – com exceção do estudo sobre o rap, que contempla vozes de homens negros, e sobre a MPB, que apresentou também as perspectivas de algumas mulheres brancas.

Abordando obras de diversos artistas da música popular, Adriano Nascimento e Aline Martins (2009) mapearam os modos de construção da saudade na relação amorosa em canções compostas e/ou gravadas entre 1927 e 1964, dando a ver a caracterização do amor como entidade popular instável, volátil, cotidiana e inevitável – uma oposição à exigência do casamento como forma legítima do amor, segundo a moral e os bons costumes vigentes nesta época. Já Coutinho e colaboradores (2015), ao analisar letras de canções populares das décadas de 1940 e 1950 sobre o casamento e a conjugalidade, identificaram discursos predominantemente masculinos em relação ao cotidiano do casal e papéis de gênero rigidamente definidos, operando noções sobre o que constitui uma esposa ideal ou inadequada e posicionando o marido como trabalhador, provedor e autoridade familiar.

Analisando as canções mais tocadas em rádios brasileiras em 2014, com uma abrangência de gêneros musicais diversos, Marco Pontual, Odacyr da Silva e Mariana Bonomo (2016) identificaram que 92 das 100 canções do *corpus* se referiam a alguma dimensão do amor romântico. Nesse cenário, os pesquisadores identificaram que as vozes são majoritariamente masculinas, privilegiando as perspectivas, sentimentos, sofrimento e felicidade dos homens, reforçando a concepção da mulher como símbolo, objeto de desejo e causa da felicidade/infelicidade de homens heterossexuais. Marco Pontual e Mariana Bonomo (2019) também analisaram as representações sociais de amor romântico construídas nas letras

das canções mais tocadas em 2015: examinando os termos recorrentes e as fases do ciclo romântico, os autores identificaram que tais representações centralizam o universo masculino, com pouco espaço para contrapontos femininos, apresentando-se como justificadoras da heteronormatividade.

Em sua obra sobre as representações LGBT na canção brasileira, Renato Gonçalves (2016) destaca a longa trajetória de resistência e transgressão realizada por artistas da música, reconhecendo a importância de seu trabalho diário como “artesãos do simbólico” na ressignificação e aceitação de pessoas LGBT na sociedade. O autor destaca que, para além do registro sonoro, estes artistas se expressam pelas dimensões performativas de suas canções, como o próprio corpo, imagem, vestimenta e gestos. Gonçalves enfatiza, ainda, a interação entre o compositor e/ou intérprete e as letras das canções como um espaço importante na construção dessas representações, em que a linguagem pode conformar, adaptar ou desafiar convenções normativas de gênero e sexualidade. Segundo o autor, as expressões de resistência tendem a emergir nas frestas da linguagem, por meio de códigos, metáforas e ambiguidades ligadas ao desejo, sexo e afeto entre pessoas do mesmo gênero.

As canções discutidas por Gonçalves (2016) manifestam contrapontos à heteronormatividade e a papéis de gênero tradicionais, destacando que, muitas vezes, borram-se as fronteiras entre o eu lírico das letras e a própria imagem das cantoras e cantores em sua afirmação de outras formas de se relacionar e de se construir como sujeita(o). Na visão do autor, a canção é um espaço ficcional que não necessariamente se traduz como um discurso de quem a canta, embora dialogue com seu contexto social e com certa percepção ilusória de interpenetração entre eu lírico, narrador/personagem e intérprete. No contexto das questões LGBT, Gonçalves identifica um cenário de confusão entre a imagem pública do(a) cantor(a) e sua vida privada, no qual a imprensa especula pejorativamente sobre sua sexualidade, ao mesmo tempo em que muitos artistas se apropriam desse espaço em modos de afirmação política.

Nesse contexto, Gonçalves (2020) enfatiza também a censura sobre canções de cantoras(es) LGBT durante a ditadura militar no Brasil, direcionada não apenas para silenciar contestações ao regime autoritário, mas também pelo conservadorismo moral e sexual. Segundo o autor, diversas obras que tratavam da homoafetividade, do desejo e do sexo entre pessoas do mesmo gênero (ainda que não explicitamente, mas por meio de metáforas), ou de perspectivas de gênero não tradicionais, foram censuradas nesse período, por serem tomadas como ameaças contra os bons costumes da família brasileira.

Gonçalves (2020) reitera, ainda, o caráter da música brasileira como imbricada às questões políticas de seu tempo, emergindo como uma forma de expressão das transformações socioculturais da nossa sociedade – destacando, como exemplo, o trabalho de cantoras e compositoras negras de forma paralela à reformulação de epistemologias e ao ativismo antirracista, bem como a atuação de artistas feministas e LGBT em revitalizar a música brasileira.

No samba, encontramos o mapeamento realizado por Ferreira (2010) sobre a constituição dos discursos do samba e do fado nas décadas de 1930 e 1940: embora o mapeamento seja amplo, a pesquisa não tinha como objetivo o aprofundamento no conteúdo, dedicando-se à catalogação de temas como honestidade, política, trabalho, raça, identidade, religião, amor e figuras femininas. Há, ainda, pesquisas sobre a representação da figura feminina no gênero musical (OLIVEIRA; PEREIRA, Cilene, 2013) e sobre o papel do samba na representação da mulher de forma subalternizada, em construções ligadas à violência e à submissão (AMORIM, 2009).

Em sua pesquisa sobre as posições atribuídas às mulheres no discurso amoroso do samba, Tássia Alves (2014) examina a formação imaginária da figura feminina (no lugar de musa inspiradora e paisagem sem voz) a partir da perspectiva masculina (nos postos de compositor e intérprete, dotado, portanto, do poder de fala e definição do mundo que o cerca). A autora avalia que as letras de pagode mantêm o compasso da sociedade patriarcal, privilegiando discursivamente a posição-sujeito homem e estabelecendo dicotomias entre a mulher ideal e a mulher demonizada. Apesar de inserir a formação discursiva do samba no contexto racializado do período pós-abolição, das políticas de segregação e na produção cultural dos morros na cidade do Rio de Janeiro, a pesquisadora não considera a raça como categoria de análise, deixando lacunas em relação às dinâmicas sexistas racializadas que incidem distintamente sobre mulheres brancas e negras.

Na visão de Dalmir Francisco (2014), a produção poético-musical informa e conforma comportamentos, estabelece normas de conduta e expectativas, orienta escolhas dos sujeitos no campo afetivo e social. O autor analisa o *ethos*, ética, estética e lógica interna da música popular brasileira entre 1930 e 1955, divididas em dois grupos: canções herdeiras da cultura europeia e canções da cultura afro-brasileira. No primeiro, o autor identifica a construção das relações amorosas entre homens e mulheres como fortemente marcada por valores judaico-cristãos, evidenciando a predominância de papéis de gênero conservadores e da ideia de inferioridade feminina, em que a mulher é associada ao dever de virgindade, à maternidade e à servidão ao marido. O autor constata que, nesse contexto, as mulheres negras são

reificadas como signo do amor corpóreo, amor-carne, amor-sexo; gesto inscrito na tradição do pensamento e das práticas racistas na cultura brasileira.

Ao abordar a produção afro-brasileira do mesmo período, Francisco (2014) destaca que o amor, o afeto e o sexo emergem como apenas algumas das muitas possibilidades de realização da vida e em vida para mulheres e homens, em oposição à noção de destino do homem provedor e da mulher geratriz da vida no contexto anteriormente citado. O autor insere o amor na cultura poético-musical negra como a celebração de um sentimento simples, interligado à própria vida e à sua continuidade, em que o sentimento amoroso perde o status divino para ganhar em transitoriedade, em finitude, em humanidade. Francisco identifica que o amor na tradição afro-brasileira não é abstrato, mas mundano e concreto, vigorando no movimento dos corpos que amam; não sendo caracterizado pela predestinação, mas pela transitoriedade, em que a possibilidade de encontro e união decorre da ação humana e pode conduzir à estabilidade ou instabilidade, à harmonia ou conflito. Segundo o autor, há também uma valorização da sensualidade e sedução que escapa à moralidade e punição cristãs, possibilitando a mulheres e homens usufruir do gozo corpóreo.

Desse modo, as pesquisas sobre as representações do amor e das relações afetivo-sexuais em produções culturais abordam valores hegemônicos, conservadores, populares, dinâmicas de contestação e reelaboração de valores em determinados contextos históricos e sociais. Foi possível identificar a predominância de perspectivas masculinas e/ou brancas no material empírico analisado e a ampla circulação de práticas sociais racistas e sexistas por meio da música popular. A pesquisa de Francisco (2014) acima citada, por tratar da tradição musical afro-brasileira e discutir questões de raça e gênero nos valores culturais veiculados sobre as relações afetivo-sexuais, foi a que mais se aproximou do nosso objetivo, ainda que abordando majoritariamente perspectivas masculinas e canções de um período distinto do nosso.

Diante desse quadro, nossa proposta tem a vantagem de analisar as canções compostas e cantadas por Dona Ivone Lara e Leci Brandão, duas mulheres negras, com perspectivas dotadas de potencial criativo contra-hegemônico em práticas de apropriação, adaptação, negociação e resistência. Interessa-me, nesse sentido, examinar as experiências, relacionamentos e visões de mundo expressas em suas canções, reconhecendo suas contribuições intelectuais para pensar o amor e as relações afetivo-sexuais e valorizando os modos como definem a si mesmas, aos outros e à sociedade mais ampla.

Nesse sentido, podemos identificar a centralidade do amor como tema nas canções populares, de modo geral (PONTUAL; SILVA; BONOMO, 2016), e, particularmente, no

samba. O projeto “Léxico do Samba”, realizado por Lucas Marchesini, Vítor Marques, Diego Justino e Nei Valente (2021), analisou 14,7 mil letras de samba cantadas por 199 artistas. A palavra “amor” foi a mais utilizada no universo analisado, com 31.458 ocorrências (Gráfico 1). O uso do termo, naturalmente, não se refere exclusivamente ao amor sexual entre sujeitos, podendo tratar de outras formas e alvos do amor: o impulso erótico direcionado à vida, à festa, à comunidade, ao próprio samba. Feito esse adendo, considero que o infográfico aponta para a centralidade do amor, sexual ou não, como tema, sentimento e ação nas canções de samba, em que a recorrência das palavras “amar”, “coração”, “sentir” e “mulher” sugerem a constituição dessa entidade no campo afetivo-sexual entre sujeitos.



Gráfico 1. Fonte: Captura de tela de MARCHESINI et al, 2021.

Ao tratar da obra intelectual de Dona Ivone Lara como expoente da cultura diaspórica negra brasileira, Katia Santos (2005) afirma que o samba, mesmo quando fala de amor (tema comum a outros gêneros musicais), o faz a partir de uma perspectiva não-convencional:

Ele, o samba de amor, é proferido por uma população que tem como herança um amor que brotou e se firmou nas brechas criadas por esta mesma população no vácuo em que esta foi jogada. O “sentir” negro é ainda bastante ilegítimo, e por isso talvez precise ser destacado, explicado, traduzido. (SANTOS, K., 2005, p. 95).

Na visão de Santos, a obra de Dona Ivone Lara não se limita apenas a sua própria vida, servindo de fonte também sobre seus iguais, permitindo resgatar a vida privada e as histórias dos negros do Rio de Janeiro. Para a autora, as composições de Dona Ivone Lara sobre o amor abordam o eterno embate amoroso entre homens e mulheres, constituindo-se também como

narrativas sobre o cotidiano. Analisando outras temáticas nas canções da compositora junto a seus parceiros, como as referências à cultura do samba carioca, a afroreligiosidade e a negritude, a autora afirma não ter muito a dizer sobre as letras de suas canções de amor, que considera de uma linguagem simples, falando de maneira honesta sobre esta que é uma das dores mais democráticas (SANTOS, K., 2005, p. 117-118). Embora em consonância com a autora em relação a outras questões, discordamos de sua avaliação sobre as letras de amor de Dona Ivone Lara e seus coautores, como demonstraremos em nossa análise (capítulo 5).

Em sua pesquisa sobre a obra de cantoras do blues estadunidense, Angela Davis (1998) destaca as distintas implicações ideológicas nos modos de tematização do amor romântico e das relações afetivo-sexuais na cultura popular branca e na cultura negra. Segundo a autora, enquanto a cultura eurodescendente se insere em um contexto patriarcal que limita as mulheres às realizações pessoais no espaço doméstico, a abordagem dos relacionamentos no blues emerge da reelaboração da vida social negra no período pós-abolição – manifestando, portanto, significados históricos e reverberações sociopolíticas particulares a este contexto.

Nesse sentido, Davis (1998) argumenta que a visão negra sobre o amor e sobre as dimensões pessoais e sexuais da liberdade é fundamentada pela proibição escravocrata de constituir relacionamentos familiares duradouros e por livre escolha, pela violência sexual contra escravizados para fins reprodutivos ou não, bem como pelas separações e rompimentos forçados pela venda de pessoas escravizadas. Destacando que a plena liberdade nos campos econômico e político foi negada às pessoas negras no período pós-abolição, a autora destaca:

O foco do blues no amor sexual tinha, portanto, significados diferentes da idealização do amor romântico predominante na música popular padrão. Para os escravizados recém-libertos, o amor sexual livremente escolhido se tornou um mediador entre a decepção histórica e as novas realidades sociais da crescente comunidade negra americana. (DAVIS, 1998, p. 10, tradução nossa).

Embora referentes ao blues no contexto estadunidense, as contribuições de Davis (1998) nos ajudam a vislumbrar questões históricas do período pós-abolição no Brasil, em que as pessoas negras recém-libertas também foram deixadas à própria sorte, sem políticas estatais de indenização ou inclusão social. Partindo da experiência histórica compartilhada de escravização e desumanização, entendemos que a centralidade da liberdade romântica, sexual e familiar na comunidade negra brasileira do samba se assemelha ao fenômeno na formação do blues, delineando a liberdade no campo afetivo-sexual como uma conquista relevante e

como mediadora do racismo e da exclusão social que permaneceram na vida social negra após a abolição.

Tomando o amor, a sexualidade e a constituição familiar como temas de grande relevância política na produção cultural e intelectual do samba brasileiro, e privilegiando as perspectivas femininas negras sobre tais questões, nosso foco se dirige à concepção de amor construída e às interações sociais expressas nas letras das canções. Nossa abordagem metodológica das interações se divide em três eixos: a subjetivação, a constituição dos relacionamentos, e a dimensão social e política do amor, contextualizados a seguir.

Subjetivação

Na visão de George Herbert Mead (1972), o *self* dos sujeitos não se constitui como uma essência fixa, dada no nascimento, mas emerge nas ações e experiências sociais, desenvolvendo-se no indivíduo como resultado das interações comunicativas em que se engaja com outros sujeitos. Para o autor, portanto, o *self* é uma estrutura necessariamente social, constituída por processos sociais com os outros sujeitos e com o “outro generalizado”, representativo do grupo social ou comunidade na qual o indivíduo se insere. O pensamento de Mead não implica, no entanto, a ausência de individualidade: sendo constituído nos termos dos processos sociais, o *self* se posiciona a partir de sua própria perspectiva única e particular inserida em tais processos, em que a própria sociedade também é permeável a transformações e ajustes a partir das ações dos indivíduos.

Em sua abordagem da subjetividade das mulheres negras no contexto das vivências afetivo-sexuais, Bruna Jaquetto Pereira (2020) se ampara na concepção de Mead sobre o processo individual de subjetivação de maneira centrada no caráter corporificado, processual e relacional da constituição dos sujeitos. Desse modo, a autora examina pontos comuns nas trajetórias afetivo-sexuais de mulheres negras relacionados às estruturas de gênero e raça, evidenciando como este conjunto de experiências impactam sua constituição como sujeitas e orientam suas ações individuais no contexto social.

Bruna Pereira (2020) identifica que a subjetividade das mulheres negras é profundamente marcada por experiências de racismo nos ambientes familiar e escolar em sua infância e juventude, associando a negritude à feiura e, assim, causando danos de longo prazo à sua autoimagem e autoestima. Nesse sentido, a autora destaca que os ideais de beleza feminina não operam apenas nas dinâmicas de deseabilidade sexual, mas na constituição do valor e dignidade pessoal, desencadeando vantagens afetivas, econômicas e materiais. Em consonância com o quadro de impossibilidade de adequação aos padrões ideais da estética

feminina, de consumo de adereços e técnicas de manipulação da aparência, apontado por Pereira (2020), Mayra Bernardes (2019) aborda como os padrões sexistas estabelecem a beleza como fator obrigatório para a valorização feminina, induzindo à realização de procedimentos estéticos dolorosos e nocivos à saúde, e como o racismo torna esse valor inatingível para mulheres negras.

Claudete Souza (2008) trata a solidão das mulheres negras como uma experiência individual, comunitária e coletiva, inserindo-a no contexto da diáspora negra e em dinâmicas de desvalorização racista e sexista. Segundo a autora, a subjetividade das mulheres negras é fortemente impactada por esse cenário de rejeição, bem como pelas práticas de objetificação no campo sexual e do trabalho que desencadeiam expectativas de servidão nas relações. Souza enfatiza, nesse sentido, a importância das ações do Movimento de Mulheres Negras na construção de referências e valores afirmativos, opondo-se à desumanização e destituição da autonomia dessas sujeitas.

Para Sueli Carneiro (2003), para além da violência doméstica e sexual que atinge a diversidade do grupo de mulheres como um todo, a branquitude brasileira exerce formas de violência específicas contra as mulheres negras: o regime dominante de representação, ao nomear a mulher branca como ideal, agride a autoestima de mulheres negras, compromete sua sexualidade e limita seus encontros no mercado afetivo. Trata-se, na visão da autora, de uma violência silenciosa contra a subjetividade das mulheres negras e de outros grupos raciais não-hegemônicos, impactando em suas relações afetivo-sexuais. Carneiro destaca, nesse sentido, a necessidade de analisar as práticas de resistência dessas mulheres negras em seus processos de recriação e ressignificação de quadros de referências para o amor.

Em diálogo com contribuições filosóficas da cultura africana *dagara* sobre os relacionamentos, Renato Nogueira (2020) aborda as escolhas afetivas como estreitamente ligadas ao autoconhecimento dos sujeitos, à compreensão dos próprios desejos e aspirações, destacando a necessidade de conhecer a si mesmo e ao outro antes de conhecer o amor. Contestando noções da sensibilidade romântica sobre a paixão como força motriz dos relacionamentos, o autor afirma o autoconhecimento como o primeiro ingrediente para construir uma relação de intimidade bem-sucedida.

No pensamento de Nogueira (2020), o conhecimento e construção de si em relação ao amor emergem de maneira ligada ao ato da narração, apontada como forma de reinventar a realidade e reelaborar as próprias experiências. Para o autor, a linguagem permite aos sujeitos organizar o mundo dos sentidos, destacando os impactos da narração no mundo social ao nosso redor: “A maneira como você relata o que vive é uma forma de agir, de fazer algo a

respeito de si mesmo e de se colocar diante do outro. É por isso que a maneira como falamos e nos portamos diante da pessoa amada é importante” (NOGUERA, 2020, p. 58). Abordando a importância de conhecer a própria natureza antes de tomar decisões e seguir um caminho particular, especialmente nas relações afetivo-sexuais, o autor centraliza o autoconhecimento como chave para que um sujeito seja capaz de buscar o que precisa e identificar que tipo de amor melhor lhe convém.

Esse pensamento harmoniza com o proposto por bell hooks (2001), para quem a escolha consciente pelo amor com um(a) parceiro(a) envolve a própria construção de si, o autoconhecimento em relação aos próprios desejos, anseios, aspirações e até mesmo à própria capacidade de dar e receber amor. Para a autora, a dimensão destrutiva do conceito de amor romântico reside na noção de que o amor aniquila a capacidade de escolha, argumentando que é necessário aprender a amar. Nesse sentido, entendemos que os processos de conhecer a si mesma(o), reelaborar a si mesma(o) e exercer um papel de agência no campo afetivo-sexual são fundamentais na constituição do amor e dos relacionamentos.

Em sociedades onde a norma hegemônica informa a superioridade branca como fato natural, a feminista negra bell hooks (1992) trata o amor à negritude, à cultura negra e à subjetividade negra como uma ruptura decolonial na continuidade da ordem social racista, como um gesto político de resistência e intervenção crítica. O amor à negritude, nas dimensões individual e coletiva, impacta profundamente as relações afetivo-sexuais, substituindo as assimetrias e hierarquias racistas com o reconhecimento e respeito como sujeitos plenos.

Em consonância com esse pensamento, Grada Kilomba (2019) afirma que os processos de identificação essencialistas, na qual a pessoa negra é vista *apenas* como sua raça, negam a esses sujeitos seu direito à subjetividade. Tomando as práticas cotidianas de racismo como reencenações da ordem colonial, a autora enfatiza que as subjetividades negras devem passar pela compreensão do racismo e identificação com outras pessoas negras, em processos de construção de segurança interior e autorreconhecimento. Para Kilomba, o caminho de subjetivação negra centrado na escrita, narração e autoria de si, pela constituição como autoras/es e autoridade da própria realidade, permite abrir brechas para a *descolonização* de si.

No contexto da constituição como sujeitos plenos, hooks (1999) aborda o processo de subjetivação das pessoas negras, especialmente mulheres negras, por meio da fala e escrita de si, como aspecto fundamental na luta contra a dominação racista e sexista. Segundo a autora, esse gesto implica não apenas na predominância de uma perspectiva oposicional na formação

das identidades, da consciência crítica e da visão de mundo desses sujeitos, como deve incluir também processos de potência criativa, resistência e construção de novas formas de existir a partir desse lugar, deslocado da margem para o centro. Desse modo, hooks (1999) enxerga a construção da subjetividade negra realizada por intelectuais, escritores e artistas negros como dotada de potencial para provocar, nos interlocutores, uma mudança nos paradigmas normativos. Para a autora, ao converter o posicionamento historicamente consolidado como objeto para a constituição como sujeito, é preciso partir de um ponto de vista literário de marginalidade não apenas como significante de opressão e dominação, mas como lugar de transformação, libertação e resistência nas práticas culturais contra-hegemônicas.

Nessa construção da subjetividade, hooks (1999) não defende uma noção essencialista de negritude: ao contrário, a autora critica a ideia de uma identidade negra fixa, estática e unidimensional, associando esses aspectos às estratégias coloniais e imperialistas de definição de identidades sociais. Essa subjetividade argumentada por hooks não se refere a uma ideia preconcebida de uma negritude supostamente “autêntica”, em cujo padrão ou estereótipo as pessoas negras devem se adequar, mas precisamente à diversidade de experiências negras que podem ser construídas a partir das falas e escritas de si, por meio da ruptura com a hegemonia discursiva da branquitude. A autora negrita que essa crítica à perspectiva essencialista não anula, no entanto, o reconhecimento das formas como as identidades negras são constituídas especificamente em relação às experiências de exclusão estrutural e resistência.

Em sua abordagem da obra de Luedji Luna, a pesquisadora Tamires Coêlho (2021) considera não apenas o protagonismo da cantora, mas de toda uma comunidade a partir de sua música. Articulando o conceito de escrita de si à interseccionalidade de raça e gênero, a autora propõe a noção de “escrita da gente” – um modo de autonarrativa que, a partir dos gestos políticos de escrever e cantar, transcende o sujeito em si e reivindica a reescrita e releitura de ancestrais silenciados, seus valores e suas perspectivas. Segundo Coêlho (2021), a escrita da gente carrega uma potência de subversão no olhar para si, comparado ao olhar objetificante do outro, em uma consciência de si enquanto parte de um todo.

Desse modo, entendemos que todo gesto de autoria de si realizado por sujeitos negros está, necessariamente, inserido no contexto de desumanização racista que estrutura nossa sociedade, mesmo nas criações culturais negras que não nomeiam este aspecto abertamente. A localização social no entrecruzamento dos eixos de raça, gênero e classe emerge como fundamental para contextualizar a constituição das mulheres negras como sujeitas no campo afetivo-sexual, evidenciando os modos como suas subjetividades são marcadas pela opressão e operadas como forma de resistência. Assim sendo, ao examinar os modos de subjetivação

das mulheres negras nas interações sociais expressas em suas canções, consideramos imprescindível amparar nossa compreensão em tal contexto, discutindo as implicações dessa inserção e como elas ecoam, mais amplamente, nas experiências comuns a outras mulheres negras.

Constituição dos relacionamentos

Como discutimos no capítulo anterior, as ações comunicativas dos sujeitos desempenham uma relação de afetação mútua com as estruturas sociais mais amplas, sendo configuradas por estas ao mesmo tempo em que as (re)configuram. Desse modo, entendemos que os sujeitos constituem seus relacionamentos afetivo-sexuais em dinâmicas estruturadas pelas relações de raça, gênero e classe – no entanto, as ações dos sujeitos não são passivamente determinadas por tais eixos de poder. Ao contrário, os sujeitos atuam ativamente, com o potencial de agência criativa sobre a sociedade por meio de suas práticas sociais. Nesse contexto, as contribuições de bell hooks (2001) sobre a noção do amor como *ação* nos auxilia a pensar a construção do amor como prática social comunicativa, como ação concreta na vida social em interação com outros sujeitos.

Na perspectiva de bell hooks (2001), o amor é uma prática, uma emoção participativa, realizada quando os sujeitos se engajam em processos de amor-próprio ou de amar aos outros. Ao abordar o amor como ação, ao invés de um sentimento abstrato, a autora permite estabelecer uma postura de responsabilidade dos sujeitos em relação ao amor, enfatizando as noções de escolha, intencionalidade e consequências das ações nesse campo. Centralizando as ações empreendidas pelos sujeitos como a instância que molda os sentimentos, a autora contesta visões que tratam o amor como automático, incontrolável ou imperativo acima da vontade dos sujeitos.

Nesse contexto, hooks (2001) questiona a interpretação de feminicídios como “crimes passionais” e a justificativa de amar demais, caracterizadas pela autora como concepções que desvalorizam e degradam o significado do amor. A autora contesta também o mito de que as uniões amorosas felizes seriam imediatas ou livres de esforço, reiterando a prática do amor como forma de exercer agência e comprometer-se mutuamente com o bem-estar do(a) parceiro(a). Assim, hooks propõe a abordagem do amor romântico a partir dos fundamentos do cuidado, conhecimento e respeito como o caminho para ampliar ainda mais sua potência.

Na vida social dos sujeitos, as relações afetivo-sexuais não são, necessariamente, orientadas pelos valores defendidos acima. As contribuições das autoras que discutiremos a seguir demonstram que o afeto, desejo e companheirismo nestas relações são, muitas vezes,

entremeados por práticas de violência, rejeição, desvalorização e desumanização. Nesse sentido, os eixos estruturais de raça, gênero e classe impactam profundamente a constituição dos relacionamentos em nossa sociedade, configurando os modos como essa dimensão negativa emerge nas práticas dos sujeitos.

Abordando as experiências afetivo-sexuais como simultaneamente subjetivas e sociais, articulando a individualidade dos sujeitos às estruturas e hierarquias sociais, Bruna Jaquetto Pereira (2017) faz um panorama sobre a forma como emergem as vivências afetivas na produção de intelectuais negras brasileiras. A autora destaca a profunda diferenciação entre as construções formuladas por sociólogos brancos e a forma como essas intelectuais, acadêmicas e/ou ativistas, retratam e analisam as vivências afetivas e sexuais de mulheres negras, em uma dinâmica relacionada ao papel social que representam. Reunindo as perspectivas de pensadoras negras sobre o tema, fragmentadas em estudos mais amplos sobre as interações entre racismo e sexismo, Pereira destaca as divergências com olhares masculinos e eurocêntricos sobre como as moralidades afetivas e sexuais são racializadas na sociedade brasileira.

Nesse contexto, Sueli Carneiro (2018) discute a naturalização da figura da mulher branca como ideal estético feminino na cultura brasileira, mediante a desqualificação das mulheres negras, refletindo sobre diferentes formas de objetificação nos relacionamentos. No contexto da sexualidade interracial e da cumplicidade sexista entre homens, Carneiro (2018) aborda questões históricas, como as práticas de fetichização e violência sexual contra mulheres negras na formação da miscigenação e do mito da democracia racial, e as preferências afetivo-sexuais contemporâneas por mulheres brancas, eleitas como supostas “avalistas” de uma ilusória noção de ascensão social individual de homens negros.

Em sua pesquisa, Zelinda Barros (2003) analisa a construção de significados sobre a raça e o racismo entre casais inter-raciais, abordando os conflitos e as práticas de combate ao preconceito. A autora destaca que estes casais empreendem estratégias diversas de conciliação e confronto junto a seus círculos sociais, podendo reforçar as assimetrias existentes ou, ao contrário, sinalizar o esforço por romper tais barreiras. Na análise da incidência de práticas racistas em relações afetivo-sexuais, Fabiano Monteiro (2009) observa que a combinação do racismo ao sexismo posiciona as mulheres negras como principais vítimas da discriminação racial nas relações de proximidade, intrafamiliar e conjugal, como forma de colocá-las “em seu lugar”. Embora o autor não nomeie os agressores como racistas, limitando-se a afirmar a ocorrência de injúria racial, a pesquisa demonstra que a mera constituição de relacionamentos

não descarta, automaticamente, a existência de noções, práticas e agressões racistas, que emergem violentamente nas situações de conflito, reforçando hierarquias raciais.

Situando o imaginário hipersexualizado e objetificador sobre as mulheres negras como uma herança colonial escravista, Ana Cláudia Pacheco (2013) discute como estas representações sociais ordenam as vidas e afetividades dos sujeitos, destacando como os eixos de poder de raça e gênero constituem papéis de servidão sexual e doméstica para as mulheres negras. A autora identifica que essa percepção constitui não apenas o imaginário social, mas também, em certa medida, o imaginário acadêmico brasileiro – reiterando, assim, a valorização do pensamento feminista negro e das contribuições de intelectuais negras para pensar os relacionamentos, a ausência destes e a dificuldade em mantê-los. Nesse contexto, Pacheco discute também os possíveis impactos da ideologia do branqueamento da população brasileira sobre a prática cultural das preferências matrimonial-afetivas, racializando as escolhas de parceiras(os).

Pacheco (2013) afirma que a experiência da solidão ganha contornos e significados distintos nos relatos das mulheres negras entrevistadas em sua pesquisa – avaliações, muitas vezes, ancoradas em trajetórias afetivo-sexuais marcadas por conflitos, negligências e modos de desvalorização ligados a suas posições no entrecruzamento de raça, gênero, classe e origem social. A autora cita exemplos como: práticas racistas, sexistas e elitistas dos(as) parceiros(as); situações de desrespeito, assédio, objetificação e violência sexual no ambiente profissional, escolar, de lazer e/ou nas próprias relações afetivas; rejeição por parte de homens negros, mesmo os militantes, em favor de parceiras brancas; ausência de relação com a família do(a) parceiro(a) ou rejeição direta da família por motivos racistas; limitação a relações sexuais casuais, sem constituir laços afetivos de cuidado, relacionamentos em público ou casamentos. Pacheco identifica, ainda, que o crescente capital político, cultural e/ou financeiro adquirido pelas entrevistadas tende a aparecer não como um atrativo, mas como um fator desfavorável para a constituição de relações estáveis.

Nesse sentido, a instabilidade afetiva de mulheres negras se constitui não apenas por meio da rejeição por parte de potenciais parceiros(as), mas também enraizada em experiências afetivo-sexuais negativas e traumáticas: Pacheco (2013) aponta, em diversos casos, a *decepção amorosa* como um dos fatores que fundamentam a não constituição de relacionamentos estáveis. Em um dos casos, a autora identifica a solidão como uma decisão, um processo de agência diante das frustrações com relacionamentos anteriores: “A instabilidade afetiva emerge como uma ‘escolha’ possível diante da reprodução e manutenção de um padrão de afetividade-conjugal (tradicional) que, em sua concepção, é opressor”

(PACHECO, 2013, p. 250), em que a entrevistada mobiliza sua própria trajetória e exemplos familiares para refletir sobre as assimetrias de gênero nas relações conjugais heteroafetivas. Desse modo, a autora destaca que sua abordagem da solidão das mulheres negras não se caracteriza pela inexistência de experiências afetivo-sexuais ao longo de suas vidas, mas pela *instabilidade e transitoriedade* destas relações, instituindo um padrão de dificuldade em formar relacionamentos estáveis e duradouros.

Em sua pesquisa sobre as vivências afetivo-sexuais de mulheres negras, Bruna Jaquette Pereira (2020) examina os impactos entrecruzados de gênero e raça sobre a constituição de vínculos e afastamentos, articulados pela interação entre estética, sexualidade e moralidade sexual. A autora argumenta, ainda, que a vida em sociedade implica que as experiências do casal serão mediadas pelas interações com outras pessoas, valores e instituições, não se limitando apenas às perspectivas dos próprios sujeitos do relacionamento.

Referindo-se, inicialmente, aos contextos que antecedem a constituição de um relacionamento, Pereira (2020) cita diversos exemplos de experiências negativas no entrecruzamento do racismo e sexismo vividas por suas entrevistadas, como: rejeição em favor de mulheres brancas ou, em espaços negros, rejeição de mulheres negras de pele escura em favor das mulheres negras de pele clara; tomada do flerte ou consentimento como dispensáveis, partindo da disponibilidade sexual das mulheres negras como certa; abordagens invasivas, desrespeitosas e racistas, encenando fantasias associadas ao imaginário da “mulata” e da escravidão ou à exotização dos corpos das mulheres negras; e, de modo geral, dinâmicas de objetificação e rejeição afetiva que se repetem também nas redes sociais e aplicativos de paquera.

A partir da observação de debates entre pessoas negras em espaços digitais de paquera e representação afetiva, Pereira (2020) identifica que o padrão histórico de preferência por relacionamentos com brancos(as) é uma ferida aberta na comunidade negra, trazendo à tona conflitos intrarraciais de gênero. Atentando para as questões de moralidade suscitadas pela discussão das escolhas afetivo-sexuais e do amor afrocentrado, a autora também alerta para o uso desse discurso para questionar publicamente e coagir mulheres negras a aceitar todos os homens negros que as abordam, canalizando uma reivindicação política coletiva em favor próprio de maneira individual: “Assim, não apenas encontros e afetos, espaços de emancipação e prazer, emergem do discurso antirracista e códigos morais que dele derivam; a partir dele, são também articuladas práticas de fiscalização, constrangimento e chantagem” (PEREIRA, B., 2020, p. 96). A autora avalia que, nesse âmbito, as noções de feminismo e

igualdade de gênero são tomadas por alguns homens como ideologias brancas ou ameaças de ruptura à união do povo negro.

Nesse contexto, Sueli Carneiro (2018) reconhece as dinâmicas de preferência existentes e afirma não desejar fiscalizar o tesão individual dos sujeitos, tendo outras prioridades políticas, mas sim contestar a instrumentalização das relações afetivo-sexuais para a conquista de vantagens em trajetórias individuais, desvinculadas da coletividade negra. Para a autora, quando construídas a partir de pontos de vista politicamente engajados e comprometidos com a igualdade racial, as relações inter-raciais não tomam os parceiros como objetos de consumo, símbolos de status ou garantia de mobilidade social, mas como seres humanos, companheiras(os) que simbolizam a possibilidade do encontro, solidariedade e amor.

No contexto dos relacionamentos das mulheres negras, sejam estes passageiros ou duráveis, oficiais ou informais, Pereira (2020) identifica uma diversidade de questões negativas, diferenciando-as entre relações com pessoas brancas e negras. Entre o primeiro grupo, a autora cita fatores como: noções fetichistas de uma suposta sexualidade exacerbada ou aura mística das mulheres negras, em oposição à racionalidade branca; formas de atração construídas como uma transgressão moral ou como um gesto de bondade e redenção do racismo por parte de homens brancos; relações restritas ao sexo, sem conhecimento da família ou amigos do(a) parceiro(a), inviáveis para compromisso formal ou casamento; expectativa de apoio emocional e cuidados para parceiros(as) mais velhos, em situações difíceis ou com problemas de saúde física e mental; desejo de que a mulher assuma as responsabilidades financeiras do casal, como “compensação” por sua negritude; ofensas racistas, feitas às mulheres negras ou direcionadas a outras pessoas negras em sua presença. A autora destaca, nesse sentido, que as dinâmicas do desejo e do afeto estão entrelaçadas às hierarquias sociais de gênero e raça, enfatizando que estas definem atratividade, expectativas de comportamento e posição relativa de cada parte do casal.

Os relacionamentos com pares negros(as) analisadas por Pereira (2020) também não foram livres de conflitos amparados em relações de poder, manifestando-se em desigualdades de gênero e classe, no distanciamento, desconfiança e competição internalizados devido ao racismo ou mesmo em hierarquizações racializadas. A autora identificou questões como: dificuldades das mulheres negras de pele clara em constituir relacionamentos formais, na comparação com mulheres brancas, mas relativa facilidade em comparação com mulheres negras de pele escura; recorrência da posição de amante de homens casados; relutância do parceiro em assumir relacionamentos públicos, especialmente no caso das mulheres pretas.

No campo das diferenças de gênero, Pereira (2020) destaca o desejo masculino de se relacionar com várias parceiras, não respeitando a expectativa ou acordo de monogamia; desejo de que a mulher assuma as responsabilidades financeiras do casal; e, de modo geral, uma expectativa de que a mulher tenha mais tolerância a comportamentos tidos como indesejáveis segundo os tradicionais papéis de gênero nos relacionamentos. Questões de classe, como dependência financeira da família, diferentes estilos de vida, divergências em relação a hábitos de consumo e a ambições profissionais também foram motivos de tensão e conflito. Desse modo, a autora avalia que a idealização do amor afrocentrado como panaceia para as dores do racismo não se concretiza na realidade desses casais, atravessados por conflitos e desacordos de ordens diversas – reiterando, no entanto, que os relacionamentos felizes entre pessoas negras são possíveis e reais, constituindo um gesto de oposição à desumanização racista.

A partir de histórias de vida e da afetividade feminina, Beatriz Nascimento (2006 [1990]) também destaca a dimensão do poder sobre as relações afetivas, sexuais e familiares. Destacando que as desvantagens estruturais de gênero e raça impactam nas relações afetivo-sexuais, a autora identifica que as escolhas masculinas por mulheres negras são permeadas por imaginários eróticos e crenças de uma sexualidade mais ardente, de modo que, quando a proposta é de um relacionamento institucional, o racismo costuma atuar como impedimento. A autora aponta que o racismo e sexismo, aliados aos valores liberais individualistas da sociedade brasileiras, atuam de modo a distanciar pessoas subalternizadas das fontes de desejo e prazer, obstruindo e restringindo também a construção da *parceria* em suas relações amorosas. Segundo a autora, a recusa ao padrão de dominação unilateral leva as mulheres negras a permanecerem solitárias ou buscarem alternativas que possibilitem afrouxar os laços de poder, destacando os padrões estéticos racistas de embranquecimento como um fator relevante de limitação de seu trânsito afetivo.

Nesse contexto, Nascimento (2006 [1990]) defende que as mulheres negras desmistifiquem o conceito de amor, reconfigurando-o em um eixo dinamizador cultural e social por meio da atuação política e construindo um posicionamento crítico a partir de sua própria materialidade histórica e seu ethos, ou seja, seu conjunto de crenças, valores culturais e visões de mundo. Na visão da autora, a busca pela paridade entre os sexos (nas relações heterossexuais) e a rejeição à fantasia de submissão amorosa apresentam o potencial de construir uma “mulher preta participante”, abrindo caminhos para a proposição de parcerias nas relações sexuais que podem reverberar nas relações sociais mais amplas.

Verificamos, assim, que a literatura sobre as relações afetivo-sexuais das mulheres negras delineia um padrão de violência, rejeição, fetichização e desumanização fortemente marcado pelo entrecruzamento dos eixos de raça, gênero e classe que incide sobre suas vidas sociais. Nesse sentido, identificamos a recorrência de questões como o desfavorecimento afetivo por mulheres brancas ou de pele mais clara, o confinamento em posições objetificadas e hipersexualizadas, a expectativa de maior tolerância a comportamentos negativos do(a) parceiro(a), a demanda por formas de “compensação” de seu status inferiorizado no mercado afetivo, dentre outras práticas nocivas nos relacionamentos. Diante dessa contextualização de experiências comuns e compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual, entendemos que os valores racistas, sexistas e elitistas que configuram nossa sociedade podem emergir em diferentes graus na constituição dos relacionamentos – desde sua ausência na rejeição e solidão, passando pelo preterimento, instabilidade afetiva e decepções amorosas, até a formação de relações entremeadas por uma diversidade de violências cotidianas.

Inserção social e dimensão política do amor

Articulando abordagens culturais, míticas e filosóficas sobre o amor, Renato Nogueira (2020) destaca a importância de tomar o amor como uma arte político-afetiva, afirmando que o ato político de amar necessariamente enfrenta desafios. O autor aponta a admiração e o desejo como os principais componentes políticos do relacionamento amoroso, embora não os únicos. Nas palavras do autor:

É imperativo fazermos uma costura política para que a arte de amar seja bem-sucedida. As pessoas que amam precisam estabelecer acordos que passam por alguns outros fatores, como afinidades de gosto e interesse, atração sexual, compatibilidade psicológica, concepção e projeto de relacionamento, motivos de estresse externo e ciclo de vida e capacidade de conviver. (NOGUERA, 2020, p. 187-189).

Para Nogueira (2020), a dimensão da política está relacionada ao caráter da vida em sociedade, ao poder, à negociação, à gestão de espaços, atos e movimentos; bem como à capacidade de ceder, negociar, fazer e refazer pactos. Assim, o autor conecta tal dimensão ao amor por meio da gestão da admiração, desejo, inseguranças e outros sentimentos, como ciúme e raiva, que podem compor um relacionamento. Nesse contexto, o autor destaca a centralidade da ética da intimidade, reafirmando a importância dos princípios morais que orientam as ações dos sujeitos em suas relações amorosas. Nogueira argumenta, por fim, que amamos porque estamos vivos e porque a vida impõe a vontade de amar, cabendo a nós operar esta vontade de maneira satisfatória para todas as partes.

Retomando nosso objetivo de conectar as experiências individuais à sua dimensão estrutural, a abordagem do amor em seu caráter social e político, como uma necessidade imperativa da vida, implica posicionar tal afirmação da vida em relação aos processos racistas de violência, desumanização e genocídio contra as pessoas negras. Nesse sentido, Grada Kilomba (2019) destaca a importância do amor e das uniões familiares como um projeto político da diáspora africana. Segundo a autora, diante dos danos coletivos causados pelos sistemas coloniais e escravocratas, as narrativas negras documentam os esforços para normalizar a vida em uma realidade estilhaçada: “Devido a essa fragmentação histórica, e ao seu esmagador sentimento de separação, o amor e a união emergem como uma tarefa política para reparar nossa historicidade individual e coletiva de perda e isolamento” (KILOMBA, 2019, p. 222).

O pano de fundo da nossa discussão também demanda iluminar as dinâmicas sexistas: como apontado pela pensadora feminista negra bell hooks (2019), os valores tradicionais sexistas impediram as mulheres de exercer uma agência sexual saudável, um contexto que vem passando por transformações graças ao pensamento e ação feministas contra as normas e estereótipos misóginos. Em relação a estas normas, é importante enfatizar que elas são particularmente violentas contra as mulheres negras, em um contexto onde o entrecruzamento do sexismo e do racismo resultam em uma misoginia fortemente antinegra, nomeada por Moya Bailey e Trudy (2018) como *misogynoir*. Nesse sentido, o controle sexista sobre a sexualidade feminina interage com a objetificação contra as pessoas negras para representar mulheres negras como “Jezebéis” promíscuas e sexualmente disponíveis, em um estereótipo hipersexualizado que desumaniza e justifica discursivamente a violência sexual contra mulheres negras (BOOM, 2015; BERNARD, 2019).

Nesse contexto, hooks (2019) identifica conflitos e contradições nos discursos feministas sobre a sexualidade das mulheres ao longo das últimas décadas, seja de forma ligada à influência patriarcal nas noções de liberação sexual e desejo, ou metas sexuais compulsórias em detrimento da agência das mulheres como sujeitas. Apesar destas limitações, a autora defende as perspectivas feministas como necessárias para construir uma perspectiva que valorize o respeito e bem-estar mútuos nos relacionamentos afetivo-sexuais. Para hooks (2019), as conexões eróticas são capazes de romper com o isolamento e alienação, conectando os sujeitos em sua comunidade por meio de expressões positivas do desejo sexual. Segundo a autora, esse modo de abordagem possibilita a liberdade para eleger práticas sexuais que nutrem o crescimento dos sujeitos, enfatizando a importância de discutir a política do amor e do prazer de maneira centrada em um *ethos* de afirmação da vida.

Para isto, hooks (2019) destaca a necessidade de discutir politicamente o amor e o sexo buscando desfazer os paradigmas de dominação e submissão patriarcais que permeiam os valores normativos sobre estas relações. Na visão da autora, determinados momentos históricos em que o amor e as relações familiares foram tratados apenas em suas dimensões negativas pelos discursos feministas, sem posturas propositivas, resultaram em efeitos negativos: “Várias dessas mulheres se afastaram das políticas feministas porque sentiam que elas negavam a importância do amor, das relações familiares, da vida em comunidade com outros” (HOOKS, 2019, p. 148). Nesse sentido, a autora reitera a necessidade e importância de aprofundar a reflexão feminista sobre as relações afetivo-sexuais, de modo a oferecer visões libertadoras para sua construção e avançar para concepções de sexo, amor e conjugalidade fundamentados no companheirismo, respeito e cuidado mútuos.

Para além dos efeitos do racismo e sexismo, Pacheco e Moreira (2010) destacam a dimensão de resistência a tais estruturas de poder, demonstrando que a articulação entre raça e gênero na consciência e atuação política têm um impacto significativo nas vidas afetivo-sexuais dos sujeitos. As autoras evidenciam que a inserção em movimentos sociais fundamenta decisões e mudanças nas trajetórias individuais, políticas e afetivas de ativistas negras. Segundo as autoras, essas relações são marcadas por conflitos ligados a hierarquias e preferências afetivas racializadas, concepções distintas sobre o feminismo e sua relação com outros movimentos sociais, disputas por poder político, dentre outras questões.

Em suas reflexões sobre a sexualidade, Patricia Hill Collins (2000) delinea padrões de violência e silenciamento sobre as mulheres negras, em que pesa não apenas o patriarcado, mas também a aliança racial com os homens negros como forma de proteger à comunidade negra de modo geral. Desse modo, a autora reitera a importância de abordar a sexualidade das mulheres negras a partir do pensamento feminista negro, tomando raça, classe, gênero e sexualidade não tanto como atributos individuais, mas como sistemas de dominação nos quais os sujeitos constroem suas identidades e experiências em sociedade. Nesse sentido, Collins destaca que a normatividade dos sistemas de poder não é passivamente aceita e internalizada por todos os sujeitos, reafirmando as ações de autodefinição das mulheres negras como essenciais para a transformação social.

Nesse contexto, Collins (2000) argumenta que a dimensão ideológica do heterossexismo define a existência de uma sexualidade normal, ou normativa, em oposição às sexualidades desviantes, destacando a constituição de duas categorias de desvio sexual. A primeira categoria, referente à sexualidade negra ou africana, diz respeito a uma heterossexualidade supostamente anormal ou “patologizada” – criada por um imaginário

branco que projeta sobre as pessoas negras as noções de hipersexualidade e apetite sexual exacerbado, selvagem e descontrolado. A segunda categoria apontada por Collins se refere à homossexualidade, construída em uma relação de oposição ou ausência de desejo heterossexual – em que as mulheres que, por alguma razão, não desejam homens como parceiros sexuais são caracterizadas como frígidas ou estigmatizadas como lésbicas.

Collins (2000) diferencia, ainda, os modos de atuação destas concepções de sexualidade desviante. O desvio sexual racializado (e racista) opera sobre a cor da pele e outras características físicas fixas – passíveis de ressignificação, mas imutáveis –, por meio de projeções sobre corpos negros hiper-visíveis e objetificados. A autora argumenta que as estratégias de contenção se voltam, assim, para a separação e limitação da proximidade entre brancos e negros, interditando relações de amizade, relacionamentos afetivo-sexuais e, especialmente, relações sexuais institucionalizadas, como casamentos e a constituição de famílias. Embora a autora se refira ao contexto estadunidense, um fenômeno similar ocorre no Brasil: como discutimos acima, apesar do mito nacional da miscigenação, diversas autoras apontaram a existência de interdições a relacionamentos entre brancos e negros e, mais intensamente, às uniões institucionais.

Na visão de Collins (2000), a sexualidade desviante de natureza homofóbica emerge em um contexto marcado pela invisibilidade do suposto desvio, pela ausência do desejo e de relações heteronormativas. Nesse sentido, as ações de contenção se destinam à manutenção desta invisibilidade, punindo sujeitos LGBT no espaço público como forma de confiná-los ao espaço privado. Para a autora, mesmo a proibição de casamentos homoafetivos ou adoção de crianças por estes casais buscam impedir que o suposto desvio se espalhe, mantendo esses sujeitos escondidos, no armário, alienados da visibilidade pública e do reconhecimento social de sua legitimidade.

Descrevendo outro modo de abordagem presente em estudos sobre mulheres negras e relações sexuais, Collins (2000) destaca a sexualidade como um lugar social importante para observar as interseções entre sistemas de opressão distintos, citando como exemplos os temas da pornografia, prostituição e estupro. A autora menciona, ainda, perspectivas que centralizam a sexualidade como um lugar específico de interseccionalidade, uma espécie de ponto nodal onde os eixos do heterossexismo, classe, raça, nação e gênero convergem sobre as experiências de mulheres negras.

Nesse cenário, Collins (2020) defende a sexualidade das mulheres negras como um potencial lugar de resistência, por meio da autodefinição destas sujeitas e da mobilização do poder do erótico – em referência às contribuições de Audre Lorde (2019) sobre os usos do

erótico como poder e como energia de transformação social e política. Em sua concepção, o erótico é uma dimensão entre as origens da autoconsciência e o caos dos sentimentos mais intensos, ligada ao desejo por excelência e pela realização dos propósitos das mulheres em suas vidas. Para Lorde, o erótico não se refere apenas às ações realizadas, mas ao encanto pela vida, à intensidade e plenitude da satisfação conquistada no processo de melhorar a própria vida e a dos sujeitos amados.

Explorando as raízes do erótico como representativo do poder criativo e da harmonia, Lorde (2019) desenvolve o conceito como uma afirmação da força vital das mulheres, descrevendo-a como uma energia criativa reivindicada pelas mulheres na realização da linguagem, história, dança, trabalho, bem como em seus amores e suas vidas. A autora aborda o erótico como uma forma legítima de conhecimento, que estimula e orienta as ações das mulheres no mundo ao seu redor, abrindo caminhos para se conectar com outras pessoas e compartilhar o prazer físico, emocional, psíquico ou intelectual. Na visão de Lorde, uma vez libertado das amarras da repressão e demonização patriarcal, o erótico emerge como uma energia que eleva, sensibiliza e fortalece as experiências. Para a autora, o erótico é a força motriz que impulsiona contra o sofrimento, a autonegação, a resignação e a impotência, possibilitando a constituição dos atos de resistência contra a opressão como uma parte integral de seu ser.

Em diálogo com Lorde, bell hooks (2015) reitera a importância de tomar o poder do erótico como força vital, de maneira livre do contexto do patriarcado e do heterossexismo, destacando o pioneirismo de mulheres negras lésbicas e bissexuais nesse processo de transformação das normas culturais de opressão. Para a autora, a articulação da metafísica da erótica oferece uma visão sobre a vida que conecta o *self* dos sujeitos com sua comunidade, fundamentada na noção de que os sujeitos se tornam plenamente quem são por meio do ato de amar. Assim, hooks (2015) defende o erotismo de afirmação da vida como energia de resistência contra a desumanização – incluindo as relações afetivo-sexuais mas sem se limitar a estas, referindo-se, mais amplamente, às relações de amor, prazer, parceria e cuidado mútuos com outros sujeitos.

Em harmonia com esse pensamento, Collins (2000) destaca que nem todos os relacionamentos amorosos envolvem uma expressão sexual, podendo se caracterizar como um amor familiar, entre amigos e em contextos de comunidade, ou, ainda, o amor a princípios, como a justiça. Nesse contexto, a autora avalia que os sistemas de opressão e violência (citando, especificamente, a escravidão) atuam de modo a corromper e distorcer a capacidade dos sujeitos subalternizados de amar, de desejar livremente e de canalizar a própria energia

para a mudança e transformação social. Associando essa concepção de amor à noção do erótico de Lorde, Collins destaca que este poder oferece uma alternativa às epistemologias ocidentais, que abordam as emoções e a racionalidade em uma visão binária, de oposição.

No campo afetivo-sexual, Collins (2000) destaca que a política sexual hegemônica causa danos à comunidade negra de maneira diferenciada conforme estereótipos e papéis de gênero, impactando as relações de casais. A autora identifica a reconstrução de masculinidades como tema recorrente na tradição musical feminina negra no blues e hip hop, em que as mulheres negras demandam que os parceiros mudem certos comportamentos, reivindicando valores como o respeito e a igualdade na constituição de seus relacionamentos.

De maneira similar, quando analisamos as composições de mulheres negras no samba brasileiro, identificamos ideais, afirmações e valores que contestam as visões dominantes racistas e sexistas sobre o lugar das mulheres negras no universo das canções. Não afirmamos que tais criações são totalmente livres das amarras simbólicas e estruturais dos eixos de poder, ideologicamente enraizadas nos valores culturais e costumes do povo brasileiro. No entanto, ao centralizarmos as obras autorais das mulheres negras, mesmo aquelas em coautoria com outros sujeitos em posições sociais diversas, encontramos contrapontos expressivos às noções estereotipadas de objetificação feminina, desvalorização de pessoas negras ou narração corriqueira de situações de violência de gênero, comuns no imaginário sobre a música popular. É por esta razão que insistimos em contar e cantar os modos de vida a partir de perspectivas femininas negras, fortalecendo as iniciativas de dar a ver, ouvir e reverberar expressões de afirmação da vida em nossa sociedade.

Segundo Collins (2000), as mulheres negras podem reagir de maneiras diferentes à solidão e à experiência social de ocuparem o ponto mais baixo da escala de desejabilidade dos padrões hegemônicos: algumas mantêm a esperança de encontrar um parceiro, outras dirigem suas energias à maternidade, e a autora defende, ainda, o desenvolvimento da autonomia erótica, abordando criticamente os valores dominantes que configuram sua rejeição. Posicionando a autovalorização e os relacionamentos homoafetivos-sexuais nesse contexto, a autora destaca tais ações ameaçam os sistemas entrecruzados de opressão e os danos causados por estes sobre a construção do *self* das mulheres negras.

Na visão de Collins (2000), a agência sexual feminina negra demanda a contestação das noções racistas e homofóbicas de desvio sexual, a redefinição dos ideais estéticos de valorização dos sujeitos, e o desenvolvimento do amor-próprio e do amor por outras mulheres negras (sexualizado ou não) para além de limites individuais, configurando-se coletivamente como resistência política. A autora defende, assim, o amor-próprio como base fundante do

amor à comunidade negra, da autodeterminação e das ações de resistência contra os sistemas de poder.

Collins (2004) aponta a reformulação da autonomia erótica das pessoas negras como passo fundamental para desenvolver uma política do corpo que o reconecte com a mente e a alma, possibilitando distinguir as noções comodificadas da sexualidade e do amor romântico das concepções mais complexas de autonomia sexual e erotismo. Nesse sentido, a autora defende a reconstrução das conexões entre amor e liberdade, tomando os relacionamentos amorosos como ponto de partida para revitalizar a noção mais ampla de comunidade negra.

O canto das interações comunicativas sobre o amor e as relações afetivo-sexuais

Como evidenciado neste capítulo, as pesquisas sobre o amor e as relações afetivo-sexuais em produções culturais e, especificamente, musicais apresentam uma tendência em privilegiar as perspectivas masculinas e/ou brancas sobre o tema – tanto no *corpus* empírico das pesquisas como na composição bibliográfica que as sustenta. Desse modo, identificamos lacunas referentes aos aspectos raciais e/ou de gênero nos estudos sobre o amor nas canções da música popular brasileira, que, quando abordam um destes eixos de poder, não o fazem de maneira entrecruzada com outras categorias.

Discutimos, em seguida, nosso modo de abordagem das interações comunicativas cantadas nas obras musicais-intelectuais que compõem nosso *corpus* empírico, delineando três dimensões das interações afetivo-sexuais: a subjetivação da cantora-compositora, a constituição dos relacionamentos, e sua inserção social e política mais ampla. A apresentação das interações de forma segmentada em três eixos tem como finalidade auxiliar a organização da nossa análise por meio de pontos focais, mas destacamos que estes níveis constituem uns aos outros, emergindo nas relações sociais de maneira entrelaçada.

Como discutimos no capítulo anterior a partir das contribuições de França (2003, 2008, 2018), entendemos que as interações comunicativas são precisamente aquilo que conecta a dimensão individual dos fenômenos sociais à esfera coletiva mais ampla, possibilitando alinhar as ações dos sujeitos em contextos situacionais à sua estrutura social. Nesse sentido, os três eixos interacionais aqui delineados para nossa abordagem das relações afetivo-sexuais se atravessam continuamente, constituindo e reconfigurando uns aos outros: as dimensões de poder incidem sobre as subjetividades por meio dos relacionamentos com outros sujeitos, sendo as próprias estruturas de poder constituídas pelas ações e experiências compartilhadas em sociedade, em que as ações criativas dos sujeitos podem transformar as

normas culturais e modificar as estruturas sociais por meio de processos de adaptação, negociação, ressignificação e resistência.

Exploramos essas dimensões das interações a partir de pesquisas e produções intelectuais sobre o amor e as relações afetivo-sexuais, privilegiando as perspectivas femininas negras na composição bibliográfica como forma de valorizar esse lugar epistêmico em consonância com nosso material empírico. Combinamos as contribuições de autoras negras brasileiras às de feministas negras estrangeiras, fortalecendo os diálogos intelectuais da diáspora sem perder de vista as especificidades culturais de cada localidade e relacionando-as também a reflexões de outros autores e autoras. As questões discutidas nestas seções nos oferecem um rico panorama de reflexões e experiências compartilhadas por mulheres negras, contextualizando o pano de fundo que compõe as concepções sobre o amor e as interações afetivo-sexuais na sociedade.

Evidenciamos, assim, que as concepções de amor e as relações afetivo-sexuais das mulheres negras são marcadas pelas estruturas de poder de raça, gênero e classe, mas estas sujeitas tampouco aceitam os impactos da violência, desvalorização e desumanização de maneira passiva. Ao contrário, avaliam criticamente suas experiências e propõem ações criativas de transformação em seus relacionamentos e na sociedade mais ampla, a partir do amor-próprio, do amor à comunidade negra e da mobilização do poder do erótico. Tendo delineado a fundamentação teórica e o modo de abordagem sobre o fenômeno, chegamos, assim, à constituição do problema de pesquisa que anima esta investigação: *Como as obras intelectuais de Dona Ivone Lara e Leci Brandão sobre o amor teorizam sobre experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual?*

Capítulo 3: Quem canta

Neste capítulo, contextualizamos brevemente quem são as autoras das obras discutidas na pesquisa, apresentando informações biográficas que nos auxiliam a compreender sua posição social, seu lugar na sociedade em que vivem/viveram, suas experiências de vida como cantoras e compositoras, suas distintas formas de atuação e transformação política em suas comunidades, bem como as vias de poder que fundamentam suas interações com outros sujeitos. Para isto, mobilizamos, como fontes, pesquisas biográficas e focadas na noção de trajetória.

Dona Ivone Lara

Yvonne da Silva Lara nasceu em 13 de abril de 1922⁴ e cresceu no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. De forma paralela às profissões para garantia do sustento próprio, destacam-se as raízes musicais de sua família: seu pai, João da Silva Lara, era violonista autodidata e fazia parte do Bloco dos Africanos, enquanto sua mãe, Emerentina Bento da Silva, cantava em ranchos cariocas. Na biografia da cantora para o projeto Sambabook, Lucas Nobile (2015) destaca que, embora Yvonne tenha crescido cercada e marcada por diversos gêneros musicais populares, dentre eles o samba, sua formação musical se iniciou com a música erudita, no contexto de uma educação escolar orientada por ideais eurocêntricos. Nesse ambiente, Yvonne chamou a atenção pela raridade de sua voz de contralto, passando a integrar o orfeão, grupo de canto coral que se apresentava no próprio colégio e também em festas e eventos da cidade. (BURNS, 2006; NOBILE, 2015).

Yvonne ficou órfã de pai e mãe ainda muito jovem⁵. Durante os finais de semana ao longo do internato e após a formatura, ela convivia com os primos Antônio dos Santos (Mestre Fuleiro) e Hélio dos Santos, amantes do samba e do carnaval, na casa de seu tio Dionísio – que tocava violão, cavaquinho e trombone e, com frequência, recebia amigos para realizar rodas de choro. Com seu tio, desenvolveu ainda mais sua formação musical,

⁴ Diversas fontes marcam o ano de seu nascimento como 1921, data considerada como referência para a celebração do seu centenário em 2021. Nobile e outras fontes elucidam, porém, que a data foi registrada apenas para viabilizar sua matrícula na Escola Municipal Orsina da Fonseca: “Embora apresentasse boas notas em sua passagem pelo antigo colégio, em 1932 Yvonne ainda não tinha completado 11 anos, idade mínima exigida para admissão (...) Bastava apenas uma manobra, digamos, ‘do bem’: que Emerentina aumentasse a idade da filha em um ano. A partir de então, a carteira de identidade de Yvonne passaria a mostrar que ela nasceu em 13 de abril de 1921” (NOBILE, 2015, p. 17-18).

⁵ Seu pai faleceu quando ela tinha apenas 2 anos. Encontramos dados conflitantes, em diferentes fontes, sobre sua idade na ocasião do falecimento de sua mãe. É consenso, no entanto, que ela ainda não havia atingido a maioridade.

aprendendo a tocar cavaquinho, apresentando-se em saraus e convivendo com grandes nomes da música popular, como Pixinguinha, Donga e Heitor dos Prazeres. (NOBILE, 2015; DONA IVONE LARA, 2016).

Além das raízes familiares no universo do samba, outro ponto de grande relevância na formação musical de Yvonne é sua inserção junto aos costumes, à dança e à sonoridade das religiões afro-brasileiras. Sua ancestral angolana e seu antepassado Yanga⁶, por exemplo, estão entre as entidades que incorporam em seus parentes e protegem sua família (SANTOS, K., 2005; NOBILE, 2015). Katia Santos (2005) afirma que a proximidade da cantora com o encantado é parte de sua existência, narrada por ela com naturalidade, como parte de seu cotidiano. Segundo Burns (2006), foi por meio do jongo⁷ que Yvonne conheceu Oscar, que se tornou seu namorado, marido e pai de seus filhos. Filha de Oxum, são comuns as referências (e reverências) a entidades e orixás em suas composições, bem como canções inspiradas em pontos de jongo.

A interação entre o erudito e o popular na formação musical de Yvonne é apontada por Mila Burns (2006) como central para sua constituição como sambista e como representativa da originalidade cultural brasileira. A autora aponta Yvonne como uma agente de mediação entre os dois mundos em que vivia: de um lado, a rigidez, disciplina, exigência e erudição no internato, e, do outro, a liberdade, afeto, festividades e sociabilidade com diversos artistas da música popular na casa do tio. Na visão de Burns, o trânsito entre a cultura de classe média do colégio e a de classe operária da família desenvolveu, em Yvonne, certa habilidade de traduzir, transpor e operar com diferentes códigos sociais.

Prestes a atingir a maioridade, Yvonne foi aprovada na Escola de Enfermagem Alfredo Pinto, instituição que lhe concedeu uma bolsa-auxílio por sua boa colocação no concurso e, assim, permitiu que a jovem começasse a contribuir para as despesas da casa do tio, onde morava. Além da qualificação como enfermeira, formou-se, mais tarde, em Assistência Social, com especialização em terapia ocupacional. Junto a Nise da Silveira⁸, dedicou-se ao uso das artes na recuperação e socialização de pacientes do Centro Psiquiátrico Nacional, onde, por iniciativa de Yvonne, foi criada uma sala de instrumentos musicais e instituída a

⁶ A compositora homenageou o antepassado na canção “Axé de Ianga (Pai Maior)”, em que canta: “Tia Teresa nos contava / a história do vovô / que tirava irmão do tronco / escondido do senhor / pra curar seus ferimentos / com o banho de abô”. Canção disponível em: <https://youtu.be/flVvnxYd6to>. Letra disponível em: <https://bit.ly/3R8sqpv>. Acesso em: 24 ago. 2022.

⁷ O jongo é uma dança de origem africana, praticada em roda, ao som de pontos cantados e tambores; uma tradição cultural afro-brasileira tida como parente ou ancestral do samba.

⁸ Nise da Silveira foi uma psiquiatra brasileira, conhecida por revolucionar o tratamento de saúde mental no país, substituindo os agressivos métodos tradicionais por uma abordagem humanizada, que buscava reabilitar e reconectar os pacientes com a vida em sociedade. A médica empregava, especialmente, as artes como recurso terapêutico: pintura, desenho, escultura e, como mostra a relação profissional com Yvonne, também a música.

musicoterapia como parte do tratamento (NOBILE, 2015). Segundo Katia Santos (2005), a trajetória profissional de Yvonne é característica de um seleto grupo de cidadãos negros que conquistaram algum nível de ascensão social por meio da educação. A autora destaca, no entanto, que esta ascensão profissional não implica, necessariamente, uma diferença tão relevante em termos financeiros, afirmando que o título em questão era mais notável do que o salário propriamente dito.

Em diálogo com Burns (2006), Núbia Moreira (2013) e Graziela Scheffer (2016) destacam a localização e o trânsito de Yvonne entre dois mundos – o ambiente de classe média da universidade e a tradição cultural negra suburbana – como uma vantagem significativa para sua profissionalização como cantora e compositora, além de proporcionar uma vivência que lhe conferia perspectiva diferenciada. Na visão de Scheffer (2016), não apenas a identificação racial e a origem de classe de Yvonne marcaram o exercício da profissão, mas também o trabalho como assistente social na saúde mental impactou suas composições. Nesse contexto, inserem-se a inclusão familiar no bem-estar dos sujeitos, a atenção à subjetividade, a sensibilidade na abordagem do inconsciente e das emoções, e a autora destaca, especialmente: “(...) a valorização da mitologia negra, da loucura, do sonho, dos afetos e da liberdade” (SCHEFFER, 2016, p. 492). Yvonne atuou na área da saúde por 37 anos, até sua aposentadoria, em 1977.

Mesmo antes de se entregar completamente ao samba, Yvonne conciliava a profissão na saúde pública com este universo, que sempre a encantou. O samba suscitava repreensões por parte de sua família: Nobile (2015) narra que a mãe de Yvonne tentou afastá-la do ambiente do samba quando criança e que seu namorado (e, futuramente, marido) Oscar, motivado pelo ciúme dos olhares e galanteios dirigidos a ela, teria feito o mesmo. Segundo Burns (2006), o marido levava uma vida regrada, longe da boemia, e tomou gosto pela escola de samba por influência da cantora, ainda que em segundo plano em relação à vida trabalhadora de ambos. Leonardo Bruno (2021) conta que, quando Yvonne começou a compor seus primeiros versos, ainda muito jovem, teve sua criatividade repreendida por falar de amor e paixão, temas considerados inadequados para uma garota. A tia que ajudou a cuidar dela após o falecimento da mãe tampouco apoiava suas pretensões musicais, afastando-a do meio devido ao preconceito contra artistas, e também sua avó recomendava que não se envolvesse com o samba. Quando já casados, as oportunidades de atuar como compositora na escola de samba e em gravadoras também desagradaram ao marido Oscar, mas não a ponto de impedi-la de todo (BRUNO, 2021).

Paralelamente, Yvonne fez bom uso dos laços familiares na casa do tio e junto aos sogros no Império Serrano para abrir brechas e adentrar esse espaço majoritariamente masculino e avesso ao protagonismo das mulheres. Ela compunha sambas que foram assinados e apresentados pelos primos Hélio e Fuleiro para driblar as barreiras às mulheres, e, aos poucos, tornou-se cada vez mais respeitada na escola de samba (NOBILE, 2015). Esse jogo de cintura para navegar os espaços musicais culminou em um dos marcos de seu pioneirismo, tornando-se a primeira mulher a integrar uma ala de compositores de samba-enredo, no Império Serrano. Em 1965, juntou-se a Silas de Oliveira e Bacalhau para finalizar e assinar a composição de “Os cinco bailes tradicionais na história do Rio”, que ficou em 2º lugar no Carnaval e gerou grande repercussão para a agremiação (BURNS, 2006). A realização foi motivo de grande felicidade e orgulho para a cantora, a ponto de não se abalar com as críticas dos jornais ou com a perda do título para o Salgueiro. A essa altura, Yvonne já era reconhecida e respeitada por seus sambas de terreiro e começava a atrair a atenção de produtores de discos, participando de gravações com outros artistas e coletâneas nos anos seguintes (NOBILE, 2015).

Quando gravou o disco “Sambão 70”, junto a Clementina de Jesus e Roberto Ribeiro, surgiu o nome artístico de Dona Ivone Lara – alcunha que expressava respeito, mas inicialmente não a agradou, por sugerir uma idade avançada que ela não reconhecia (BURNS, 2006, p. 74-75; NOBILE, 2015, p. 48). Para Nei Lopes (2019), o título de “Dona” conferido à cantora sinaliza a cortesia e respeito por sua figura, em um processo similar à alcunha de *Ma Rainey*, grande dama do jazz nos Estados Unidos. Na visão de Bruno (2021), esse respeito se estende também ao ciúme do marido Oscar, considerando que os homens do meio musical preferiam chamá-la de “dona” para demonstrar certa cerimônia e demarcar que o interesse nela era apenas artístico.

Nobile (2015) relata que, no início dos anos 70, o respeito e admiração por Dona Ivone Lara no universo do samba não ressoava entre as rádios e gravadoras, meios em que a cantora e o próprio samba tradicional eram, de certa forma, desprestigiados. Segundo o autor, nos anos seguintes, a indústria fonográfica e musical passou por transformações significativas, abrindo brechas que possibilitaram sua merecida ascensão e de outros grandes nomes negros do samba. No entanto, fragilizada pelo acidente de carro de seu filho em 1975 e pelo falecimento do marido Oscar logo em seguida, a cantora se afastou, temporariamente, da escola de samba e dos estúdios, onde suas composições eram gravadas por outros artistas já consolidados junto ao público (NOBILE, 2015). Aposentando-se na área da saúde em 1977,

protagonizou, no ano seguinte, o disco “Samba, minha verdade, samba, minha raiz”, o primeiro de seus 11 álbuns solo lançados entre 1978 e 2011.

Ao longo de sua carreira, firmou-se como uma compositora em coautoria, *em comunidade*, atuando principalmente (embora não somente) nas melodias: “(...) a busca por parceiros foi uma constante. São raras as obras de autoria individual. (...) Yvonne aparece como autora, mas compartilha o mérito com letristas ou até mesmo com outros melodistas” (BURNS, 2006, p. 79). A cantora costumava dizer a Délcio de Carvalho, seu parceiro de várias canções, que ele parecia descobrir o que ela pensou ao compor, enquanto ele afirmava que a melodia dela era clara e expressava exatamente o que ela queria dizer, partindo da melodia dela para criar os versos (BURNS, 2006) – o que enfatiza a relação de diálogo e apreciação mútua em sua criação coautoral. Katia Santos (2005) destaca que Délcio Carvalho e Dona Ivone Lara discutiam temas e, muitas vezes, ela propunha a letra da primeira parte, o que faz com que seja difícil especificar, no trabalho dos parceiros, quem foi responsável por quais partes. Seu outro parceiro recorrente, Bruno Castro, explica que não havia uma regra exata: às vezes, ela contribuía com parte da melodia e ele completava, outras vezes, ela trazia a canção quase pronta, com letra e melodia; em outras, ainda, ela oferecia dicas sobre o tema da canção e o que queria expressar, sendo que ambos tinham liberdade de alterar um pouco a letra e/ou a melodia um do outro (BURNS, 2006, p. 80-82).

Segundo Bruno (2021), as mulheres se consolidaram no campo profissional da música, inicialmente, como intérpretes, tendo dificuldades de se expandir para funções além do microfone, como instrumentistas, produtoras e, especialmente, como compositoras – posição que o autor aponta como de grande impacto no imaginário coletivo, detendo a narrativa do que será deixado para as gerações futuras. O autor destaca, ainda, outro ponto comum na história das mulheres no samba: elas eram mais aceitas como compositoras no campo melódico do que nos versos, onde o discurso se faz mais presente. Nesse sentido, Dona Ivone Lara parece se inserir em um momento de negociação e transição entre um lugar e outro, em que a compositora ficou mais conhecida por suas melodias do que por suas letras. No entanto, como discutimos acima em seus modos de composição em coautoria, isto não implica uma posição passiva nesse campo: ao contrário, a cantora parece assumir um papel ativo não apenas em suas composições individuais, mas também naquelas com letras de outros compositores, envolvendo, em alguma medida, um gesto autoral próprio.

Além do reconhecimento no Brasil, a cantora-compositora conquistou ouvidos estrangeiros: apresentou-se em terras distantes, como França, Gana, Portugal, Suíça, Alemanha, Nova Iorque e Angola (BURNS, 2006). Em 2012, recebeu duas grandes

homenagens: o desfile “Dona Ivone Lara: o enredo do meu samba”, do Império Serrano, e o projeto “Baú da Dona Ivone”⁹, com composições inéditas interpretadas por seu neto André Lara, Beth Carvalho, Bruno Castro, Caetano Veloso, Délcio Carvalho, Diogo Nogueira, Maria Bethânia, Nei Lopes e outros companheiros de sua trajetória musical.

Segundo Felipe Trotta (2021), o talento de Dona Ivone Lara e seus vínculos com a cultura negra, na associação com a tradição das escolas de samba, do candomblé e do jongo, consolidaram sua figura como representante de uma feminilidade negra sambista de grande relevância simbólica. Em sua visão, a trajetória artística de Dona Ivone Lara foi construída a partir de uma ética própria, que materializa um modo particular de feminismo negro: o autor destaca que a cantora articulou negociações de sua feminilidade e negritude na escola de samba e no mercado musical, em que a carreira coexistia com a prioridade de suas obrigações familiares (como dona de casa, esposa e mãe) e profissionais (como enfermeira e assistente social).

Esses elementos ecoaram fortemente na construção midiática da cantora, que, segundo o autor, foi ancorada “(...) a uma espécie de matriarcado negro estereotipado na formação racista da sociedade brasileira” (TROTTA, 2021, p. 98), ligadas às funções citadas acima. Simultaneamente, o autor identifica, na obra de Dona Ivone Lara, uma ação política de brechas, em que a cantora não aborda diretamente o racismo ou sexismo, mas desloca hierarquizações naturalizadas no racismo e sexismo cotidianos por meio de sua trajetória e suas composições.

Dona Ivone Lara faleceu em 16 de abril de 2018, aos 96 anos, devido a uma insuficiência cardiorrespiratória decorrente de um quadro de anemia. O velório aconteceu na quadra do Império Serrano, sua escola de samba do coração, e seu legado permanece vivo, pulsando nos cavaquinhos, gargantas e ouvidos do Brasil. Dona Ivone Lara é lembrada por seu pioneirismo e criatividade como compositora, consagrada como primeira-dama do samba e referência para a música e intelectualidade brasileiras.

Leci Brandão

Leci Brandão da Silva nasceu em 12 de setembro de 1944 no Rio de Janeiro, onde cresceu com frequentes mudanças de um bairro para outro com sua família, em busca de melhores condições de vida. Foi batizada em homenagem à sua mãe, Leci de Assumpção Brandão, que trabalhava como servente e zeladora em uma escola pública, enquanto seu pai,

⁹ Gravado anteriormente apenas para distribuição em escolas, com patrocínio da Prefeitura do Rio de Janeiro, a homenagem ganhou uma edição comercial em 2021, celebrando o centenário de Dona Ivone Lara.

Antônio Francisco da Silva, era funcionário público administrativo em um hospital. Embora a cantora tenha origem pobre, a relativa estabilidade profissional de seus pais ofereceu a Leci oportunidades ligeiramente melhores do que era comum entre a população negra no período, possibilitando seu ingresso em escolas públicas de qualidade e o incentivo familiar a seu gosto pelos estudos (WERNECK, 2007; SOUSA, 2016).

A partir das entrevistas realizadas com a cantora, Fernanda K. M. Sousa (2016) destaca a inclinação de Leci pela leitura, particularmente de jornais – desde que aprendeu a ler em casa, com sua mãe, até os dias atuais –, e pela escrita. Além do prazer com a leitura e dedicação aos estudos, a autora identifica a música como um importante mediador das relações de Leci em sua infância e juventude, especialmente no ambiente escolar. A partir das memórias da entrevistada, a autora entrelaça a criação de paródias para a campanha do grêmio estudantil, a escrita de letras das canções populares no rádio em um caderno que era emprestado aos colegas, a troca de indicações musicais e o canto em ocasiões escolares como exemplos de que o gosto compartilhado pela música servia como um elo para aproximar pessoas de lugares sociais tão distintos: “Elo que pode ser pensado como um capital cultural que possibilitaria também a criação de uma rede social, que ampliaria seu capital social, o que seria importante posteriormente” (SOUSA, 2016, p. 66).

Com o falecimento de seu pai, Sousa (2016) destaca que a visão de mundo da jovem Leci, de apenas 19 anos, endureceu – devido às dificuldades financeiras que passou com sua mãe, agora viúva, ao afastamento e falta de apoio dos familiares, e aos desafios para ingressar no mercado de trabalho. Apesar de formada em uma escola pública de prestígio e do histórico como excelente aluna, o racismo nas entrevistas de emprego impedia a contratação de Leci. Nesse contexto, Sousa (2016) atribui o primeiro emprego de sua entrevistada ao capital social que estabeleceu no colégio, através do irmão de uma amiga de classe média, que a informou de uma vaga cujo critério era obter um bom resultado em uma prova de admissão. Aprovada no exame, Leci começou a trabalhar nessa empresa de processamento de dados, mais tarde trabalhando como atendente de consertos na Telefônica e, em seguida, no controle de qualidade de uma fábrica.

Na década de 1960, ao sofrer o término de um namoro em que o rapaz a deixou para se casar com outra moça, Leci compôs sua primeira canção: “Tema do amor de você”, uma bossa nova nunca gravada pela cantora (SOUSA, 2016). Passou, então, a escrever muitas outras canções sobre seu cotidiano e a vida da população negra, definindo-se como uma jornalista musical (WERNECK, 2007; SOUSA, 2016), que retrata e debate temas ligados à comunidade e ao próprio samba:

Ao pensar que um jornalista é uma espécie de narrador de seu tempo e do que testemunha, talvez se possa pensar essa autoclassificação de Leci como uma indicação que ela está fazendo de suas músicas narrativas do tempo, bem como do espaço em que está situada. A relação com os acontecimentos vividos ou presenciados ficará evidente em diversas de suas letras, (...) mas é importante frisar que o amor foi e continua sendo um dos elementos centrais em suas composições. (SOUSA, 2016, p. 71-72).

A cantora começou a se apresentar em festivais de música e programas de televisão, de onde foi reconhecida e apresentada à filha do ministro Gama Filho: fã das composições e do canto de Leci, a mulher se chocou com os calos nas mãos da cantora (que, à época, trabalhava em uma fábrica de cartuchos) e pediu ajuda ao pai, que ofereceu um emprego na universidade homônima (WERNECK, 2007; PEREIRA, Cristiane, 2010; SOUSA, 2016). Nesse ambiente, Leci recebeu incentivos aos estudos e à carreira musical, tendo a oportunidade de conhecer Lélia Gonzalez, que atuava como docente na universidade e encorajava suas composições de cunho social, sobre sua experiência como mulher negra (SOUSA, 2016).

Aproximados por uma canção de Leci, vencedora em um festival de música popular, a cantora teve um breve e intenso relacionamento amoroso nesse espaço, alvo de vigilância e reprovação social por se tratar de uma pessoa da elite. Com o término desse amor impossível, Leci decidiu se dedicar exclusivamente à carreira musical: nesse sentido, Sousa (2016) destaca a música não apenas como válvula de escape para o sofrimento amoroso da cantora, mas também como força motriz de grandes mudanças em sua vida. A autora relata que, a partir de então, os amores de Leci se tornaram mais passageiros, vividos nos diversos lugares em que fazia shows.

Mesmo nunca tendo morado no morro da Mangueira, Leci participava dos ensaios e, assim, construiu uma relação de afeto com a escola de samba, definindo-se como afilhada, neta e filha de mulheres mangueirenses. Segundo Sousa (2016), se o pai (salgueirense) da cantora foi uma forte influência musical com seus discos, indicações de artistas e hábitos de escuta em casa, era com as mulheres de sua família que ela vivenciava a escola de samba, um lugar de experiências fundamentais para sua formação. Ao conquistar o 2º lugar no I Festival de Música da Universidade Gama Filho, com a canção “Cadê Mariza”, Leci chamou a atenção de Zé Branco, membro da Mangueira e amigo de sua madrinha, e ele sugeriu que ela passasse a integrar a ala dos compositores. Após um período de estágio, participando dos ensaios e compondo sambas de terreiro, sua entrada definitiva foi aprovada, desfilando pela primeira vez em 1972. (PEREIRA, Cristiane, 2010; SOUSA, 2016).

Segundo Leonardo Bruno (2021), a inserção de Leci nesse espaço tampouco foi livre de conflitos: além de ter sido submetida a um período de estágio que não era regra para os demais integrantes, a compositora chegou à final da disputa pelo samba-enredo diversas vezes, mas nunca foi vencedora. Leci atribui as eliminações ao preconceito por ser mulher e ao status de forasteira (já que não era moradora do morro da Mangueira), bem como a seus posicionamentos políticos engajados e contundentes. O autor ressalta, no entanto, que a atuação nesse espaço abriu muitas portas para sua carreira artística. Werneck (2007) destaca a inserção de Leci na escola de samba como um elemento central para sua carreira, qualificando sua trajetória como compositora e reiterando seus vínculos com a comunidade negra.

Cristiane Pereira (2010) destaca como a presença de Leci na ala dos compositores da Mangueira, um espaço que até então era exclusivamente masculino, constitui um marco importante em sua carreira, digno de destaque em entrevistas, matérias jornalísticas, livros, revistas e outras fontes sobre sua vida e a história do samba. Segundo a autora, embora o repertório de influências sonoras e estéticas de Leci seja amplo e diverso, “(...) é no samba que ela encontra as principais referências musicais, políticas e poéticas para expressar seu fazer artístico, seu engajamento particular, sua visão de mundo, com voz e timbre de gente do povo” (PEREIRA, Cristiane, 2010, p. 29-30). Das suas apresentações na Mangueira, foi convidada a cantar no Teatro Opinião em 1974, logo passando a integrar o elenco fixo junto a Dona Ivone Lara. Leci lançou seu primeiro LP, “Antes que eu volte a ser nada”, em 1975, pela gravadora Marcus Pereira, que já continha canções de composição própria. Lançou quatro discos pela Polygram entre 1976 e 1980, vivendo, em seguida, um hiato de cinco anos longe dos estúdios.

Desde o início de sua carreira, Leci Brandão ficou conhecida por suas canções de protesto, embora a própria não se entendesse, na época, como uma compositora desse campo, afirmando que apenas cantava sobre sua realidade, seu cotidiano e as pessoas que a cercavam. No entanto, em sua entrevista a Pereira, Leci destaca o caráter intrinsecamente político de tal realidade: “Quando eu optei pela carreira artística, eu assumi um compromisso comigo de seguir essa pauta aqui: ‘eu vou brigar pelas minhas comunidades, pelo meu povo’, Se não for assim, não me interessa” (PEREIRA, Cristiane, 2010, p. 39). Este posicionamento que marca sua grandiosidade e relevância para a cultura negra brasileira também motivou perseguições e boicotes, culminando no rompimento do contrato com a Polygram em 1981. Em entrevista a Sousa (2016), Leci relata que a gravadora rejeitava seu repertório, criticando seu teor político e de contestação de preconceitos, demandando outro tipo de música. Diante desse impasse, a

cantora decidiu rescindir seu contrato com a multinacional, passando cinco anos sem gravar discos.

Esse cenário inclui também sua inserção na comunidade LGBT: cabe contextualizar que, embora a cantora tenha narrado relacionamentos com homens em sua entrevista a Sousa (2016), Leci se declarou “homossexual” em entrevista ao Jornal Lampião da Esquina em 1978, sendo lembrada como a primeira artista da música popular brasileira a falar publicamente sobre sua homoafetividade. Motivado por suas canções *entendidas*, em que afirma a legitimidade das relações homoafetivas e faz críticas ao preconceito homofóbico, o repórter indaga a Leci se sua relação com os homossexuais é platônico ou participante, ao que ela responde que é platônico e participante, descrevendo essa relação como seu mergulho mais produtivo em si mesma e na vida. A cantora reafirmou este seu lado como digno de respeito e enfatizou que aborda a pauta não por razões comerciais junto a este público, mas por um compromisso com a comunidade¹⁰. Essa declaração e as letras afirmativas de suas canções a tornaram alvo de tentativas de boicote – algumas ocasiões na própria Mangueira, e muitas outras que interditaram seu acesso a oportunidades e prejudicaram sua carreira, como foi o caso acima com a Polygram. (PEREIRA, Cristiane, 2010; COLAÇO, 2012; SOUSA, 2016; BRUNO, 2021).

Embora participasse dos ritos em terreiros de umbanda e candomblé desde criança com sua mãe, Leci narra que teve sua fé fortalecida após esse período difícil em sua carreira musical. Na ocasião, consultou Seu Rei das Ervas, que anunciou que a vida profissional e financeira da cantora iria melhorar; que ela iria sair do país e voltar a gravar suas canções. Em 1984, Leci foi para Angola apresentar-se no aniversário da Rádio Nacional de Luanda. Lançou, no ano seguinte, o LP “Leci Brandão”, início de seu novo contrato com a gravadora Copacabana. Por gratidão, Leci gravou uma homenagem ao Caboclo Rei das Ervas, que lhe orientou a celebrar os orixás nos discos seguintes – iniciando por Iansã e Ogum, que regem seu trabalho musical e sua luta (WERNECK, 2007; SOUSA, 2016; TESI, 2018). Entre esta e outras gravadoras, continuou compondo e cantando, totalizando 23 discos em sua longa e produtiva carreira artística.

Graças a seu compromisso de longa data com os temas políticos que marcam suas canções, Leci se consolidou no imaginário popular não apenas como uma grande figura na

¹⁰ A chamada para a entrevista traz o título “Leci Brandão: Mulher, Negra e Homossexual”, seguido por declarações da cantora: “A gente já é marginalizado pela sociedade, então a gente se une, se junta e dá as mãos. E um ama o outro sem medo e sem preconceito. Quero que as pessoas enxerguem meu lado homossexual como uma coisa séria, que haja respeito”. Este recorte do jornal Lampião da Esquina e outros trechos da entrevista podem ser acessados em Colaço (2012).

intelectualidade musical brasileira, mas também como referência para pautas de igualdade social. Em 2004, foi nomeada Conselheira da Secretaria Nacional de Políticas de Promoção da Igualdade Racial e membro do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher. Em 2009, Leci foi convidada a se candidatar para um cargo político e, assim como fez na década de 80 quando teve dificuldades em sua carreira artística, consultou seu santo – que lhe aconselhou a aceitar o desafio, justificando que ela já havia conquistado bastante na arte, mas que ainda tinha espaço para lutar pelo povo. Em 2010, foi eleita deputada estadual de São Paulo pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB), sendo a segunda mulher negra a ocupar este cargo no estado. Rebatizou seu gabinete de Quilombo da Diversidade, onde se engaja amplamente em pautas de lutas populares contra a opressão, sendo reeleita em 2014 e 2018. (SOUSA, 2016; TESI, 2018).

Na visão de Sousa, arte e política estão entrelaçadas na trajetória de Leci: “Os temas pensados nos projetos de leis, seminários e atividades organizadas por Brandão como um todo, fizeram-se presentes em muitas de suas canções, mesmo as que foram compostas décadas atrás” (SOUSA, 2016, p. 104). Nesse sentido, a autora considera a trajetória da homenageada como *artístico-política*, em que esses dois campos da militância de Leci se constituíram de maneira indissociável. Sousa (2016) evidencia este fato por meio da continuidade dos temas abordados nas canções de Leci em seu show comemorativo de 40 anos, em 2015 (a afroreligiosidade, o apoio a lideranças comunitárias, a afirmação das relações afetivo-sexuais e dos direitos LGBT, a valorização dos professores, bem como da diversidade cultural e artística brasileira), e das pautas priorizadas em seu mandato (iniciativas ligadas ao hip hop, à comunidade do samba, igualdade racial e de gênero, ações afirmativas, religiões de matrizes africanas, população LGBT, educação, bem como apoio a greves de professores e direitos dos trabalhadores).

Segundo Bruno (2021), ao ser eleita para seu primeiro mandato, Leci revisitou o conteúdo de seus discos para nortear sua atuação na Assembleia Legislativa de São Paulo. Na medida em que o papel do artista é dar voz a seu público, o autor a considera como a sambista que mais cantou sua gente, destacando a recepção calorosa que a acompanha nos palcos. Marcelo Moraes (2015) caracteriza a obra de Leci como uma produção de ordem ético-política, uma arte-pensamento de resistência em busca de justiça para sujeitos marginalizados. Em sua visão, as composições da cantora produzem uma ideia de nação brasileira radicalmente diferente da hegemônica, abrindo a possibilidade de uma nação por vir, pautada nos valores da solidariedade, reconhecimento e respeito ao outro.

Além de sua atuação de grande relevância para os direitos das mulheres, trabalhadores, estudantes, pessoas negras, LGBT e afroreligiosas, Leci Brandão é lembrada, especialmente, por seu pioneirismo na ala de compositores da Mangueira e em falar publicamente da homossexualidade feminina na década de 1970. Reeleita, em 2022, para seu quarto mandato na Assembleia Legislativa de São Paulo, Leci continua fazendo shows, honrando sua máxima “eu sou artista e estou deputada” (SOUSA, 2016, p. 132), que destaca a primazia da posição de cantora-compositora em sua trajetória artístico-política.

Cá entre nós

Durante a escrita deste breve resumo das trajetórias de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão, foi possível notar um interesse crescente das(os) pesquisadoras(es) em reescrever a história do samba, centralizando o papel fundamental das pessoas negras – em especial, das mulheres negras – na criação cultural e intelectual da música brasileira. Também é crescente o compromisso em destacar as dinâmicas estruturais do racismo e sexismo sobre as vidas e carreiras desses sujeitos. Vinculada às lutas dos movimentos negros, feministas, e feministas negros, essa onda de reescrita da história ofereceu contribuições valiosas para nossa pesquisa. A partir de tais contribuições, foi possível identificar alguns pontos nodais nas trajetórias das duas compositoras que elegemos como protagonistas desta tese, que destacamos a seguir.

Além de serem mulheres negras e compositoras de samba, Dona Ivone Lara e Leci Brandão compartilham muitas de suas experiências de vida, ainda que tenham construído trajetórias particulares e únicas. Sendo ambas de origem pobre, tiveram acesso à educação pública de prestígio e qualidade superiores ao que era comum à maioria da população negra, o que foi fundamental para suas vidas pessoais e profissionais. Este contexto evidencia a centralidade da educação para a mobilidade social no Brasil, impactando não apenas a profissão exercida, mas, de modo mais amplo, a estabilidade financeira, o acesso a oportunidades, a possibilidade de circulação em espaços de conhecimento e o capital social dos sujeitos (MOREIRA, 2013). Esses fatores contribuíram para a realização de suas carreiras musicais, favorecendo a abertura de brechas nas estruturas de poder que interditavam seu trânsito na indústria fonográfica.

Ambas são reconhecidas como pioneiras entre as mulheres compositoras nas escolas de samba cariocas, em um contexto em que os tradicionais papéis de gênero e raça as confinariam nas posições de cozinheiras, costureiras, pastoras, assistidas, porta-bandeiras, dentre outros (MOREIRA, 2013); isto é, em outras possibilidades de grande importância coletiva para as escolas, mas distantes do lugar central e protagonista da composição do

samba-enredo. Ao mesmo tempo, ambas desempenharam suas carreiras musicais, por muito tempo, em segundo plano, priorizando outras profissões devido à necessidade urgente de garantir o sustento próprio e de sua família. Nesse sentido, diferenciam-se de diversos músicos da classe média carioca, que usufruíram não somente do incentivo, mas também do capital social de suas famílias na construção de suas carreiras artísticas. De maneira similar, ambas foram apagadas da história sobre a cena artístico-política de oposição à ditadura militar: como destaca Cristiane Pereira (2010), as presenças de Dona Ivone Lara e Leci Brandão passaram despercebidas nas pesquisas sobre o Teatro Opinião e as movimentações políticas do período. Werneck (2007) destaca que Leci construiu uma imagem de cantora politizada, mas que, por tratar de temas de interesse da população negra, não é vista pelos estudiosos como uma cantora de protesto.

Com 22 anos de diferença de idade, viveram as ondas da indústria fonográfica em momentos diferentes de suas vidas e carreiras. O movimento de valorização do samba nas gravadoras, circuitos universitários e outros espaços públicos possibilitou a Leci consolidar sua carreira ainda jovem, lançando seu primeiro LP por volta dos 30 anos de idade. Já Dona Ivone Lara realizou essa conquista mais tardiamente: embora compusesse canções desde criança, apenas após sua aposentadoria da área da saúde, o falecimento do marido e muitos anos de atuação musical em segundo plano, pôde se dedicar exclusivamente à sua carreira artística. Assim, gravou seu disco solo inaugural apenas em 1978, aos 56 anos de idade.

Se, por um lado, este cenário de valorização comercial do samba contribuiu para que o talento dessas mulheres não ficasse restrito a pessoas próximas e plateias menores, permitindo o devido reconhecimento público de sua genialidade e agência criativa como compositoras em nível nacional e internacional, cabe destacar que isto não significou que as relações de trabalho fossem sempre respeitadas e justas. Como discutimos acima, Leci Brandão sofreu boicotes à sua liberdade criativa e recebeu duras críticas pelo caráter político de suas letras, principal marca de sua criação artística. Por seu posicionamento político de esquerda, a favor da igualdade e justiça social, Leci enfrentou problemas com gravadoras e foi excluída de oportunidades em programas de televisão, shows e outros espaços midiáticos. (PEREIRA, Cristiane, 2010; SOUSA, 2016).

Paralelamente, Dona Ivone Lara também teve problemas com gravadoras, por divergências de interesses e pela pressão e cobrança em relação à venda de discos. Suas canções eram bem recebidas pela crítica musical, pelas rádios e pelo público em seus shows, sempre lotados, mas esse sucesso não reverberava nas vendas – contrariando as expectativas, já que cantoras como Gal Costa, Maria Bethânia e Clara Nunes obtiveram números

impressionantes com canções compostas por Dona Ivone Lara. Nessa época, a venda de discos era uma importante fonte de renda para os músicos e, com estes desafios, a compositora teve pouco retorno financeiro com direitos autorais; de modo que, para ela, a principal renda vinha dos shows ao vivo. Em certas ocasiões, a cantora se queixou sobre a falta de transparência das gravadoras em relação ao número de cópias vendidas, dificuldades nos repasses financeiros e baixo investimento na divulgação adequada de seus discos. (NOBILE, 2015; BRUNO, 2021).

Estes pontos nodais nas experiências de vida e carreiras artísticas de Dona Ivone Lara e Leci Brandão não resultam em trajetórias idênticas, mas as aproximam, sinalizando trechos compartilhados e coletivos dos caminhos individuais que trilharam. Esses nós tampouco resultam em obras redundantes, intercambiáveis: ao contrário, ambas apresentam contribuições inestimáveis para a intelectualidade musical brasileira, cada uma a seu próprio modo. A partir da contextualização de suas trajetórias particulares e desses pontos nodais compartilhados, podemos seguir para os capítulos seguintes, em que analisamos as letras das canções que compuseram sobre o amor e as relações afetivo-sexuais.

Capítulo 4: Como escutamos

Neste capítulo, explicito nosso modo de abordagem sobre a produção poético-musical das intelectuais negras escolhidas, conectando nossa fundamentação teórica e os operadores conceituais que sustentam nosso problema de pesquisa ao material empírico analisado. Como discutimos, nosso foco se dirige às canções de sambistas negras sobre o amor e as relações afetivo-sexuais, dando a ver as formas de construção de si mesmas como sujeitas, as práticas sociais que constituem a relação com a(o) sujeita(o) amada(o) e a inserção social e política desses relacionamentos na sociedade. Para isto, selecionamos um conjunto de canções e determinamos modos de interrogá-las e de organizar os pontos pertinentes à nossa análise, apresentados a seguir.

Delimitação do *corpus*

As cantoras-compositoras escolhidas para análise de suas obras são Dona Ivone Lara e Leci Brandão. Este grupo é composto por musicistas famosas, citadas com frequência em matérias jornalísticas¹¹ e em pesquisas sobre o tema (BURNS, 2006; PEREIRA, Cristiane, 2010; MOREIRA, 2013, NOBILE, 2015; SOUSA, 2016), sendo reconhecidas nas esferas popular, midiática e acadêmica como nomes de referência por seu pioneirismo como compositoras no universo do samba. Nesse sentido, consideramos que essas cantoras-compositoras e suas produções musicais dialogam com veículos comunicacionais e públicos relevantes e significativos.

Esta escolha se mostra vantajosa para a presente pesquisa porque permitirá dar a ver formas de interação cantadas em ampla circulação na sociedade – além de somar ao reconhecimento da trajetória e da obra intelectual de mulheres que, apesar da opressão estrutural entrecruzada de gênero, raça, classe e sexualidade, conseguiram conquistar e se consolidar nesse espaço. Embora a obra de musicistas negras de menor visibilidade e alcance apresente grande potencial para pesquisas futuras, no momento, nos interessa discutir a produção dessas sambistas consagradas, que incorporam o imaginário popular sobre esse lugar de cantoras-compositoras negras que dialogam com públicos mais amplos.

¹¹ “As sambistas: 5 mulheres que transformaram o samba”. Revista Trip. Disponível em <http://bit.ly/33WUSTo>. Acesso em 24 ago. 2019.

“Vozes femininas do samba”. TV Brasil. Disponível em <http://bit.ly/2ZfnbxO>. Acesso em 24 ago. 2019.

“Viva as compositoras que deram voz à mulher na música popular do Brasil”. Portal G1. Disponível em <https://glo.bo/2ZfnPve>. Acesso em 24 ago. 2019.

“As 25 jovens compositoras brasileiras que você precisa conhecer”. E-biografia. Disponível em <http://bit.ly/31ZjEAD>. Acesso em 24 ago. 2019.

Outro importante critério de delimitação do nosso *corpus* de análise foi a opção por canções que foram compostas e gravadas pelas autoras. Como defendemos em trabalho anterior sobre as práticas de escuta opositora de intérpretes brasileiras, discutindo especialmente exemplos de intervenção político-musical promovidos pela cantora Teresa Cristina (FURTADO; CORRÊA, 2020), reconhecemos a importância da escolha de repertório e a performance musical como espaços de criação, reflexão e transformação crítica.

Em sua pesquisa sobre as mulheres do blues, Angela Davis (1998) considerou, mais amplamente, seu repertório, independente de serem composições próprias ou não, centralizando a importância da figura das cantoras em fazer tais canções circularem em suas apresentações e gravações. Em nosso caso, tal escolha resultaria em um *corpus* de volume impraticável para uma pesquisa de Doutorado, e diluiria o pioneirismo e importância dessas sujeitas como compositoras; optamos, então, pelo ato da composição como um critério de recorte, por entendê-lo como um processo que, mesmo em coautoria e/ou focada na melodia para letras escritas por outra pessoa, oferece maior liberdade e espaço para a ação criativa que vamos analisar. Chegamos, assim, a uma espécie de meio-termo entre a composição exclusivamente solitária e a amplitude do repertório completo.

Ao mesmo tempo, optamos por não incluir, no *corpus* de análise, as canções compostas pelas musicistas, mas gravadas apenas em álbuns de outras pessoas ou produções em outros contextos: entendemos que o imaginário popular ligado à sua obra intelectual se manifesta, mais fortemente, na gravação de seus próprios álbuns. Desse modo, reconhecemos e valorizamos a atuação das musicistas escolhidas como compositoras em escolas de samba, parcerias e outros projetos, mas decidimos nos concentrar nas produções que centralizam suas próprias figuras. Nossa escolha de delimitação se orienta, portanto, pela interação entre a ação criativa das compositoras e os modos de circulação e reconhecimento de suas próprias vozes e produções musicais.

O *corpus* da pesquisa é composto pelo conjunto de canções autorais gravadas pelas cantoras, de modo a delinear uma linha do tempo: Dona Ivone Lara (canções gravadas entre 1978 e 2011, e Leci Brandão (canções gravadas entre 1975 e 2017). Suas obras, acessadas em seus LP's/CD's/álbuns, em versões físicas e digitais, foram filtradas segundo os critérios de serem de composição própria, e de abordarem os temas do amor e de suas relações afetivo-sexuais. As informações sobre o registro de composição das canções foram coletadas

no site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)¹². Essas etapas de coleta e delimitação resultaram em um *corpus* de 97 canções – sendo 55 de Dona Ivone Lara e 42 de Leci Brandão, conforme detalhado nos quadros abaixo (quadros 1 e 2) e compilado no seguinte (quadro 3).

Quadro 1 - Canções de Dona Ivone Lara, organizadas por ano, título do LP/CD/álbum, delimitação temática de canções sobre o amor e/ou relações afetivo-sexuais.

Dona Ivone Lara		
Ano	Título do LP/CD/álbum	Canções autorais sobre o amor e/ou relações afetivo-sexuais
1978	Samba Minha Verdade, Samba Minha Raiz	Em Cada Canto Uma Esperança; Nas Sombras da Vida; Aprendi a Sofrer
1979	Sorriso de Criança	Adeus à Solidão; O Meu Amor Tem Preço; Quisera; Sonho Meu; Liberdade; Acreditar; Confesso
1981	Sorriso Negro	De Braços com a Felicidade; Unhas; Me Deixa Ficar; Nunca Mais; Meu Fim de Carnaval Não Foi Ruim; Tendência
1982	Alegria, Minha Gente	Samba de Roda Pra Salvador; Nasci Pra Sonhar e Cantar; Coração, Por Que Choras?
1985	Ivone Lara	Doces Recordações; Não fique a se Torturar; Resignação
1998	Bodas de Ouro	Samba De Roda Pra Salvador; Sonho Meu; Mas Quem Disse Que Eu Te Esqueço; Enredo do meu samba; Alvorecer; Bodas de Ouro
2001	Nasci pra Sonhar e Cantar	Deus Está Te Castigando; Nasci Pra Sonhar e Cantar; Nas Asas da Canção; Agora; Poeta Sonhador; Canção de Felicidade; Tendência; Canto do Meu Viver; Essência de Um Grande Amor; Chorei, Confesso
2004	Sempre a Cantar	Na Própria Palma; A Cigana; Você Confessou; A Força do Criador; Coração Apaixonado; Vida Que a Gente Leva; Castelo de Ilusão; O Trovador; Receio o Amor; Vem Novamente; Nova Era; Sem Dizer Adeus
2009	Canto de Rainha	Alvorecer; Samba De Roda Pra Salvador; Mas Quem Disse Que Eu Te Esqueço; Nas Escritas da Vida; Enredo do Meu Samba; Sonho Meu; Tendência; Dizer Não Pro Adeus
2010	Nas Escritas da Vida	Nas Escritas da Vida; Divina Missão; Canção em Madrigais; Convicção Tardia; Noites de Magia; Destino; Escravo da Dor

¹² O Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB) é uma organização sem fins lucrativos, dedicada à pesquisa, preservação e promoção da Música Popular Brasileira. As informações estão disponíveis para consulta, de forma gratuita, em seu acervo digital. Disponível em <https://immub.org/>. Acesso em 16 set. 2020.

2011	Bodas de Coral no Samba Brasileiro	Amor Sem Esperança
------	------------------------------------	--------------------

Fonte: Elaboração própria, a partir de informações do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB).

Quadro 2 - Canções de Leci Brandão, organizadas por ano, título do LP/CD/álbum, delimitação temática de canções sobre o amor e/ou relações afetivo-sexuais.

Leci Brandão		
Ano	Título do LP/CD/álbum	Canções autorais sobre o amor e/ou relações afetivo-sexuais
1975	Antes que eu volte a ser nada	Antes Que eu Volte a Ser Nada; Pudim de Queijo
1976	Questão de gosto	Ser Mulher (Amélia de Verdade); As Pessoas e Eles; E Tudo Bem; Madrugada Paulista
1977	Coisas do meu pessoal	Ombro Amigo; O Chorinho e o Passarinho
1978	Metades	Troca; Ferro Frio; Mesa Para Um Só
1980	Essa tal criatura	Essa Tal Criatura; Dobrando As Cobertas; Fim de Festa; Sem Vingança; Chantagem
1985	Leci Brandão	Assumindo
1987	Dignidade	Só Quero Te Namorar
1988	Um beijo no seu coração	Café com Pão; Altos e Baixos; Um Beijo no seu Coração
1989	As coisas que mamãe me ensinou	Jeito de Apaixonado; Pimentões Recheados
1990	Cidadã brasileira	Ousadia do Olhar
1992	Comprometida	Comprometida; Me Anarquiza, Mas Não Me Esquece; Outro Sabor
1993	Um ombro amigo	Só Quero Te Namorar; Ombro Amigo; Essa Tal Criatura; Ousadia do Olhar
1993	Atitude	Quando a Gente Não Faz Esse Amor; Mal Resolvida; Dona De Casa
1995	Anjos da guarda	Deixa de Fazer Confusão; Toda Hora... Demorou; Inútil Espera
1996	Somos da mesma tribo	Cuidado Com Esse Castigo; Amigo Calmante
1997	20 preferidas - Leci Brandão	Deixa de Fazer Confusão; Toda Hora... Demorou; Quando a Gente Não Faz Esse Amor; Mal Resolvida

1999	Auto-estima	Auto-Estima
1999	Raízes do Samba	Só Quero Te Namorar; Antes Que eu Volte a Ser Nada; Café com Pão
2000	Eu sou assim	Café com Pão; Eu Só Quero Te Namorar
2001	Leci Brandão e convidados	Auto-Estima
2002	A filha da dona Leci - ao vivo	Cd do Aragão
2003	A cara do povo	Ousadia do Olhar
2006	Canções afirmativas	Só Quero Te Namorar
2008	Eu e o samba	Difícil Acreditar
2011	O canto livre de Leci Brandão	Ombro Amigo; Chantagem; Assumindo; Ensopadinho; Sem Vingança; Essa Tal Criatura; Dança Doce; Troca; Ferro Frio
2013	Cidadã da diversidade	--
2017	Simple assim	Nasci Pra Te Amar; Com as Graças de Deus; Quando a Gente Não Faz Esse Amor; Essa Tal Criatura

Fonte: Elaboração própria, a partir de informações do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB).

Quadro 3 - Lista das canções autorais sobre o amor e/ou relações afetivo-sexuais, segmentadas pelas duas cantoras-compositoras, eliminadas as repetições.

Cantora - Compositora	Canções autorais sobre o amor e/ou relações afetivo-sexuais
Dona Ivone Lara	Em Cada Canto Uma Esperança; Nas Sombras da Vida; Aprendi a Sofrer; Adeus à Solidão; O Meu Amor Tem Preço; Quisera; Sonho Meu; Liberdade; Acreditar; Confesso; De Braços com a Felicidade; Unhas; Me Deixa Ficar; Nunca Mais; Meu Fim de Carnaval Não Foi Ruim; Tendência; Samba de Roda Pra Salvador; Nasci Pra Sonhar e Cantar; Coração, Por Que Choras?; Doces Recordações; Não fique a se Torturar; Resignação; Mas Quem Disse Que Eu Te Esqueço; Enredo do meu samba; Alvorecer; Bodas de Ouro; Deus Está te Castigando; Nas Asas da Canção; Agora; Poeta Sonhador; Canção de Felicidade; Canto do Meu Viver; Essência de Um Grande Amor; Chorei Confesso; Na Própria Palma; A Cigana; Você Confessou; A Força do Criador; Coração Apaixonado; Vida Que a Gente Leva; Castelo de Ilusão; O Trovador; Receio o Amor; Vem Novamente; Nova Era; Sem Dizer Adeus; Nas Escritas da Vida; Dizer Não Pro Adeus; Divina Missão; Canção em Madrigais; Convicção Tardia; Noites de Magia; Destino; Escravo da Dor; Amor Sem Esperança
Leci Brandão	Antes Que eu Volte a Ser Nada; Pudim de Queijo; Ser Mulher (Amélia de Verdade); As Pessoas e Eles; E Tudo Bem; Madrugada Paulista; Ombro Amigo; O Chorinho e o Passarinho; Troca; Ferro Frio; Mesa Para Um Só; Essa Tal Criatura; Dobrando As Cobertas; Fim de Festa; Sem Vingança; Chantagem; Assumindo; Só Quero Te Namorar; Café com Pão; Altos e Baixos; Um Beijo no

	seu Coração; Jeito de Apaixonado; Pimentões Recheados; Ousadia do Olhar; Comprometida; Me Anarquiza, Mas Não Me Esquece; Outro Sabor; Quando a Gente Não Faz Esse Amor; Mal Resolvida; Dona De Casa; Deixa de Fazer Confusão; Toda Hora... Demorou; Inútil Espera; Cuidado com Esse Castigo; Amigo Calmante; Auto-Estima; Cd do Aragão; Dificil Acreditar; Ensopadinho; Dança Doce; Nasci Pra Te Amar; Com as Graças de Deus
--	--

Fonte: Elaboração própria, a partir de informações do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB).

Destacamos que esse conjunto inclui canções em coautoria com outras pessoas – isto é, engloba canções em que as letras são escritas pelas cantoras junto à música de outras(os) musicistas, e vice-versa. Embora nosso foco analítico se concentre nas letras, decidimos manter no corpus mesmo aquelas canções cujas letras foram escritas por outras pessoas, considerando que a co-participação como compositora constitui um gesto de coautoria que justifica a inclusão como parte de sua obra autoral, ligado ao envolvimento no gesto criativo que trouxe aquela canção ao mundo e a fez circular sob seu nome¹³. Esta escolha valoriza, ainda, a ação criativa não apenas em sua dimensão individual, mas também de forma colaborativa, em coautoria com outros membros de sua comunidade – inclusive sujeitos em outros lugares sociais, indissociáveis de suas trajetórias e de seu fazer musical. De maneira complementar, diversas fontes de registros e bases de dados, em especial sobre as canções mais antigas, não fazem essa diferenciação entre composição de letra e melodia, de modo que, em alguns casos, não seria possível fazer essa distinção.

Temos conhecimento das críticas, contrapontos e propostas alternativas em relação aos estudos de canções que focam na dimensão das letras, deixando de abordar sua materialidade sonora. Não apenas no campo da Música, mas também os pesquisadores da música no próprio campo da Comunicação, e em outros, têm se dedicado a formular novas propostas e combinações metodológicas que deem conta da complexidade desse objeto de estudo em sua dimensão sonora. Reconhecemos a importância das contribuições feitas por esses(as) pesquisadores(as), no entanto, optamos por seguir, nesta pesquisa, com uma análise focada nas letras das canções.

Em determinado ponto da pesquisa, foi necessário tomarmos uma decisão em relação às muitas possibilidades que se abrem diante do fenômeno que nos interessa estudar. Ao nos

¹³ Nesse sentido, nos aproximamos da pesquisa de Katia Santos (2005), que defende que o fato de boa parte de suas canções terem sido compostas em parceria com outros compositores não invalida a leitura centrada apenas em Dona Ivone Lara, argumentando: “A cantora é responsável pela melodia – parte importantíssima do texto popular em questão, a música popular – sendo esta a sua especialidade. Ela é também a voz que apresenta tal texto; é ela também o corpo que assume várias identidades no momento de transmissão desse texto: uma senhora negra, brasileira, carioca, cantora e compositora de samba” (SANTOS, K., 2005, p. 92).

depararmos com este *corpus* de 97 canções autorais das duas compositoras escolhidas, já delimitadas no tema das relações afetivo-sexuais, fomos confrontadas com a necessidade de exequibilidade da pesquisa a contexto no prazo estabelecido pelo Doutorado. Identificamos, assim, dois caminhos, cada um com suas próprias vantagens e desvantagens: 1) considerar este como um *corpus* expandido, que seria delimitado em um conjunto menor para tornar factível a análise mais aprofundada de elementos sonoros, percussivos, de performance vocal e arranjos, além dos semânticos, narrativos e poéticos; 2) especificar o foco nas letras das canções, para possibilitar uma escuta panorâmica deste *corpus* completo, concentrando-nos não em análises aprofundadas das canções de forma individual, mas nas relações que se constroem entre elas.

No levantamento bibliográfico para sua pesquisa sobre as mulheres do blues e do jazz, Angela Davis (1998) identificou a forte predominância de estudos de abordagem biográfica ou técnica musical, em oposição à análise das letras das canções. Embora destaque o mérito destas investigações, a autora direciona seu foco para as letras, buscando compreender como essas mulheres abordavam questões sociais importantes em suas canções, contribuindo para a elaboração de formas coletivas da consciência negra. A autora enfatiza, ainda, que mesmo os estudos sobre as implicações sociais expressas no blues costumam tratar, de forma implícita, de perspectivas masculinas, em um cenário similar ao que encontramos nos estudos sobre o amor na música popular e no samba brasileiros. Nossa escolha pelas letras se aproxima, nesse sentido, da pesquisa de Davis (1998), bem como do trabalho de Katia Santos (2005), que combina a entrevista às letras das canções de Dona Ivone Lara; e da pesquisa de Fernanda Sousa (2016), que aliou as entrevistas com Leci Brandão à análise das letras das canções de seu show comemorativo de 40 anos de carreira.

O foco no conteúdo das letras nos pareceu a escolha mais adequada à nossa proposta, dotada de maior potencial para evidenciar as interações comunicativas cantadas pelas cantoras, na medida em que nos permite ouvir os *entrelugares e relações* entre as canções que compõem o conjunto. Com essa decisão, não afirmamos a superioridade da palavra sobre os demais aspectos sonoros, tampouco uma suficiência ou vantagem absoluta daquela sobre estes – apenas defendemos que o foco nas relações e interlocuções entre as canções em um *corpus* mais amplo se adequa melhor ao objetivo da pesquisa. Assim, nos decidimos pelo foco metodológico nas letras das canções a partir da escuta e análise do *corpus* completo, com a

proposta de evidenciar esses diálogos e entrelugares, de forma combinada a informações biográficas e contextuais das cantoras-compositoras¹⁴.

Desse modo, após a escolha das cantoras-compositoras e da delimitação das canções conforme os critérios de autoria e de abordagem temática do amor e suas relações afetivo-sexuais, montamos playlists com as canções e organizamos as letras e informações de coautoria em arquivos digitais. Para fundamentar a construção do quadro contextual, coletamos informações biográficas, declarações públicas e entrevistas dessas cantoras, relacionadas a suas carreiras, personalidades, visões de mundo, questões históricas e posicionamentos sobre seu lugar social feminino negro como compositoras no samba.

Procedimentos metodológicos

Para a construção da nossa combinação metodológica de análise, tomamos como referência e inspiração os procedimentos realizados pela pesquisadora Laura Guimarães Corrêa, professora orientadora desta pesquisa, em sua tese de doutorado “Mães cuidam, pais brincam: normas, valores e papéis na publicidade de homenagem” (2011) e em pesquisas subsequentes (2018, 2019, 2020b), realizando adaptações condizentes com as diferenças entre nossos materiais empíricos. Após a coleta e seleção do material, compusemos murais físicos e digitais com as letras impressas, ao lado de outras informações das cantoras, como entrevistas e matérias de jornais com temas pertinentes à análise das letras. Esse procedimento nos permitiu “obter uma visão integral da empiria” (CORRÊA, 2011, p. 121), auxiliando na construção de grupos e categorias para análise, explorando as relações, padrões e recorrências, abrindo brechas para que a pesquisadora possa identificar também os silêncios e ausências.

Assim, realizamos novas escutas da obra de cada cantora, de forma aliada à visão panorâmica proporcionada pela distribuição espacial do material, em busca de “regularidades, peculiaridades e diferenças” (CORRÊA, 2019, p. 120) para fundamentar a elaboração de categorias para agrupar as canções. Em seguida, formulamos quadros para organizar os versos que demonstram o pertencimento de cada canção em suas respectivas categorias, como forma de evidenciar os elementos da empiria que nortearam nossas associações.

Nesse momento, a construção dessas categorias partiu de um gesto interpelativo mais aberto: *o que estão cantando sobre o amor e as relações afetivo-sexuais?* Esse movimento inicial mais amplo foi importante para uma escuta mais livre e atenta às questões mobilizadas

¹⁴ Enfatizamos que o foco nas letras não se limita à sua leitura: trata-se de um exercício de escuta das canções em que, ainda que os elementos sonoros não sejam decupados e referidos individualmente, no ato da escuta, a interpretação vocal da cantora nos oferece pistas sobre pontos de ênfase, continuidades e rupturas no fluxo da canção, bem como emoções, sentimentos e afetos que compõem os significados construídos nessas letras.

pelas próprias autoras, delineando os aspectos principais das concepções de amor apresentadas por elas. Buscamos, com esse questionamento, “detectar regularidades, convergências, singularidades e diferenças” entre os registros, permitindo que a empiria fale e chame a atenção para suas temáticas (CORRÊA, 2018, p. 326). Assim, criamos categorias distintas e particulares para as canções de cada cantora-compositora, de acordo com as características que emergem de sua própria obra intelectual.

Após esse primeiro gesto analítico, para compreender a concepção de amor desenvolvida por cada cantora, passamos à etapa seguinte, em que propusemos um método de abordar o conjunto total de canções das duas cantoras, de modo a construir uma linha de comparação possível entre o *corpus* completo. Para isto, partimos da nossa construção teórica como guia para passar da dimensão individual à coletiva, buscando captar as interações comunicativas das canções em três níveis distintos: o da própria sujeita, o do relacionamento afetivo-sexual, e o da sociedade mais ampla. Chegamos, assim, a três eixos de investigação:

- *A construção da sujeita eu lírica*, referente às formas de subjetivação, que se detém sobre os modos como a cantora-compositora narra, define, descreve e caracteriza a si mesma na canção, como se transforma e se deixa transformar diante do amor, desejo ou relacionamento;
- *A prática do amor, desejo ou relacionamento*, relativo às formas de constituição do relacionamento, que se concentra nas maneiras como a cantora-compositora manifesta, expressa, pratica e recebe o desejo e/ou amor, como constrói a relação com a(o) sujeita(o) amada(o) ou desejada(o);
- *O lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade*, pertinente à inserção social e à dimensão política mais ampla, focado nos modos como as relações afetivo-sexuais são afetadas pelo contexto social e, em contrapartida, como afetam, transformam e se posicionam em relação à coletividade e às normas sociais.

Respondemos a esses três eixos a partir dos versos das canções, tomando-as não individualmente, mas como conjunto. Nesse sentido, partimos das recorrências e padrões para reagrupar os versos conforme as formas de subjetivação, constituição do relacionamento e da inserção social e política do relacionamento, utilizando a visão panorâmica como ponto de partida para a “comparação transversal com outras peças (...) integrantes do *corpus*” (CORRÊA, 2011, p. 129), isto é, comparando os elementos das canções para identificar os diálogos e contrapontos presentes nesse conjunto. Esse movimento, de reagrupar versos de

canções distintas sob questões comuns, fundamentou os passos subsequentes. Assim como Corrêa, que decidiu escrever “as ideias, observações e impressões mais gerais” após a decupagem dos elementos da empiria em quadros descritivos (2011, p. 128), complementamos os versos com nossas reflexões iniciais sobre eles, utilizando os quadros para apoiar nossa organização inicial e, em seguida, apresentando às(aos) leitoras(es) os tópicos identificados em cada eixo.

As escolhas metodológicas aqui delineadas nos oferecem relativa flexibilidade e abertura, em um gesto exploratório orientado pela concepção de amor e afetividade conforme expresso pelas próprias cantoras. Ao mesmo tempo, conseguimos traçar eixos conceituais para interrogar as obras de todas, que serviram como fio condutor para aproximar, comparar e diferenciar as contribuições das cantoras sobre as interações analisadas. Esses procedimentos metodológicos nos permitiram, por meio da escuta panorâmica, identificar e refletir criticamente sobre as interações comunicativas cantadas em suas obras sobre o amor e as relações afetivo-sexuais, bem como as dimensões políticas do amor e a inserção mais ampla desses relacionamentos na sociedade. Os próximos capítulos se dedicam à execução desse percurso metodológico com a obra de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão.

Capítulo 5: Dona Ivone Lara

Neste capítulo, trataremos da obra intelectual de Dona Ivone Lara junto a seus coautores. Na próxima seção, abordamos a concepção do amor construída no conjunto de suas canções sobre relações afetivo-sexuais, por meio da identificação de categorias temáticas para análise preliminar das questões que emergem nos versos. Em seguida, interrogamos a obra intelectual de acordo com os três eixos provenientes do nosso modo de abordagem das interações: a construção da sujeita eu lírica; a prática do amor, desejo ou relacionamento; o lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade.

Conforme detalhado anteriormente nos procedimentos metodológicos, as etapas de coleta das canções autorais das cantoras-compositoras e de delimitação nos critérios da pesquisa, isto é, aquelas que abordam o amor e/ou as relações afetivo-sexuais, resultaram em um conjunto de 55 canções compostas e gravadas por Dona Ivone Lara. Os títulos desse conjunto de canções estão listados a seguir (quadro 4), com a indicação do ano do primeiro lançamento e dos nomes de seus coautores, quando aplicável.

Quadro 4 - Lista das canções autorais de Dona Ivone Lara sobre o amor e/ou relações afetivo-sexuais, com ano de lançamento e coautores.

Título da canção	Ano de lançamento ¹⁵	Co-compositores (quando houver)
Em Cada Canto Uma Esperança	1978	Délcio Carvalho
Nas Sombras da Vida	1978	Délcio Carvalho
Aprendi a Sofrer	1978	Délcio Carvalho
Adeus à Solidão	1979	Délcio Carvalho
O Meu Amor Tem Preço	1979	-
Quisera	1979	Délcio Carvalho
Sonho Meu	1979	Délcio Carvalho
Liberdade	1979	Délcio Carvalho
Acreditar	1979	Délcio Carvalho
Confesso	1979	-
De Braços com a Felicidade	1981	-

¹⁵ Para o ano de lançamento, consideramos a versão em LP/CD da própria cantora, que é a referência utilizada na pesquisa.

Unhas	1981	Hermínio Bello de Carvalho
Me Deixa Ficar	1981	Délcio Carvalho
Nunca Mais	1981	-
Meu Fim de Carnaval Não Foi Ruim	1981	-
Tendência	1981	Jorge Aragão
Samba de Roda Pra Salvador	1982	-
Nasci Pra Sonhar e Cantar	1982	Délcio Carvalho
Coração, Por Que Choras?	1982	-
Doces Recordações	1985	Délcio Carvalho
Não fique a se Torturar	1985	Sombrinha e Arlindo Cruz
Resignação	1985	Hélio dos Santos
Mas Quem Disse Que Eu Te Esqueço	1998	Hermínio Bello de Carvalho
Enredo do meu samba	1998	Jorge Aragão
Alvorecer	1998	Délcio Carvalho
Bodas de Ouro	1998	Paulo César Pinheiro
Deus Está te Castigando	2001	-
Nas Asas da Canção	2001	Nelson Sargento
Agora	2001	Délcio Carvalho
Poeta Sonhador	2001	Paulinho Mocidade
Canção de Felicidade	2001	-
Canto do Meu Viver	2001	Délcio Carvalho
Essência de Um Grande Amor	2001	Sombrinha
Chorei, Confesso	2001	Délcio Carvalho
Na Própria Palma	2004	Bruno Castro e Maurício Verde
A Cigana	2004	Délcio Carvalho
Você Confessou	2004	-
A Força do Criador	2004	Bruno Castro
Coração Apaixonado	2004	Rildo Hora
Vida Que a Gente Leva	2004	Délcio Carvalho
Castelo de Ilusão	2004	-

O Trovador	2004	-
Receio o Amor	2004	Sombrinha
Vem Novamente	2004	Délcio Carvalho
Nova Era	2004	Délcio Carvalho
Sem Dizer Adeus	2004	Délcio Carvalho
Nas Escritas da Vida	2009	Bruno Castro
Dizer Não Pro Adeus	2009	Luiz Carlos da Vila e Bruno Castro
Divina Missão	2010	Bruno Castro
Canção em Madrigais	2010	Luiz Carlos da Vila e Bruno Castro
Convicção Tardia	2010	Bruno Castro
Noites de Magia	2010	Délcio Carvalho e Bruno Castro
Destino	2010	Bruno Castro
Escravo da Dor	2010	Bruno Castro
Amor Sem Esperança	2011	Délcio Carvalho

Fonte: Elaboração própria, a partir de informações do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB).

1 Conceção do amor

Por meio da escuta das canções, buscamos identificar os principais temas abordados por Dona Ivone Lara junto a seus coautores em nosso recorte de sua obra intelectual, para, então, agrupá-las em categorias temáticas, com o objetivo de organizar o material para análise, facilitar nossa visão do conjunto e oferecer pistas para compreender os aspectos centrais que alicerçam a concepção de amor ali construída. Chegamos, assim, a quatro categorias temáticas principais, que chamamos de *Desencontros*, *Encontros*, *Sonhos* e *Samba*.

Após a identificação destes quatro temas principais, prosseguimos com a distribuição das 55 canções de Dona Ivone Lara selecionadas, a fim de testar e verificar se as categorias seriam suficientes para abarcar todas as canções, se seria necessário formular uma ou mais novas categorias, ou mesmo reformular o conjunto de categorias. Ao longo da distribuição, ficou evidente que as canções não necessariamente pertenciam a apenas uma das categorias, mas a duas delas simultaneamente, criando interseções – que, por sua vez, contêm pistas para compreender como esses quatro temas principais se relacionam e se ressignificam mutuamente. Ao final da distribuição entre as categorias, ficou explícito que as interseções entre os temas não eram a exceção, mas a própria regra. Nesse sentido, a única categoria que

existe por si só é a de *Desencontros*, enquanto todas as canções localizadas nas demais (*Encontros*, *Sonhos* e *Samba*) se encontram, necessariamente, na interseção com uma das outras categorias.

Nesse ponto, avaliamos a validade dessas categorias e consideramos a necessidade de reformulação, retornando a alguns dos testes anteriores para reconsiderar outras estratégias e critérios para a divisão de categorias. No entanto, consideramos que esse formato não apenas contém satisfatoriamente a todas as canções de Dona Ivone Lara sobre suas vivências afetivo-sexuais, mas constituem, ainda, um modo de organização que enfatizou *as próprias relações, interseções e entrecruzamentos* entre os temas abordados pela cantora-compositora. Optamos por seguir com essa forma de divisão, ao invés de insistir na elaboração de categorias separadas e mutuamente excludentes, por considerá-la compatível com as noções do próprio paradigma interseccional – em que o entrecruzamento permite revelar determinados aspectos que costumam permanecer inexistentes, silenciados ou invisíveis quando abordamos apenas cada uma das vias isoladas. Decidimos, assim, examinar o que emerge nas interseções, complexificando nossa compreensão sobre a concepção de amor construída na obra intelectual de Dona Ivone Lara junto a seus coautores.

Nos quadros a seguir (quadros 5-8), apresentamos: o detalhamento da distribuição das canções pelas categorias temáticas, um resumo dos tópicos que cada uma abrange, e a reprodução de alguns versos que demarcam o pertencimento de cada canção nas respectivas categorias, como forma de evidenciar os elementos que nortearam esse modo de classificação.

Quadro 5 - Canções da categoria “Desencontros”, temas abordados e versos que inserem cada canção na categoria.

Desencontros	
Saudade do amor perdido, rompimento, desentendimento, superação do amor perdido, solidão, desilusão, decepção, traição, pedido de perdão por erro cometido	
Canção	Versos
Em Cada Canto Uma Esperança	“Cada tristeza, um desejo / De ser feliz e ter na vida / Um carinho, um momento / Sem pensar em sofrimento”; “Vai, meu samba triste”; “Vai aumentando o deserto / Ambição, inveja, engano”
Nas Sombras da Vida	“Nas sombras da vida / Me perdi, eu vaguei a errar”; “Mas vivi a morrer / Na escuridão / Sem ter uma ilusão, sem sonhar”; “E tudo corria a buscar solidão / Meu rio seguia / Sem jamais encontrar o seu mar”; “Segue meu lamento”

Aprendi a Sofrer	<p>“É bem fácil perceber em mim / A tristeza aos poucos se alastrando / Estou me acabando”;</p> <p>“Você fez o que bem quis de mim / Destruiu enfim minha ilusão”;</p> <p>“Hoje só aprendi a sofrer / O tempo passa e aumenta na alma / O tormento e a dor da saudade”</p>
Adeus à Solidão	<p>“Lá vai todo o meu desalento embora”;</p> <p>“Que bom pra bem longe vai meu sofrer”;</p> <p>“E adeus melancolia, adeus à solidão / Quem tanto errou ganhou perdão”</p>
O Meu Amor Tem Preço	<p>“Você partiu para longe / Eu fiquei tão só / Fiquei amargurado, curtindo a minha dor / Não tenho alegria, só tenho dissabor / Assim terminou meu grande amor”;</p> <p>“A gente ama, sofre, chora sem querer / Ah meu Deus que triste sina eu ter gostado de você / Porque me esnobou, zombando até de mim / Dizendo pra todos, que eu era peça ruim”;</p>
Quisera	<p>“Quisera não lembrar / O que me faz chorar / Foi tanta ingratidão / Que esta chaga em meu peito / Quase me tira a razão”;</p> <p>“Bendito sons que não deixam / Que as mágoas e queixas / Me venham matar”;</p> <p>“Quem não é sofredor / Não viveu um grande amor”;</p> <p>“Emoção, ilusão, alegria e dor”;</p> <p>“Necessário é amar, ser amado / Ou até desprezado por um falso amor”</p>
Sonho Meu	<p>“No meu céu a estrela-guia se perdeu / A madrugada fria só me traz melancolia”;</p> <p>“Traz a pureza de um samba / Sentido, marcado de mágoas de amor”</p>
Liberdade	<p>“Mas depois surpreendeu-me a solidão / Foi o fim da ilusão”;</p> <p>“E agora esta desilusão / Existe uma lesão que vive em mim”;</p> <p>“Tudo que é feliz não tem direito à eternidade / Porque sempre chega a vez / De entrar em cena, a saudade”;</p> <p>“Às sombras desta recordação / Um gesto de perdão que eu não fiz / O remorso traz aquela triste melodia / Que me faz infeliz”</p>
Acreditar	<p>“Acreditar, eu não / Recomeçar, jamais / A vida foi em frente / E você simplesmente não viu que ficou pra trás”;</p> <p>“Não sei se você me enganou / Pois quando você tropeçou / Não viu o tempo que passou / Não viu que ele me carregava / E a saudade lhe entregava / O aval da imensa dor”</p>
Confesso	<p>“Vou recorrer à justiça divina / Pra aliviar meu sofrer”;</p> <p>“Tenham de mim compaixão / Meu coração magoado / Só sabe pedir perdão”;</p> <p>“Errei / Ignorando a verdade / Impulsos de crueldade / Levaram-me à prática de uma traição”;</p> <p>“Choro / Choro de arrependimento / Sofro / Peço a todo momento / Perdão / Recorri a Deus, de coração / Pra me tirar desta aflição / E me dar salvação”;</p> <p>“Que neste mundo de ilusão / Eu vou ter de sofrer”</p>
De Braços com a Felicidade	<p>“Pra ver se esquecia / O amor que eu deixei / Lá na Bahia”;</p> <p>“Senhor, tem dó / Que eu já não aguento viver só / Desistir da vida é covardia / Mas viver nesta agonia / É muito pior”;</p> <p>“Senhor, por favor, me ajude / Me sinto sozinha, posso fracassar”</p>
Unhas	<p>“Você, ah você / Crava as unhas no meu coração / E rasga, esfola, mata e depois larga”;</p> <p>“Punhal envenenado adiou / Mas se desnor-teou na hora de cravá-lo / Unhou as veias do meu coração / E com o salto da paixão / Danou-se a pisoteá-lo”;</p> <p>“Em termos de amor é infiel”;</p> <p>“Procede tal e qual o gavião / Que quando pica um coração / É pra esganá-lo de</p>

	amor”
Me Deixa Ficar	“Tanto, tanto me perdi / Cansei de me enganar / E nos recantos que sofri”; “Para findar a desventura / Só desejo teu perdão”
Nunca Mais	“Nunca mais o carinho meu terás / Não adianta lamentares / Não me convences, para mim não serves mais”; “Fracassaste outra vez / Me trocaste de novo por um outro amor / É tarde demais para querer voltar / Me enganaste, não adianta chorar”; “Pela segunda vez cometeste este erro / És um fracasso quanto à traição”
Meu Fim de Carnaval Não Foi Ruim	“Não, meu fim de carnaval não foi ruim / A nostalgia desapareceu”; “Encontrei meu grande amor / Que um dia se foi dizendo ‘não vou mais voltar’”
Tendência	“Não, para quê lamentar, o que aconteceu era de esperar / Se eu lhe dei a mão foi por me enganar / Foi sem entender / Que amor não pode haver / Sem compreensão / A desunião tende a aparecer / E aí está o que aconteceu / Você destruiu o que era seu”; “Você entrou na minha vida, usou e abusou / Fez o que quis”; “Quem sabe essa mágoa passando você venha se redimir / Dos erros que tanto insistiu por prazer / Pra vingar-se de mim”
Samba de Roda Pra Salvador	“Não chora meu bem / Não chora meu bem, que dias melhores já vem”; “Eu parti, parti chorando sufocando a minha dor”
Nasci Pra Sonhar e Cantar	“O que trago dentro de mim preciso revelar / Eu solto um mundo de tristeza que a vida me dá”
Coração, Por Que Choras?	“Coração, por que choras? / Coração, por que sofres? / Tudo na vida tem fim”; “Esquece toda infelicidade / Te consola com a sorte / Que esse mundo é de tristezas / Surpresas e saudades”; “Num mundo de fantasia / Tudo é ilusão”; “Esquecendo o que passou / Tens alívio em tua dor”
Doces Recordações	“Sei que hás de dizer que não virás jamais / Pra me tirar a paz / E até me condenar”; “E muitas aflições / Turvando meu olhar”; “Qual nuvem feito dor no céu do meu sofrer”; “Mas nada há de se perder / A própria dor há de valer / O mundo é bom professor / Pra te ensinar que o remorso é qual espinho / Que vai ferindo nas dosagens de carinho”; “A solidão não deixará / Quem tem o dom de odiar / Pra magoar quem sabe amar / As unhas da saudade / Marcam de verdade / Arranhando sem parar”
Não fique a se Torturar	“Não fique a se torturar / Porque todo amor tem fim”; “Uma vida amargurada / É uma vida sem motivos”; “E acabar com o desespero / De quem sabe esperar”
Resignação	“Sinto que eu estou me atormentando / E aos poucos me acabando por te amar em vão / Quis amenizar meu sofrimento / Esquecer por um momento teu desprezo e ingratidão / Agora já desisti de lutar porque tu não sabes amar”; “Tu não terás mais o meu perdão / Nem ao menos em pensamento / Tive alívio em minha dor / Sofri muito por querer ser feliz com teu amor / E alimentei uma ilusão / Dentro do meu coração e hoje vivo tristonho com resignação”
Mas Quem Disse Que Eu Te Esqueço	“Tristeza rolou nos meus olhos do jeito que eu não queria / E manchou meu coração, que tamanha covardia”; “Saudade amor, que saudade / Que me vira pelo avesso, que revira meu avesso / Puseram uma faca no meu peito”

Enredo do meu samba	<p>“Gastei a subvenção / Do amor que você me entregou / Passei pro segundo grupo e com razão”;</p> <p>“Meu coração carnavalesco / Não foi mais que um adereço / Teve um dez na fantasia / Mas perdeu em harmonia”;</p> <p>“Desclassifiquei o amor de tantas alegrias / Agora sei Desfilei sob aplausos da ilusão”;</p> <p>“Finda o carnaval / Nas cinzas pude perceber / Na apuração perdi você”</p>
Alvorecer	<p>“Minha mágoa se esconde”;</p> <p>“O cansaço, a incerteza / Lá se vão na beleza”;</p> <p>“E esse mar em revolta que canta na areia / Qual a tristeza que trago em minh'alma campeia”;</p> <p>“Que só me faz despertar do meu penar”;</p> <p>“Não é meu grito aflito pela madrugada”;</p> <p>“O refúgio da alma vencida pelo desamor”</p>
Deus Está te Castigando	<p>“Não vem atravessar o meu caminho / Não vê que eu quero ficar sozinho / Bane da minha vida / Toda ilusão e também os espinhos que havia no meu coração”;</p> <p>“Eu não esqueci do passado / Quando erraste eu te perdoei”;</p> <p>“O teu arrependimento / Não interessa saber / Usaste de falsidade / Mesmo sem eu merecer”;</p> <p>“Não interessa teu choro / Pra mim não há bolo, merece sofrer / Deus está te castigando / E eu estou sorrindo porque / Vives em luta contigo / Querendo te arrepender”</p>
Nas Asas da Canção	<p>“Pra fazer feliz meu coração / Que já sofreu demais”;</p> <p>“Sei que a minha mente está cansada / Foram tantas madrugadas / Quantas ilusões perdidas / Quero versos com muito lirismo / Para tirar do abismo, teu pobre coração”</p>
Agora	<p>“E que o tempo de ser infeliz passou / E agora pode me abraçar, sem se queixar / de uma desilusão”;</p> <p>“Só agora sabe que o lamento / Passa como vento, e a ninguém comove / Numa noite chuvosa, num imenso deserto / Quando alguém se lastima / Ninguém fica por perto”</p>
Poeta Sonhador	<p>“Por favor me deixe mudo / Doeu demais aquele amor / Eu errei fui o culpado / Nosso amor era verdade / E eu não soube dar o valor”;</p> <p>“Nosso amor não tem mais graça / E agora o que me resta é a dor”;</p> <p>“Este samba é um triste canto / De um poeta sonhador”;</p> <p>“Um dia minha dor vai passar / Não terei mais tristeza”</p>
Canto do Meu Viver	<p>“Eu me perdi no canto do meu viver / Sem saber a razão de tanto sofrer”;</p> <p>“Ansiedade e desejo de querer se dar / Alegria e tristeza e desilusão / E a saudade fazendo uma eterna canção”;</p> <p>“E amando quem nunca se perdeu / Só passou pela vida e não viveu”</p>
Chorei Confesso	<p>“Chorei, confesso / Senti o pranto em meu rosto correr / Ah! Quanta ingratidão / Deixaste mágoas no meu coração”;</p> <p>“As mágoas vão aos poucos se acabando / E a saudade desfaz / A tua imagem morre com a distância”;</p> <p>“Quem ama assim tem muito o que sofrer / Na certa nunca mais um novo adeus / Irá ferir os sofrimentos meus”</p>
A Cigana	<p>“Você diz que está chorando / Por amor, por amor / Oia lá! Toma cuidado / Pra cigana não te castigar”;</p> <p>“O amor é igual à flor / Que é delicada demais / Um forte vento qualquer / A flor logo se desfaz / Você precisa zelar”;</p> <p>“Você que faz do amor / Uma feliz brincadeira / Que não sentiu o amargor / Do</p>

	amor pela vida inteira”
Você Confessou	<p>“Você confessou / Que um dia me enganou / Chorou de arrependimento / E apelou pro meu amor”;</p> <p>“Fingi não entender / A sua traição / Mas logo lhe dei o troco / Magoei, desprezei teu coração”;</p> <p>“Chora, implora com emoção / E carinhosamente pede a meu coração / Para esquecer do passado e a desilusão / Pois já se sente castigado / Vive a mercê da solidão”</p>
Coração apaixonado	<p>“Mistérios do amor / Causam dores e maledicências naturais / Que um coração tem que sanar / Um ciúme passageiro / Sentimento traiçoeiro / Pode abalar, fazer de ti réu ou juiz”</p>
Vida que a gente leva	<p>“Vida que a gente leva / Forçando sempre um sorriso / Fingindo que sabe levar / Cantando com falsa alegria / Por que não sabe chorar”;</p> <p>“O mundo está sempre a girar / É nesse barranco que a gente tem que se firmar / Pra não tropeçar na subida / Nem se deixar despencar”</p>
Castelo de Ilusão	<p>“Quanto sofri / Quando vi desmoronar / O meu castelo de ilusão / Foi castigo eu não merecia / Iludiram o meu coração / Dos amores que eu tanto queria / Só me restou a saudade / E decepção / Mas quanto eu sofri”</p>
O Trovador	<p>“Me deixa cantar para não me afogar nessa agonia / O que me aperta o coração”;</p> <p>“Abençoada pela luz da poesia / Eu vou cantando para espantar a dor”;</p>
Receio o Amor	<p>“Receio o amor / Quando eu começo a gostar de mais / Sei que de outra queda / Serei incapaz de suportar assim / Silenciei da primeira vez / Pude conter a dor / Não guardei no peito ódio nem rancor / E nem me rebelei pra mim”;</p> <p>“Foi embora a nostalgia / Deixando em seu lugar / O amor que tantas vezes me fez chorar”</p>
Vem Novamente	<p>“E quase sempre és incapaz / De achar na vida tudo que pensa / Longe dos braços meus / Parte nem diz adeus / Eu só sei esperar / Que a longa noite se passa / Sofrer bem mais do que eu / E conduza teus passos / Para os dias que são teus”;</p> <p>“Quem vê a sorte esquecida / Trazer muito mais amargor / Quando a lida da vida tende a esperar / Nos dá vontade de se acabar”</p>
Nova Era	<p>“Faz esse mal se afastar / E a escuridão clarear”;</p> <p>“Agita a minha fantasia / Afasta essa melancolia / Diz que o mundo está mudando”;</p> <p>“Vem viver sem agonia / Vem, vem dizer que eu sou / O que a vida te negou / Eu sou o que você quis / Uma ilusão qualquer”</p>
Sem Dizer Adeus	<p>“Já sei porque ela foi embora sem dizer adeus / Menosprezando os sentimentos meus / Se eu a ofendi foi sem querer / Senhor amenizai os sofrimentos seus / Não deixe que mal nenhum venha acontecer / Apesar dela merecer”</p>
Nas Escritas da Vida	<p>“Vai, usa a tua razão, cega o teu coração / E procura entender, me feri a valer / É tão triste viver sem sorrir / À procura de um ninho / Pra amenizar as agruras do caminho”;</p> <p>“Vai, eu não vou resistir, eu não vou insistir / Não vou me exceder e não vou debater / Só preciso dizer a você / Nas escritas da vida / Eu não nasci pra sofrer”;</p> <p>“Se a paixão acabou / É melhor terminar”;</p> <p>“Eu juro, não me acostumei / A tanta covardia no amor”</p>
Dizer Não Pro Adeus	<p>“Tem que saber perdoar / Vamos nos encontrar / Dizer não pro adeus”;</p>

	<p>“Quem sabe um dia / Essa dor que não se cala / Vai torturar um outro peito”; “Deixa passar a dor / Cicatrizar e reviver a paz / De um eterno amor”</p>
Convicção Tardia	<p>“Eu já tinha sofrido o maior dissabor / Não acreditavas em mim, tenho convicção”; “Na terra seca que chorei / Nasceram flores / Que em lágrimas reguei / Do desamor nasceu canção / Que, hoje, embala o pranto / De quem clama o meu perdão”</p>
Noites de Magia	<p>“Está calada minha viola / Também meus versos / Sem melodia / Bate a saudade que me arrepia”; “Eu passo a vida num só tormento / Sem ter carinho, sem ter paixão / Sofre meu coração”</p>
Escravo da Dor	<p>“Disse que está sofrendo / Chorou de arrependimento / Pois, não soube dar valor / Vive, agora, atormentado / Da saudade, ele se queixa / Tornou-se um escravo da dor”; “Da doce paixão que te enfeitiçou / Restou solidão e amargo rancor / Tão dura lição / Que quase meu peito arrebenta / Te vendo passar, devagar / De braço dado com ela”; “A decepção que me libertou / Da triste ilusão, do falso amor”</p>
Amor Sem Esperança	<p>“Não vale amar / Se não há mais prazer / É melhor esquecer / Não vale a pena enganar / Nosso amor sem esperança / Já deixou de ser criança”; “É necessário mudar / Quando o amor / Já não é mais verdade / Passa a ser falsidade / E só desgostos trará”; “Não existe mais a alegria / De fazer poesia / De cantar por aí”; “Foge do meu ser a ilusão de viver / Nas garras do teu coração / Como é triste amar em vão”</p>

Fonte: Elaboração própria, a partir das letras das canções do *corpus*.

Quadro 6 - Canções da categoria “Encontros”, temas abordados e versos que inserem cada canção na categoria.

Encontros	
Realização do amor, reencontros, reviver um amor, estar juntos, concretizar a felicidade no amor, compartilhar o amor	
Canção	Versos
Nas Sombras da Vida	<p>“E a tormenta está pra se acabar / Há uma luz abrindo a escuridão / Um jeito de alegria / Um canto de perdão / E é minha vez de poder cantar / E desabafar, tudo que senti”; “Dias de sol / Mão procurando por mim / Trazendo amor sem fim”</p>
Adeus à Solidão	<p>“Sorrisos de alegria estão a me esperar / No meu caminho flores se abrindo / De novo a esperança e a vida está sorrindo”; “Vou sentir o que é viver / E adeus melancolia, adeus à solidão / Quem tanto errou ganhou perdão”; “É só nos laços do amor / Que a gente acha prazer / Encontrei quem me quis / E se fez merecer” “Vou me dar com euforia / Pra ser feliz, afinal”</p>
Meu Fim de Carnaval Não Foi Ruim	<p>“Não, meu fim de carnaval não foi ruim / A nostalgia desapareceu e a alegria se apossou de mim / Encontrei meu grande amor”; “Foi coincidência do destino / Encontrar em meu caminho / E poder reviver /</p>

	Tudo que foi bom do nosso passado / Trocamos juras de amor até o amanhecer”
Bodas de Ouro	<p>“Com o samba eu casei tanto tempo faz / Com ele eu vivi minha vida em paz / Do samba eu guardei só momentos bons / Nossos corações não separam mais”;</p> <p>“E tudo que aprendi o samba me ensinou / Sempre foi o samba o meu grande amor”;</p> <p>“O samba me deu muito mais do que eu quis / O samba me fez bastante feliz / Até bodas de ouro com o samba eu já fiz / Canto pra comemorar / E vou dizer mais, se eu pudesse voltar / Casava outra vez com o samba”;</p> <p>“E se depender de mim, do samba e desse bem-querer / A gente tão cedo não vai morrer”</p>
Agora	<p>“E agora, que volto pra lhe ver / Com grande prazer / Vejo quanto mudou, um novo brilho no seu olhar”;</p> <p>“Volta pra vida / Trazendo no sorriso / Um milagre de uma transformação”;</p> <p>“Não vale a pena penar / E nem se perder / Perdendo a festa do viver”</p>
Dizer Não Pro Adeus	<p>“Mas sei que para ser feliz / No fundo bem feliz / Que valeu / Tem que saber perdoar / Vamos nos encontrar / Dizer não pro adeus”;</p> <p>“Então um livre coração / Pode abrigar / Uma semente do perdão / E germinar”;</p> <p>“Deixa passar a dor / Cicatrizar e reviver a paz / De um eterno amor”</p>
Na Própria Palma	<p>“O samba rasgado embala o meu sorriso / Desata o laço e afasta o meu penar”;</p> <p>“O amor em forma de canção se espalha / Numa corrente de emoção desagua / A mão percorre o violão a desenhar / Acordes lindos de se admirar / E na batida firme do cavaco / Esqueço a dor que mora ali ao lado / E o povo em volta forma uma aliança / É tão sublime o coro a cantarolar”</p>
A força do criador	<p>“Alegria de viver cantando / Companheira desses longos anos / Fonte de inspiração tão bela / Essa luz sempre a me guiar”;</p> <p>“O encontro que me seduz / Meu tesouro maior / A certeza de estar sempre a sonhar / Nos braços de uma canção”;</p> <p>“É uma luta intensa / Forte e voraz / Que me faz ser capaz / De unir muitas raças / Ver um mundo melhor / E sentir toda força do amor / No criador”</p>
Coração apaixonado	<p>“Batendo amor no meu peito / Quer viver alvoroçado / Como um menino travesso / Na menina dos meus olhos / Cores nomes, vem a mim / E um desejo me faz mulher / Vendo flores em meu jardim”;</p> <p>“Mas a mão de um amigo / Pode chegar e te fazer muito feliz”</p>
Receio o Amor	<p>“Não pressenti que estava acesa outra paixão / Falou mais alto o coração / Eu não resisti / Hoje surpreso comigo passo a acreditar / Feliz daquele que ama / E ainda tem amor pra dar”;</p> <p>“Senti que a felicidade / Quis se retratar / Me abracei com alegria / Vi o amor desabrochar”</p>
Vem Novamente	<p>“Vem novamente / Como vem sempre / Mais do que um infeliz / Sem saber o que diz / Não pode me esquecer”;</p> <p>“Vai procurar por aí até inspiração sem saber / Pois quando volta traz tanto carinho que faz comover / Festa de amor que faz bem / Pois você não sabe mentir / E o deus do amor até nos sorri”</p>
Nova Era	<p>“Faz qualquer coisa pra me agradar / Diz para o mundo escutar / Que eu sou teu maior amor / Põe alegria nesse meu olhar”;</p> <p>“Essa vida é tão breve / Vê se ao menos se atreve / A me querer com mais calor / Agita a minha fantasia / Afasta essa melancolia / Diz que o mundo está mudando / Nova era / Trazendo nova harmonia”;</p> <p>“Eu sou o que você quiser / Uma ilusão qualquer / Faz pra mim uma oração amor”</p>

Divina Missão	“O nosso amor vai seguindo imperfeito / Com o valor de que temos direito”; “O céu descortina o véu / Sobre a nossa inspiração / Que, tão pura, nos faz levitar / E assim, sinto a paixão me ativar / Nossa emoção sublimar”; “Que enfim, nosso samba é muito mais / O nosso samba é capaz / De selar a paz”
Canção em Madrigais	“Vem reinventar o amor / Reacender o calor / Retemperar o velho sabor / Vem pra recriar a canção / Hino de uma paixão / Um samba de coração”; “Sim, nada mais vai impedir / Ver nossa escola sair / Com seu enredo de amor, de amor”
Convicção Tardia	“Mas descobri que no amor / O benefício ampara o provedor / Exercitei minha emoção / E hoje, vivo o esplendor / De uma nova paixão”; “Na terra seca que chorei / Nasceram flores / Que em lágrimas reguei / Do desamor nasceu canção”
Destino	“Tristeza pra mim, nunca mais / Ficaram todas no caminho / Refiz amizade com a paz”; “E na avenida eu vou passar cantando / E desse amor eu vou me embriagar”

Fonte: Elaboração própria, a partir das letras das canções do *corpus*.

**Quadro 7 - Canções da categoria “Sonhos”,
temas abordados e versos que inserem cada canção na categoria.**

Sonhos	
Idealização ou projeção do amor, busca do amor, desejo de um novo amor, esperança de amor futuro	
Canção	Versos
Sonho Meu	“Sonho meu, sonho meu / Vai buscar quem mora longe, sonho meu / Vai mostrar esta saudade, sonho meu / Com a sua liberdade, sonho meu”; “Sinto o canto da noite na boca do vento / Fazer a dança das flores no meu pensamento”
De Braços com a Felicidade	“Senhor, por favor, me ajude / Me sinto sozinha, posso fracassar / Ponha no meu caminho / Um amor de verdade / A quem eu possa amar”
Nasci Pra Sonhar e Cantar	“Nasci pra sonhar e cantar / Na busca incessante do amor, que desejo encontrar”; “Do amor, sou madrugada que padece e não esquece / E há sempre um amanhã para o seu pranto secar”
Coração, Por Que Choras?	“Te consola com a sorte / Que esse mundo é de tristezas / Surpresas e saudades”; “Esquecendo o que passou / Tens alívio em tua dor / Deus é bom / Vai consolar-te com outro amor”
Não Fique a se Torturar	“Encontrando lenitivo / Esta vida está curada”; “E na falta de carinho / Novo amor pode chegar / E acabar com o desespero / De quem sabe esperar”
Poeta Sonhador	“Um dia minha dor vai passar / Não terei mais tristeza / A alegria vai voltar”; “Com meu canto de poeta / Pretendo encontrar / Outro amor tão verdadeiro / E a felicidade reconquistar”
Canção de Felicidade	“O sonho chega à realidade / Sem se importar com o que vai chegar”;

	<p>“Emoção e fantasia / Sorriso brilhando no olhar / É o amor que vai chegar”; “E este amor que nos traz o mais lindo poema de encantar / Pode ser muito mais do que somente um motivo de prazer / E uma luz infinita de uma estrela a brilhar”</p>
Essência de Um Grande Amor	<p>“E cantando consegui afugentar a tristeza / Alegrar meu coração, com poesia e beleza”; “Despetalando uma flor, comecei logo a compor / Como musa inspiradora, essência de um grande amor”</p>

Fonte: Elaboração própria, a partir das letras das canções do *corpus*.

Quadro 8 - Canções da categoria “Samba”, temas abordados e versos que inserem cada canção na categoria.

Samba	
Composição, canto e escuta do samba como cura, remédio e consolo do amor, samba como ambientação do amor, samba como próprio alvo do amor, samba como par romântico	
Canção	Versos
Em Cada Canto Uma Esperança	<p>“Vai, vai meu samba triste / Vai mostrar que ainda existe / O poder do amor / Hás de alegrar tanta gente aí / Que desconhece seu valor”; “Eu me amarro no meu samba / E meu sentimento se agita / É a forma mais bonita / De empurrar os meus dias”; “O meu samba principia / Quando amo de verdade / E se vai sem fantasia / Na mais pura liberdade”</p>
Aprendi a Sofrer	<p>“Eu que cantava amor / Em seus braços sentia alegria e prazer”; “Só tenho agora meu samba / Que é livre e me cobre de tranquilidade / Me diz que o mundo dá volta / E que o meu padecer há de se acabar”</p>
Quisera	<p>“Pra cicatrizar / O remédio é cantar / Benditos sons que não deixam / Que as mágoas e queixas / Me venham matar”;</p>
Enredo do Meu Samba	<p>“Não entendi o enredo / Desse samba, amor / Já desfilei na passarela do teu coração”; “Gastei a subvenção / Do amor que você me entregou / Passei pro segundo grupo e com razão”; “Meu coração carnavalesco / Não foi mais que um adereço / Teve um dez na fantasia / Mas perdeu em harmonia”; “Sei que atravessei um mar / De alegorias / Desclassifiquei o amor de tantas alegrias”; “Desfilei sob aplausos da ilusão / E hoje tenho esse samba de amor, por comissão”; “Finda o carnaval / Nas cinzas pude perceber / Na apuração perdi você”</p>
Bodas de Ouro	<p>“Com o samba eu casei tanto tempo faz / Com ele eu vivi minha vida em paz / Do samba eu guardei só momentos bons / Nossos corações não separam mais”; “O samba pra mim me caiu do céu / A ele jurei sempre ser fiel / E tudo que aprendi o samba me ensinou / Sempre foi o samba o meu grande amor”; “O samba me deu muito mais do que eu quis / O samba me fez bastante feliz / Até bodas de ouro com o samba eu já fiz”; “E vou dizer mais, se eu pudesse voltar / Casava outra vez com o samba”; “Que o samba me dá prazer / E se depender de mim, do samba e desse bem-querer / A gente tão cedo não vai morrer”</p>

Nas Asas da Canção	<p>“Vou viajar / Nas asas da canção / Até encontrar inspiração pra compor / Um sublime poema de amor”;</p> <p>“Quero reunir / As mais lindas notas musicais / Pra fazer feliz meu coração”;</p> <p>“Ó musa / Me ajude como outrora”;</p> <p>“Quero versos com muito lirismo / Para tirar do abismo, teu pobre coração”;</p> <p>“Lindas melodias, emoldurando as fantasias / Da minha imaginação”</p>
Canção de Felicidade	<p>“Passar, sei lá / Cantar, cantar, cantar (...) Passar, sei lá / Amar, amar, amar”;</p> <p>“Existe canção de felicidade / Uma alegria a nos embalar”;</p> <p>“E este amor que nos traz o mais lindo poema de encantar / Pode ser muito mais do que somente um motivo de prazer”</p>
Essência de um Grande Amor	<p>“Não, é ruim pra quem não vê / Que cantando se desperta novo amanhecer”;</p> <p>“E cantando consegui afugentar a tristeza / Alegria meu coração, com poesia e beleza / Despetalando uma flor, comecei logo a compor / Como musa inspiradora, essência de um grande amor”</p>
Na Própria Palma	<p>“A palma que marca na própria palma / Esquenta o terreiro e incendeia a alma / O samba rasgado embala o meu sorriso / Desata o laço e afasta o meu penar”;</p> <p>“O amor em forma de canção se espalha / Numa corrente de emoção desagua / A mão percorre o violão a desenhar / Acordes lindos de se admirar / E na batida firme do cavaco / Esqueço a dor que mora ali ao lado / E o povo em volta forma uma aliança / É tão sublime o coro a cantarolar”</p>
A força do criador	<p>“Alegria de viver cantando / Companheira desses longos anos / Fonte de inspiração tão bela / Essa luz sempre a me guiar”;</p> <p>“O encontro que me seduz / Meu tesouro maior / A certeza de estar sempre a sonhar / Nos braços de uma canção”;</p> <p>“Nos compassos da pauta / Bate o meu coração / A busca da criação / É uma luta intensa / Forte e voraz / Que me faz ser capaz / De unir muitas raças / Ver um mundo melhor / E sentir toda força do amor / No criador”</p>
Vida que a gente leva	<p>“Fingindo que sabe levar / Cantando com falsa alegria / Por que não sabe chorar / Sempre formando esperança / Que não cansa de esperar”;</p> <p>“Eu vivo jogando nas voltas que esse mundo dá / Sem parar / Sempre a cantar / E lá vou eu / Levando o meu destino / Nesse meu tempo / Nesse meu lugar / Plantando flores pra colher alegria / Não guardar em meu peito ódio e nem rancor / Porque eu nasci com a sina de espalhar amor”</p>
O Trovador	<p>“Me deixa cantar para não me afogar nessa agonia / O que me aperta o coração / Pode virar / Um canto que vai espalhar alegria / Emoção sem par / Eu sou trovador / Eu sou a canção que vem das ruas”;</p> <p>“Abençoada pela luz da poesia / Eu vou cantando para espantar a dor”;</p> <p>“A lembrar de quem só me fez feliz / Vou cantando a minha canção de amor”</p>
Divina Missão	<p>“Tantas canções que me trazem a calma / Recordações que invadem minh’alma”;</p> <p>“O céu descortina o véu / Sobre a nossa inspiração / Que, tão pura, nos faz levitar”;</p> <p>“E assim, sinto a paixão me ativar / Nossa emoção sublimar / E essa divina missão vai cumprir seu papel”;</p> <p>“Ganhar a garganta do povo / Quintais e nos salões / Com a sua pujança, mostrar / Que enfim, nosso samba é muito mais / O nosso samba é capaz / De selar a paz”</p>
Canção em Madrigais	<p>“Vem pra recriar a canção / Hino de uma paixão / Um samba de coração”;</p> <p>“Sim, nada mais vai impedir / Ver nossa escola sair / Com seu enredo de amor, de amor”;</p> <p>“Cantar em madrigais / Ver nosso samba evoluir / E os foliões sempre a sorrir / Em nossos corações”</p>

Destino	<p>“Mudei da água pro vinho / Pois só encontrei no meu samba / Mais força pra continuar / O fruto regado por bambas / Sem medo de errar”;</p> <p>“Fiz do Samba meu lar, meu destino / Um caminho que eu vivo a trilhar”;</p> <p>“Me transporta à canção, meu prazer é cantar / O meu Samba é meu cais, minha prece / Minha verve, meu chão, o licor”;</p> <p>“E na avenida eu vou passar cantando / E desse amor eu vou embriagar”</p>
---------	--

Fonte: Elaboração própria, a partir das letras das canções do *corpus*.

No quadro a seguir (quadro 9), resumimos a distribuição total das canções pelas quatro categorias temáticas. As cores indicam as canções que se encaixam, simultaneamente, em duas categorias, criando interseções.

Quadro 9 - Canções das categorias “Desencontros”, “Encontros”, “Sonhos” e “Samba”, com a lista das canções que as compõem e a sinalização das interseções entre as categorias.

Categorias temáticas	Canções
<p>Desencontros Saudade do amor perdido, rompimento, desentendimento, superação do antigo amor, solidão, desilusão, decepção, traição, pedido de perdão por erro cometido (47 canções)</p>	<p>Em Cada Canto Uma Esperança; Nas Sombras da Vida; Aprendi a Sofrer; Adeus à Solidão; O Meu Amor Tem Preço; Quisera; Sonho Meu; Liberdade; Acreditar; Confesso; De Braços com a Felicidade; Unhas; Me Deixa Ficar; Nunca Mais; Meu Fim de Carnaval Não Foi Ruim; Tendência; Samba de Roda Pra Salvador; Nasci Pra Sonhar e Cantar; Coração, Por Que Choras?; Doces Recordações; Não fique a se Torturar; Resignação; Mas Quem Disse Que Eu Te Esqueço; Enredo do meu samba; Alvorecer; Deus Está te Castigando; Nas Asas da Canção; Agora; Poeta Sonhador; Canto do Meu Viver; Chorei, Confesso; A Cigana; Você Confessou; Coração apaixonado; Vida que a gente leva; Castelo de Ilusão; O Trovador; Receio o Amor; Vem Novamente; Nova Era; Sem Dizer Adeus; Nas Escritas da Vida; Dizer Não Pro Adeus; Convicção Tardia; Noites de Magia; Escravo da Dor; Amor Sem Esperança</p>
<p>Encontros Realização do amor, reencontros, reviver um amor, estar juntos, concretizar a felicidade no amor, compartilhar o amor (16 canções)</p>	<p>Nas Sombras da Vida; Adeus à Solidão; Meu Fim de Carnaval Não Foi Ruim; Bodas de Ouro; Agora; Dizer Não Pro Adeus; Na Própria Palma; A força do criador; Coração apaixonado; Receio o Amor; Vem Novamente; Nova Era; Divina Missão; Canção em Madrigais; Convicção Tardia; Destino</p>
<p>Sonhos Idealização, projeção do amor, busca do amor, desejo de um novo amor, esperança de amor futuro (8 canções)</p>	<p>Sonho Meu; De Braços com a Felicidade; Nasci Pra Sonhar e Cantar; Coração, Por Que Choras?; Não fique a se Torturar; Poeta Sonhador; Canção de Felicidade; Essência de Um Grande Amor</p>
<p>Samba Composição, canto e escuta do samba como cura, remédio e consolo do amor, samba como</p>	<p>Em Cada Canto Uma Esperança; Aprendi a Sofrer; Quisera; Enredo do Meu Samba; Bodas de Ouro; Nas Asas da Canção; Canção de Felicidade; Essência de um Grande Amor; Na Própria Palma; A força</p>

ambientação do amor, samba como próprio alvo do amor, samba como par romântico (15 canções)	do criador; Vida que a gente leva; O trovador; Divina Missão; Canção em Madrigais; Destino ¹⁶
<p>Legenda:</p> <ul style="list-style-type: none"> = Desencontros + Samba = Desencontros + Sonhos = Desencontros + Encontros = Encontros + Samba = Sonhos + Samba 	

Fonte: Elaboração própria.

Após a distribuição, verificação e reajustes, passamos à escuta das canções de forma agrupada pelas categorias. Identificamos, assim, que cada categoria temática se ocupava de um tempo distinto: a categoria de *Desencontros*, que engloba “saudades do amor perdido, rompimento, desentendimento, superação do antigo amor, solidão, desilusão, decepção, traição, pedido de perdão por erro cometido”, se dedica ao amor do *tempo passado*; a categoria de *Encontros*, que reúne “realização do amor, reencontros, reviver um amor, estar juntos, concretizar a felicidade no amor, compartilhar o amor”, aborda o amor no *tempo presente*; a categoria de *Sonhos*, que trata de “idealização projeção do amor, busca do amor, desejo de um novo amor, esperança de amor futuro”, toma como referência o amor do *tempo futuro*; e, por fim, a categoria de *Samba*, dedicada aos elementos de “composição, canto e escuta do samba como cura, remédio e consolo do amor, samba como ambientação do amor, samba como próprio alvo do amor, samba como par romântico”, constitui a ideia de um *amor atemporal*.

A centralidade do tempo, que surgiu espontaneamente em nosso movimento de categorização temática das canções, também foi identificada, anteriormente, pelo pesquisador Marcelo de Mello Rangel (2015). Em sua visão, a poética de Dona Ivone Lara realiza o reencantamento do mundo por meio de sua abordagem do *tempo*, apontado pelo autor como agente necessário e autônomo de transformação, como aspecto que permite a superação do fim das relações e também é responsável por levá-las ao fim. Rangel destaca o caráter trágico-melancólico da obra da cantora, afirmando, porém, que isto não constitui uma postura pessimista em relação à vida: “(...) a vida é descrita como sendo um âmbito exposto à

¹⁶ “Canção em Madrigais” e “Destino” são compostas em coautoria entre Dona Ivone Lara e Bruno Castro, mas foram gravadas apenas sob a voz dele no álbum “Nas Escritas da Vida” (2010). No entanto, como este é um álbum em que a maioria das canções foram gravadas em duetos entre ela e Bruno Castro, decidimos manter essas duas canções em nosso *corpus* de pesquisa. O mesmo não se aplica, por exemplo, ao CD “Baú da Dona Ivone”, formado por composições dela em coautoria, mas do qual ela não participou da gravação de nenhuma faixa; configurando-se como uma homenagem feita por outros intérpretes.

necessidade do sofrimento e da perda, e isto de forma recorrente, na qual, porém, é (muito) possível construir e experimentar momentos ideais ou como costuma dizer, ‘felizes’ e de ‘paz’” (RANGEL, 2015, p. 115).

Nossos achados se encontram em consonância com os de Rangel (2015) em relação a diversos aspectos, tais como a forte presença dos sonhos, a predominância da melancolia, a transitoriedade, a impossibilidade do relacionamento eterno, o caráter do samba como fonte de ânimo diante da aridez da vida, dentre outros. Nossa análise difere da do autor, no entanto, em dois quesitos. O primeiro diz respeito às canções analisadas: seu capítulo referencia 6 canções, enquanto trabalhamos com um *corpus* mais extenso, de 55 canções, o que nos possibilita vislumbrar um panorama mais amplo. O segundo está ligado ao modo de articulação dos tempos: o autor ressalta a transitoriedade da vida como “marcada pela necessidade de diferenciação entre passado e presente” (2015, p. 120), enquanto buscamos observar os entrecruzamentos e interseções entre as categorias temporais que encontramos, que incluem, além de passado e presente, também o futuro e a atemporalidade/eternidade.

Paralelamente, a pesquisa recente de Maria Verônica Silva (2022) também aborda as manifestações do amor na obra de Dona Ivone Lara, analisando cinco canções do álbum “Nasci pra sonhar e cantar”. A partir de uma abordagem literária, a autora evidencia que o amor emerge de maneiras distintas nas canções, como um amor incomunicável, que transcende a linguagem; como um amor maior que a capacidade humana de compreensão, que inspira e move; por meio do sujeito cancional eufórico com a chegada do amor; por meio da identificação com o ser amado; de sua idealização; e, ainda, por meio de sua ausência e solidão. Nesse contexto, a autora enfatiza que tal solidão é marcada pelo racismo e sexismo que incide sobre as mulheres negras, como discutiremos mais detalhadamente a seguir. Na visão de Silva (2022), por meio de suas composições, Dona Ivone Lara subverte a lógica patriarcal, racista e dos papéis das mulheres negras no samba, reivindicando, para si e para outras mulheres negras, o direito de amar.

De volta à nossa própria análise, as canções localizadas na categoria de *Samba* apresentam interseções com todas as outras categorias. Entendemos que isto ocorre por sua própria constituição como uma amplificação para além da relação afetivo-sexual para emergir como uma abstração do amor que se manifesta no gênero musical, nos atos de sua criação, performance e escuta, bem como nas demais sociabilidades que o constituem. As canções dessa categoria entremeiam os relacionamentos amorosos ao gênero musical em níveis distintos: trazendo desde as ações de composição, canto e escuta do samba como vetores de cura e consolo para as dores do amor; passando para o samba como alicerce de ambientação e

estruturação dos significados do próprio relacionamento; chegando à constituição do samba como próprio alvo do amor e sua concretização como par romântico. Pela própria condição permanente e duradoura da relação de Dona Ivone Lara com o samba, essa categoria atravessa a todas as outras – sobrevivendo aos relacionamentos terminados com outros sujeitos no passado, fortalecendo e atribuindo novas significações à concretização dos amores presentes, e fundamentando a busca pelos amores futuros.

Paralelamente, a categoria de *Desencontros* também apresenta interseções com todas as outras, evidenciando como as dores e decepções dos amores perdidos deixam marcas no presente, impactam as expectativas de amores futuros e reconfiguram os modos de concepção do amor como entidade abstrata. A própria presença de elementos de *Desencontros* em interseção com *Encontros* reforça essa ideia: os amores que vivemos no presente são profundamente marcados pelas dores dos amores passados, seja por meio do receio causado pela desilusão, por meio do alívio e consolo em amar novamente, ou, ainda, por meio do aprendizado com os relacionamentos anteriores. Enquanto isso, as canções localizadas nas categorias de *Encontros* (amor no tempo presente) e *Sonhos* (amor no tempo futuro) não apresentam interseções entre si, evidenciando, assim, a ausência de vínculo entre os amores desses tempos. Qual a razão desse vácuo entre presente e futuro? Observando a distribuição das canções entre as categorias, vemos que os amores perdidos, sofridos e malfadados constituem o tema predominante: *Desencontros* abrange 47 canções, *Encontros* enquadra 16, *Sonhos* reúne 8, e *Samba* compreende 15 faixas.

A ausência de vínculo entre as categorias que expressam o amor presente e o amor futuro, juntamente à predominância das canções sobre desencontros e rupturas, sugere que não há expectativa de que o amor presente permaneça no futuro: ao contrário, o esperado é que ele chegue, fatalmente, a um fim. Essa qualidade da relação afetivo-sexual como inerentemente efêmera e transitória se concretiza em diversas passagens, como, por exemplo, nos versos a seguir:

“Quem não é sofredor / Não viveu um grande amor”, “Necessário é amar, ser amado / Ou até desprezado por um falso amor” (Quisera);
 “Tudo que é feliz não tem direito à eternidade / Porque sempre chega a vez / De entrar em cena, a saudade” (Liberdade);
 “A vida foi em frente / E você simplesmente não viu que ficou pra trás (...) E eu que agora moro nos braços da paz / Ignoro o passado / Que hoje você me traz” (Acreditar);
 “Não, para quê lamentar, o que aconteceu era de esperar / Se eu lhe dei a mão foi por me enganar / Foi sem entender / Que amor não pode haver / Sem compreensão / A desunião tende a aparecer” (Tendência);
 “Coração, por que choras? / Coração, por que sofres? / Tudo na vida tem fim”, “Num mundo de fantasia / Tudo é ilusão” (Coração, Por Que Choras?);
 “Não fique a se torturar / Porque todo amor tem fim” (Não Fique a se Torturar);

“E amando quem nunca se perdeu / Só passou pela vida e não viveu” (Canto do Meu Viver);
 “O amor é igual à flor / Que é delicada demais / Um forte vento qualquer / A flor logo se desfaz / Você precisa zelar” (A Cigana).
 “Se a paixão acabou / É melhor terminar” (Nas Escritas da Vida);
 “Não vale amar / Se não há mais prazer / É melhor esquecer / Não vale a pena enganar / Nosso amor sem esperança / Já deixou de ser criança”, “É necessário mudar / Quando o amor / Já não é mais verdade / Passa a ser falsidade / E só desgostos trará” (Amor Sem Esperança).

Alguns desses amores perdidos chegam a ser perdoados e revividos, constituindo reencontros felizes, como mostram as passagens a seguir:

“E a tormenta está pra se acabar / Há uma luz abrindo a escuridão / Um jeito de alegria / Um canto de perdão (...)
 Dias de sol / Mão procurando por mim / Trazendo amor sem fim” (Nas Sombras da Vida);
 “E adeus melancolia, adeus à solidão / Quem tanto errou ganhou perdão” (Adeus à Solidão);
 “Encontrei meu grande amor / Que um dia se foi dizendo ‘não vou mais voltar’”, “Foi coincidência do destino / Encontrar em meu caminho / E poder reviver / Tudo que foi bom do nosso passado / Trocamos juras de amor até o amanhecer” (Meu Fim de Carnaval Não Foi Ruim);
 “E agora, que volto pra lhe ver / Com grande prazer / Vejo quanto mudou, um novo brilho no seu olhar”, “Volta pra vida / Trazendo no sorriso / Um milagre de uma transformação” (Agora);
 “Tem que saber perdoar / Vamos nos encontrar / Dizer não pro adeus”, “Então um livre coração / Pode abrigar / Uma semente do perdão / E germinar”, “Deixa passar a dor / Cicatrizar e reviver a paz / De um eterno amor” (Dizer Não Pro Adeus);
 “Vem novamente / Como vem sempre / Mais do que um infeliz / Sem saber o que diz / Não pode me esquecer (...)
 E quase sempre és incapaz / De achar na vida tudo que pensa / Longe dos braços meus (...) Vai procurar por aí até inspiração sem saber / Pois quando volta traz tanto carinho que faz comover / Festa de amor que faz bem / Pois você não sabe mentir / E o deus do amor até nos sorri” (Vem Novamente).

No entanto, a reaproximação para reviver um antigo amor mediante o perdão não é a prática predominante, já que o perdão não acontece tão facilmente – esteja a eu lírica na posição de concedê-lo ou de recebê-lo. Esse aspecto fica evidente, por exemplo, nos versos a seguir:

“Às sombras desta recordação / Um gesto de perdão que eu não fiz / O remorso traz aquela triste melodia / Que me faz infeliz” (Liberdade);
 “Acreditar, eu não / Recomeçar, jamais / A vida foi em frente / E você simplesmente não viu que ficou pra trás” (Acreditar);
 “Tenham de mim compaixão / Meu coração magoado / Só sabe pedir perdão”, “Choro / Choro de arrependimento / Sofro / Peço a todo momento / Perdão / Recorri a Deus, de coração / Pra me tirar desta aflição / E me dar salvação”, “Que neste mundo de ilusão / Eu vou ter de sofrer” (Confesso);
 “Para findar a desventura / Só desejo teu perdão” (Me Deixa Ficar);
 “Nunca mais o carinho meu terá / Não adianta lamentares / Não me convences, para mim não serves mais”, “Fracassaste outra vez / Me trocasse de novo por um outro amor / É tarde demais para querer voltar / Me enganaste, não adianta chorar” (Nunca Mais);
 “Você entrou na minha vida, usou e abusou / Fez o que quis / E agora se desespera dizendo que é infeliz / Não é surpresa pra mim, você começou pelo fim / Não me comove o pranto de quem é ruim” (Tendência);
 “Quis amenizar meu sofrimento / Esquecer por um momento teu desprezo e ingratidão / Agora já desisti de lutar porque tu não sabes amar”, “Tu não terá mais o meu perdão / Nem ao menos em pensamento / Tive alívio em minha dor” (Resignação);

“Eu não esqueci do passado / Quando erraste eu te perdoei”, “O teu arrependimento / Não interessa saber / Usaste de falsidade / Mesmo sem eu merecer”, “Não interessa teu choro / Pra mim não há bolo, merece sofrer / Deus está te castigando / E eu estou sorrindo porque / Vives em luta contigo / Querendo te arrepender” (Deus Está te Castigando);

“Eu errei fui o culpado / Nosso amor era verdade / E eu não soube dar o valor (...) E agora o que me resta é a dor / Vou lhe ter só na lembrança” (Poeta Sonhador);

“Quem ama assim tem muito o que sofrer / Na certa nunca mais um novo adeus / Irá ferir os sofrimentos meus” (Chorei, Confesso);

“Você confessou / Que um dia me enganou / Chorou de arrependimento / E apelou pro meu amor / Fingi não entender / A sua traição / Mas logo lhe dei o troco / Magoei, desprezei teu coração” (Você Confessou);

“Quando soubeste o que é o amor / Eu já tinha sofrido o maior dissabor / Não acreditavas em mim, tenho convicção”, “Do desamor nasceu canção / Que, hoje, embala o pranto / De quem clama o meu perdão” (Convicção Tardia).

Muito mais frequente do que reviver um amor anterior, é encontrar consolo em um novo amor e, principalmente, no próprio fazer do samba, como evidenciado nos versos reunidos e diferenciados a seguir (quadro 10):

Quadro 10 - Versos das canções de Dona Ivone Lara divididos nas modalidades “Consolo em um novo amor” e “Consolo no fazer do samba”.

Consolo em um novo amor	Consolo no fazer do samba
<p>“Mas descobri que no amor / O benefício ampara o provedor / Exercitei minha emoção / E hoje, vivo o esplendor / De uma nova paixão” (Convicção Tardia);</p> <p>“Ponha no meu caminho / Um amor de verdade / A quem eu possa amar” (De Braços com a Felicidade);</p> <p>“Nasci pra sonhar e cantar / Na busca incessante do amor, que desejo encontrar” (Nasci Pra Sonhar e Cantar);</p> <p>“Esquecendo o que passou / Tens alívio em tua dor / Deus é bom / Vai consolar-te com outro amor” (Coração, Por que Choras?);</p> <p>“E na falta de carinho / Novo amor pode chegar / E acabar com o desespero / De quem sabe esperar” (Não Fique a se Torturar);</p> <p>“Com meu canto de poeta / Pretendo encontrar / Outro amor tão verdadeiro / E a felicidade reconquistar” (Poeta Sonhador);</p> <p>“Emoção e fantasia / Sorriso brilhando no olhar / É o amor que vai chegar”, “E este amor que nos traz o mais lindo poema de encantar / Pode ser muito mais do que somente um motivo de prazer / E uma luz infinita de uma estrela a brilhar” (Canção de Felicidade);</p>	<p>“Vai, vai meu samba triste / Vai mostrar que ainda existe / O poder do amor”, “O meu samba principia / Quando amo de verdade” (Em Cada Canto uma Esperança);</p> <p>“Eu que cantava amor (...) Só tenho agora meu samba / Que é livre e me cobre de tranquilidade” (Aprendi a Sofrer);</p> <p>“Pra cicatrizar / O remédio é cantar / Benditos sons que não deixam / Que as mágoas e queixas / Me venham matar” (Quisera);</p> <p>“Com o samba eu casei tanto tempo faz / Com ele eu vivi minha vida em paz / Do samba eu guardei só momentos bons / Nossos corações não separam mais”, “O samba me deu muito mais do que eu quis / O samba me fez bastante feliz / Até bodas de ouro com o samba eu já fiz” (Bodas de Ouro);</p> <p>“Quero reunir / As mais lindas notas musicais / Pra fazer feliz meu coração”, “Quero versos com muito lirismo / Para tirar do abismo, teu pobre coração” (Nas Asas da Canção);</p> <p>“Não, é ruim pra quem não vê / Que cantando se desperta novo amanhecer”, “E cantando consegui afugentar a tristeza / Alegrar meu coração, com poesia e beleza / Despetalando uma flor, comecei logo a compor / Como musa inspiradora, essência de um grande amor” (Essência de um Grande Amor);</p> <p>“A palma que marca na própria palma / Esquenta o terreiro e incendeia a alma / O samba rasgado embala o meu sorriso / Desata o laço e afasta o meu penar (...) O amor em forma de canção se espalha / Numa corrente de emoção desagua (...) E o povo em volta forma uma aliança / É tão sublime o coro a cantarolar” (Na Própria Palma);</p> <p>“Alegria de viver cantando / Companheira desses longos anos / Fonte de inspiração tão bela (...) O encontro que me seduz / Meu tesouro maior / A certeza de estar sempre a sonhar / Nos braços de uma canção” (A força do criador);</p> <p>“Eu vivo jogando nas voltas que e esse mundo dá / Sem parar /</p>

<p>“Não pressenti que estava acesa outra paixão / Falou mais alto o coração / Eu não resisti / Hoje surpreso comigo passo a acreditar / Feliz daquele que ama / E ainda tem amor pra dar / Vou esquecer o passado, cantar pra não chorar / Deixar as mágoas de lado pro vento um dia levar / Senti que a felicidade / Quis se retratar / Me abracei com alegria / Vi o amor desabrochar” (Receio o Amor)</p> <p>“Diz para o mundo escutar / Que eu sou teu maior amor / Põe alegria nesse meu olhar / Faz esse mal se afastar / E a escuridão clarear (...) Agita a minha fantasia / Afasta essa melancolia / Diz que o mundo está mudando / Nova era / Trazendo nova harmonia / Vem viver sem agonia” (Nova Era).</p>	<p>Sempre a cantar / E lá vou eu / Levando o meu destino / Nesse meu tempo / Nesse meu lugar / Plantando flores pra colher alegria / Não guardar em meu peito ódio e nem rancor / Porque eu nasci com a sina de espalhar amor” (Vida que a gente leva);</p> <p>“Me deixa cantar para não me afogar nessa agonia / O que me aperta o coração / Pode virar / Um canto que vai espalhar alegria (...) Abençoada pela luz da poesia / Eu vou cantando para espantar a dor (...) A lembrar de quem só me fez feliz / Vou cantando a minha canção de amor” (O Trovador);</p> <p>“O céu descortina o véu / Sobre a nossa inspiração / Que, tão pura, nos faz levitar / E assim, sinto a paixão me ativar / Nossa emoção sublimar”, “Que enfim, nosso samba é muito mais / O nosso samba é capaz / De selar a paz” (Divina Missão);</p> <p>“Vem reinventar o amor (...) Vem pra recriar a canção / Hino de uma paixão / Um samba de coração”, “Ver nossa escola sair / Com seu enredo de amor, de amor” (Canção em Madrigais);</p> <p>“E na avenida eu vou passar cantando / E desse amor eu vou me embriagar” (Destino)</p>
--	--

Fonte: Elaboração própria.

Delineiam-se, assim, alguns aspectos centrais na concepção de amor construída nas canções de Dona Ivone Lara junto a seus coautores: o presente do amor está desvinculado do futuro porque o amor que se realiza não há de durar para sempre, mas, sim, de levar ao desencanto, dar lugar a um novo amor e começar tudo de novo; afinal, na construção apresentada na obra da cantora, o único amor eterno e capaz de sobreviver às intempéries é o amor do/no/ao próprio samba. Constitui-se, assim, uma concepção de amor que se liga aos sujeitos de forma cíclica e sempre em movimento – uma relação circular que parte do desejo por e realização de um amor, chega à decepção, desilusão e solidão, e segue adiante para o sonho, projeção e busca do novo amor.

Nessa concepção, o amor se constitui como uma entidade que não está presa, fixa, vinculada a uma pessoa única, mas ganha concretude em um ciclo constante de vários amores, como uma roda sempre em movimento, contestando a noção de que “viveram felizes para sempre”. Esse ciclo sucessivo dos relacionamentos que se iniciam e findam não trata do término como um erro, mas como seu próprio curso natural. Mais do que isto, o fim é tomado como inevitável e a eternidade como uma impossibilidade: “Tudo que é feliz não tem direito à eternidade” (Liberdade), “Coração, por que sofres? / Tudo na vida tem fim” (Coração, Por Que Choras?); “Não fique a se torturar / Porque todo amor tem fim” (Não Fique a se Torturar).

Como evidenciado acima, uma condição que ecoa em muitas das canções de Dona Ivone Lara e seus coautores é a solidão, o sofrimento por amor, por meio da recorrente narração de relacionamentos dolorosamente chegando ao fim – acompanhado, algumas vezes, por um sentimento de esperança da vinda de um novo amor. Mais do que isto, há até mesmo uma resignação em relação ao fato de que esses relacionamentos não podem durar muito e estão destinados a terminar em lágrimas e desilusão.

Como apontado por Ana Claudia Pacheco (2013), mulheres negras são violentamente desvalorizadas em suas interações no mercado afetivo, frequentemente sendo posicionadas em uma condição de solidão e instabilidade afetiva. Enfatizando esse cenário como um resultado da opressão em termos de raça, gênero, e outros marcadores de poder, a autora identificou, em seu estudo, que muitas das mulheres negras entrevistadas tendem a focar em outros laços sociais como forma de lidar com essa solidão e instabilidade afetiva: “As ativistas procuraram superar e ressignificar a solidão, ou ausência de parceiros fixos, através da política e de outras relações sociais construídas no trabalho, na comunidade, no sindicato, na família, nas redes de amizade, no lazer, no bairro (...)” (PACHECO, 2013, p. 355), citando também o sucesso profissional, o ativismo político e a religiosidade afro-brasileira como espaços de afetividade e realização alternativos às relações amorosas.

A noção da solidão da mulher negra, bastante discutida em contextos de movimentos sociais negros e círculos acadêmicos e ativistas negros, está intimamente relacionada ao conhecimento do sistema colonial e escravocrata como processos históricos que tentaram romper e efetivamente causaram dano irreparável à nossa conexão com nossas culturas africanas ancestrais. Como a socióloga Caroline Amanda Borges (2019) destaca, a solidão da mulher negra é meramente a ponta do *iceberg* para refletir criticamente sobre o banzo vivido pela diáspora negra. A autora discute o banzo nos termos de uma forte e profunda melancolia imposta às pessoas negras, que frequentemente leva à ausência de autocuidado, morte, automutilação e suicídio. Borges (2019) destaca, ainda, que, embora tenha se originado no contexto da escravidão, o banzo tem sido constantemente atualizado por meio do racismo cotidiano e da opressão contra a comunidade negra, reinventando novas formas de comprometer nossa subjetividade e realização plena como seres humanos.

Em sua pesquisa sobre as experiências afetivo-sexuais de mulheres negras, Bruna Jaquetto Pereira (2020) também identifica, na fala de suas entrevistadas, a marcante presença do banzo – que a autora caracteriza como um mal-estar resultante da vivência compartilhada do racismo, como uma melancolia originada da humilhação e sentimento de impotência em relação à experiência da subalternidade racial; e, especificamente no contexto dos

relacionamentos, como “uma tristeza derivada da percepção de como o racismo afetava profundamente os seus afetos” (PEREIRA, B., 2020, p. 201).

Segundo Chirly dos Santos-Stubbe (1989), a palavra *banzo* tem origem no termo quimbundo “mbanza”, que significa “aldeia”. Nesse sentido, Santos-Stubbe toma o banzo como um sentimento de nostalgia afro-brasileiro, vivenciado pelos africanos escravizados no Brasil, acometidos pela profunda saudade de sua própria cultura ao ponto de adoecer e até mesmo morrer. Em seu estudo, a autora enfatiza a crueldade da travessia do Atlântico, as violentas técnicas dos castigos corporais, bem como o hábito de separar pessoas da mesma família ou da mesma etnia, como forma de dificultar a organização de revoltas ou tentativas de fuga. Nesse contexto, Santos-Stubbe (1989) posiciona o banzo como um sentimento de nostalgia resultante tanto do desenraizamento das culturas africanas como da violência da escravidão, em que as pessoas negras podiam perder até mesmo seu senso de identidade, levando ao colapso psíquico.

Nós vemos o banzo, tanto historicamente como nos dias atuais, como o resultado da violência e opressão racista contra a humanidade das pessoas negras, impactando nosso entendimento de nós mesmos e nosso pertencimento à sociedade. Isto inclui a saúde mental, mas não se limita a essa questão, porque também diz respeito às nossas perspectivas para o futuro, nossa habilidade de ter esperança por condições de vida melhores e lugares melhores no mundo em que vivemos – não apenas para nós mesmos individualmente, mas coletivamente, para nosso povo. Portanto, a solidão da mulher negra deve ser compreendida como mais uma forma de violência e fragmentação do povo negro na diáspora, que enfraquece, desvaloriza e nega nosso direito de estabelecer conexões afetivas saudáveis e laços familiares estáveis. Nesse sentido, quando Dona Ivone Lara se define como casada com o samba, o samba emerge como mais do que apenas um par romântico: fica evidente seu caráter como uma forma cultural de sociabilidade para a reconexão, para a reconstrução dos laços afetivos e sociais nas comunidades negras.

Nesse sentido, podemos vislumbrar uma conexão entre o banzo e a expressão em inglês *feeling blue*, que designa uma ordem de tristeza profunda que pode afetar a saúde física dos sujeitos. É possível, assim, traçar um paralelo entre o blues, uma das principais expressões musicais negras estadunidenses, e o samba brasileiro, em suas abordagens da tristeza, melancolia, conhecimento e resistência das pessoas negras. Como discutimos nos capítulos anteriores, o blues de mulheres negras das classes trabalhadoras é reconhecido como um espaço de grande relevância para a tradição intelectual negra (DAVIS, 1998; COLLINS, 2000). Embora o samba apresente uma sonoridade associada à alegria e vivacidade, suas

letras, frequentemente, são melancólicas; podendo, ainda, expressar um esforço de erguer as pessoas da tristeza. Segundo afirma a cantora Teresa Cristina, a força do samba se deve a suas origens não na alegria, mas na adversidade: “Nós sambamos sobre as nossas lágrimas. Basta imaginar quantas letras de samba que, sem o batuque, são poesias tão belas quanto tristes” (GOBBI, 2020, n.p.). Desse modo, tanto o samba como o blues emergiram como expressões da tristeza, melancolia, solidão e desolação da diáspora em ambos os países, formulando também modos de cantar a liberdade, a vida e a sociabilidade em comunidade, isto é, formas de resistência.

Esse caráter transitório, marcado pela troca de parceiros, instabilidade afetiva e solidão, tampouco impede de acreditar no amor como entidade abstrata: na concepção construída pela obra de Dona Ivone Lara, amor é entidade perene e singular, mas que se vincula a sujeitos plurais, múltiplos, cíclicos. O amor emerge como veneno e como antídoto: às vezes, de forma autorreferente individualmente (no amor que feriu, cicatrizou, foi perdoado e pode ser revivido), mas que não está necessariamente ancorada a um único sujeito alvo do amor, podendo se concretizar em um novo amor que opera como cura para o velho amor que passou. E, assim como o amor passado só pode ser curado pelo amor que vem, este também há de se desgastar, deteriorar e decepcionar, demandando a cura de ainda um outro amor que virá. O amor é construído como um conceito cíclico, que se renova e reinventa em movimento constante.

Essa concepção de amor, junto à abordagem do samba como par romântico com quem vive feliz e faz bodas de ouro, dialoga com o caráter resiliente do próprio samba por meio de sua qualidade mutável, renovável, cambiante – como forma cultural não apenas de cantar, mas de se constituir e se relacionar em comunidade, que só sobreviveu mediante a constante atualização ao longo de sua história, reinventando-se e se movendo continuamente. Como destacam Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2019), o samba mantém sua vitalidade e perenidade precisamente por sua capacidade em se renovar a partir de apropriações, reinvenções e infinitas possibilidades como gênero matriz da música brasileira.

Nesse sentido, a obra de Dona Ivone Lara aborda o amor como uma prática que precisa ser reinventada, recriada e renovada para perdurar, vinculando-se a sujeitos alvos de afeto e desejo, mas não de forma estagnada, fixa e eterna. Ao contrário, essa entidade abstrata só se mantém viva na medida em que adquire concretude em novos sujeitos, novas experiências e novos relacionamentos. Como destacam os versos “E amando quem nunca se perdeu / Só passou pela vida e não viveu / Ao deixar esquecida lá no fundo do peito / Essa emoção que faz o mundo se agitar” (Canto do Meu Viver), o canto de Dona Ivone Lara nos

permite pensar no amor como *força motriz da vida*, como aquilo que mantém vivo o ciclo, que faz a roda girar, que reconstrói laços sociais e afetivos.

Ao realizar tudo isso, o amor alimenta, ainda, a criação do samba, em uma relação de ressignificação e fortalecimento mútuos, com sua missão de “Ganhar a garganta do povo / Quintais e nos salões / Com a sua pujança, mostrar / Que enfim, nosso samba é muito mais / O nosso samba é capaz / De selar a paz” (Divina Missão). Nesse sentido, a reconstrução de laços afetivos não se inicia nem se encerra apenas no próprio coração partido, mas fortalece construções culturais negras coletivas, ecoando essa palavra cantada para que ela possa levar acalanto e esperança para reparar outros corações partidos. Nesse contexto, emerge também o caráter do samba como reconstrutor dos laços rompidos pela experiência da escravidão na diáspora:

A experiência da escravidão africana nas Américas é, a rigor, uma experiência de dispersão, fragmentação, quebra de laços associativos e morte, simbólica e literal. Toda diáspora dispersa. Ela também é, ao mesmo tempo, uma experiência de reconstrução constante de práticas de coesão, invenção de identidades, dinamização de sociabilidades e vida. A chibata que bate no lombo e a baqueta que bate no couro do tambor são as duas faces dessa moeda. Se toda diáspora dispersa, toda cultura de diáspora é gregária. (SIMAS, 2020, p. 46).

Se esse caráter gregário mencionado pelo autor se refere às escolas de samba, festas, celebrações e outras formas de estar juntos, cabe associá-lo aos esforços de reconstrução dos modos de vida no pós-escravidão também no que diz respeito aos laços afetivos, amorosos, sexuais, familiares; em que a liberdade também fora restringida e demandava, portanto, ações coletivas de reconstrução. Desse modo, a obra intelectual de Dona Ivone Lara junto a seus coautores se ancora no samba não apenas por sua identificação sonora, como gênero musical, tampouco apenas por fazer sambas autorreferentes – mais do que isto, por incorporar à reflexão e ao canto das relações afetivo-sexuais propriedades epistêmicas do samba como sociabilidade, como prática de constante reinvenção, renovação criativa, e de reconstrução dos laços da comunidade negra fragmentados pelo racismo que marca as vidas negras em diáspora.

2 As interações cantadas

Após a discussão sobre a concepção do amor construída na obra de Dona Ivone Lara junto a seus coautores, passamos à fase seguinte, em que interrogamos as canções segundo os três eixos provenientes do nosso modo de abordagem das interações: a construção da sujeita eu lírica; a prática do amor, desejo ou relacionamento; o lugar do amor, desejo ou

relacionamento na sociedade. Extraí dos próprios versos as pistas para identificar essas questões, tomando-as como conjunto e fazendo conexões entre versos de canções distintas. Nesta seção, optamos por não indicar o título das canções, para enfatizar as relações entre elas em oposição à sua constituição como faixas isoladas. Como resultado, identificamos quatro formas de subjetivação, cinco modos de constituição dos relacionamentos, e sete aspectos centrais da inserção social e política que se destacaram no conjunto de canções, detalhados nas subseções seguintes.

2.1 *A construção da sujeita eu lírica*

Nesta subseção, abordaremos o eixo da construção da sujeita eu lírica, referente às formas de subjetivação, que se detém sobre os modos como a cantora-compositora narra, define, descreve e caracteriza a si mesma na canção, como se transforma e se deixa transformar diante do amor, do desejo ou do relacionamento. Ao interrogar o conjunto de canções de Dona Ivone Lara que compõem o *corpus* da pesquisa, destacaram-se quatro tópicos principais ligados à construção de si, nomeados com versos das próprias canções: “No meu céu a estrela-guia se perdeu”, “Existe uma lesão que vive em mim”, “Eu não nasci pra sofrer” e “Nasci pra sonhar e cantar”. Reunimos os versos que compõem cada tópico e os apresentamos em quadros, discutindo-os em seguida.

2.1.1 “No meu céu a estrela-guia se perdeu”

“Me perdi, eu vaguei a errar / Só sei que vivi / Mas vivi a morrer (...) Querendo esquecer / Me perdi a lembrar / Se amei não sabia / Do amor a beleza emoção (...) Meu rio seguia / Sem jamais encontrar o seu mar / A certeza até me fugia”;

“Estou me acabando / Qual o fim de um dia / Que se entrega a noite de toda agonia (...) Destruíu enfim minha ilusão / Eu que cantava amor / Em seus braços sentia alegria e prazer / Hoje só aprendi a sofrer”;

“Foi tanta ingratidão / Que esta chaga em meu peito / Quase me tira a razão”;

“No meu céu a estrela-guia se perdeu / A madrugada fria só me traz melancolia / Sonho meu”;

“Errei / Ignorando a verdade / Impulsos de crueldade / Levaram-me à prática de uma traição (...) Leigos como eu têm que aprender / Que neste mundo de ilusão / Eu vou ter de sofrer”;

“Senhor, por favor, me ajude / Me sinto sozinha, posso fracassar / Ponha no meu caminho / Um amor de verdade / A quem eu possa amar”;

“Me dá teus braços / Pra meu passo incerto / Não me derrubar / Dá-me a luz dos teus olhos / Paz / Um mais lindo clarão / Me guiar (...) Tanto, tanto me perdi / Cansei de me enganar”;

“Se eu lhe dei a mão foi por me enganar / Foi sem entender / Que amor não pode haver / Sem compreensão”;

“Não te deixes dominar pelo coração / Num mundo de fantasia / Tudo é ilusão”;

“Quanto sofri / Quando vi desmoronar / O meu castelo de ilusão / Foi castigo eu não merecia / Iludiram o meu coração”;

“Receio o amor / Quando eu começo a gostar de mais / Sei que de outras quedas / Serei incapaz de suportar assim”;

“Sinto que eu estou me atormentando / E aos poucos me acabando por te amar em vão (...) Agora já desisti de lutar porque tu não sabes amar (...) Sofri muito por querer ser feliz com teu amor / E alimentei uma ilusão”;

“Agora sei / Desfilei sob aplausos da ilusão”;

“Sei que a minha mente está cansada / Foram tantas madrugadas / Quantas ilusões perdidas”;
 “Eu errei fui o culpado / Nosso amor era verdade / E eu não soube dar o valor”;
 “Eu me perdi no canto do meu viver / Sem saber a razão de tanto sofrer (...) Hoje falando a sós com meu coração / Sinto que até cheguei perto da razão”;
 “A decepção que me libertou / Da triste ilusão, do falso amor”.

Nesses versos, fica evidente o sentimento de desorientação, o ato de sentir-se perdida, insuficiente, impotente – quis viver e morreu, quis esquecer e lembrou, desistiu de lutar, viu tudo desmoronar, foi um rio que seguia e jamais chegava ao mar. Os versos expressam a dúvida, a necessidade de apoio, a saudade, a ausência da pessoa amada que deixa a eu lírica perdida, sem rumo, com receio de amar novamente. Outro aspecto que se destaca é a ideia de um desconhecimento da vida do amor e do relacionamento, que leva aos erros e decisões equivocadas no relacionamento, bem como à ilusão, ao engano, à decepção, isto é, à construção errônea sobre a pessoa amada e sobre o próprio relacionamento.

2.1.2 “Existe uma lesão que vive em mim”

“Eu fiquei tão só / Fiquei amargurado, curtindo a minha dor (...) Ah meu Deus que triste sina eu ter gostado de você (...) Eu calo e espero, pois o seu dia vai chegar / O meu amor tem preço, vou cobrar”;
 “E agora esta desilusão / Existe uma lesão que vive em mim / Tudo que é feliz não tem direito à eternidade”;
 “Tenham de mim compaixão / Meu coração magoado / Só sabe pedir perdão / Errei / Ignorando a verdade / Impulsos de crueldade / Levaram-me à prática de uma traição / Choro / Choro de arrependimento / Sofro / Peço a todo momento / Perdão (...) Leigos como eu têm que aprender / Que neste mundo de ilusão / Eu vou ter de sofrer”;
 “Para findar a desventura / Só desejo teu perdão / Me deixa ficar”;
 “Pela segunda vez cometeste este erro (...) Nunca mais, nunca mais / Nunca mais o carinho meu terás / Não adianta lamentares / Não me convences, para mim não serves mais”;
 “A própria dor há de valer / O mundo é bom professor / Pra te ensinar que o remorso é qual espinho / Que vai ferindo nas dosagens de carinho”;
 “E nem que venhas chorando / Tu não terás mais o meu perdão (...) Sofri muito por querer ser feliz com teu amor / E alimentei uma ilusão / Dentro do meu coração e hoje vivo tristonho com resignação”;
 “Gastei a subvenção / Do amor que você me entregou / Passei pro segundo grupo e com razão”;
 “Doeu demais aquele amor / Eu errei fui o culpado / Nosso amor era verdade / E eu não soube dar o valor”;
 “Eu me perdi no canto do meu viver / Sem saber a razão de tanto sofrer (...) Hoje falando a sós com meu coração / Sinto que até cheguei perto da razão / É o amor, a pedra mais valiosa / Que pra se lapidar / Necessita carinho / Constante pra ela brilhar”;
 “Foi castigo eu não merecia / Iludiram o meu coração / Dos amores que eu tanto queria / Só me restou a saudade / E decepção”;
 “Não vou me exceder e não vou debater / Só preciso dizer a você / Nas escritas da vida / Eu não nasci pra sofrer (...) Se a paixão acabou / É melhor terminar”;
 “Tristeza pra mim, nunca mais / Ficaram todas no caminho / Refiz amizade com a paz / Mudei da água pro vinho (...) Toda mágoa desfaz-se em meu Pinho / Me transporta à canção, meu prazer é cantar (...) E na avenida eu vou passar cantando / E desse amor eu vou me embriagar”.

Nesse grupo, ouvimos emergir a dor, o sofrimento e os erros no amor como questões que deixam marcas profundas e operam transformações na construção de si. Todo esse penar é

tomado como catalisador para a mudança, como ponto de partida para a reflexão e autoaprimoramento. Este aprendizado pode se manifestar na resignação com o término e superação de um relacionamento infeliz (na consciência de que aquele amor, assim como os demais, não tem direito à eternidade); ou na mudança do próprio comportamento em relação ao(à) parceiro(a) atual ou a parceiros(as) futuros(as). Neste último caso, a trajetória passa pela compreensão de si como uma pessoa falha, pelo reconhecimento dos próprios erros, pelo processo de arrependimento, confissão e pedido de perdão. A admissão de culpa dispara gestos de reflexão e transformação de si e dos modos de se relacionar, comprometendo-se a mudar junto ao(à) parceiro(a) e se tornarem melhores um para o outro.

2.1.3 “Eu não nasci pra sofrer”

“Só tenho agora meu samba / Que é livre e me cobre de tranquilidade / Me diz que o mundo dá volta / E que o meu padecer há de se acabar / Hei de lhe ver implorando / Aquilo que um dia eu quis lhe ofertar”;
 “Encontrei quem me quis / E se fez merecer / Ah, esse bem que me guia / Nesse mundo desigual / Vou me dar com euforia / Pra ser feliz, afinal”;
 “Ah meu Deus que triste sina eu ter gostado de você / Porque me esnobou, zombando até de mim / Dizendo pra todos, que eu era peça ruim (...) Eu calo e espero, pois o seu dia vai chegar / O meu amor tem preço, vou cobrar / Mais tarde ou mais cedo você vai pagar”;
 “É um direito que me assiste / Vou recorrer à justiça divina / Pra aliviar meu sofrer / Tenham de mim compaixão / Meu coração magoado / Só sabe pedir perdão”;
 “Senhor, tem dó / Que eu já não aguento viver só / Desistir da vida é covardia / Mas viver nesta agonia / É muito pior (...) Ponha no meu caminho / Um amor de verdade / A quem eu possa amar”;
 “Não adianta lamentares / Não me convences, para mim não serves mais (...) É tarde demais para querer voltar / Me enganaste, não adianta chorar / Pela segunda vez cometeste este erro / És um fracasso quanto à traição”;
 “Agora já desisti de lutar porque tu não sabes amar / Pois não tens coração / E nem que venhas chorando / Tu não terás mais o meu perdão”;
 “Quero solução sim, pois quero cantar / Desfrutar dessa alegria / Que só me faz despertar do meu penar”;
 “O teu arrependimento / Não interessa saber / Usaste de falsidade / Mesmo sem eu merecer”;
 “Um dia minha dor vai passar / Não terei mais tristeza / A alegria vai voltar / Com meu canto de poeta / Pretendo encontrar / Outro amor tão verdadeiro / E a felicidade reconquistar”;
 “Vou esquecer o passado, cantar pra não chorar / Deixar as mágoas de lado pro vento um dia levar / Senti que a felicidade / Quis se retratar / Me abracei com alegria / Vi o amor desabrochar”;
 “Só preciso dizer a você / Nas escritas da vida / Eu não nasci pra sofrer (...) Eu juro, não me acostumei / A tanta covardia no amor / É justo conjugar / E a primeira pessoa amar”.

Neste tópico, são recorrentes os lamentos e protestos contra o desrespeito, desvalorização e maus-tratos nas relações afetivo-sexuais. Por meio da indignação diante do tratamento inadequado do(a) parceiro(a), reafirma o direito de amar e ser amada, operando a construção de si como sujeita digna de amor, felicidade, alegria, prazer, companheirismo, e também de compreensão e perdão quando comete erros. A autoestima e o amor-próprio atuam, assim, para se construir como sujeita digna e merecedora não simplesmente de

qualquer amor, mas de um amor que seja bom e lhe faça bem, afirmando o direito ao respeito e valorização nos relacionamentos.

Abordando o papel de raça, gênero e outros marcadores de poder nas relações afetivo-sexuais, junto à necessidade de construir e legitimar novas masculinidades, Giovana Xavier (2019) destaca: “Enquanto mulheres, historicamente silenciadas, desautorizadas a expor ideias e manifestar posicionamentos, precisamos ser firmes no autocuidado como um ato revolucionário” (2019, p. 33). A autora considera que as mulheres, especialmente as mulheres negras, devem definir critérios para a escolha de parceiros(as) que façam bem a si mesmas, seja para amizade, sexo casual ou relacionamentos sérios: “Não se adeque à chave ‘os homens são assim mesmo’. Isso é uma violência contra você. (...) Contentar-se com pouco é silenciar seus verdadeiros desejos” (2019, p. 34).

2.1.4 “Nasci pra sonhar e cantar”

“Vai, vai meu samba triste / Vai mostrar que ainda existe / O poder do amor (...) O meu samba principia / Quando amo de verdade”;

“E é minha vez de poder cantar / E desabafar, tudo que senti”;

“Eu que cantava amor / Em seus braços sentia alegria e prazer (...) Só tenho agora meu samba / Que é livre e me cobre de tranquilidade / Me diz que o mundo dá volta / E que o meu padecer há de se acabar”;

“Pra cicatrizar / O remédio é cantar / Benditos sons que não deixam / Que as mágoas e queixas / Me venham matar”;

“Traz a pureza de um samba / Sentido, marcado de mágoas de amor / Um samba que mexe o corpo da gente”;

“E eu cantava, sentia tudo que sonhei”;

“O que trago dentro de mim preciso revelar / Eu solto um mundo de tristeza que a vida me dá / Me exponho a tanta emoção / Nasci pra sonhar e cantar / Na busca incessante do amor, que desejo encontrar”;

“Em troca ouvirás / Uns versos de paixões / Vindo de um coração / Que apenas quis te amar”;

“O samba pra mim me caiu do céu / A ele jurei sempre ser fiel / E tudo que aprendi o samba me ensinou”;

“Quero reunir / As mais lindas notas musicais / Pra fazer feliz meu coração / Que já sofreu demais (...) Quero versos com muito lirismo / Para tirar do abismo, teu pobre coração / Lindas melodias, emoldurando as fantasias / Da minha imaginação”;

“Vou lhe ter só na lembrança / Este samba é um triste canto / De um poeta sonhador (...) Com meu canto de poeta / Pretendo encontrar / Outro amor tão verdadeiro / E a felicidade reconquistar”;

“Só quis cantar o amor / Viver o amor que ataza minha alma”;

“Não, é ruim pra quem não vê / Que cantando se desperta novo amanhecer (...) Despetalando uma flor, comecei logo a compor / Como musa inspiradora, essência de um grande amor”;

“Vida que a gente leva / Forçando sempre um sorriso / Fingindo que sabe levar / Cantando com falsa alegria / Por que não sabe chorar (...) Eu vivo jogando nas voltas que esse mundo dá / Sem parar / Sempre a cantar / E lá vou eu / Levando o meu destino / Nesse meu tempo / Nesse meu lugar / Plantando flores pra colher alegria / Não guardar em meu peito ódio e nem rancor / Porque eu nasci com a sina de espalhar amor”

“Me deixa cantar para não me afogar nessa agonia / O que me aperta o coração / Pode virar / Um canto que vai espalhar alegria / Emoção sem par / Eu sou trovador / Eu sou a canção que vem das ruas (...) Abençoada pela luz da poesia / Eu vou cantando para espantar a dor (...) A lembrar de quem só me fez feliz / Vou cantando a minha canção de amor”;

“Não acreditavas em mim, tenho convicção / Nem na palavra inspirada do meu coração (...) Do desamor nasceu canção / Que, hoje, embala o pranto / De quem clama o meu perdão”;

“Fiz do Samba meu lar, meu destino / Um caminho que eu vivo a trilhar / Toda mágoa desfaz-se em meu Pinho / Me transporta à canção, meu prazer é cantar”;

“Não existe mais a alegria / De fazer poesia / De cantar por aí”.

Os versos reunidos neste tópico abordam a subjetivação como cantora e compositora, em que a eu lírica traz as ações de criação, canto e escuta do samba como meios de expressão do próprio amor, do que sente, pensa e deseja. Mais ainda, são gestos de compreender, refletir, se posicionar como cognoscente, dar sentido à realidade vivida, em um processo de apropriação das experiências de sofrimento no amor como caminhos para a reflexão e construção de conhecimento sobre o que constitui um bom amor. Este é um conhecimento do cuidado de si, mas também do autocuidado coletivo, compartilhado em comunidade para levar acalanto, aprendizado e esperança a outras pessoas. Esse tópico dialoga, assim, com a potência da escuta em conhecer questões sobre as relações afetivas por meio das narrativas populares do samba, ouvir seus conselhos e sua sabedoria para refletir sobre suas próprias interações no campo afetivo.

2.2 *A prática do amor, desejo ou relacionamento*

Nesta subseção, trataremos do eixo da prática do amor, desejo ou relacionamento, relativo às formas de constituição do relacionamento, que se concentra nas maneiras como a cantora-compositora manifesta, expressa, pratica e recebe o desejo e/ou amor, como constrói a relação com a(o) sujeita(o) amada(o) ou desejada(o). Neste eixo, destacaram-se cinco tópicos principais: “Um samba que mexe o corpo da gente”, “Vou sentir o que é viver”, “Doeu demais aquele amor”, “Mas quem disse que eu te esqueço?” e “Nunca mais o carinho meu terá”, detalhados a seguir.

2.2.1 “Um samba que mexe o corpo da gente”

“Vai, vai meu samba triste / Vai mostrar que ainda existe / O poder do amor (...) O meu samba principia / Quando amo de verdade”;

“Um canto de perdão / E é minha vez de poder cantar / E desabafar, tudo que senti”;

“Eu que cantava amor / Em seus braços sentia alegria e prazer”;

“Quisera não lembrar / O que me faz chorar (...) Pra cicatrizar / O remédio é cantar / Benditos sons que não deixam / Que as mágoas e queixas / Me venham matar”;

“Traz a pureza de um samba / Sentido, marcado de mágoas de amor / Um samba que mexe o corpo da gente / E o vento vadio embalando a flor”;

“E confiante sempre na felicidade / E eu cantava, sentia tudo que sonhei”;

“O que trago dentro de mim preciso revelar / Eu solto um mundo de tristeza que a vida me dá / Me exponho a tanta emoção / Nasci pra sonhar e cantar / Na busca incessante do amor, que desejo encontrar”;

“Em troca ouvirás / Uns versos de paixões / Vindo de um coração / Que apenas quis te amar”;

“Não entendi o enredo / Desse samba, amor / Já desfilei na passarela do teu coração / Gastei a subvenção / Do amor que você me entregou / Passei pro segundo grupo e com razão (...) Desfilei sob aplausos da ilusão / E hoje tenho esse samba de amor, por comissão”;

“Quero solução sim, pois quero cantar / Desfrutar dessa alegria / Que só me faz despertar do meu penar / E

esse canto bonito que vem da alvorada / Não é meu grito aflito pela madrugada”;

“E tudo que aprendi o samba me ensinou / Sempre foi o samba o meu grande amor”;

“Quero reunir / As mais lindas notas musicais / Pra fazer feliz meu coração / Que já sofreu demais (...) Quero versos com muito lirismo / Para tirar do abismo, teu pobre coração / Lindas melodias, emoldurando as fantasias / Da minha imaginação”;

“Vou lhe ter só na lembrança / Este samba é um triste canto / De um poeta sonhador (...) Com meu canto de poeta / Pretendo encontrar / Outro amor tão verdadeiro”;

“Eu me perdi no canto do meu viver / Sem saber a razão de tanto sofrer / Só quis cantar o amor / Viver o amor que ataza minha alma”;

“Despetalando uma flor, comecei logo a compor / Como musa inspiradora, essência de um grande amor”;

“Vida que a gente leva / Forçando sempre um sorriso / Fingindo que sabe levar / Cantando com falsa alegria / Por que não sabe chorar (...) Eu vivo jogando nas voltas que esse mundo dá / Sem parar / Sempre a cantar (...) Plantando flores pra colher alegria / Não guardar em meu peito ódio e nem rancor / Porque eu nasci com a sina de espalhar amor”;

“Me deixa cantar para não me afogar nessa agonia / O que me aperta o coração / Pode virar / Um canto que vai espalhar alegria (...) A lembrar de quem só me fez feliz / Vou cantando a minha canção de amor”;

“O samba rasgado embala o meu sorriso / Desata o laço e afasta o meu penar (...) O amor em forma de canção se espalha / Numa corrente de emoção desagua / A mão percorre o violão a desenhar / Acordes lindos de se admirar”;

“Alegria de viver cantando / Companheira desses longos anos / Fonte de inspiração tão bela / Essa luz sempre a me guiar (...) Meu tesouro maior / A certeza de estar sempre a sonhar / Nos braços de uma canção (...) Nos compassos da pauta / Bate o meu coração / A busca da criação / É uma luta intensa (...) Que me faz ser capaz De unir muitas raças / Ver um mundo melhor/ E sentir toda força do amor / No criador”;

“Vem pra recriar a canção / Hino de uma paixão / Um samba de coração”;

“Do desamor nasceu canção / Que, hoje, embala o pranto / De quem clama o meu perdão”;

“Está calada minha viola / Também meus versos / Sem melodia / Bate a saudade que me arrepiá / Qual tempestade em noite fria”;

“E na avenida eu vou passar cantando / E desse amor eu vou me embriagar”;

“Não existe mais a alegria / De fazer poesia / De cantar por aí”.

De forma autorreferente, os gestos de composição, canto e escuta do samba se reafirmam como as principais formas de expressar e conhecer o amor; de ambientar, adornar e construir o relacionamento; de se perceber feliz, alegre e realizada(o) no amor; bem como de sentir saudade, refletir e dar sentido ao sofrimento provocado pelo desamor. Esse contexto implica em partilhar de problemas de relacionamentos reais, decepcionar-se com a dissonância entre o sonho e a realidade, mas também de construir coletivamente a esperança de novos amores e as projeções de formas melhores de se relacionar. São precisamente estas práticas sociais e políticas do amor que emergem na obra e serão detalhadas nos demais modos de constituição do relacionamento a seguir e no lugar do amor na sociedade, apresentado na próxima subseção.

2.2.2 “Vou sentir o que é viver”

“O meu samba principia / Quando amo de verdade”;

“Há uma luz abrindo a escuridão / Um jeito de alegria / Um canto de perdão (...) Dias de sol / Mão procurando por mim / Trazendo amor sem fim”;

“Sorrisos de alegria estão a me esperar / No meu caminho flores se abrindo / De novo a esperança e a vida

está sorrindo / Que bom pra bem longe vai meu sofrer / Vou sentir o que é viver (...) É só nos laços do amor / Que a gente acha prazer / Encontrei quem me quis / E se fez merecer (...) Vou me dar com euforia / Pra ser feliz, afinal”;

“Quem não é sofredor / Não viveu um grande amor / Não senti essa chama na alma / Que agita e acalma / Emoção, ilusão, alegria e dor / Ânsia do grande prazer / Pra essa vida ter valor / Necessário é amar, ser amado / Ou até desprezado por um falso amor”;

“Traz a pureza de um samba / Sentido, marcado de mágoas de amor / Um samba que mexe o corpo da gente / E o vento vadio embalando a flor”;

“Liberdade desfrutei / Conheci quando na minha mocidade / A ternura de um amor sem falsidade / E confiante sempre na felicidade / E eu cantava, sentia tudo que sonhei”;

“Me dá teus braços / Pra meu passo incerto / Não me derrubar / Dá-me a luz dos teus olhos / Paz / Um mais lindo clarão / Me guiar (...) E nos recantos que sofri (...) A tua sombra de ternura / Não me deixava definhar”;

“A nostalgia desapareceu e a alegria se apossou de mim / Encontrei meu grande amor (...) E poder reviver / Tudo que foi bom do nosso passado / Trocamos juras de amor até o amanhecer”;

“Novo amor pode chegar / E acabar com o desespero / De quem sabe esperar”;

“Com o samba eu casei tanto tempo faz / Com ele eu vivi minha vida em paz / Do samba eu guardei só momentos bons / Nossos corações não separam mais (...) O samba me deu muito mais do que eu quis / O samba me fez bastante feliz / Até bodas de ouro com o samba eu já fiz”;

“Emoção e fantasia / Sorriso brilhando no olhar / É o amor que vai chegar”;

“E amando quem nunca se perdeu / Só passou pela vida e não viveu / Ao deixar esquecida lá no fundo do peito / Essa emoção que faz o mundo se agitar”;

“Hoje surpreso comigo passo a acreditar / Feliz daquele que ama / E ainda tem amor pra dar / Vou esquecer o passado, cantar pra não chorar / Deixar as mágoas de lado pro vento um dia levar / Senti que a felicidade / Quis se retratar / Me abracei com alegria / Vi o amor desabrochar”;

“Pois quando volta traz tanto carinho que faz comover / Festa de amor que faz bem / Pois você não sabe mentir / E o deus do amor até nos sorri”;

“Diz para o mundo escutar / Que eu sou teu maior amor / Põe alegria nesse meu olhar / Faz esse mal se afastar / E a escuridão clarear (...) Agita a minha fantasia / Afasta essa melancolia / Diz que o mundo está mudando / Nova era / Trazendo nova harmonia / Vem viver sem agonia”;

“Vai lá e diz / Diz assim que eu me apaixonei / Mas sei que para ser feliz / No fundo bem feliz / Que valeu / Tem que saber perdoar / Vamos nos encontrar (...) O amor me chama / O amor inflama / É uma chama a me queimar”;

“Vem reinventar o amor / Reacender o calor / Retemperar o velho sabor / Vem pra recriar a canção / Hino de uma paixão / Um samba de coração”;

“Exercitei minha emoção / E hoje, vivo o esplendor / De uma nova paixão”;

“E na avenida eu vou passar cantando / E desse amor eu vou me embriagar”.

Este tópico trata da felicidade, completude, prazer e alegria na realização do amor, na chance de revivê-lo ou na esperança de um novo amor, demonstrando a constituição do amor como guia, amparo, diretriz do rumo da felicidade, salvação e remédio para o sofrimento, combustível para a composição e o canto. O amor emerge como aquilo que resgata do sofrimento e move o sujeito em direção à busca e concretização da felicidade, mas deixa explícito seu caráter ambivalente como veneno e antídoto, como criador de emoção e alegria que vêm entremeadas à ilusão e dor – oferecendo uma felicidade marcada pelas mágoas de amores passados, pela iminência da dor de seu próprio fim, mas também pela esperança de dias melhores por meio da superação destes e da graça de um novo amor.

2.2.3 “Doeu demais aquele amor”

“Você fez o que bem quis de mim / Destruíu enfim minha ilusão / Eu que cantava amor / Em seus braços sentia alegria e prazer / Hoje só aprendi a sofrer (...) Hei de lhe ver implorando / Aquilo que um dia eu quis lhe ofertar”;

“A gente ama, sofre, chora sem querer / Ah meu Deus que triste sina eu ter gostado de você / Porque me esnobou, zombando até de mim / Dizendo pra todos, que eu era peça ruim (...) Eu calo e espero, pois o seu dia vai chegar / O meu amor tem preço, vou cobrar”;

“Quisera não lembrar / O que me faz chorar / Foi tanta ingratidão (...) Pra essa vida ter valor / Necessário é amar, ser amado / Ou até desprezado por um falso amor”;

“Não sei se você me enganou / Pois quando você tropeçou / Não viu o tempo que passou / Não viu que ele me carregava / E a saudade lhe entregava / O aval da imensa dor”;

“Errei / Ignorando a verdade / Impulsos de crueldade / Levaram-me à prática de uma traição / Choro / Choro de arrependimento / Sofro”;

“Você, ah você / Crava as unhas no meu coração / E rasga, esfola, mata e depois larga (...) Unhou as veias do meu coração / E com o salto da paixão / Danou-se a pisoteá-lo (...) Em termos de amor é infiel / Prova do sal e do mel / Para testar o sabor / Proceda tal e qual o gavião / Que quando pica um coração / É pra esganá-lo de amor”;

“Fracassaste outra vez / Me trocasse de novo por um outro amor / É tarde demais para querer voltar / Me enganaste, não adianta chorar (...) Pela segunda vez cometeste este erro / És um fracasso quanto à traição / Por viveres na orgia não tens condição / Pois me contaram em segredo / Que andas de mão em mão”;

“Foi sem entender / Que amor não pode haver / Sem compreensão / A desunião tende a aparecer (...) Você destruiu o que era seu / Você entrou na minha vida, usou e abusou / Fez o que quis / E agora se desespera dizendo que é infeliz (...) Não me comove o pranto de quem é ruim... e assim... / Quem sabe essa mágoa passando você venha se redimir / Dos erros que tanto insistiu por prazer / Pra vingar-se de mim”;

“A solidão não deixará / Quem tem o dom de odiar / Pra magoar quem sabe amar”;

“Quis amenizar meu sofrimento / Esquecer por um momento teu desprezo e ingratidão / Agora já desisti de lutar porque tu não sabes amar / Pois não tens coração (...) Sofri muito por querer ser feliz com teu amor”;

“Eu não esqueci do passado / Quando erraste eu te perdoei (...) O teu arrependimento / Não interessa saber / Usaste de falsidade / Mesmo sem eu merecer / Não interessa teu choro / Pra mim não há bolo, merece sofrer / Deus está te castigando / E eu estou sorrindo porque / Vives em luta contigo / Querendo te arrepender”;

“Doeu demais aquele amor / Eu errei fui o culpado / Nosso amor era verdade / E eu não soube dar o valor”;

“Chorei, confesso / Senti o pranto em meu rosto correr / Ah! Quanta ingratidão / Deixaste mágoas no meu coração”;

“Quanto sofri / Quando vi desmoronar / O meu castelo de ilusão (...) Dos amores que eu tanto queria / Só me restou a saudade / E decepção”;

“Mistérios do amor / Causam dores e maledicências naturais / Que um coração tem que sanar / Um ciúme passageiro / Sentimento traiçoeiro / Pode abalar, fazer de ti réu ou juiz”;

“Já sei porque ela foi embora sem dizer adeus / Menosprezando os sentimentos meus / Se eu a ofendi foi sem querer”;

“Eu juro, não me acostumei / A tanta covardia no amor”;

“Quando soubeste o que é o amor / Eu já tinha sofrido o maior dissabor / Não acreditavas em mim, tenho convicção”;

“Da doce paixão que te enfeitiçou / Restou solidão e amargo rancor / Tão dura lição / Que quase meu peito arrebenta / Te vendo passar, devagar / De braço dado com ela”;

“É necessário mudar / Quando o amor / Já não é mais verdade / Passa a ser falsidade / E só desgostos trará / Mentas sem motivo aparente / Mostras um sorriso indiferente (...) Foge do meu ser a ilusão de viver / Nas garras do teu coração / Como é triste amar em vão”.

Este tópico aborda a dor e a angústia motivadas por amor mal correspondido ou por problemas no relacionamento, narrando amores que se desgastaram com o tempo e/ou com comportamentos desrespeitosos – sejam estas ações realizadas pelo(a) parceiro(a), pela eu lírica ou abarcando erros de ambas as partes. Esse estado emerge em termos de sofrimento, choro, mágoa, lamento, arrependimento, ressentimento, recusa do perdão e reflexão sobre o

que deu errado. Dentre as motivações, aparecem aspectos como crueldade, desprezo, ingratidão, negligência ou rejeição; mentiras, infidelidade, ciúmes, abandono por outro amor; atos de difamação ou sentimentos de humilhação perante a comunidade. Além do sofrimento pelo próprio coração partido e resignação com o término do relacionamento, essa dor pode desaguar também no arrependimento, pedido de perdão e tentativa de reconciliação, ou na rejeição, desejo de vingança e satisfação com a infelicidade posteriormente sofrida pelo(a) ex-parceiro(a).

2.2.4 “Mas quem disse que eu te esqueço?”

“Querendo esquecer / Me perdi a lembrar / Se amei não sabia / Do amor a beleza emoção / E tudo corria a buscar solidão / Meu rio seguia / Sem jamais encontrar o seu mar”;

“Você fez o que bem quis de mim / Destruíu enfim minha ilusão / Eu que cantava amor / Em seus braços sentia alegria e prazer / Hoje só aprendi a sofrer”;

“É só nos laços do amor / Que a gente acha prazer”;

“A gente ama, sofre, chora sem querer / Ah meu Deus que triste sina eu ter gostado de você / Porque me esnobou, zombando até de mim / Dizendo pra todos, que eu era peça ruim”;

“Pra essa vida ter valor / Necessário é amar, ser amado / Ou até desprezado por um falso amor”;

“Senhor, tem dó / Que eu já não aguento viver só / Desistir da vida é covardia / Mas viver nesta agonia / É muito pior (...) Senhor, por favor, me ajude / Me sinto sozinha, posso fracassar / Ponha no meu caminho / Um amor de verdade / A quem eu possa amar”;

“Você, ah você / Crava as unhas no meu coração / E rasga, esfola, mata e depois larga (...) Unhou as veias do meu coração / E com o salto da paixão / Danou-se a pisoteá-lo (...) Procede tal e qual o gavião / Que quando pica um coração / É pra esganá-lo de amor”;

“Me dá teus braços / Pra meu passo incerto / Não me derrubar (...) Para findar a desventura / Só desejo teu perdão / Me deixa ficar”;

“Encontrei meu grande amor / Que um dia se foi dizendo ‘não vou mais voltar’ / E voltou exigindo ficar no mesmo lugar / Eu confesso que não pude suportar / Senti tanta vontade de chorar até desabafar”;

“Sinto que eu estou me atormentando / E aos poucos me acabando por te amar em vão / Quis amenizar meu sofrimento / Esquecer por um momento teu desprezo e ingratidão”;

“Afielaram meu peito pra eu deixar de te amar / Acinzentaram minh'alma, mas não cegaram o olhar / Saudade amor, que saudade / Que me vira pelo avesso, que revira meu avesso / Puseram uma faca no meu peito / Mas quem disse que eu te esqueço”;

“Eu não esqueci do passado / Quando erraste eu te perdoei”;

“Tem que saber perdoar / Vamos nos encontrar / Dizer não pro adeus (...) Deixa passar a dor / Cicatrizar e reviver a paz / De um eterno amor”;

“Eu passo a vida num só tormento / Sem ter carinho, sem ter paixão / Sofre meu coração”;

O grupo reunido neste tópico remete às noções de dependência afetiva, saudade, carência e necessidade de amor, aliadas ao sofrimento, padecer e tormento causados pela ausência de amor, prazer, carinho e paixão, condicionando a felicidade e autorrealização à presença de um amor em sua vida. Como explicitado pelos versos, esse cenário ambivalente reafirma o lugar do amor e das relações afetivo-sexuais para a felicidade, mas também pode levar a relacionamentos com parceiros (as) que desrespeitam a eu lírica, à insistência em tentar salvar relacionamentos infelizes, ou mesmo à dificuldade em superar um amor que

acabou e se afastar de relacionamentos que já desgastaram e trouxeram dor e angústia no passado.

2.2.5 “Nunca mais o carinho meu terá”

“Me diz que o mundo dá volta / E que o meu padecer há de se acabar / Hei de lhe ver implorando / Aquilo que um dia eu quis lhe ofertar”;

“Encontrei quem me quis / E se fez merecer (...) Vou me dar com euforia / Pra ser feliz, afinal”;

“Há um ditado muito certo / ‘Quem desdenha quer comprar’ / Eu calo e espero, pois o seu dia vai chegar / O meu amor tem preço, vou cobrar / Mais tarde ou mais cedo você vai pagar”;

“Acreditar, eu não / Recomeçar, jamais / A vida foi em frente / E você simplesmente não viu que ficou pra trás”;

“Nunca mais, nunca mais / Nunca mais o carinho meu terá / Não adianta lamentares / Não me convences, para mim não serves mais (...) É tarde demais para querer voltar / Me enganaste, não adianta chorar (...) É só lamento de pena pois quando te vejo / Tens na aparência algo de anormal / Criatura te cuida enquanto há tempo / Melhore teu procedimento / Se quer levantar tua moral”;

“Você entrou na minha vida, usou e abusou / Fez o que quis / E agora se desespera dizendo que é infeliz / Não é surpresa pra mim, você começou pelo fim / Não me comove o pranto de quem é ruim”;

“Agora já desisti de lutar porque tu não sabes amar / Pois não tens coração / E nem que venhas chorando / Tu não terá mais o meu perdão”;

“Não vem atravessar o meu caminho / Não vê que eu quero ficar sozinho (...) No meu caminho não quero ninguém / O teu arrependimento / Não interessa saber / Usaste de falsidade / Mesmo sem eu merecer (...) Não interessa teu choro / Pra mim não há bolo, merece sofrer”;

“Só agora sabe que esse alguém / Que tanto quer bem / Não merece pranto / Não vale a pena penar / E nem se perder / Perdendo a festa do viver”;

“Porém a vida segue sempre em frente / Outras verdades mostrando à gente (...) E a saudade desfaz / A tua imagem morre com a distância / Finda lembrança a me dizer / Que não se deve dar sem receber / Quem ama assim tem muito o que sofrer / Na certa nunca mais um novo adeus / Irá ferir os sofrimentos meus”;

“Fingi não entender / A sua traição / Mas logo lhe dei o troco / Magoei, desprezei teu coração”;

“Vai, eu não vou resistir, eu não vou insistir / Não vou me exceder e não vou debater / Só preciso dizer a você / Nas escritas da vida / Eu não nasci pra sofrer (...) Não me acostumei / A não ouvir bom dia / Eu juro, não me acostumei / A tanta covardia no amor / É justo conjugar / E a primeira pessoa amar”;

“A decepção que me libertou / Da triste ilusão, do falso amor”.

Os versos deste tópico evidenciam precisamente o oposto do anterior: a superação de relacionamentos infelizes ou de parceiros(as) que maltratam e desrespeitam; a libertação da dependência afetiva mencionada acima por meio da reflexão sobre a relação e subsequente rejeição do(a) parceiro(a) para afirmar o amor-próprio. É importante enfatizar que muitos dos versos deste tópico foram coletados das mesmas canções a que pertencem os versos do anterior – demonstrando, assim, o movimento de transformação de um estado a outro, a mudança de posicionamento na relação, passando da dependência e permanência em um relacionamento infeliz à superação deste para seguir em frente.

2.3 *O lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade*

Nesta subseção, discutiremos o eixo do lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade, pertinente à inserção social e política mais ampla, focado nos modos como as

relações afetivo-sexuais são afetadas pelo contexto social e, em contrapartida, como afetam, transformam e se posicionam em relação à coletividade e às normas sociais. Neste último eixo analítico, destacaram-se sete tópicos, nomeados com os seguintes versos: “Essa emoção que faz o mundo se agitar”, “Quem ama assim tem muito o que sofrer”, “Deus está te castigando”, “Que não se deve dar sem receber”, “Tudo na vida tem fim”, “A ele jurei sempre ser fiel” e “E tudo que aprendi o samba me ensinou”, discutidos a seguir.

2.3.1 “Essa emoção que faz o mundo se agitar”

“Vai, vai meu samba triste / Vai mostrar que ainda existe / O poder do amor / Hás de alegrar tanta gente aí / Que desconhece seu valor (...) Gente que passa no mundo / E não deixa uma saudade / Nunca teve alegria / Nem um gesto de bondade”;

“Que bom pra bem longe vai meu sofrer / Vou sentir o que é viver (...) É só nos laços do amor / Que a gente acha prazer (...) Ah, esse bem que me guia / Nesse mundo desigual / Vou me dar com euforia / Pra ser feliz, afinal”;

“Mas sei lá / Quem não é sofredor / Não viveu um grande amor (...) Pra essa vida ter valor / Necessário é amar, ser amado / Ou até desprezado por um falso amor”;

“Senhor, por favor, me ajude / Me sinto sozinha, posso fracassar / Ponha no meu caminho / Um amor de verdade / A quem eu possa amar”;

“E nos recantos que sofri (...) A tua sombra de ternura / Não me deixava definhar”;

“Me exponho a tanta emoção / Nasci pra sonhar e cantar / Na busca incessante do amor, que desejo encontrar”

“Um dia minha dor vai passar / Não terei mais tristeza / A alegria vai voltar / Com meu canto de poeta / Pretendo encontrar / Outro amor tão verdadeiro / E a felicidade reconquistar”;

“E amando quem nunca se perdeu / Só passou pela vida e não viveu / Ao deixar esquecida lá no fundo do peito / Essa emoção que faz o mundo se agitar”;

“Falou mais alto o coração / Eu não resisti / Hoje surpreso comigo passo a acreditar / Feliz daquele que ama / E ainda tem amor pra dar”;

“Pois quando volta traz tanto carinho que faz comover / Festa de amor que faz bem / Pois você não sabe mentir / E o deus do amor até nos sorri”;

“É tão triste viver sem sorrir / À procura de um ninho / Pra amenizar as agruras do caminho”;

“Com a orgia no pensamento / Eu passo a vida num só tormento / Sem ter carinho, sem ter paixão / Sofre meu coração”.

Os versos reunidos neste tópico remetem à ideia de amor como força motriz da vida e como dádiva divina, reafirmando, perante a sociedade, a importância do amor e das relações afetivas para uma vida feliz e plena. Esse cenário reitera o amor e o prazer como forma de dar e receber, de marcar positivamente a vida do outro; evidenciando o vazio e angústia que acompanham a ausência de um(a) companheiro(a). Os versos reiteram o poder do amor em construir alegria e gozo como acalanto perante as agruras da vida, como uma forma significativa de construir laços familiares e se integrar em comunidade, bem como a importância de ter esperança, perseverar na busca pelo amor e não desistir de encontrá-lo.

Em sua abordagem da obra de Billie Holiday, Angela Davis (1998) identifica, similarmente, o poder do amor como uma qualidade utópica, apaixonada, afirmando o poder

do erótico como uma força transformativa. Na visão da autora, as canções expressam um poder do amor e do erotismo que ultrapassa a constituição de relacionamentos sexuais, articulando este impulso transformador também para outras arenas da vida social. Para Davis, esse poder de renovação reverbera também nos sonhos de vidas melhores, mais felizes, repletas de amor; para nós mesmos, nossos entes queridos e comunidades.

2.3.2 “Quem ama assim tem muito o que sofrer”

“Você fez o que bem quis de mim / Destruíu enfim minha ilusão (...) Me diz que o mundo dá volta / E que o meu padecer há de se acabar / Hei de lhe ver implorando / Aquilo que um dia eu quis lhe ofertar”;

“Ah meu Deus que triste sina eu ter gostado de você / Porque me esnobou, zombando até de mim / Dizendo pra todos, que eu era peça ruim / Há um ditado muito certo / ‘Quem desdenha quer comprar’ / Eu calo e espero, pois o seu dia vai chegar / O meu amor tem preço, vou cobrar / Mais tarde ou mais cedo você vai pagar”;

“Errei / Ignorando a verdade / Impulsos de crueldade / Levaram-me à prática de uma traição (...) Leigos como eu têm que aprender / Que neste mundo de ilusão / Eu vou ter de sofrer”;

“Pela segunda vez cometeste este erro / És um fracasso quanto à traição / Por viveres na orgia não tens condição / Pois me contaram em segredo / Que andas de mão em mão / E só lamento de pena pois quando te vejo / Tens na aparência algo de anormal / Criatura te cuida enquanto há tempo / Melhore teu procedimento / Se quer levantar tua moral”;

“Você entrou na minha vida, usou e abusou / Fez o que quis / E agora se desespera dizendo que é infeliz / Não é surpresa pra mim, você começou pelo fim / Não me comove o pranto de quem é ruim... e assim (...) Diz que é carente de amor, então você tem que mudar”;

“Mas nada há de se perder / A própria dor há de valer / O mundo é bom professor / Pra te ensinar que o remorso é qual espinho / Que vai ferindo nas dosagens de carinho / A solidão não deixará / Quem tem o dom de odiar / Pra magoar quem sabe amar”;

“Gastei a subvenção / Do amor que você me entregou / Passei pro segundo grupo e com razão (...) Finda o carnaval / Nas cinzas pude perceber / Na apuração perdi você”;

“O teu arrependimento / Não interessa saber / Usaste de falsidade / Mesmo sem eu merecer / Não interessa teu choro / Pra mim não há bolo, merece sofrer / Deus está te castigando / E eu estou sorrindo porque / Vives em luta contigo / Querendo te arrepender / E dizendo pra todos / Que um dia fui seu bem-querer”;

“Eu errei fui o culpado / Nosso amor era verdade / E eu não soube dar o valor (...) E agora o que me resta é a dor”;

“Porém a vida segue sempre em frente / Outras verdades mostrando à gente (...) Finda lembrança a me dizer / Que não se deve dar sem receber / Quem ama assim tem muito o que sofrer”;

“Mas descobri que no amor / O benefício ampara o provedor (...) E hoje, vivo o esplendor / De uma nova paixão (...) Do desamor nasceu canção / Que, hoje, embala o pranto / De quem clama o meu perdão”;

“Disse que está sofrendo / Chorou de arrependimento / Pois, não soube dar valor / Vive, agora, atormentado (...) Da doce paixão que te enfeitiçou / Restou solidão e amargo rancor / Tão dura lição”;

“Você diz que está chorando / Por amor, por amor / Oia lá! Toma cuidado / Pra cigana não te castigar (...) Você que faz do amor / Uma feliz brincadeira (...) Oia lá! Que a cigana / Quando olhar pra tua mão / Vai mostrar todos os enganos / Que habitam no teu coração”.

Este tópico institui uma espécie de lei do retorno, estabelecendo punições para quem desvaloriza a pessoa amada, comete erros no relacionamento e causa sofrimento à(ao) parceira(o) – tratando do tema na posição de quem erra e também na posição de quem foi enganado. O conjunto defende que quem errou deve sofrer, receber uma pena condizente com sua infração para compreender a dimensão do próprio erro e aprender a dar valor à pessoa

com quem se relaciona. Nesse sentido, trata também do valor do relacionamento aos olhos da comunidade, da sociedade, bem como da reputação e valor do próprio sujeito conforme a postura que demonstra nos relacionamentos.

Nesse sentido, o conjunto de canções institui uma espécie de ética do amor, estabelecendo regras de conduta, princípios de reciprocidade e consequências em relação à própria posição do sujeito em seus círculos sociais. Mais importante, a eu lírica não se esquiva de refletir sobre as próprias ações na posição de quem errou, pecou, traiu, enganou, ainda que não o faça na mesma medida em que acusa o(a) ex-parceiro(a) ou outros sujeitos com quem dialoga. Este ponto, embora não de todo imparcial, oferece a abertura para construir uma ética afetivo-sexual ancorada não apenas no reconhecimento de si como um sujeito passível de falhas, mas também no reconhecimento do outro com quem se relaciona como um sujeito que merece o bem, tanto quanto si mesmo.

2.3.3 “Deus está te castigando”

“Ah meu Deus que triste sina eu ter gostado de você / Porque me esnobou, zombando até de mim / Dizendo pra todos, que eu era peça ruim”;

“Confesso / É um direito que me assiste / Vou recorrer à justiça divina / Pra aliviar meu sofrer (...) Perdão / Recorri a Deus, de coração / Pra me tirar desta aflição / E me dar salvação”;

“Senhor, tem dó / Que eu já não aguento viver só (...) Senhor, por favor, me ajude / Me sinto sozinha, posso fracassar / Ponha no meu caminho / Um amor de verdade / A quem eu possa amar”;

“Eu agora sou feliz, encontrei a minha paz / Agradeço a Senhora e peço ao Senhor do Bonfim / Pra que minha felicidade permaneça sem ter fim”;

“Deus é bom / Vai consolar-te com outro amor”;

“A Deus quero agradecer o tempo / Que o samba me dá prazer/ E se depender de mim, do samba e desse bem-querer / A gente tão cedo não vai morrer”;

“Deus está te castigando / E eu estou sorrindo porque / Vives em luta contigo / Querendo te arrepender”;

“Senhor amenizai os sofrimentos seus / Não deixe que mal nenhum venha acontecer / Apesar dela merecer”;

“E essa divina missão vai cumprir seu papel / Ganhar a garganta do povo (...) Com a sua pujança, mostrar / Que enfim, nosso samba é muito mais / O nosso samba é capaz / De selar a paz”;

“Ver nossa escola sair / Com seu enredo de amor, de amor / E gritar / Abençoar a nova criação / Ter fé na oração”.

Os versos deste tópico se movem em torno da religiosidade e da presença divina, tratada como fonte de proteção, bênção e misericórdia, mas também de punição, castigo e penalidade por meio da ideia de justiça divina. Estão inclusos nesse cenário os pedidos a Deus para trazer novo amor, conceder o perdão, curar as dores de amor, orações para lamentar a sina do amor ferido, recompensar a quem merece com a felicidade no amor. Essa presença divina emerge em moldes cristãos, com as menções às figuras de Deus e Nossa Senhora e as próprias noções de recompensa e punição – evidenciando a autoridade divina que rege a lei do retorno discutida acima, punindo a quem causa sofrimento e amparando a quem sabe amar.

Devido ao caráter do amor como presente divino, o sagrado instaura um dever de responsabilidade afetiva para com o outro, na medida em que estabelece consequências positivas e negativas conforme a orientação moral das ações perante o(a) parceiro(a). O senso de responsabilidade associado à divindade aparece também nas associações ao dom de cantar à missão de difundir palavras de conforto, amor e paz por meio do samba.

2.3.4 “Que não se deve dar sem receber”

“É só nos laços do amor / Que a gente acha prazer / Encontrei quem me quis / E se fez merecer / Ah, esse bem que me guia / Nesse mundo desigual / Vou me dar com euforia / Pra ser feliz, afinal”;
 “Não adianta lamentares / Não me convences, para mim não serves mais / Fracassaste outra vez / Me trocaste de novo por um outro amor / É tarde demais para querer voltar”;
 “Se eu lhe dei a mão foi por me enganar / Foi sem entender / Que amor não pode haver / Sem compreensão / A desunião tende a aparecer / E aí está o que aconteceu / Você destruiu o que era seu (...) Quem sabe essa mágoa passando você venha se redimir (...) Diz que é carente de amor, então você tem que mudar”;
 “Quis amenizar meu sofrimento / Esquecer por um momento teu desprezo e ingratidão / Agora já desisti de lutar porque tu não sabes amar”;
 “É o amor, a pedra mais valiosa / Que pra se lapidar / Necessita carinho / Constante pra ela brilhar”;
 “Ah! Quanta ingratidão / Deixaste mágoas no meu coração (...) A tua imagem morre com a distância / Finda lembrança a me dizer / Que não se deve dar sem receber”;
 “O nosso amor vai seguindo imperfeito / Com o valor de que temos direito”;
 “Quando soubeste o que é o amor / Eu já tinha sofrido o maior dissabor (...) Mas descobri que no amor / O benefício ampara o provedor / Exercitei minha emoção / E hoje, vivo o esplendor / De uma nova paixão”;
 “O amor é igual à flor / Que é delicada demais / Um forte vento qualquer / A flor logo se desfaz / Você precisa zelar / Se entregar com tal carinho / Fazer do teu coração / O aconchego melhor do que o ninho”.

Este tópico afirma a mutualidade, reciprocidade e compreensão como fatores fundamentais nas relações afetivo-sexuais, elaborando a ideia de um bom relacionamento como uma parceria que demanda complacência, brandura, respeito e cuidado; ausentes essas condições, a relação fica insustentável a ponto de ser melhor terminar e buscar outro(a) companheiro(a) para tentar construir um bom relacionamento. Nesse sentido, os versos desse conjunto operam como um contraponto à noção idealizada de amor romântico como uma relação imediata, automática e fácil, ao mesmo tempo em que defendem a importância de que o amor seja bom e faça bem. Embora a obra, como um todo, costume recorrer aos sonhos e idealizações do amor, principalmente no desejo de novos amores, essa concepção não está desvinculada da realidade cotidiana, na medida em que mostra as decepções e estabelece regras de conduta, evidenciadas acima, para conciliar o imaginado e o vivido.

Na visão de bell hooks (2001), a generosidade, disciplina e devoção são qualidades necessárias para a prática do amor, apontando o compromisso e disposição para o autoaprimoramento junto ao outro como fundamentais na construção de um relacionamento saudável. A autora destaca que a dificuldade de lidar com a dor e o conflito podem levar as

peças a desistirem e decidirem romper os relacionamentos com excessiva facilidade, ao invés de se comunicarem com seus(suas) parceiros(as) para reafirmar o compromisso da reciprocidade: “No caso dos relacionamentos românticos, muitas pessoas temem ficar presos em um laço que não está funcionando, e então fogem quando emerge o conflito. (...) Ao fugir da dor, eles nunca conhecem a plenitude do prazer do amor” (HOOKS, 2001, p. 159). São precisamente estas qualidades que emergem na afirmação da importância da reciprocidade e cuidado mútuo nas canções de Dona Ivone Lara, discutidas neste tópico.

No entanto, é preciso salientar que a importância do compromisso não aparece como um valor absoluto, vitorioso: ele é acompanhado da decisão de romper um relacionamento quando essas condições não são cumpridas por ambas as partes. Essa questão já está aparente nos versos acima selecionados, por meio da constatação de que o parceiro já não serve mais para a eu lírica, de que não pode haver amor sem compreensão, de que o parceiro não sabe amar.

Novamente, a concepção apresentada pelas canções de Dona Ivone Lara se encontra em consonância com o pensamento de bell hooks (2001), que defende o compromisso e dedicação ao relacionamento, mas não a todo custo. Ao contrário, a autora traça a ausência de reciprocidade como o limite para os benefícios desse cuidado, destacando que este passa a ser em vão quando o parceiro se recusa a se comprometer: “Neste ponto, trata-se de um gesto de amor-próprio das mulheres romper seu compromisso e seguir em frente” (HOOKS, 2001, p. 160). Identificamos, assim, que a falta de compromisso do(a) parceiro(a) é um tema recorrente na obra de Dona Ivone Lara, que se resigna com o fim do relacionamento como algo natural e inevitável, conforme explicitado no tópico a seguir.

2.3.5 “Tudo na vida tem fim”

“Tudo que é feliz não tem direito à eternidade / Porque sempre chega a vez / De entrar em cena, a saudade”;
 “Não, para quê lamentar, o que aconteceu era de esperar / Se eu lhe dei a mão foi por me enganar (...) E aí está o que aconteceu / Você destruiu o que era seu”;
 “Coração, por que choras? / Coração, por que sofres? / Tudo na vida tem fim (...) Não te deixes dominar pelo coração / Num mundo de fantasia / Tudo é ilusão”;
 “Não fique a se torturar / Porque todo amor tem fim / Pra tudo se tem um preço / A vida é mesmo assim”;
 “Não posso acreditar / Se a paixão acabou / É melhor terminar”;
 “Não vale amar / Se não há mais prazer / É melhor esquecer / Não vale a pena enganar (...) É necessário mudar / Quando o amor / Já não é mais verdade / Passa a ser falsidade / E só desgostos trará”.

Neste tópico, os versos reunidos constituem um cenário de naturalização do término de relacionamentos como um desfecho esperado e inevitável, contestando as noções de

“viveram felizes para sempre”, de “amor da minha vida”, da união perfeita que dura eternamente. A partir das experiências vividas ou observadas, narradas nas canções, constrói-se uma visão de que os relacionamentos reais não são exatamente contos de fadas e que é preciso reconhecer a hora de terminar e seguir em frente, apontando que prolongar um relacionamento infeliz é uma decisão que só trará desgostos e sofrimento.

Os versos das canções não usam termos como “casamento”, “separação judicial”, “divórcio”, ou outros relacionados, mas apenas termos mais amplos e informais como “o amor”, “a paixão”, “tudo que é feliz”. No entanto, considerando o contexto histórico, a determinação de que nenhuma felicidade dura para sempre e a defesa do término como a melhor solução para relacionamentos infelizes e destituídos de amor são fatores que abrem caminhos para defender o fim de uma união ou, ainda, a recusa em se casar.

Davis (1998) evidenciou um fenômeno semelhante na obra de Bessie Smith, tratando, por exemplo, de temas como: a separação e a retomada de seu nome de solteira, abordagens satíricas e irônicas da noção da eternidade matrimonial, contestações ao casamento, à monogamia, ao sexismo na vida doméstica e à permanência em relacionamentos de orientação patriarcal. Segundo a autora, a circulação desses valores entre as mulheres negras de classe trabalhadora indica sua relativa emancipação em torno dos ideais de casamento e de suas restrições ideológicas.

No caso da obra de Dona Ivone Lara, essa contestação emerge de maneira mais tímida, argumentando pela reciprocidade e cuidado mútuo nos relacionamentos, pela naturalidade do término de uniões infelizes ao mesmo tempo em que resguarda ideais monogâmicos de fidelidade, como veremos no tópico a seguir.

2.3.6 “A ele jurei sempre ser fiel”

“Errei / Ignorando a verdade / Impulsos de crueldade / Levaram-me à prática de uma traição”;
 “Em termos de amor é infiel / Prova do sal e do mel / Para testar o sabor”;
 “Fracassaste outra vez / Me trocaste de novo por um outro amor (...) Pela segunda vez cometeste este erro / És um fracasso quanto à traição / Por viveres na orgia não tens condição / Pois me contaram em segredo / Que andas de mão em mão”;
 “O samba pra mim me caiu do céu / A ele jurei sempre ser fiel (...) O samba me fez bastante feliz / Até bodas de ouro com o samba eu já fiz”;
 “Da doce paixão que te enfeitiçou / Restou solidão e amargo rancor / Tão dura lição / Que quase meu peito arreenta / Te vendo passar, devagar / De braço dado com ela / A decepção que me libertou / Da triste ilusão, do falso amor”.

Os versos neste tópico abordam as ideias de traição, ciúmes e (in)fidelidade, construindo enquadramentos necessariamente monogâmicos de relacionamento. Como vimos

nos tópicos anteriores, as visões cantadas na obra tendem a admitir e até mesmo advogar pelo término de relacionamentos para encontrar novos(as) parceiros(as), mas não rompem com a norma monogâmica que rege os relacionamentos tidos como legítimos e respeitáveis em nossa sociedade. Ao contrário, essa norma é reforçada, já que o desejo de um novo amor costuma ser acionado precisamente quando o atual terminou ou está prestes a terminar, para curar a solidão e suprir a ausência do amor que passou. As composições, lançadas pela cantora entre 1979 e 2011, trazem marcas de seus tempos, mas constituem uma visão hegemônica que ainda perdura nos dias atuais, em que formas não-monogâmicas de se relacionar afetiva e sexualmente ainda não são plenamente aceitas e valorizadas. Há, assim, uma concepção de romantismo que defende a troca de parceiros(as) em busca da felicidade e satisfação no campo afetivo-sexual, rompendo com ideais de amor eterno, mas que permanece atada à monogamia como modelo padrão de relacionamento.

2.3.7 “E tudo que aprendi o samba me ensinou”

“Vai, vai meu samba triste / Vai mostrar que ainda existe / O poder do amor / Hás de alegrar tanta gente aí / Que desconhece seu valor / Eu me amarro no meu samba / E meu sentimento se agita (...) O meu samba principia / Quando amo de verdade / E se vai sem fantasia / Na mais pura liberdade”;

“Só tenho agora meu samba / Que é livre e me cobre de tranquilidade / Me diz que o mundo dá volta / E que o meu padecer há de se acabar”;

“Pra cicatrizar / O remédio é cantar / Benditos sons que não deixam / Que as mágoas e queixas / Me venham matar”;

“Traz a pureza de um samba / Sentido, marcado de mágoas de amor / Um samba que mexe o corpo da gente / E o vento vadio embalando a flor”;

“Me exponho a tanta emoção / Nasci pra sonhar e cantar / Na busca incessante do amor, que desejo encontrar”

“Não entendi o enredo / Desse samba, amor / Já desfilei na passarela do teu coração / Gastei a subvenção / Do amor que você me entregou / Passei pro segundo grupo e com razão (...) Agora sei / Desfilei sob aplausos da ilusão / E hoje tenho esse samba de amor, por comissão”;

“Quero solução sim, pois quero cantar / Desfrutar dessa alegria / Que só me faz despertar do meu penar / E esse canto bonito que vem da alvorada / Não é meu grito aflito pela madrugada”;

“Com o samba eu casei tanto tempo faz / Com ele eu vivi minha vida em paz (...) O samba pra mim me caiu do céu / A ele jurei sempre ser fiel / E tudo que aprendi o samba me ensinou / Sempre foi o samba o meu grande amor / O samba me deu muito mais do que eu quis / O samba me fez bastante feliz / Até bodas de ouro com o samba eu já fiz (...) E se depender de mim, do samba e desse bem-querer / A gente tão cedo não vai morrer”;

“Vou viajar / Nas asas da canção / Até encontrar inspiração pra compor / Um sublime poema de amor / Quero reunir / As mais lindas notas musicais / Pra fazer feliz meu coração / Que já sofreu demais (...) Quero versos com muito lirismo / Para tirar do abismo, teu pobre coração / Lindas melodias, emoldurando as fantasias / Da minha imaginação”;

“Vou lhe ter só na lembrança / Este samba é um triste canto / De um poeta sonhador (...) Com meu canto de poeta / Pretendo encontrar / Outro amor tão verdadeiro / E a felicidade reconquistar”;

“Existe canção de felicidade / Uma alegria a nos embalar / O sonho chega à realidade / Sem se importar com o que vai chegar”;

“Eu me perdi no canto do meu viver / Sem saber a razão de tanto sofrer / Só quis cantar o amor / Viver o amor que ataza minha alma / Em uma chama intensa que não se acalma”;

“E cantando consegui afugentar a tristeza / Alegrar meu coração, com poesia e beleza / Despetalando uma flor, comecei logo a compor / Como musa inspiradora, essência de um grande amor”;

“Eu vivo jogando nas voltas que esse mundo dá / Sem parar / Sempre a cantar / E lá vou eu / Levando o meu destino / Nesse meu tempo / Nesse meu lugar / Plantando flores pra colher alegria / Não guardar em meu peito ódio e nem rancor / Porque eu nasci com a sina de espalhar amor”
 “E essa divina missão vai cumprir seu papel / Ganhar a garganta do povo / Quintais e nos salões / Com a sua pujança, mostrar / Que enfim, nosso samba é muito mais / O nosso samba é capaz / De selar a paz”;
 “Cantar em madrigais / Ver nosso samba evoluir / E os foliões sempre a sorrir / Em nossos corações”.

Este tópico retoma a noção do samba nascido do amor como cura, como consolo para as dores do amor – tanto as próprias dores das(os) cantoras(es) e compositoras(es), como as das pessoas ouvintes de seus sambas – e como forma de levar esperança de dias melhores para quem sofre. Este aspecto nos remete à trajetória profissional de Dona Ivone Lara anterior à sua carreira artística, instituindo a terapia musical como tratamento para pacientes em sofrimento mental. Similarmente, a eu lírica ecoa essa lógica de cura e cuidado com o bem-estar emocional também no âmbito das relações afetivo-sexuais.

Aliado ao caráter das canções como gestos reflexivos, que dialogam com as perspectivas sobre o que constitui um bom relacionamento, o samba se revela como uma forma de levar conhecimento sobre as relações afetivo-sexuais para essas pessoas ouvintes – como, por exemplo, a naturalização do término de relações infelizes, a autoestima das pessoas negras e a importância da reciprocidade no relacionamento, dentre outros tópicos dos três eixos aqui delineados. O samba atua, assim, um espaço para partilhar com a comunidade o aprendizado e os conselhos sobre as escolhas afetivas, sobre características de bons(as) parceiros(as) e bons relacionamentos, sobre a importância de construir relações respeitadas, felizes e fortalecer a busca pela felicidade e paz também em outros âmbitos da vida social.

A escrita e canto a partir das próprias experiências, nesse sentido, não se limitam a suas experiências individuais nos próprios relacionamentos: implica as relações da comunidade do samba como um todo, aventurando-se também em tramas ficcionais, imaginadas, ouvidas e vividas por meio da observação, reflexão e criação sobre a vida social. Modos de reflexão e criação estes que, como demonstramos, se firmam no repertório epistêmico do samba, como prática de constante reinvenção, renovação criativa e reconstrução dos laços sociais da comunidade negra.

Nesse sentido, a obra de Dona Ivone Lara e seus coautores aborda o samba e o amor como entidades que se retroalimentam, se marcam e impactam mutuamente: as formas de amar, ser amado e deixar de amar vão inspirar a composição e canto de sambas, enquanto os gestos reflexivos de composição e a escuta dos sambas também ensinam outros modos possíveis de desejar, gozar e amar. Abre frestas, assim, para conhecer e projetar formas outras de amar, ainda não conhecidas pela experiência vivida ou observada – desfazendo a

naturalização do que vemos e vivemos em nosso cotidiano como únicas formas de existir e se relacionar; abrindo novos caminhos de possibilidades e permitindo idealizar, sonhar, desejar. Trata-se de um processo de construção e compartilhamento das formas do samba de amar, desejar amar e deixar de amar, isto é, formas negras populares de construir relacionamentos afetivo-sexuais que são elaboradas e reimaginadas em comunidade.

Capítulo 6: Leci Brandão

Neste capítulo, tratamos da obra intelectual de Leci Brandão junto a seus coautores. Na próxima seção, abordamos a concepção do amor construída no conjunto de suas canções sobre relações afetivo-sexuais, por meio da identificação de categorias temáticas para análise preliminar das questões que emergem nos versos. Em seguida, interrogamos a obra intelectual de acordo com os três eixos provenientes do nosso modo de abordagem das interações: a construção da sujeita eu lírica; a prática do amor, desejo ou relacionamento; o lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade.

Conforme detalhado anteriormente nos procedimentos metodológicos, as etapas de coleta das canções autorais das cantoras-compositoras e de delimitação nos critérios da pesquisa, isto é, aquelas que abordam o amor e/ou as relações afetivo-sexuais, resultaram em um conjunto de 42 canções compostas e gravadas por Leci Brandão. Os títulos desse conjunto de canções estão listados a seguir (quadro 11), com a indicação do ano do primeiro lançamento e dos nomes de seus coautores, quando aplicável.

Quadro 11 - Lista das canções autorais de Leci Brandão sobre o amor e/ou relações afetivo-sexuais, com ano de lançamento e coautores.

Título da canção	Ano de lançamento¹⁷	Co-compositores (quando houver)
Antes Que Eu Volte a Ser Nada	1975	-
Pudim de Queijo	1975	-
Ser Mulher (Amélia de Verdade)	1976	-
As Pessoas e Eles	1976	-
E Tudo Bem	1976	-
Madrugada Paulista	1976	-
Ombro Amigo	1977	-
O Chorinho e o Passarinho	1977	Sergio Andrade
Troca	1978	João Nepomuceno
Ferro Frio	1978	-
Mesa Para Um Só	1978	Paulo Moura/Zezinho Moura

¹⁷ Para o ano de lançamento, consideramos a versão em LP/CD da própria cantora, que é a referência utilizada na pesquisa.

Essa Tal Criatura	1980	-
Dobrando As Cobertas	1980	Ivor Lancellotti
Fim de Festa	1980	Rosinha de Valença
Sem Vingança	1980	-
Chantagem	1980	-
Assumindo	1985	-
Só Quero Te Namorar	1987	-
Café com Pão	1988	-
Altos e Baixos	1988	-
Um Beijo no seu Coração	1988	-
Jeito de Apaixonado	1989	Zé Maurício
Pimentões Recheados	1989	-
Ousadia do Olhar	1990	-
Comprometida	1992	-
Me Anarquiza, Mas Não Me Esquece	1992	-
Outro Sabor	1992	Alceu Maia
Quando a Gente Não Faz Esse Amor	1993	-
Mal Resolvida	1993	-
Dona De Casa	1993	-
Deixa de Fazer Confusão	1995	-
Toda Hora... Demorou	1995	Zé Maurício
Inútil Espera	1995	Armando Campos
Cuidado com Esse Castigo	1996	-
Amigo Calmante	1996	Zé Maurício
Auto-estima	1999	Zé Maurício
Cd do Aragão	2002	Emerson de Paula
Difícil Acreditar	2008	Zé Maurício
Ensopadinho	2011	-
Dança Doce	2011	-
Nasci Pra Te Amar	2017	Xande de Pilares/Gilson Berlini

Com as Graças de Deus	2017	Pedrinho Sem Braço
-----------------------	------	--------------------

Fonte: Elaboração própria, a partir de informações do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB).

1 Conceção do amor

No exercício de escuta das canções de Leci Brandão e seus coautores, nossa atenção se voltou para as possibilidades de categorias temáticas que emergem da obra, partindo de um processo de audição panorâmica para compreender a concepção de amor constituída no conjunto. Se, no capítulo anterior, as canções de Dona Ivone Lara apontavam para um critério de organização referente aos *tempos* dos amores cantados, as canções de Leci Brandão parecem orbitar em torno dos *espaços* que esses amores cantam e, simultaneamente, constituem ao cantar. Elaboramos, assim, quatro categorias temáticas, que nomeamos como *Amor cá*, *Amor lá*, *Amor em casa* e *Amor na rua*.

Nos quadros a seguir (quadros 12-15), apresentamos: o detalhamento da distribuição das canções pelas categorias temáticas, um resumo dos tópicos que cada uma abrange, e a reprodução de alguns versos que demarcam o pertencimento de cada canção nas respectivas categorias, como forma de evidenciar os elementos que direcionaram esse modo de classificação.

Quadro 12 - Canções da categoria “Amor cá”, temas abordados e versos que inserem cada canção na categoria.

Amor cá	
Realização do amor, desejo, paixão; proximidade com a pessoa amada/desejada; completude no amor; realização de si no amor/desejo	
Canção	Versos
Pudim de Queijo	“Vivendo desse jeito / Você só ameniza / Você é o meu nego / E meu chamego é pra lhe dar”; “O seu pudim de queijo / Também já botei no forno / E agora quero um beijo / Que só você sabe dar, me dá”
Troca	“Você me dá o seu amor tão forte / Que eu lhe mando minha poesia / Você me fala das coisas do norte / Que aqui do leste eu levo a fantasia”; “Você me entrega esse cabelo negro / Que lhe guardei o meu melhor afago / E você se liga num chamego / Vai se faltar no denço que lhe trago”; “A gente não vive só pra dar / Vive também pra receber / Você vai me entregar / Toda vou me oferecer”
Ferro Frio	“Feito poça d’água dentro do deserto / Foi tua presença no meio de tudo / Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente”
Essa Tal Criatura	“Sinta o meu gosto / Morda uma fruta madura, lamba esse dedo melado /

	<p>Transa na mais linda loucura, deixa a vergonha de lado”;</p> <p>“Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito / Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito”;</p> <p>“Morda essa cara / Linda, tão nua / Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade”</p>
Dobrando as Cobertas	<p>“E vou sair por aí, procurar, perseguir / Me esbarrar nas pessoas / Dos risos, dos becos, nas festas”;</p> <p>“E vou tentar reviver, conhecer, te esquecer / Me entregar às pessoas / Aos dias, às noites, às feras”;</p> <p>“Vou me atirar noutro colo mais forte / Que quente e suporte meu modo de dar / Que me invada, que grite / Que vibre, que corte / Que saiba entregar”</p>
Fim de Festa	<p>“Já é fim de festa, meu amor / Quero cair nos seus braços / Quero saudar nosso amor”;</p> <p>“Taí meu coração que não me deixa mentir / Quando existe essa grande emoção”</p>
Só Quero Te Namorar	<p>“Deixa eu te abraçar / Deixa eu te beijar / Não sei o que você vai pensar / Mas só quero te namorar”;</p> <p>“E no dia dos namorados / Juntar os trocados pro nosso jantar / Mostrar minha simpatia / Quando pra família me apresentar”;</p> <p>“Não pense que isso é antigo / Mas um jeito amigo da gente se amar”</p>
Café com Pão	<p>“O teu ronco é tão gostoso / Teu momento de descanso / O teu jeito preguiçoso / Despertando o corpo manso”;</p> <p>“Acorda, meu amor / É hora de levantar / Tem café com pão torrado / Só falta você provar”</p>
Um Beijo no seu Coração	<p>“Do palco vejo o seu olhar / Acompanhando o meu cantar / Quanto carinho e atenção”;</p> <p>“É meu momento de prazer / Juro que só sei dizer / Um beijo no seu coração”</p>
Jeito de Apaixonado	<p>“Me diga o que tem seu dengo / O que tem seu quê / Que eu quero me entregar / Que me dá prazer”;</p> <p>“Andam dizendo que é amor / Andam dizendo que é amor / Andam dizendo que é jeito de apaixonado”</p>
Ousadia do Olhar	<p>“Não olha assim pra mim, não queira me arrasar / Você sabe que eu sou frágil, desse jeito vou quebrar”;</p> <p>“Um olhar assim ousado, fulminante, arrasador / Deixa o corpo desgrudado, fico cheia de pudor”;</p> <p>“Mas na hora do encontro você pode fulminar / Olha tudo me vigia me judia com esse olhar”</p>
Comprometida	<p>“Meu canto está soando mais feliz / Meus lábios têm batom de outro matiz / Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher”;</p> <p>“O barulho do mar, a presença da lua / Esse doce afagar me fez mais linda e nua / E agora já me acho outra pessoa”;</p> <p>“Você me devolveu o que o tempo roubou de mim / Eu juro, nunca fiz um amor assim”</p>
Outro Sabor	<p>“Os teus olhos me mostraram uma crença / Que na vida inteira eu não encontrei / Uma luz, uma esperança tão imensa / De viver de forma justa sem ter lei”;</p> <p>“E assim me transformei, de repente, delirei / Neste sonho de verdade me entreguei”;</p> <p>“Os teus lábios descobriram um caminho / Que tomou a direção de outro sabor / E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor”;</p>

	“Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”
Deixa de Fazer Confusão	“Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisguei com todo o carinho e não devo nada a ninguém”; “Não peço à toa, pois só você me fascina / E manda na minha rima quando começo a compor / Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha verdade, você é o meu grande amor”
Toda Hora... Demorou	“Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz”; “Foi de repente, eu me apaixonei / Naturalmente logo me entreguei / A quem só me deu valor / Finalmente um grande amor”
Cd do Aragão	“A nova luz na minha vida / Tenho que agradecer a Deus / Minha saúde, minha lida / Pra completar os beijos seus”; “Doce amor que me ilumina / Louco amor que me fascina / Nova luz me conduz / De um jeito natural / E me faz ter a paz interior / Sou feliz, Deus quem quis / Brilhou o meu astral / E a razão é você, amor”
Dança Doce	“Veio ao meu encontro uma dança doce / Que senti vontade de bailar / E lancei meu passo num jeito mais leve / Que levou meu corpo pelo ar / E descobri que é o ritmo do amor / Que me faz descontrair e desmentir / A pessoa que dizia que eu não sabia dançar”
Nasci Pra Te Amar	“Quando a lua adormeceu / E o sol docemente acordou / Pra aquecer o nosso amor / Eu e você numa noite linda de prazer / E o momento se fez como a gente sonhou”; “Eu e você / Parece até que o tempo parou pra testemunhar / Meu corpo no seu corpo ocupando um só lugar / Cada palavra que a gente trocou / Foi a verdade da força do amor”

Fonte: Elaboração própria, a partir das letras das canções do *corpus*.

Quadro 13 - Canções da categoria “Amor lá”, temas abordados e versos que inserem cada canção na categoria.

Amor lá	
Dificuldades no relacionamento, distância física e/ou emocional, saudade da morena, descompasso, decepção amorosa, anulação de si no relacionamento	
Canção	Versos
Antes Que Eu Volte a Ser Nada	“Deixa eu me aprumar / Me entregar a tanta coisa / Pra ser nada”; “Deixa eu curtir esta alegria / Antes que retorne o dia em que eu volte a ser nada”
Ser Mulher (Amélia de Verdade)	“Ser mulher é não chorar / Lamuriar ou ter queixume”; “Ser mulher é fazer pose / Mas na forma que ele adora / Ser mulher é aceitar / O chopinho do marido / Que atrasou para o jantar / Pois encontrou um velho amigo”; “Ser mulher é ir ao jogo / E assistir de arquibancada / Não ficar botando fogo / Se ouvir uma pesada / Ser mulher amigo meu / Pra quem não leu / É ser de fato / Aquela que ele escolheu / Pra esquentar sempre o seu prato”
E Tudo Bem	“Você me conheceu, me utilizou / Depois falou que não valia mais a pena / Eu sem saber, quase entrei no seu esquema / E quase acabei ninguém”

Madrugada Paulista	“São dois corpos, dois leitos / E uma só pessoa / Muitos versos são feitos / E a razão não é à toa / É saudade desesperada / De uma intimidade / Que não há nessa madrugada”
O Chorinho e o Passarinho	“Ah, se eu pudesse lhe buscava agora mesmo / Para ouvir meu choro / Ah, se eu pudesse lhe guardava no chamego / Pra ficar aqui”; “Você me falta tanto / De que adianta o canto / Você não está para me ouvir / Mas eu insisto na esperança de poder / Ter seu amor um dia”
Mesa Pra um Só	“No bar da solidão / Mesa para um só / Ausente uma canção / Na garganta um nó / E vem a vontade / Que uma bebida / Acompanhe essa saudade / Tanto interior um brinde / A minha dor / Desamor!”
Sem Vingança	“Tenho consciência / Errei, não nego / Mas faltou-me paciência / E o ciúme foi tão cego / Eu não pude nem raciocinar / Longe de mim / Desejos de lhe envergonhar”; “Mas se você deseje / Me ver rolando como pedra na estrada / Quando eu for cansando / Só quero que seja na sua morada”
Altos e Baixos	“Num dia a gente discute / Reclama, se acusa e começa a chorar / No outro a gente se entende / E cria mil planos pra realizar / Assim vai seguindo essa vida / Com altos e baixos, com menos e mais”; “Meu amor, não dá mais pra brigar / É gostoso dormir com você / Eu tenho mais é que aturar / E sei por que”
Pimentões Recheados	“Toda se enfeitou / Se lavou, perfumou / Mas só não confirmou / Se você vai regressar”; “Se você não vier / Sua cara vai vestir a vergonha / Vai chorar noutra fronha / Pois seu nome é mulher”
Me Anarquiza, Mas Não Me Esquece	“Faço um plano de viagem pra ir ao Paraná / Quando eu olho na passagem você vai pro Ceará / Sei que seu itinerário é difícil de entender / No diário só não vale me esquecer / Um amigo disse um dia que só soffro porque quero / Da sua filosofia sei que nada mais espero / Mas isso me realiza, coisa boa que acontece / Meu amor me anarquiza mas não me esquece”
Quando a Gente Não Faz Esse Amor	“Quando a gente não faz esse amor / Acontece uma reclamação / Quando a gente não sente o sabor / Dessa doce emoção / É você precisando dormir / Porque vai trabalhar amanhã / E eu querendo seu corpo sentir / Vou chorar no divã”; “Você com seu jeito emburrado / Vira e dorme pro lado / E nem vê o brilho do meu olhar”
Dona de Casa	“Eu tive um dia pesado / Fiz supermercado e faxina no lar / Mas você pediu direito, não tem jeito, eu vou lhe dar”; “Neste final de semana, eu queria descansar / Mas você fez um programa pra família passear / Minha folga é tão pouca, meu trabalho é colossal / Mas se pede com voz rouca, fico logo sensual”
Inútil Espera	“Esperei e você não chegou, você não entendeu / Que meu canto de paz era seu, então me castigou / Esperei, você não veio, entrei em depressão / Um baque na minha emoção, você não entendeu / Por um momento, beijei seu corpo, acordei / Foi sonho, não realizei, pois você não chegou”
Cuidado com Esse Castigo	“Cuidado com esse castigo / Que eu posso me acostumar / Cê sabe que mexe comigo / Quando evita o meu olhar”; “Mas você insiste nessa / E nem quer saber de mim / Para um anjo, fiz promessa / Desse jeito está ruim”
Amigo Calmante	“Chegou um recado pra mim / Contando que você ligou / É saudade, é saudade”

	<p>/ Saudade, ê”;</p> <p>“Tanta ansiedade me descompensou / E aquele calmante foi que me valeu / Qual será sua mensagem? / Resolveu me perdoar? / Vou comprar uma passagem / O que eu quero é lhe encontrar”</p>
Auto-estima	<p>“Foi você / Que me pintou os sonhos / E em seguida a tela rasgou / Me iludiu / Fez de gato e sapato / Quem de fato a vida lhe entregou / Foi você / Que jurava mentindo / E sorrindo fingia me amar / Me feriu / De um modo profundo / E agora quer me restaurar”;</p> <p>“Nada mais dá pra fazer, você usou e abusou do meu bem-querer / Nada mais dá pra fazer, pode ir embora”</p>
Difícil Acreditar	<p>“Foi difícil acreditar / Quando você falou que era o fim / Mais difícil foi disfarçar / E uma lágrima rolou de mim”;</p> <p>“Mas de repente essa procura perdeu a razão / Você faltava e não ligava e só falava em separar / Sem me olhar, sem chorar, me deixava”</p>
Ensopadinho	<p>“Não adianta reclamar do meu jantar porque fiz ensopado (...) Você deveria pelo menos era agradecer / Por eu lhe dar o que comer”;</p> <p>“Acho melhor ir dando jeito de tomar tenência / Pois já me falta a tal de paciência / Para aturar a sua displicência”</p>
Com as Graças de Deus	<p>“O amor tem que ser com as graças de Deus / Se não for, não vai durar / Vai fazer chorar, pode até enlouquecer”;</p> <p>“Mas o meu amor foi sem recepção / Ficou sem sentido toda emoção / Cantando pra esse povo eu sou energia / Mas quando estou comigo é nostalgia”</p>

Fonte: Elaboração própria, a partir das letras das canções do *corpus*.

Quadro 14 - Canções da categoria “Amor em casa”, temas abordados e versos que inserem cada canção na categoria.

Amor em casa	
Cuidado, amor em família, ambientação do amor/desejo no lar, no espaço doméstico, na esfera privada	
Canção	Versos
Antes Que Eu Volte a Ser Nada	“Deixa eu me achegar no teu barraco / Escutar o teu cavaco / E cuidar da tua roupa”
Pudim de Queijo	“O ferro já tá quente / Pra passar sua camisa / Feijão macho cozido / Só faltando temperar”;
	“Já preparei a água / Pra fazer seu banho morno / Você chegou cansado / Pro repouso do seu lar / O seu pudim de queijo / Também já botei no forno / E agora quero um beijo / Que só você sabe dar, me dá”
Ser Mulher (Amélia de Verdade)	“Ser mulher é aceitar / O chopinho do marido / Que atrasou para o jantar / Pois encontrou um velho amigo / Ser mulher é enfeitar / Sempre o seu lar / Feito uma rosa”;
	“Ser mulher amigo meu / Pra quem não leu / É ser de fato / Aquela que ele escolheu / Pra esquentar sempre o seu prato”
Só Quero Te Namorar	“Mandar um cartão florido / Fazendo um pedido pra desculpar / Sentar no sofá da sala / Com um saco de balas pra gente chupar”;
	“E no dia dos namorados / Juntar os trocados pro nosso jantar / Mostrar minha simpatia / Quando pra família me apresentar”

Café com Pão	“Acorda meu amor / É hora de levantar / Tem café com pão torrado / Só falta você provar”
Pimentões Recheados	“Já passou seus blusões / Já pregou seus botões / Preparou pimentões / Recheados pra jantar / Toda se enfeitou / Se lavou, perfumou”
Dona de Casa	“Eu tive um dia pesado / Fiz supermercado e faxina no lar / Mas você pediu direito, não tem jeito, eu vou lhe dar”; “As crianças você sabe / Sujam roupas em demasia / Tenho que levar à escola e ouvir queixas da tia / Sou uma dona de casa que combate a inflação / Com o dinheiro que me cabe eu só compro em promoção”
	“Não adianta reclamar do meu jantar porque fiz ensopado / Pois carne seca com quiabo / É uma comida boa”; “O seu terno de linho branco nem levei pro tintureiro / Pois me faltou dinheiro / Eu mesma tive de lavar e engomar”

Fonte: Elaboração própria, a partir das letras das canções do *corpus*.

Quadro 15 - Canções da categoria “Amor na rua”, temas abordados e versos que inserem cada canção na categoria.

Amor na rua	
Afirmção homossexual e homoafetiva, legitimidade do amor/desejo lésbico/gay, contestação ao preconceito e à violência homofóbica, amor/desejo no espaço público	
Canção	Versos
As Pessoas e Eles	“As pessoas olham pra eles / Com ar de reprovação / As pessoas não percebem que eles / Também têm o porquê e a razão / As pessoas não entendem / Porque eles se assumiram / Simplesmente porque eles descobriram / Uma verdade que elas proibem”; “Enquanto eles, os perseguidos / Incompreendidos / Num sorriso e num gesto / Não ligaram pro resto / E o amor chegou”
Ombro Amigo	“Você vive se escondendo / Sempre respondendo / Com certo temor / Eu sei que as pessoas lhe agridem / E até mesmo proibem / Sua forma de amor”; “Num dia sem tal covardia / Você poderá com seu amor sair / Agora ainda não é hora / De você, amigo, poder assumir”
Ferro Frio	“Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente”; “Feito um homem nu andando na avenida / Foi a nossa vida assim tão criticada / Mas o nosso amor é como ferro frio / Não vai quebrar com qualquer pancada”
Essa Tal Criatura	“Rasgue essa roupa / Mostra teu corpo / Limpa esse rosto / Coma a poeira / Suja essa cara / Sinta o meu gosto / Morda uma fruta madura, lamba esse dedo melado / Transa na mais linda loucura, deixa a vergonha de lado”; “Grita na praça / Picha as paredes / Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito / Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito”; “Transa com a lua / Morda essa cara / Linda, tão nua... / Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade”
Chantagem	“Pensar que vou me incomodar / Só por dizer que vai contar / Ou resolver que vai me entregar / Eu sei de mim e sei demais / Saiba que as coisas anormais / Estão presentes no seu modo de pensar”; “Satisfação só quero dar / Às criaturas que eu achar / Que me merecem do meu




	jeito / E se você é de chantagem / Saia depressa dessa aragem / Já não lhe devo mais respeito”
Assumindo	“Vocês estão incomodando uma meia dúzia / Vocês estão atrapalhando esse meio campo / Somente porque vocês não são desse meio termo / E eles estão pretendendo dar a meia trava”; “Mas no meio-dia do sol ou sob a meia lua / Vocês já andam de mãos dadas no meio da rua”
Outro Sabor	“Os teus olhos me mostraram uma crença / Que na vida inteira eu não encontrei / Uma luz, uma esperança tão imensa / De viver de forma justa sem ter lei”; “Os teus lábios descobriram um caminho / Que tomou a direção de outro sabor / E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor”
Mal Resolvida	“Essa sua cabeça sempre mal resolvida / Já passou da medida da minha paciência / Não me aceita do jeito que fui feita pra vida / Deixa de preconceito, isso é coisa falida”; “Só quero ser feliz porque mereço ser / Não queira ser juiz, julgar o meu prazer / Se um verdadeiro amor se faz presente / A gente faz o amor naturalmente”; “Que um dia aconteça um amor na sua vida / Pra que a sua cabeça seja então resolvida”
Deixa de Fazer Confusão	“Presta atenção, deixa de fazer confusão / É melhor me dar a razão / Deixa todo mundo inventar”; “Quem se incomoda é um povo tão mal-amado / E que não teve o cuidado de conservar o seu bem / Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisquei com todo o carinho e não devo nada a ninguém”

Fonte: Elaboração própria, a partir das letras das canções do *corpus*.

No quadro a seguir (quadro 16), resumimos a distribuição total das canções pelas quatro categorias temáticas. As cores indicam as canções que se encaixam, simultaneamente, em duas categorias, criando interseções.

Quadro 16 - Canções das categorias “Amor cá”, “Amor lá”, “Amor em casa” e “Amor na rua”, com a lista das canções que as compõem e a sinalização das interseções entre as categorias.

Categorias temáticas	Canções
Amor cá Realização do amor, desejo, paixão; proximidade com a pessoa amada/desejada; completude no amor; realização de si no amor/desejo (18 canções)	Pudim de Queijo; Troca; Ferro Frio; Essa Tal Criatura; Dobrando As Cobertas; Fim de Festa; Só Quero Te Namorar; Café com Pão; Um Beijo no seu Coração; Jeito de Apaixonado; Ousadia do Olhar; Comprometida; Outro Sabor; Deixa de Fazer Confusão; Toda Hora... Demorou; Cd do Aragão; Dança Doce; Nasci Pra Te Amar
Amor lá Dificuldades no relacionamento, distância física e/ou emocional, saudade da morena, descompasso, decepção	Antes Que eu Volte a Ser Nada; Ser Mulher (Amélia de Verdade); E Tudo Bem; Madrugada Paulista; O Chorinho e o Passarinho; Mesa Para um Só; Sem Vingança; Altos e Baixos; Pimentões Recheados; Me Anarquiza, Mas Não Me Esquece; Quando a Gente Não Faz Esse Amor; Dona de Casa; Inútil

amorosa, anulação de si no relacionamento (19 canções)	Espera; Cuidado com Esse Castigo; Amigo Calmante; Auto-estima; Difícil Acreditar; Ensopadinho; Com as Graças de Deus
Amor em casa Cuidado, amor em família, ambientação do amor/desejo no lar, no espaço doméstico, na esfera privada (8 canções)	Antes Que eu Volte a Ser Nada; Pudim de Queijo; Ser Mulher (Amélia de Verdade); Só Quero Te Namorar; Café com Pão; Pimentões Recheados; Dona de Casa; Ensopadinho
Amor na rua Afirmção homossexual e homoafetiva, legitimidade do amor/desejo lésbico/gay, contestação ao preconceito e à violência homofóbica, amor/desejo no espaço público (9 canções)	As Pessoas e Eles; Ombro Amigo; Ferro Frio; Essa Tal Criatura; Chantagem; Assumindo; Outro Sabor; Mal Resolvida; Deixa de Fazer Confusão
Legenda:  = Amor cá + Amor na rua  = Amor cá + Amor em casa  = Amor lá + Amor em casa	

Fonte: Elaboração própria.

Em meio à organização das canções segundo as categorias, retornamos à escuta das canções em sessões dedicadas a cada grupo, refinando, assim, as tendências, pontos de convergência e divergência entre as canções. Desse modo, chegamos às seguintes descrições temáticas para cada categoria: o grupo *Amor cá* reúne canções sobre a “realização do amor, desejo, paixão; proximidade com a pessoa amada/desejada; completude no amor; realização de si no amor/desejo”, com 18 canções; *Amor lá* canta sobre “dificuldades no relacionamento, distância física e/ou emocional, saudade da morena, descompasso, decepção amorosa, anulação de si no relacionamento”, reunindo 19 faixas; *Amor em casa* retrata “Cuidado, amor em família, ambientação do amor/desejo no lar, no espaço doméstico, na esfera privada”, com oito canções; enquanto *Amor na rua* aborda “afirmação homossexual e homoafetiva, legitimidade do amor/desejo lésbico/gay, contestação ao preconceito e à violência homofóbica, amor/desejo no espaço público”, trazendo nove canções.

Em todas as canções do grupo *Amor cá*, a eu lírica descreve uma ampla diversidade de demonstrações físicas de afeto e desejo sexual, cantando o carinho, sedução, prazer e erotismo com a(o) parceira(o), como vemos nos versos a seguir:

“Você é o meu nego / E meu chamego é pra lhe dar (...) E agora quero um beijo / Que só você sabe dar, me dá” (Pudim de Queijo);

“Você me entrega esse cabelo negro / Que lhe guardei o meu melhor afago / E você se liga num chamego / Vai se faltar no denço que lhe trago (...) Você vai me entregar / Toda vou me oferecer” (Troca);

“Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente” (Ferro Frio);

“Rasgue essa roupa / Mostra teu corpo / Limpa esse rosto / Coma a poeira / Suja essa cara / Sinta o meu gosto / Morda uma fruta madura, lamba esse dedo melado / Transa na mais linda loucura, deixa a vergonha de lado (...) Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito / Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito / Tira essa fruta / Lamba essa terra (...) Transa com a lua / Morda essa cara / Linda, tão nua... / Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade” (Essa Tal Criatura);

“Vou me atirar noutro colo mais forte / Que esquente e suporte meu modo de dar / Que me invada, que grite / Que vibre, que corte / Que saiba entregar” (Dobrando As Cobertas);

“Já é fim de festa, meu amor / Quero cair nos seus braços / Quero saudar nosso amor” (Fim de Festa);

“Eu só quero te namorar / Deixa eu te abraçar / Deixa eu te beijar” (Só Quero Te Namorar);

“O teu ronco é tão gostoso / Teu momento de descanso / O teu jeito preguiçoso / Despertando o corpo manso / Acorda, meu amor / É hora de levantar / Tem café com pão torrado / Só falta você provar” (Café com Pão);

“Do palco vejo o seu olhar / Acompanhando o meu cantar / Quanto carinho e atenção / É meu momento de prazer / Juro que só sei dizer / Um beijo no seu coração” (Um Beijo no seu Coração);

“Me diga o que tem seu denço / O que tem seu quê / Que eu quero me entregar / Que me dá prazer” (Jeito de Apaixonado);

“Não olha assim pra mim, não queira me arrasar / Você sabe que eu sou frágil, desse jeito vou quebrar (...) Um olhar assim ousado, fulminante, arrasador / Deixa o corpo desgrudado, fico cheia de pudor (...) Mas na hora do encontro você pode fulminar / Olha tudo me vigia me judia com esse olhar” (Ousadia do Olhar);

“Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher (...) O barulho do mar, a presença da lua / Esse doce afagar me fez mais linda e nua (...) Você me devolveu o que o tempo roubou de mim / Eu juro, nunca fiz um amor assim” (Comprometida);

“E assim me transformei, de repente, delirei / Neste sonho de verdade me entreguei / Os teus lábios descobriram um caminho / Que tomou a direção de outro sabor / E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor / O teu corpo despertou tanta loucura / Que me orgulho de sentir essa emoção” (Outro Sabor);

“Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisguei com todo o carinho e não devo nada a ninguém” (Deixa de Fazer Confusão);

“Foi de repente, eu me apaixonei / Naturalmente logo me entreguei” (Toda Hora... Demorou);

“A nova luz na minha vida / Tenho que agradecer a Deus / Minha saúde, minha lida / Pra completar os beijos seus (...) Doce amor que me ilumina / Louco amor que me fascina” (Cd do Aragão);

“Veio ao meu encontro uma dança doce / Que senti vontade de bailar / E lancei meu passo num jeito mais leve / Que levou meu corpo pelo ar / E descobri que é o ritmo do amor” (Dança Doce);

“Quando a lua adormeceu / E o sol docemente acordou / Pra aquecer o nosso amor / Eu e você numa noite linda de prazer (...) Meu corpo no seu corpo ocupando um só lugar / Cada palavra que a gente trocou / Foi a verdade da força do amor” (Nasci Pra Te Amar)

Assim, a própria concepção do amor nas canções de Brandão está entremeadada à manifestação física do afeto, ao desejo sexual e à realização concreta do amor, expressa por meio de beijos, abraços, afagos, mordidas, carinhos, entregas, prazeres. A intensa expressão erótica presente em suas canções leva, quase sempre, à construção do amor: em 14¹⁸ das 18 canções do conjunto *Amor cá*, o afeto físico e desejo sexual são expressamente vinculados à elaboração do amor, do ato de amar e ser amada, junto a “meu amor”; em uma¹⁹ das canções, a eu lírica não usa a palavra amor ou suas variações, mas situa a interação em um contexto de

¹⁸ Identificamos o vínculo do carinho e desejo sexual à prática do amor nas seguintes canções do conjunto *Amor Cá*: Troca; Ferro Frio; Fim de Festa; Só Quero Te Namorar; Café com Pão; Um Beijo no seu Coração; Jeito de Apaixonado; Comprometida; Outro Sabor; Deixa de Fazer Confusão; Toda Hora... Demorou; Cd do Aragão; Dança Doce; Nasci Pra Te Amar.

¹⁹ Atribuímos esse meio-termo, em que não há menção ao amor, mas a ambientação doméstica sugere a constituição de um relacionamento de longo prazo, à canção “Pudim de Queijo”.

um casal de pessoas que moram juntas, sugerindo um relacionamento duradouro; enquanto em outras três²⁰ não há qualquer menção ao amor ou relacionamento, constituindo um cenário em que o desejo sexual existe por si só. Desse modo, predomina a presença do carinho, tesão e sexo no canto dos amores realizados da eu lírica, mas há também carinho, tesão e sexo independentes da constituição de relacionamentos ou da formação do amor.

Na categoria *Amor lá*, as canções são marcadas pela dissonância entre a eu lírica e a pessoa amada ou desejada, com quem se relaciona, já se relacionou ou deseja se relacionar. Em muitos casos, essa desarmonia emerge na forma da distância – física e/ou emocional –, no canto da saudade e da sensação de solidão deixada pela ausência da pessoa amada/desejada:

“São dois corpos, dois leitos / E uma só pessoa (...) É saudade desesperada / De uma intimidade / Que não há nessa madrugada” (Madrugada Paulista);
 “Ah, se eu pudesse lhe guardava no chamego / Pra ficar aqui (...) Você me falta tanto / De que adianta o canto / Você não está para me ouvir” (O Chorinho e o Passarinho);
 “No bar da solidão / Mesa para um só / Ausente uma canção / Na garganta um nó / E vem a vontade / Que uma bebida / Acompanhe essa saudade” (Mesa Para um Só);
 “Pois é / Me encontraram na mesa de bar / E depressa foram retratar / Todo quadro da minha agonia” (Sem Vingança);
 “Toda se enfeitou / Se lavou, perfumou / Mas só não confirmou / Se você vai regressar (...) Se você não vier / Sua cara vai vestir a vergonha / Vai chorar noutra fronha” (Pimentões Recheados);
 “Se quiser sair agora e voltar no outro dia / Acabar com a minha ordem transformar numa anarquia / Muda a roupa, vai à luta, escancara pra valer / Faça tudo, só não vale me esquecer (...) Faço um plano de viagem para ir ao Paraná / Quando eu olho na passagem, você vai pro Ceará / Sei que o seu itinerário é difícil de entender / No diário só não vale me esquecer” (Me Anarquiza, Mas Não Me Esquece);
 “Esperei e você não chegou, você não entendeu / Que meu canto de paz era seu, então me castigou / Esperei, você não veio, entrei em depressão / Um baque na minha emoção, você não entendeu / Por um momento, beijei seu corpo, acordei / Foi sonho, não realizei, pois você não chegou” (Inútil Espera);
 “Chegou um recado pra mim / Contando que você ligou / É saudade, é saudade / Saudade, é (...) Tanta ansiedade me descompensou / E aquele calmante foi que me valeu / Qual será sua mensagem? / Resolveu me perdoar?” (Amigo Calmante)

Em outras canções do mesmo conjunto, o desencontro é situado nas discussões, discordâncias e descompassos entre o casal ou ex-casal, motivado por decepções, afastamentos, arrependimentos, término e assimetrias nas relações:

“Tenho consciência / Errei, não nego / Mas faltou-me paciência / E o ciúme foi tão cego / Eu não pude nem raciocinar / Longe de mim / Desejos de lhe envergonhar” (Sem Vingança);
 “Num dia a gente discute / Reclama, se acusa e começa a chorar (...) Assim vai seguindo essa vida / Com altos e baixos, com menos e mais / Eu posso dizer simplesmente / As brigas da gente são coisas normais” (Altos e Baixos);
 “Quando a gente não faz esse amor / Acontece uma reclamação (...) É você precisando dormir / Porque vai trabalhar amanhã / E eu querendo seu corpo sentir / Vou chorar no divã (...) Você com seu jeito emburrado / Vira e dorme pro lado / E nem vê o brilho do meu olhar” (Quando a Gente Não Faz Esse Amor);

²⁰ Por fim, encontramos a expressão do desejo de maneira independente de menção explícita ao amor nas seguintes canções: *Essa Tal Criatura*; *Dobrando As Cobertas*; *Ousadia do Olhar*.

“Eu tive um dia pesado / Fiz supermercado e faxina no lar (...) As crianças você sabe / Sujam roupas em demasia / Tenho que levar a escola e ouvir queixas da tia (...) Neste final de semana, eu queria descansar / Mas você fez um programa pra família passear / Minha folga é tão pouca, meu trabalho é colossal” (Dona de Casa);

“Cuidado com esse castigo / Que eu posso me acostumar / Cê sabe que mexe comigo / Quando evita o meu olhar / Arenga faz parte da vida / Isso é coisa de casal (...) Mas você insiste nessa / E nem quer saber de mim / Para um anjo, fiz promessa / Desse jeito está ruim” (Cuidado Com Esse Castigo);

“Foi você / Que me pintou os sonhos / E em seguida a tela rasgou / Me iludiu / Fez de gato e sapato / Quem de fato a vida lhe entregou (...) Nada mais dá pra fazer, você usou e abusou do meu bem-querer / Nada mais dá pra fazer, pode ir embora” (Auto-estima);

“Foi difícil acreditar / Quando você falou que era o fim / Mais difícil foi disfarçar / E uma lágrima rolou de mim (...) Mas de repente essa procura perdeu a razão / Você faltava e não ligava e só falava em separar / Sem me olhar, sem chorar, me deixava” (Difícil Acreditar);

“Não adianta reclamar do meu jantar porque fiz ensopado (...) Você deveria pelo menos era agradecer (...) Acho melhor ir dando jeito de tomar tenência / Pois já me falta a tal de paciência / Para aturar a sua displicência” (Ensopadinho)

As desarmonias e assimetrias nas canções suscitam posicionamentos distintos da eu lírica. Em alguns casos, ouvimos reações de resignação e submissão, de supressão dos próprios desejos e bem-estar para priorizar a outra pessoa ou permanecer juntos, até mesmo de anulação de si durante o relacionamento ou com seu fim:

“Desse encontro não me poupa / Deixa eu me aprumar / Me entregar a tanta coisa / Pra ser nada / Deixa eu curtir esta alegria / Antes que retorne o dia em que eu volte a ser nada” (Antes Que Eu Volte a Ser Nada);

“Ser mulher é não chorar / Lamuriar ou ter queixume (...) Ser mulher é fazer pose / Mas na forma que ele adora (...) Não ficar botando fogo / Se ouvir uma pesada / Ser mulher amigo meu / Pra quem não leu / É ser de fato / Aquela que ele escolheu / Pra esquentar sempre o seu prato” [Ser Mulher (Amélia de Verdade)];

“Você me conheceu, me utilizou / Depois falou que não valia mais a pena / Eu sem saber, quase entrei no seu esquema / E quase acabei ninguém” (E Tudo Bem);

“Um amigo disse um dia que só soffro porque quero / Da sua filosofia sei que nada mais espero / Mas isso me realiza, coisa boa que acontece / Meu amor, me anarquiza, mas não me esquece” (Me Anarquiza, Mas Não Me Esquece);

“Mas você pediu direito, não tem jeito, eu vou lhe dar (...) Neste final de semana, eu queria descansar / Mas você fez um programa pra família passear / Minha folga é tão pouca, meu trabalho é colossal / Mas se pede com voz rouca, fico logo sensual” (Dona de Casa)

Em tímida oposição a este cenário desalentador, algumas canções registram a decisão ou desejo de superar, dar a volta por cima, ou mesmo se dedicar a outro amor:

“Agora já não estou naquela de horror / Me recobrei do amor, já sei / Me libertei e tudo bem” (E Tudo Bem);

“Talvez, quem sabe, um novo dia, outro verão / Outra pessoa, nova emoção, eu possa aprender / Talvez, um novo dia, enfim, outro verão / Outra pessoa, nova emoção, eu possa lhe esquecer” (Difícil Acreditar);

“Tenho que entender / São problemas meus / Que venha um amor / Mas que seja com as graças de Deus” (Com as Graças de Deus)

Nas canções reunidas na categoria *Amor em casa*, ouvimos diversos marcadores que situam a interação no ambiente doméstico, na convivência cotidiana do casal em seu lar compartilhado ou de familiares:

“Deixa eu me chegar no teu barraco / Escutar o teu cavaco” (Antes Que Eu Volte a Ser Nada);
 “Você chegou cansado / Pro repouso do seu lar” (Pudim de Queijo);
 “Ser mulher é enfeitar / Sempre o seu lar” [Ser Mulher (Amélia de Verdade)];
 “Sentar no sofá da sala / Com um saco de balas pra gente chupar (...) E no dia dos namorados / Juntar os trocados pro nosso jantar / Mostrar minha simpatia / Quando pra família me apresentar” (Só Quero Te Namorar);
 “Acorda meu amor / É hora de levantar” (Café com Pão);
 “Eu tive um dia pesado / Fiz supermercado e faxina no lar / Mas você pediu direito, não tem jeito, eu vou lhe dar / Neste final de semana, eu queria descansar / Mas você fez um programa pra família passear” (Dona de Casa)

No entanto, o que sinaliza essa ambientação de maneira mais intensa nas canções do conjunto *Amor em casa* é a prática das tarefas domésticas como parte do cotidiano do casal: a limpeza e manutenção da roupa da pessoa com quem se relaciona, o cuidado com os filhos do casal, a limpeza da casa e compra de mantimentos, e, especialmente, o preparo de refeições para agradar ao parceiro. Explicitamos esse cenário por meio dos versos selecionados a seguir:

“Deixa eu me chegar no teu barraco / Escutar o teu cavaco / E cuidar da tua roupa” (Antes Que Eu Volte a Ser Nada);
 “O ferro já tá quente / Pra passar sua camisa / Feijão macho cozido / Só faltando temperar (...) Já preparei a água / Pra fazer seu banho morno / Você chegou cansado / Pro repouso do seu lar / O seu pudim de queijo / Também já botei no forno” (Pudim de Queijo);
 “Ser mulher é aceitar / O chopinho do marido / Que atrasou para o jantar / Pois encontrou um velho amigo / Ser mulher é enfeitar / Sempre o seu lar (...) É ser de fato / Aquela que ele escolheu / Pra esquentar sempre o seu prato” [Ser Mulher (Amélia de Verdade)];
 “Acorda meu amor / É hora de levantar / Tem café com pão torrado / Só falta você provar” (Café com Pão);
 “Já passou seus blusões / Já pregou seus botões / Preparou pimentões / Recheados pra jantar” (Pimentões Recheados);
 “Eu tive um dia pesado / Fiz supermercado e faxina no lar (...) As crianças você sabe / Sujam roupas em demasia / Tenho que levar à escola e ouvir queixas da tia / Sou uma dona de casa que combate a inflação / Com o dinheiro que me cabe eu só compro em promoção” (Dona de Casa);
 “Não adianta reclamar do meu jantar porque fiz ensopado / Pois carne seca com quiabo / É uma comida boa / Você deveria pelo menos era agradecer / Por eu lhe dar o que comer (...) O seu terno de linho branco nem levei pro tintureiro / Pois me faltou dinheiro / Eu mesma tive de lavar e engomar” (Ensopadinho)

Nesse contexto, tratamos de *parceiro*, no masculino, não por desrespeito à sexualidade de Brandão, mas pela presença de marcadores de gênero heteronormativos em diversas canções do conjunto *Amor em casa*. Em uma das canções, há menção direta ao gênero masculino do parceiro: “Você é o meu nego / E meu chamego é pra lhe dar (...) Você chegou cansado / Pro repouso do seu lar” (Pudim de Queijo). Nesse caso, o gênero feminino da eu

lírca não é marcado de forma direta, mas está implícito no contexto da canção, tanto pela voz feminina da cantora e compositora como pela expectativa cristalizada pela própria norma patriarcal, que estabelece que a mulher realize tais tarefas em benefício do companheiro.

Em outras canções, ocorre o oposto, mas com o mesmo efeito: a eu lírica marca o próprio gênero (ou da personagem principal da canção) como feminino, sem explicitar o gênero da outra pessoa, mas os papéis de gênero tradicionais sugerem um casal heterossexual, como: “Preparou pimentões / Recheados pra jantar / Toda se enfeitou / Se lavou, perfumou / Mas só não confirmou / Se você vai regressar / Mas ela jura / Que hoje é dia D (...) Se você não vier / Sua cara vai vestir a vergonha / Vai chorar noutra fronha / Pois seu nome é mulher” (Pimentões Recheados); “Eu tive um dia pesado / Fiz supermercado e faxina no lar / Mas você pediu direito, não tem jeito, eu vou lhe dar (...) Sou uma dona de casa que combate a inflação / Com o dinheiro que me cabe eu só compro em promoção” (Dona de Casa); “Não adianta reclamar do meu jantar porque fiz ensopado (...) O seu terno de linho branco nem levei pro tintureiro / Pois me faltou dinheiro / Eu mesma tive de lavar e engomar” (Ensopadinho).

Em outro caso, a condição heterossexual do casal é diretamente explicitada: “Ser mulher é fazer pose / Mas na forma que ele adora / Ser mulher é aceitar / O chopinho do marido (...) Ser mulher amigo meu / Pra quem não leu / É ser de fato / Aquela que ele escolheu / Pra esquentar sempre o seu prato” [Ser Mulher (Amélia de Verdade)]. Em outros casos (Antes Que Eu Volte a Ser Nada; Só Quero Te Namorar; Café com Pão), não há qualquer menção ao gênero próprio ou da pessoa amada, produzindo um efeito ambíguo: se, por um lado, a própria heteronorma pode sugerir um casal heterossexual, por outro lado, a escolha por termos neutros, sem marcação de gênero, associada à sexualidade declarada de Brandão e ao engajamento com a afirmação LGBT em outras canções suas, pode sugerir o cotidiano familiar do lar de forma mais ampla, não necessariamente exclusivo aos casais hetero.

No entanto, mesmo quando é considerada essa brecha, o tom predominante do conjunto *Amor em casa* remete a contextos conservadores, marcados pela assimetria de gênero na divisão das tarefas domésticas. A canção “Pudim de Queijo” foi alvo de críticas no lançamento do álbum de estreia da cantora: em meio a elogios à visada crítica e sensibilidade de Brandão, a jornalista cultural Ana Maria Bahiana apontou, à época, o seguinte problema:

E, em tempo: acho que já está na hora de aparecer uma compositora que assuma com clareza e a necessária dose de coragem uma posição, digamos, pró-feminina (para não usar feminista, palavra gasta até pela chacota) em seu trabalho. [...] E quanto a Leci, bem, anunciar ao amado que está em casa,

esperando sua volta com “o ferro já pronto para passar sua camisa”, e a água preparada “pra fazer seu banho morno”, não me parece em nada uma contribuição musical para a liberação da mulher. (BAHIANA, 1975, p. 12).

Longe de defender a submissão feminina na esfera doméstica ou em qualquer outra, discordo desta posição porque considero que “Antes Que Eu Volte a Ser Nada”, LP inaugural da cantora abordado nesta crítica musical, oferece muitas contribuições feministas, especialmente para as mulheres negras e de classes populares. Estas questões, no entanto, são nomeadas pela jornalista nos termos de “[...] um agudo olho crítico sobre o sempre folclorizado subúrbio, o samba de escola” (BAHIANA, 1975, p. 12), como se isto não dissesse respeito às mulheres. Esta e outras canções de Brandão ambientadas no lar provocam perspectivas distintas sobre o que pode ser considerado uma pauta feminista (ou pró-feminina) ou não, que discutimos a seguir.

Abordando as críticas similares dirigidas a “Ser Mulher (Amélia de Verdade)”, Jurema Werneck (2007) destaca que a canção é uma espécie de continuidade de “Ai Que Saudades da Amélia”, de Ataulfo Alves e Mário Lago, lançada em 1942 – em que a companheira atual do eu lírica é negativamente comparada à anterior, que dá nome à obra, por não se encaixar nos padrões de submissão da época. Segundo a autora, a *Amélia de verdade* descrita na canção de Brandão, lançada em 1976, “[...] deve comportar-se de acordo com as necessidades, possibilidades e desejos de seu marido, ao invés da priorização de si mesma e de suas necessidades [...]” (WERNECK, 2007, p. 245, grifo da autora), provocando contestações de setores do movimento feminista. Em depoimento à autora, a própria compositora explica se referir às senhoras de sua família, mencionando especialmente sua mãe.

Nesse contexto, Werneck (2007) destaca a especificidade popular da referência feminina na obra de Brandão, ressaltando que este posicionamento pode incluir expressões ambíguas ou mesmo conservadoras. Na visão da autora, para além da leitura inicial de aceitação das regras patriarcais, este samba coloca em cena sujeitas que costumam estar ausentes da cultura popular ou presentes apenas como estereótipo: as mulheres negras e de meia-idade.

Aquelas que, criadas dentro do padrão patriarcal da primeira metade do século XX, viam-se excluídas não apenas pelo racismo e sexismo em vigor, mas também pelos novos movimentos de afirmação da mulher e do negro gestados naquele momento. Visto por este ângulo, o samba coloca a questão da visibilização e singularização das mulheres negras, das mulheres de classes sociais mais baixas, das mulheres mais velhas, na teoria e na prática feministas, sem excluir desta visibilização as contradições presentes. (WERNECK, 2007, p. 246).

Em sua avaliação sobre “Ser Mulher (Amélia de Verdade)”, Cristiane Pereira (2010) propõe considerar outras subjetividades, não explícitas nas diretrizes feministas daquele período. Nesse contexto, a autora destaca o direito de amar gozado pela personagem, subvertendo as marcas do racismo que negam essa capacidade a mulheres negras e homens negros. Em diálogo com a cantora, que narra a inspiração em mulheres de sua família, a autora afirma:

[...] ao imaginar uma Amélia que *enfeita o seu lar com uma rosa*, Leci faz referência a mulheres possíveis, reais, para quem o lar, o espaço privado, doméstico é símbolo de *status*, de estabilidade e superação de uma história – individual ou coletiva – pregressa de alijamento e negação de acessibilidade à propriedade privada. Se considerarmos que, conforme o depoimento de Leci sobre as reações causadas pela música, a *Amélia de Verdade* é uma mulher negra, *pessoa da família*, tal assertiva confere ao *lar*, contornos de espaço de direito e não de aprisionamento como considerado pela crítica feminista. (PEREIRA, Cristiane, 2010, p. 102, grifo da autora).

Outro ponto importante é a centralidade da comida nesse contexto de cuidado e afeto elaborado nas canções de *Amor em casa*. Nas entrevistas e pesquisas biográficas com/sobre a cantora, percebemos que suas memórias com sua mãe, seu pai e dos encontros felizes com sua família são, frequentemente, ambientadas ao redor de uma mesa farta. Assim, em seu referencial cultural e criativo, o preparo e a partilha das refeições remetem à noção de família para além dos limites do casal, marcando suas lembranças de festas e celebrações familiares em sua casa²¹. A partir de entrevistas com a cantora, Sousa (2016) reúne lembranças da infância de Brandão: no dia do pagamento, seu pai chegava em casa com goiabada e bacalhau; sua mãe preparava o peixe frito, com um molho de cebola, pimentão e tomate; aos domingos, seu pai comprava mortadela e queijo do reino para o café da manhã e ouviam música, dançavam e cantavam juntos. Nesse contexto, a autora afirma:

Seus pais recebiam compadres, comadres, tios, tias, primos. A comida aparece de forma não só figurativa, mas ganha bastante importância nas palavras de Leci. Ao falar desses momentos festivos enfatiza que a mesa estava sempre cheia, pois “nós éramos pobres, mas éramos fartos”, conta dando risada. (SOUSA, 2016, p. 57).

De maneira complementar, enfatizamos que o olhar feminista centralizado nas experiências e demandas de mulheres brancas de classe média nos oferece uma visão incompleta e insuficiente da libertação do trabalho doméstico, na medida em que estas mulheres, historicamente, abandonaram as atividades do lar e ganharam o mercado de trabalho não por meio da divisão justa das tarefas com seus maridos e/ou demais familiares,

²¹ Na canção “A Filha da Dona Lecy”, em que homenageia sua mãe, Brandão canta: “Gostoso é seu empadão / E seu bolo de laranja / Tempera direito o feijão / E na sopa, ela esbanja”, fortalecendo os pratos do cotidiano e das festas com os parentes como parte central da memória afetiva com sua família.

mas por meio da exploração da mão-de-obra feminina, negra e pobre. Este olhar presume uma correspondência entre trabalho doméstico e submissão sexista que não condiz com a realidade da maioria das mulheres. Nesse sentido, ao apontar o trabalho doméstico como símbolo automático de opressão sexista, determinados setores do movimento feminista ocultaram seu próprio privilégio racial e de classe, que as possibilitou terceirizar esse trabalho para outras mulheres em troca de salários baixos, em cargas horárias abusivas e sem direitos trabalhistas.

Outro ponto oculto sob o argumento da emancipação feminina é o desprezo das elites brasileiras pelo trabalho manual, a aversão às próprias tarefas domésticas – uma posição que não contempla a maioria das mulheres brasileiras, para quem a realização dessas tarefas no cuidado do próprio lar é uma realidade cotidiana que não provoca repulsa, tampouco torna alguém menos feminista. Lidar com o próprio trabalho é parte da realidade que Brandão registra em suas canções, estando tais tarefas presentes em seu dia a dia, no de sua família, e no de tantas outras mulheres que optaram por realizá-las ou não têm a quem delegá-las. A partir das contribuições de bell hooks (2019), entendemos que o problema se situa não na realização desse trabalho, mas na assimetria de gênero e exploração sexista na responsabilidade pelas tarefas de cuidado do lar e maternidade: quando compartilhadas pelo casal segundo os valores de igualdade, respeito e mutualidade, aproximam os sujeitos de uma visão libertadora do companheirismo.

Contextualizado nosso ponto de vista sobre a questão, ao retornar para as canções de *Amor em casa*, somos confrontadas com uma relação de assimetria entre o casal, em que a eu lírica (ou a personagem feminina) é sempre a pessoa a ofertar o cuidado por meio das tarefas de passar a roupa, cozinhar a comida, preparar o banho, esquentar o prato, fazer o café, pregar os botões, fazer supermercado e faxina, lavar e engomar o terno; e nunca se canta em posição de receber tal cuidado da(o) parceira(o). A partir das críticas recebidas e de seu próprio amadurecimento político, Brandão reavaliou sua visão sobre a canção “Ser Mulher (Amélia de Verdade)”, removendo-a de seu repertório. A partir de uma entrevista com a cantora, Bruno (2021) comenta o episódio:

Leci foi duramente criticada pelas feministas. “Eu não sabia que naquele tempo não se podia falar isso. Minhas referências eram minha mãe, minhas tias, as mulheres que eu conhecia e com quem convivia. Eu sempre compus as músicas baseada na minha realidade, no que eu via em volta”, explica Leci, que não inclui mais “Ser mulher (Amélia de verdade)” em seus shows: “Atualmente eu tenho outra visão, não canto mais. Na época aquilo fazia sentido para mim, mas hoje estamos em outro contexto”. (BRUNO, 2021, posição 5.300-5.302).

Na escuta das canções em conjunto, identificamos, ainda, que a realização das tarefas domésticas e a ambientação no lar nem sempre são cantadas de forma positiva, feliz e pacífica: das oito canções deste grupo, três fazem interseção com *Amor cá*, compondo um quadro de felicidade e satisfação na relação; enquanto cinco se entrecruzam com *Amor lá*, designando descompassos e conflitos entre o casal (vide quadro 16). Além das declarações da compositora e da decisão de remover a canção de seu repertório, quando ouvimos as canções de *Amor em casa* cronologicamente, segundo o ano de lançamento, percebemos que as próprias canções registram uma mudança no posicionamento da eu lírica.

Inicialmente, a eu lírica pede à(ao) parceira(o) que lhe deixe participar de sua vida em casa (“Deixa eu me achegar no teu barraco / Escutar o teu cavaco / E cuidar da tua roupa”) e em seus círculos sociais (“Deixa eu ir contigo a batucada / Te abraçar na madrugada / Desse encontro não me poupa”), chegando a se anular nesse desejo: “Deixa eu me aprumar / Me entregar a tanta coisa / Pra ser nada / Deixa eu curtir esta alegria / Antes que retorne o dia em que eu volte a ser nada” (Antes Que Eu Volte a Ser Nada). A descrição das atividades do lar parece ser de uma resignação feliz, satisfeita com a posição na medida em que recebe o afeto como retribuição: “Já preparei a água / Pra fazer seu banho morno / Você chegou cansado / Pro repouso do seu lar / O seu pudim de queijo / Também já botei no forno / E agora quero um beijo / Que só você sabe dar, me dá” (Pudim de Queijo).

Começa a emergir a dimensão negativa dessa resignação, ainda que a princípio pareça feliz: “Ser mulher é aceitar / O chopinho do marido / Que atrasou para o jantar / Pois encontrou um velho amigo (...) Ser mulher é ir ao jogo / E assistir de arquibancada / Não ficar botando fogo / Se ouvir uma pesada / Ser mulher amigo meu / Pra quem não leu / É ser de fato / Aquela que ele escolheu / Pra esquentar sempre o seu prato” [Ser Mulher (Amélia de Verdade)]. A canção seguinte, porém, retoma o tom alegre e satisfeito de ter a pessoa amada em casa: “Acorda, meu amor / É hora de levantar / Tem café com pão torrado / Só falta você provar” (Café com Pão).

Em seguida, as tarefas domésticas passam a ser cantadas em situações de insatisfação e ausência de reciprocidade entre o casal: “Já passou seus blusões / Já pregou seus botões / Preparou pimentões / Recheados pra jantar / Toda se enfeitou / Se lavou, perfumou / Mas só não confirmou / Se você vai regressar (...) Se você não vier / Sua cara vai vestir a vergonha / Vai chorar noutra fronha / Pois seu nome é mulher” (Pimentões Recheados). Na canção seguinte, predomina a sensação de sacrifício, descompasso, ainda que a eu lírica ceda à sensualidade no final: “Eu tive um dia pesado / Fiz supermercado e faxina no lar / Mas você pediu direito, não tem jeito, eu vou lhe dar (...) Neste final de semana, eu queria descansar /

Mas você fez um programa pra família passear / Minha folga é tão pouca, meu trabalho é colossal / Mas se pede com voz rouca, fico logo sensual”.

O conflito cresce e culmina, por fim, na insatisfação motivada pela sobrecarga e assimetria na divisão de responsabilidades do lar: “Não adianta reclamar do meu jantar porque fiz ensopado / Pois carne seca com quiabo / É uma comida boa / Você deveria pelo menos era agradecer / Por eu lhe dar o que comer / E pelo auxílio da minha patroa (...) Acho melhor ir dando jeito de tomar tenência / Pois já me falta a tal de paciência / Para aturar a sua displicência” (Ensopadinho) – encerrando, assim, o ciclo de canções desse contexto. A menção à patroa sugere, ainda, que a eu lírica desta canção realiza tais tarefas para outra família, como trabalho assalariado, além de assumi-las sozinha em sua própria casa. Desse modo, as transformações no posicionamento da compositora reverberaram na postura da eu lírica de suas canções, impactando os modos como o espaço doméstico é tratado no universo cancional ao longo do tempo, em que a insatisfação e os conflitos resultam em um “basta” na obrigatoriedade unilateral dessa forma de cuidado.

Um ponto importante é que essas canções sobre o amor na esfera doméstica estão, muitas vezes, lado a lado com as canções em que a cantora expressa sua militância contra a LGBTfobia, destacando a interação entre esses dois modos de amar, de se relacionar afetiva e sexualmente: o do casal da família tradicional, estabelecido como norma e socialmente aceito como digno de respeito, e o do casal homoafetivo, que ainda precisa reivindicar o respeito que lhes é negado em tantas esferas sociais. Essas duas realidades distintas – a de uma visão de amor conservadora e outra revolucionária – coexistem na vida social da compositora, que transitava entre as referências de casais de sua família e da comunidade LGBT. Habitando esses dois espaços, suas eu líricas parecem buscar conciliá-los, aproximá-los, desmistificar a distância e contradição entre estes, por meio do posicionamento firme contra a homofobia.

Em *Amor na rua*, reunimos as canções que abordam formas de violência homofóbica, reivindicam a legitimidade das relações homoafetivas e demandam o respeito aos sujeitos *homossexuais, entendidos, do povo guei* – reproduzimos aqui os termos utilizados pelo repórter do jornal *Lampião da Esquina* em 1978, na famosa entrevista em que Brandão declara que sua relação com a comunidade é platônica e participante. Na época, mesmo músicos e musicistas que compuseram e gravaram canções “entendidas” não faziam declarações públicas como esta, preferindo valer-se da ambiguidade do não-dito como forma de resguardar sua privacidade e, assim, tentar evitar violências, perseguições e boicotes a suas carreiras artísticas. Nas canções desse conjunto, Brandão registra uma variedade de manifestações do preconceito e da violência contra casais homoafetivos:

“As pessoas olham pra eles / Com ar de reprovação (...) As pessoas não entendem / Porque eles se assumiram (...) Enquanto eles, os perseguidos / Incompreendidos” (As Pessoas e Eles);
 “Você vive se escondendo / Sempre respondendo / Com certo temor / Eu sei que as pessoas lhe agridem / E até mesmo proíbem / Sua forma de amor (...) Num dia sem tal covardia / Você poderá com seu amor sair / Agora ainda não é hora / De você, amigo, poder assumir” (Ombro Amigo);
 “Feito um homem nu andando na avenida / Foi a nossa vida assim tão criticada” (Ferro Frio);
 “Transa na mais linda loucura, deixa a vergonha de lado (...) Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito (...) Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade” (Essa Tal Criatura);
 “Pensar que vou me incomodar / Só por dizer que vai contar / Ou resolver que vai me entregar (...) Saiba que as coisas anormais / Estão presentes no seu modo de pensar (...) E se você é de chantagem / Saia depressa dessa aragem / Já não lhe devo mais respeito” (Chantagem);
 “Vocês estão incomodando uma meia dúzia / Vocês estão atrapalhando esse meio campo / Somente porque vocês não são desse meio termo / E eles estão pretendendo dar a meia trava” (Assumindo);
 “Essa sua cabeça sempre mal resolvida / Já passou da medida da minha paciência / Não me aceita do jeito que fui feita pra vida / Deixa de preconceito, isso é coisa falida (...) Não queira ser juiz, julgar o meu prazer (...) E agora não me venha alugar os ouvidos / Pra esse tipo de senha já fechei meus sentidos” (Mal Resolvida);
 “Presta atenção, deixa de fazer confusão / É melhor me dar a razão / Deixa todo mundo inventar / Quem se incomoda é um povo tão mal-amado / E que não teve o cuidado de conservar o seu bem” (Deixa de Fazer Confusão).

Em meio às manifestações de hostilidade e violência homofóbica, a boate emerge como um espaço seguro para pessoas LGBT: “Eu sei que as pessoas lhe agridem / E até mesmo proíbem / Sua forma de amor / E você tem que ir pra boate / Pra bater um papo / Ou desabafar (...) Num dia sem tal covardia / Você poderá com seu amor sair / Agora ainda não é hora / De você, amigo, poder assumir / Por isso tem que vir pra boate” (Ombro Amigo). A eu lírica tampouco aceita passivamente a interdição de ocupar espaços públicos e circular livremente com sua parceira e sua comunidade: “Mas no meio-dia do sol ou sob a meia lua / Vocês já andam de mãos dadas no meio da rua” (Assumindo); “Grita na praça / Picha as paredes / Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito / Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito (...) Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade” (Essa Tal Criatura).

O conjunto de canções corrobora nossa visão de que as relações afetivo-sexuais não se limitam ao casal, mas se ramificam para a sociedade em seu entorno – uma noção materializada na oposição entre a afirmação e acolhimento da comunidade LGBT e a violência homofóbica contra o casal e a sociedade como um todo. Identificamos que, na maioria das canções de *Amor na rua*, a homofobia não instaura um conflito entre o casal, mas sim um conflito com o mundo que as cerca, enfatizando a resposta cantada: “Eu sei de mim e sei demais / Saiba que as coisas anormais / Estão presentes no seu modo de pensar” (Chantagem), situando o problema na visão de mundo heterossexista, e não na relação homoafetiva.

Nesse sentido, há uma única canção em que a visão externa estabelece um conflito entre o casal – e, ainda assim, o caráter de realização do amor prevalece sobre o desentendimento: “Quem se incomoda é um povo tão mal-amado / E que não teve o cuidado de conservar o seu bem / Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisguei com todo o carinho e não devo nada a ninguém / Não peço à toa, pois só você me fascina / E manda na minha rima quando começo a compor / Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha verdade, você é o meu grande amor” (Deixa de Fazer Confusão).

A resistência do desejo e do amor sobre a homofobia constitui a regra de *Amor na rua*, em que as canções afirmam a homossexualidade e homoafetividade como mais fortes que a violência heterossexista: “Transa na mais linda loucura, deixa a vergonha de lado (...) Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito / Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito (...) Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade” (Essa Tal Criatura); “Feito um homem nu andando na avenida / Foi a nossa vida assim tão criticada / Mas o nosso amor é como ferro frio / Não vai quebrar com qualquer pancada” (Ferro Frio).

Nessa categoria, a eu lírica reage, ainda, com afirmações de seu direito de ser e de amar, elaborando sua sexualidade por meio da noção do amor *verdadeiro* e da legitimidade do amor e do sexo homoafetivos como reveladores de uma *verdade*: “As pessoas não entendem / Porque eles se assumiram / Simplesmente porque eles descobriram / Uma **verdade** que elas proíbem” (As Pessoas e Eles); “Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito / Clama! Só é linda a **verdade**, nua sem ser preconceito (...) Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a **verdade** / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade” (Essa Tal Criatura); “Os teus braços me ensinaram um novo jeito / De lutar sem agredir, só proteger / E assim me transformei, de repente, delirei / Neste sonho **de verdade** me entreguei” (Outro Sabor); “Só quero ser feliz porque mereço ser / Não queira ser juiz, julgar o meu prazer / Se um **verdadeiro** amor se faz presente / A gente faz o amor naturalmente” (Mal Resolvida); “Não peço à toa, pois só você me fascina / E manda na minha rima quando começo a compor / Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha **verdade**, você é o meu grande amor” (Deixa de Fazer Confusão).

Por meio da reivindicação do desejo e afetividade lésbica como uma *verdade* das sujeitas, que o heterossexismo tenta, sem sucesso, proibir; uma verdade linda, escancarada, que produz grandes e verdadeiros amores; Brandão amplia a concepção de amor e de sexo para muito além dos limites heteronormativos de suas referências familiares. Como demonstramos acima, o desejo e erotismo que constituem os relacionamentos de sua eu lírica

enriquecem a vida do casal e fundamentam o caminho para a elaboração do amor, abrindo brechas para renovar a própria noção de família, amor e sexo legítimos, de sujeitos legítimos.

Desse modo, o erótico na obra de Brandão não se refere apenas ao desejo sexual: em consonância com o poder do erótico de Audre Lorde (2019), a criatividade poético-musical de Brandão envolve seu mergulho na comunidade LGBT, mas também seus laços com o subúrbio e a escola de samba, seu compromisso com a afirmação negra e com a luta dos trabalhadores, sua reverência aos orixás, em um duradouro e produtivo engajamento com diversas faces dos direitos humanos. Se Lorde descreve o erótico como uma energia de transformação social e política, ligada à realização dos propósitos, à melhoria de suas vidas e dos sujeitos amados, podemos ouvir na trajetória e na obra de Brandão sua dedicação em reconstruir a sociedade – contestando violências, reconstruindo valores e reivindicando não somente sua própria humanidade, mas a de tantas outras mulheres, negras, pobres, trabalhadoras, LGBT. Sua atuação político-musical posiciona os sujeitos excluídos e oprimidos no centro da sociedade, em um gesto de amor que reelabora a concepção da sociedade e de quem faz parte dela e, naturalmente, a concepção desta sociedade sobre o próprio amor.

2 As interações cantadas

Após a discussão sobre a concepção do amor construída na obra de Leci Brandão junto a seus coautores, passamos à fase seguinte, em que interrogamos as canções segundo os três eixos provenientes do nosso modo de abordagem das interações: a construção da sujeita eu lírica; a prática do amor, desejo ou relacionamento; o lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade. Extraí dos próprios versos as pistas para identificar essas questões, tomando-as como conjunto e fazendo conexões entre versos de canções distintas. Nesta seção, optamos por não indicar o título das canções, para enfatizar as relações entre elas em oposição à sua constituição como faixas isoladas. Como resultado, identificamos quatro formas de subjetivação, quatro modos de constituição dos relacionamentos, e quatro aspectos centrais da inserção social e política que se destacaram no conjunto de canções, detalhados nas subseções seguintes.

2.1 A construção da sujeita eu lírica

Nesta subseção, abordaremos o eixo da construção da sujeita eu lírica, referente às formas de subjetivação, que se detém sobre os modos como a cantora-compositora narra, define, descreve e caracteriza a si mesma na canção, como se transforma e se deixa

transformar diante do amor, do desejo ou do relacionamento. Ao interrogar o conjunto de canções de Leci Brandão que compõem o *corpus* da pesquisa, destacaram-se quatro tópicos principais ligados à construção de si, nomeados com versos das próprias canções: “E a partir de então fui gente”, “Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer”, “Uma verdade que elas proíbem” e “Só quero ser feliz porque mereço ser”. Reunimos os versos que compõem cada tópico e os apresentamos em quadros, discutindo-os em seguida.

2.1.1 “E a partir de então fui gente”

“Deixa eu me apumar / Me entregar a tanta coisa / Pra ser nada / Deixa eu curtir esta alegria / Antes que retorne o dia em que eu volte a ser nada”;

“Você me conheceu, me utilizou / Depois falou que não valia mais a pena / Eu sem saber, quase entrei no seu esquema / E quase acabei ninguém”;

“Vamos trocar as nossas energias / Nós precisamos nos desabrochar / Saber viver demais os nossos dias / Traz harmonia para o meu cantar”;

“Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente”;

“Meu canto está soando mais feliz / Meus lábios têm batom de outro matiz / Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher (...) Esse doce afagar me fez mais linda e nua / E agora já me acho outra pessoa / Parecendo adolescente de primeiro namorado”;

“Taí meu coração que com certeza não deixa mentir / Quando existe a paixão (...) Taí meu coração que não me deixa mentir / Quando existe essa grande emoção”;

“Os teus braços me ensinaram um novo jeito / De lutar sem agredir, só proteger / E assim me transformei, de repente, delirei / Neste sonho de verdade me entreguei / Os teus lábios descobriram um caminho / Que tomou a direção de outro sabor / E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor (...) Quando uma criatura se apaixona / Deixa de ser dona do seu coração (...) Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”;

“Eu só quero te namorar / Deixa eu te abraçar / Deixa eu te beijar / Não sei o que você vai pensar / Mas só quero te namorar (...) Não pense que isso é loucura / Mas minha ternura pra te conquistar (...) Não pense que isso é antigo / Mas um jeito amigo da gente se amar”;

“Me diga o que tem seu dengo / O que tem seu quê / Que eu quero me entregar / Que me dá prazer / Andam dizendo que é amor / Andam dizendo que é amor / Andam dizendo que é jeito de apaixonado”;

“Não olha assim pra mim, não queira me arrasar / Você sabe que eu sou frágil, desse jeito vou quebrar / Resistência tem limite pode chegar a fraqueza / É verdade, não palpito, nada sei de fortaleza (...)”;

“Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz / Você quer saber, vou contar / Meu destino que assim quis / Foi de repente, eu me apaixonei / Naturalmente logo me entreguei”.

Esses versos formulam um modo de subjetivação como apaixonada, como sujeita que ama, deseja e se deixa transformar pela força de seu amor e intensidade de seu desejo. Em oposição ao amor malfadado nos dois primeiros trechos desse grupo, que leva a eu lírica a ser nada ou ninguém, predomina o amor bem realizado. Por meio da prática do amor, a eu lírica desabrocha, sabe viver junto à(o) parceira (o), se descobre em seu corpo; se torna mais mulher, mais linda e nua, um novo ser; não resiste, se entrega com alegria, se rende à verdade de sua paixão; se declara, enche a pessoa desejada de carinho, afeto e tesão – delineando, assim, os contornos de si e caracterizando seu jeito próprio de amar.

2.1.2 “Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer”

“Muitos versos são feitos / E a razão não é à toa / É saudade desesperada / De uma intimidade / Que não há nessa madrugada”;

“Ah, se eu pudesse lhe buscava agora mesmo / Para ouvir meu choro (...) Ah, se eu pudesse reunia a passarada / E lhe fazia um coro / Coro de amor, cheia de coisas puras lindas / Que jamais ouvi / Você me falta tanto / De que adianta o canto / Você não está para me ouvir / Mas eu insisto na esperança de poder / Ter seu amor um dia / Pois o chorinho e o passarinho / A cada passo vai me acompanhar”;

“Você me dá o seu amor tão forte / Que eu lhe mando minha poesia (...) Tão protegida pelo seu encanto / Daquele verso você vai gostar / E desse norte eu já gosto do canto / Sei que esse samba vai lhe agradar”;

“Do palco vejo o seu olhar / Acompanhando o meu cantar / Quanto carinho e atenção / É meu momento de prazer / Juro que só sei dizer / Um beijo no seu coração”;

“Meu canto está soando mais feliz / Meus lábios têm batom de outro matiz / Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher”;

“Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”;

“Não peço à toa, pois só você me fascina / E manda na minha rima quando começo a compor / Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha verdade, você é o meu grande amor”;

“Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz / Você quer saber, vou contar / Meu destino que assim quis”;

“Esperei e você não chegou, você não entendeu / Que meu canto de paz era seu, então me castigou”.

Nesse grupo, ouvimos a subjetivação como compositora e cantora, em que define a si mesma como artista e expressa sua atuação musical como parte de seu posicionamento como sujeita em seus relacionamentos. Tocada e transformada pelo amor, a eu lírica é tomada por uma energia que a impele a se expressar artisticamente, remetendo a um ponto particular da trajetória de Brandão em que ela compõe sua primeira canção: uma bossa nova chamada “Tema do amor de você”. Dedicada a um namorado que terminou o relacionamento para se casar com outra mulher, esta canção nasceu de seu coração partido, narrando a saudade e o desejo de recuperar o amado. Como destacado por Sousa (2016), este sofrimento não paralisou ou estagnou a vida da compositora: ao contrário, gerou uma pulsão produtiva, iniciando a criação artística que, mais tarde, consolidou sua carreira.

Desse modo, o amor pauta o marco inaugural da criação poético-musical de Brandão e também, como ouvimos nesta pesquisa, muitas outras de suas canções – canções em que, de forma autorreferente, ela narra seus próprios gestos de composição e canto, definindo e qualificando seu processo criativo. Nesse contexto, o amor emerge como uma força inspiradora, criativa, que a impulsiona a compor e cantar, que manda na sua rima, que a preenche de coisas puras, lindas, que afina o tom do seu canto para refletir sua felicidade, que a motiva como artista musical. Profundamente afetada pela intensidade do amor e do desejo que sente, a eu lírica se transforma, abre as portas para o amor reverberar em sua criação, convocando a pessoa ouvinte para escutá-la e participar de seu fazer musical.

Nesse contexto, as figuras da eu lírica e da própria compositora, já naturalmente entrelaçadas, enfatizam sua inseparabilidade. Tomando a palavra cantada, elas direcionam seus sentimentos, desejos, dores e reflexões para fundamentar sua constituição como artista e sua criação poético-musical – que será, então, mobilizada para dar forma e sentido às relações afetivo-sexuais, ressignificando-as e oferecendo-as novas condições de existência nas canções. Estas canções, assim, se tornarão um meio de veicular publicamente suas paixões, suas visões de mundo, servindo, ainda, como linguagem para a declaração de novos amores e a conquista de novos relacionamentos.

2.1.3 “Uma verdade que elas proibem”

“As pessoas olham pra eles / Com ar de reprovação / As pessoas não percebem que eles / Também têm o porquê e a razão / As pessoas não entendem / Porque eles se assumiram / Simplesmente porque eles descobriram / Uma verdade que elas proibem”;

“Você vive se escondendo / Sempre respondendo / Com certo temor / Eu sei que as pessoas lhe agridem / E até mesmo proibem / Sua forma de amor (...) Num dia sem tal covardia / Você poderá com seu amor sair”;

“Feito poça d’água dentro do deserto / Foi tua presença no meio de tudo / Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente / Feito um homem nu andando na avenida / Foi a nossa vida assim tão criticada / Mas o nosso amor é como ferro frio / Não vai quebrar com qualquer pancada”;

“Suja essa cara / Sintá o meu gosto / Morda uma fruta madura, lamba esse dedo melado / Transa na mais linda loucura, deixa a vergonha de lado (...) Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito / Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito (...) Morda essa cara / Linda, tão nua... / Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade”;

“Pensar que vou me incomodar / Só por dizer que vai contar / Ou resolver que vai me entregar / Eu sei de mim e sei demais / Saiba que as coisas anormais / Estão presentes no seu modo de pensar / Satisfação só quero dar / Às criaturas que eu achar / Que me merecem do meu jeito”;

“Vocês estão incomodando uma meia dúzia / Vocês estão atrapalhando esse meio campo (...) Mas no meio-dia do sol ou sob a meia lua / Vocês já andam de mãos dadas no meio da rua”;

“Os teus lábios descobriram um caminho / Que tomou a direção de outro sabor / E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor / O teu corpo despertou tanta loucura / Que me orgulho de sentir essa emoção / Quando uma criatura se apaixona / Deixa de ser dona do seu coração”;

“Essa sua cabeça sempre mal resolvida / Já passou da medida da minha paciência / Não me aceita do jeito que fui feita pra vida / Deixa de preconceito, isso é coisa falida / Só quero ser feliz porque mereço ser / Não queira ser juiz, julgar o meu prazer”;

“Quem se incomoda é um povo tão mal-amado / E que não teve o cuidado de conservar o seu bem / Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisguei com todo o carinho e não devo nada a ninguém”.

Neste conjunto de versos, podemos ouvir a subjetivação como defensora de lutas populares no espaço público por meio de suas canções – atuação que, mais adiante em sua carreira, tomará os contornos da representação política institucional, no mandato como deputada estadual pelo PCdoB em São Paulo. Devido ao foco da nossa pesquisa nas relações afetivo-sexuais, este caráter ativista emerge no corpus de maneira ligada às reivindicações LGBT sobre sexualidade, mas, na obra mais ampla de Brandão, estende-se para os campos da

afirmação negra, da defesa dos trabalhadores, da importância das escolas de samba e outras manifestações da cultura popular, dentre outras causas.

Essa atuação remete, assim, ao trabalho como artesã do simbólico, atribuído por Gonçalves (2016) a artistas musicais que abordam pautas sociais em suas canções e declarações públicas, empenhando-se na ressignificação e aceitação de pessoas LGBT na sociedade. Na visão do autor, as ações de resistência e transgressão dos artistas musicais têm o potencial de realizar mudanças culturais importantes, veiculando representações e valores de respeito e inclusão.

As canções abordam o preconceito e a violência homofóbica, mas também oferecem brechas para pensar as identidades LGBT a partir de outra perspectiva, associando a experiência de ser lésbica (ou gay, bissexual) a ações, sensações e valores positivos, como, por exemplo: tesão e prazer (“E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor”); afeto, cumplicidade e carinho (“Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisquei com todo o carinho e não devo nada a ninguém”); orgulho (“O teu corpo despertou tanta loucura / Que me orgulho de sentir essa emoção”); autoconhecimento e humanização (“Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente); autovalorização (“Só quero ser feliz porque mereço ser / Não queira ser juiz, julgar o meu prazer”), autoridade (“Satisfação só quero dar / Às criaturas que eu achar / Que me merecem do meu jeito”), autenticidade (“Simplesmente porque eles descobriram / Uma verdade que elas proíbem”); “Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito”); subversão (“Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade”); força e resistência contra o preconceito (“Mas o nosso amor é como ferro frio / Não vai quebrar com qualquer pancada”; “Mas no meio-dia do sol ou sob a meia lua / Vocês já andam de mãos dadas no meio da rua”).

Esse processo tampouco se limita a uma dimensão individual, na medida em que é realizado coletivamente, em comunidade, em conjunto com outros sujeitos que compartilham dessa identidade e das experiências relacionadas. Além de tal caráter coletivo, a eu lírica ocupa, em diferentes canções, pontos de vista distintos para cantar o sujeito LGBT, alternando entre a primeira pessoa (“**Eu** me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente (...) Foi a **nossa** vida assim tão criticada / Mas o **nosso** amor é como ferro frio / Não vai quebrar com qualquer pancada”), a segunda pessoa (“Num dia sem tal covardia / **Você** poderá com seu amor sair”) e a terceira pessoa (As pessoas não entendem / Porque **eles** se assumiram”). Se, por um lado, isto pode sugerir a mudança de identificação e posicionamento da própria eu lírica em relação à comunidade em momentos distintos de sua trajetória (entre

platônica e participante), na experiência de escuta, essa transitoriedade acaba por sugerir a possibilidade de engajamento e solidariedade a partir de diferentes posições em relação a esta luta. Em quaisquer dessas perspectivas cantadas pelas eu líricas, elas compartilham da prática de afirmação coletiva de sujeitos LGBT poderem ser, desejar e amar, serem felizes, serem aceitas(os) como foram feitas(os) para a vida.

2.1.4 “Só quero ser feliz porque mereço ser”

“A gente não vive só pra dar / Vive também pra receber / Você vai me entregar / Toda vou me oferecer (...) Vamos trocar as nossas energias / Nós precisamos nos desabrochar / Saber viver demais os nossos dias / Traz harmonia para o meu cantar”;

“Vou ao encontro de alguma esperança / Pra triste lembrança poder apagar / Essa espera, esse tempo, esse descontento / Pra desencantar / Vou me atirar noutra colo mais forte / Que es quente e suporte meu modo de dar”;

“Satisfação só quero dar / Às criaturas que eu achar / Que me merecem do meu jeito / E se você é de chantagem / Saia depressa dessa aragem / Já não lhe devo mais respeito”;

“Preciso que esse coração / Seja cuidado e amado / Sei o perigo de uma aflição”;

“Meu canto está soando mais feliz / Meus lábios têm batom de outro matiz / Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher”;

“O teu corpo despertou tanta loucura / Que me orgulho de sentir essa emoção / Quando uma criatura se apaixona / Deixa de ser dona do seu coração / Agradeço a Deus por este sentimento / Peço a Ele sempre pra nos proteger / Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”;

“Não me aceita do jeito que fui feita pra vida / Deixa de preconceito, isso é coisa falida / Só quero ser feliz porque mereço ser / Não queira ser juiz, julgar o meu prazer”;

“Quem se incomoda é um povo tão mal-amado / E que não teve o cuidado de conservar o seu bem / Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisguei com todo o carinho e não devo nada a ninguém (...) Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha verdade, você é o meu grande amor”;

“Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz / Você quer saber, vou contar / Meu destino que assim quis / Foi de repente, eu me apaixonei / Naturalmente logo me entreguei / A quem só me deu valor / Finalmente um grande amor”;

“Nova luz me conduz / De um jeito natural / E me faz ter a paz interior / Sou feliz, Deus quem quis / Brilhou o meu astral / E a razão é você, amor”.

Nestes versos, a eu lírica se constrói como uma sujeita digna de alegria e felicidade, de afeto, amor e respeito; uma sujeita que tem o direito de amar, ser amada e ser valorizada; merecedora não somente de qualquer amor, mas da felicidade plena que se origina a partir do verdadeiro amor. Por meio desse modo de construção de si, a eu lírica afirma seu próprio valor e humanidade, demonstrando não se rebaixar ao preconceito de quem julga e condena sua forma de amar. Nesse quadro de afirmação da felicidade e da vida, a eu lírica se recusa, ainda, a se resignar à solidão, abandono e insuficiência dos amores passados, em um gesto que a impele à busca por um novo amor que saiba entregar o amor e a felicidade que ela merece. Desse modo, a eu lírica se anuncia como merecedora de uma felicidade plena no amor, por meio de um mérito que é validado e chancelado pelo próprio destino ou pela divindade a quem agradece.

2.2 A prática do amor, desejo ou relacionamento

Nesta subseção, trataremos do eixo da prática do amor, desejo ou relacionamento, relativo às formas de constituição do relacionamento, que se concentra nas maneiras como a cantora-compositora manifesta, expressa, pratica e recebe o desejo e/ou amor, como constrói a relação com a(o) sujeita(o) amada(o) ou desejada(o). Neste eixo, destacaram-se quatro tópicos principais: “Quero saudar nosso amor”, “Vou ao encontro de alguma esperança”, “Mas o meu amor foi sem recepção” e “Sei que esse samba vai lhe agradar”, detalhados a seguir.

2.2.1 “Quero saudar nosso amor”

“Vivendo desse jeito / Você só ameniza / Você é o meu nego / E meu chamego é pra lhe dar (...) E agora quero um beijo / Que só você sabe dar, me dá”;

“Ah, se eu pudesse lhe guardava no chamego / Pra ficar aqui / Ah, se eu pudesse reunia a passarada / E lhe fazia um coro / Coro de amor, cheia de coisas puras lindas / Que jamais ouvi”;

“Você me dá o seu amor tão forte / Que eu lhe mando minha poesia / Você me fala das coisas do norte / Que aqui do leste eu levo a fantasia / Você me entrega esse cabelo negro / Que lhe guardei o meu melhor afago / E você se liga num chamego / Vai se fartar no dengo que lhe trago / A gente não vive só pra dar / Vive também pra receber / Você vai me entregar / Toda vou me oferecer (...) Vamos trocar as nossas energias / Nós precisamos nos desabrochar / Saber viver demais os nossos dias / Traz harmonia para o meu cantar”;

“Feito poça d’água dentro do deserto / Foi tua presença no meio de tudo / Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente”;

“Vou me atirar noutra colo mais forte / Que esquente e suporte meu modo de dar / Que me invada, que grite / Que vibre, que corte / Que saiba entregar”;

“Já é fim de festa, meu amor / Quero cair nos seus braços / Quero saudar nosso amor (...) A paixão, a razão até perde o sentido / Pois eu duvido que um amor ao chegar / Escolha a pessoa e o lugar / Taí meu coração que não me deixa mentir / Quando existe essa grande emoção”;

“Deixa eu te abraçar / Deixa eu te beijar / Não sei o que você vai pensar / Mas só quero te namorar / E no dia dos namorados / Juntar os trocados pro nosso jantar / Mostrar minha simpatia / Quando pra família me apresentar / A bela caligrafia / Na fotografia pra te dedicar / Não pense que isso é antigo / Mas um jeito amigo da gente se amar”;

“Do palco vejo o seu olhar / Acompanhando o meu cantar / Quanto carinho e atenção / É meu momento de prazer / Juro que só sei dizer / Um beijo no seu coração”;

“Me diga o que tem seu dengo / O que tem seu quê / Que eu quero me entregar / Que me dá prazer / Andam dizendo que é amor / Andam dizendo que é jeito de apaixonado”;

“Meu canto está soando mais feliz / Meus lábios têm batom de outro matiz / Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher (...) Esse doce afagar me fez mais linda e nua (...) Você me devolveu o que o tempo roubou de mim / Eu juro, nunca fiz um amor assim”;

“Os teus braços me ensinaram um novo jeito / De lutar sem agredir, só proteger / E assim me transformei, de repente, delirei / Neste sonho de verdade me entreguei / Os teus lábios descobriram um caminho / Que tomou a direção de outro sabor / E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor / O teu corpo despertou tanta loucura / Que me orgulho de sentir essa emoção (...) Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”;

“Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisquei com todo o carinho e não devo nada a ninguém / Não peço à toa, pois só você me fascina / E manda na minha rima quando começo a compor / Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha verdade, você é o meu grande amor”;

“Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz / Você quer saber, vou contar / Meu destino que assim quis / Foi de repente, eu me apaixonei / Naturalmente logo me entreguei / A quem só me deu valor / Finalmente um grande amor”;

“Doce amor que me ilumina / Louco amor que me fascina / Nova luz me conduz / De um jeito natural / E me faz ter a paz interior / Sou feliz, Deus quem quis / Brilhou o meu astral / E a razão é você, amor”;

“Veio ao meu encontro uma dança doce / Que senti vontade de bailar / E lancei meu passo num jeito mais leve

/ Que levou meu corpo pelo ar / E descobri que é o ritmo do amor / Que me faz descontraír e desmentir / A pessoa que dizia que eu não sabia dançar”;

“Quando a lua adormeceu / E o sol docemente acordou / Pra aquecer o nosso amor / Eu e você numa noite linda de prazer / E o momento se fez como a gente sonhou / Eu e você / Parece até que o tempo parou pra testemunhar / Meu corpo no seu corpo ocupando um só lugar / Cada palavra que a gente trocou / Foi a verdade da força do amor”.

Neste conjunto de versos, ouvimos a natureza do amor guiado pelo bem-querer, em modos de relacionamento que instituem um amor que transforma, nutre e promove o crescimento. Mais do que simplesmente cantar a existência do amor, a eu lírica o avalia e o qualifica como fonte de bem-estar, estabelecendo critérios para a construção e o reconhecimento de um bom amor, que faça bem. Esse amor emerge como poça d’água no deserto, é um amor que ameniza, desabrocha os sujeitos, harmoniza e alegra o cantar; amor que aquece, satisfaz, protege, dá prazer, desperta loucuras, ilumina, fascina, dá vontade de dançar. O carinho, atenção, chamego, sexo e prazer se unem na elaboração de “um jeito amigo da gente se amar”, concretizando-se nas ações e gestos cotidianos realizados pelo casal.

2.2.2 “Vou ao encontro de alguma esperança”

“Deixa eu ir contigo a batucada / Te abraçar na madrugada / Desse encontro não me poupa / Deixa eu me apumar / Me entregar a tanta coisa / Pra ser nada / Deixa eu curtir esta alegria / Antes que retorne o dia em que eu volte a ser nada”;

“Ah, se eu pudesse lhe buscava agora mesmo / Para ouvir meu choro / Ah, se eu pudesse lhe guardava no chamego / Pra ficar aqui / Ah, se eu pudesse reunia a passarada / E lhe fazia um coro / Coro de amor, cheia de coisas puras lindas / Que jamais ouvi (...) Mas eu insisto na esperança de poder / Ter seu amor um dia / Pois o chorinho e o passarinho / A cada passo vai me acompanhar”;

“Só ficar esperando eu não vou (...) E vou sair por aí, procurar, perseguir / Me esbarrar nas pessoas / Dos risos, dos becos, nas festas (...) E vou tentar reviver, conhecer, te esquecer / Me entregar às pessoas / Aos dias, às noites, às feras / Vou ao encontro de alguma esperança / Pra triste lembrança poder apagar / Essa espera, esse tempo, esse descontento / Pra desencantar / Vou me atirar noutra colo mais forte / Que es quente e suporte meu modo de dar”;

“Deixa eu te abraçar / Deixa eu te beijar / Não sei o que você vai pensar / Mas só quero te namorar (...) Não pense que isso é loucura / Mas minha ternura pra te conquistar (...) Não pense que isso é antigo / Mas um jeito amigo da gente se amar”;

“Preciso que esse coração / Seja cuidado e amado / Sei o perigo de uma aflição”;

“Quem se incomoda é um povo tão mal-amado / E que não teve o cuidado de conservar o seu bem / Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisguei com todo o carinho e não devo nada a ninguém / Não peço à toa, pois só você me fascina / E manda na minha rima quando começo a compor / Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha verdade, você é o meu grande amor”;

“Esperei e você não chegou, você não entendeu / Que meu canto de paz era seu, então me castigou (...) Por um momento, beijei seu corpo, acordei / Foi sonho, não realizei, pois você não chegou / Continuo rezando, continuo querendo / Continuo aguardando você, meu amor”;

“Chegou um recado pra mim / Contando que você ligou / Ê saudade, é saudade / Saudade, ê (...) Qual será sua mensagem? / Resolveu me perdoar? / Vou comprar uma passagem / O que eu quero é lhe encontrar”;

“Talvez, quem sabe, um novo dia, outro verão / Outra pessoa, nova emoção, eu possa aprender / Talvez, um novo dia, enfim, outro verão / Outra pessoa, nova emoção, eu possa lhe esquecer”;

“O amor tem que ser com as graças de Deus / Se não for, não vai durar / Vai fazer chorar, pode até enlouquecer / Se é amor tem que ter bem-querer (...) Tenho que entender / São problemas meus / Que venha

um amor / Mas que seja com as graças de Deus”.

Este grupo de versos expressa a persistência e esperança no amor, em que a eu lírica manifesta seu desejo e esperança de amar e ser amada por meio das declarações e demonstrações de afeto e desejo, bem como dos gestos de conquistar, esperar, procurar e lutar pelo relacionamento. Em muitos dos casos em que o amor não se realiza no próprio universo cancional, ou pelo menos não plenamente, a eu lírica canta seu anseio por esta realização – em alguns casos, referindo-se à persistência em conquistar a pessoa desejada, mas podendo ecoar, também, na espera de que venha um novo amor em sua vida, ou na busca por um novo amor, que a faça esquecer o anterior. Desse modo, as ações valorizam e almejam a presença do amor na vida da eu lírica, sendo orientadas, em determinados casos, para concretizar, manter ou reatar laços existentes; e, em outros, para manifestar o desejo por buscar e construir novos laços – referindo-se, assim, à esperança do amor como entidade abstrata, que não está ligada de forma eterna a uma pessoa única, mas pode se concretizar e tomar corpo junto a outras pessoas.

2.2.3 “Mas o meu amor foi sem recepção”

“Você me conheceu, me utilizou / Depois falou que não valia mais a pena / Eu sem saber, quase entrei no seu esquema / E quase acabei ninguém / Agora já não estou naquela de horror / Me recobrei do amor, já sei / Me libertei e tudo bem”;

“Você me falta tanto / De que adianta o canto / Você não está para me ouvir”;

“No bar da solidão / Mesa para um só / Ausente uma canção / Na garganta um nó / E vem a vontade / Que uma bebida / Acompanhe essa saudade / Tanto interior um brinde / A minha dor / Desamor!”;

“Eu sei / Que você só gostou de saber / Espantoso como esse sofrer / É a razão dessa sua alegria / Tenho consciência / Errei, não nego / Mas faltou-me paciência / E o ciúme foi tão cego / Eu não pude nem raciocinar / Longe de mim / Desejos de lhe envergonhar”;

“Mas só não confirmou / Se você vai regressar / Mas ela jura / Que hoje é dia D / Com razão e com porque / Se você não vier / Sua cara vai vestir a vergonha / Vai chorar noutra fronha / Pois seu nome é mulher”;

“Faço um plano de viagem para ir ao Paraná / Quando eu olho na passagem, você vai pro Ceará / Sei que o seu itinerário é difícil de entender / No diário só não vale me esquecer / Um amigo disse um dia que só soffro porque quero / Da sua filosofia sei que nada mais espero”;

“Quando a gente não faz esse amor / Acontece uma reclamação / Quando a gente não sente o sabor / Dessa doce emoção / É você precisando dormir / Porque vai trabalhar amanhã / E eu querendo seu corpo sentir / Vou chorar no divã (...) Você com seu jeito emburrado / Vira e dorme pro lado / E nem vê o brilho do meu olhar”;

“Esperei e você não chegou, você não entendeu / Que meu canto de paz era seu, então me castigou / Esperei, você não veio, entrei em depressão / Um baque na minha emoção, você não entendeu”;

“Cuidado com esse castigo / Que eu posso me acostumar / Cê sabe que mexe comigo / Quando evita o meu olhar (...) Mas você insiste nessa / E nem quer saber de mim / Para um anjo, fiz promessa / Desse jeito está ruim”;

“Foi você / Que me pintou os sonhos / E em seguida a tela rasgou / Me iludiu / Fez de gato e sapato / Quem de fato a vida lhe entregou / Foi você / Que jurava mentindo / E sorrindo fingia me amar / Me feriu / De um modo profundo / E agora quer me restaurar (...) Nada mais dá pra fazer, você usou e abusou do meu bem-querer / Nada mais dá pra fazer, pode ir embora”;

“Foi difícil acreditar / Quando você falou que era o fim / Mais difícil foi disfarçar / E uma lágrima rolou de

mim (...) Mas de repente essa procura perdeu a razão / Você faltava e não ligava e só falava em separar / Sem me olhar, sem chorar, me deixava”;

“Não adianta reclamar do meu jantar porque fiz ensopado (...) Acho melhor ir dando jeito de tomar tenência / Pois já me falta a tal de paciência / Para aturar a sua displicência”;

“O amor tem que ser com as graças de Deus / Se não for, não vai durar / Vai fazer chorar, pode até enlouquecer / Se é amor tem que ter bem-querer (...) Mas o meu amor foi sem recepção / Ficou sem sentido toda emoção / Cantando pra esse povo eu sou energia / Mas quando estou comigo é nostalgia”.

Esses versos reúnem as dores do término ou possibilidade de término, motivado por um amplo leque de desacordos, dissonâncias e assimetrias nos relacionamentos, em que predominam a noção de desamor, os maus-tratos e, principalmente, a falta de reciprocidade da(o) parceira(o) em relação aos sentimentos e ações da eu lírica. Esse quadro emerge por meio da espera da pessoa que não vem, do canto que não é ouvido, da declaração de amor e desejo que não são retribuídos, bem como por meio da atenção, cuidado e dedicação amorosa que recebem, em troca, ilusão, falsidade, abuso, negligência ou abandono. Por meio desses desencontros, a eu lírica elabora um cenário em que os gestos de amor não têm recepção, não são correspondidos, resultando em um amor que perde o sentido, perde sua própria razão de existir. Nesse sentido, as práticas de desvalorização da(o) parceira(o) e de não-retribuição do amor são postas como ameaças à continuidade do próprio amor.

2.2.4 “Sei que esse samba vai lhe agradar”

“Muitos versos são feitos / E a razão não é à toa / É saudade desesperada / De uma intimidade / Que não há nessa madrugada”;

“Ah, se eu pudesse lhe buscava agora mesmo / Para ouvir meu choro (...) Ah, se eu pudesse reunia a passarada / E lhe fazia um coro / Coro de amor, cheia de coisas puras lindas / Que jamais ouvi / Você me falta tanto / De que adianta o canto / Você não está para me ouvir / Mas eu insisto na esperança de poder / Ter seu amor um dia / Pois o chorinho e o passarinho / A cada passo vai me acompanhar”;

“Você me dá o seu amor tão forte / Que eu lhe mando minha poesia (...) Tão protegida pelo seu encanto / Daquele verso você vai gostar / E desse norte eu já gosto do canto / Sei que esse samba vai lhe agradar (...) Vamos trocar as nossas energias / Nós precisamos nos desabrochar / Saber viver demais os nossos dias / Traz harmonia para o meu cantar”;

“Do palco vejo o seu olhar / Acompanhando o meu cantar / Quanto carinho e atenção / É meu momento de prazer / Juro que só sei dizer / Um beijo no seu coração”;

“Meu canto está soando mais feliz / Meus lábios têm batom de outro matiz / Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher”;

“Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”;

“Não peço à toa, pois só você me fascina / E manda na minha rima quando começo a compor / Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha verdade, você é o meu grande amor”;

“Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz / Você quer saber, vou contar / Meu destino que assim quis”;

“Esperei e você não chegou, você não entendeu / Que meu canto de paz era seu, então me castigou”.

Nesse conjunto de versos, podemos ouvir o caráter da música como um recurso expressivo, simbólico e social que se mostra central nos relacionamentos, como um mediador

das relações afetivo-sexuais da eu lírica. Em tentativas – nem sempre bem-sucedidas – de romper com a distância física, sexual e emocional, os gestos de composição e canto emergem como uma força capaz de apaixonar, aproximar e apaziguar a pessoa desejada/amada. Desse modo, a eu lírica não canta simplesmente *sobre* o amor, mas mobiliza a composição e o canto como recursos para realizar o próprio amor.

A música adquire, portanto, uma função de mediadora dos relacionamentos, reverberando no campo afetivo-sexual aquilo que Sousa (2016) já havia identificado sobre o papel da música na trajetória de Brandão de forma mais ampla: a autora considera a música como uma ponte, um elo, uma espécie de facilitador nas relações entre a cantora e os sujeitos de diferentes origens sociais nos ambientes elitizados que frequentava, como a escola e a universidade. No conjunto de versos aqui selecionados, as canções aparecem como pontes entre a eu lírica e a pessoa amada/desejada, com a função de declarar a paixão, convencer da sinceridade de seus sentimentos, romper com a distância e a saudade, materializar trocas entre as(os) parceiras(os), agradar, conquistar, fazer as pazes, atestar e anunciar ao mundo o afeto e a felicidade no amor.

Esse caráter cantado nas letras selecionadas nesse grupo se estende, mais amplamente, a outras peças da obra de Brandão, nas canções em que a eu lírica faz declarações de amor, pede perdão ou sinaliza o desejo de estar juntas. Ainda que não utilizem esse recurso metalinguístico de verbalizar a natureza mediadora da composição e canto nos próprios versos, tais canções o realizam na própria ação de compor e cantar, intermediando suas relações e manifestando os sentimentos, valores e desejos da eu lírica na canção.

2.3 O lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade

Nesta subseção, discutiremos o eixo do lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade, pertinente à inserção social e política mais ampla, focado nos modos como as relações afetivo-sexuais são afetadas pelo contexto social e, em contrapartida, como afetam, transformam e se posicionam em relação à coletividade e às normas sociais. Neste último eixo analítico, destacaram-se quatro tópicos, nomeados com os seguintes versos: “Agradeço a Deus por este sentimento”, “Não me aceita do jeito que fui feita pra vida”, “No bar da solidão / Mesa para um só” e “A gente não vive só pra dar / Vive também pra receber”, discutidos a seguir.

2.3.1 “Agradeço a Deus por este sentimento”

“O teu corpo despertou tanta loucura / Que me orgulho de sentir essa emoção / Quando uma criatura se apaixonou / Deixa de ser dona do seu coração / Agradeço a Deus por este sentimento / Peço a Ele sempre pra nos proteger / Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”;

“Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz / Você quer saber, vou contar / Meu destino que assim quis / Foi de repente, eu me apaixonei / Naturalmente logo me entreguei / A quem só me deu valor / Finalmente um grande amor”;

“A nova luz na minha vida / Tenho que agradecer a Deus / Minha saúde, minha vida / Pra completar os beijos seus / E quando escuto Ave-Maria / No meu cd do Aragão / Eu me reporto àquele dia / Que retornei a ligação / Doce amor que me ilumina / Louco amor que me fascina (...) Sou feliz, Deus quem quis / Brilhou o meu astral / E a razão é você, amor”;

“O amor tem que ser com as graças de Deus / Se não for, não vai durar / Vai fazer chorar, pode até enlouquecer / Se é amor tem que ter bem-querer (...) Tenho que entender / São problemas meus / Que venha um amor / Mas que seja com as graças de Deus”.

Neste grupo de versos, a eu lírica elabora o amor como vinculado ao destino e à divindade, tratando do amor como uma bênção concedida por Deus, a quem agradece por essa dádiva. As canções constroem a entidade divina como um Deus que protege as pessoas que se amam, que faz as pessoas felizes por meio do amor partilhado pelo casal, que abençoa os sujeitos com a graça do amor e favorece o crescimento do bem-querer entre os amantes. Um ponto importante é que a noção de amor divino coexiste lado a lado com a dimensão sexual, carnal, corporal do amor: a eu lírica convoca a entidade divina na canção juntamente à loucura que o amor desperta em seu corpo, à paixão que a faz se entregar, ao louco amor que a fascina. Nesse sentido, o tesão e a sexualidade emergem como sensações que não profanam o amor concedido por Deus, mas o realizam, concretizando a felicidade divina do amor.

2.3.2 “Não me aceita do jeito que fui feita pra vida”

“As pessoas olham pra eles / Com ar de reprovação / As pessoas não percebem que eles / Também têm o porquê e a razão / As pessoas não entendem / Porque eles se assumiram / Simplesmente porque eles descobriram / Uma verdade que elas proibem / As pessoas que são boas / Que são certas / Deixaram todas as portas abertas / E ninguém jamais entrou / Enquanto eles, os perseguidos / Incompreendidos / Num sorriso e num gesto / Não ligaram pro resto / E o amor chegou”;

“Você vive se escondendo / Sempre respondendo / Com certo temor / Eu sei que as pessoas lhe agredem / E até mesmo proibem / Sua forma de amor (...) Num dia sem tal covardia / Você poderá com seu amor sair / Agora ainda não é hora / De você, amigo, poder assumir”;

“Feito um homem nu andando na avenida / Foi a nossa vida assim tão criticada / Mas o nosso amor é como ferro frio / Não vai quebrar com qualquer pancada”;

“Morda uma fruta madura, lamba esse dedo melado / Transa na mais linda loucura, deixa a vergonha de lado (...) Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito / Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito (...) Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade”;

“Pensar que vou me incomodar / Só por dizer que vai contar / Ou resolver que vai me entregar / Eu sei de mim e sei demais / Saiba que as coisas anormais / Estão presentes no seu modo de pensar (...) E se você é de chantagem / Saia depressa dessa aragem / Já não lhe devo mais respeito”;

“Vocês estão incomodando uma meia dúzia / Vocês estão atrapalhando esse meio campo (...) Mas no meio-dia do sol ou sob a meia lua / Vocês já andam de mãos dadas no meio da rua”;

“Essa sua cabeça sempre mal resolvida / Já passou da medida da minha paciência / Não me aceita do jeito que fui feita pra vida / Deixa de preconceito, isso é coisa falida / Só quero ser feliz porque mereço ser / Não queira ser juiz, julgar o meu prazer / Se um verdadeiro amor se faz presente / A gente faz o amor naturalmente”;

“Quem se incomoda é um povo tão mal-amado / E que não teve o cuidado de conservar o seu bem / Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisguei com todo o carinho e não devo nada a ninguém (...) Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha verdade, você é o meu grande amor”.

Neste conjunto de versos, a eu lírica desenvolve o conceito do amor homossexual/homoafetivo como um amor que caminha na contramão da sociedade, constituindo-se em uma relação de oposição ao amor estabelecido como legítimo. É, ainda, um amor que não se resigna à posição que lhe é imposta, desafiando e resistindo às normas sociais: as(os) sujeitas(os) desvelam a suposta vergonha atribuída a esta sexualidade, convertendo-a em loucura, em tesão, em afeto e no próprio amor, que se mostra maior, mais forte e mais verdadeiro do que as normas heterossexistas.

Por meio de seus versos, a eu lírica expõe o caráter violento da heteronorma, argumentando que o sujeito indigno de respeito não é o alvo do preconceito, mas sim seu agente preconceituoso; tratando como anormalidade não os sujeitos LGBT, mas a visão de mundo heterossexista. Desse modo, abre brechas no pensamento dominante, pondo em circulação no imaginário popular outras formas de ver as pessoas LGBT e seus relacionamentos, defendendo perspectivas ancoradas no respeito e acolhimento, em oposição à violência e exclusão. A eu lírica afirma, assim, o direito de transar, se relacionar e amar para além dos limites traçados pelo heteropatriarcado – elevando o *prazer*, a *verdade* e a *felicidade* dos sujeitos no amor como valores mais importantes do que tal quadro normativo.

Nesse sentido, o que apontamos no eixo anterior sobre a função da música como mediadora das relações sociais adquire, aqui, contornos mais abrangentes, negociando a legitimidade e aceitação dos casais homoafetivos e, de modo geral, das pessoas LGBT junto à sociedade mais ampla. Trata-se de um esforço de ressignificação e reenquadramento de determinados sujeitos e de suas sexualidades, para que não sejam mais vistos como desviantes, aberrantes, mas simplesmente como seres humanos plenos, dignos de respeito e felicidade. As reivindicações contundentes de sua eu lírica constituem a própria cantora-compositora como agente de transformação social, cujo principal recurso são suas canções, seu trabalho artístico-político.

2.3.3 “No bar da solidão / Mesa para um só”

“Muitos versos são feitos / E a razão não é à toa / É saudade desesperada / De uma intimidade / Que não há nessa madrugada”;

“Você me falta tanto / De que adianta o canto / Você não está para me ouvir / Mas eu insisto na esperança de poder / Ter seu amor um dia”;

“No bar da solidão / Mesa para um só / Ausente uma canção / Na garganta um nó / E vem a vontade / Que uma bebida / Acompanhe essa saudade / Tanto interior um brinde / A minha dor / Desamor!”;

“Só ficar esperando eu não vou / E vou até já fechando a janela / Pra não ver essa rua sem cor / Essa calçada parada sem pressa (...) Só ficar esperando eu não vou / E vou até já dobrando as cobertas / E deixar esse quarto essa dor / Essas paredes tão frias, desertas (...) Vou ao encontro de alguma esperança / Pra triste lembrança poder apagar / Essa espera, esse tempo, esse descontento / Pra desencantar / Vou me atirar noutro colo mais forte / Que quente e suporte meu modo de dar”;

“Pois é / Me encontraram na mesa de bar / E depressa foram retratar / Todo quadro da minha agonia / Eu sei Que você só gostou de saber / Espantoso como esse sofrer / É a razão dessa sua alegria”;

“Esperei e você não chegou, você não entendeu / Que meu canto de paz era seu, então me castigou / Esperei, você não veio, entrei em depressão / Um baque na minha emoção, você não entendeu (...) Continuo rezando, continuo querendo / Continuo aguardando você, meu amor”;

“Foi difícil acreditar / Quando você falou que era o fim / Mais difícil foi disfarçar / E uma lágrima rolou de mim (...) Talvez, um novo dia, enfim, outro verão / Outra pessoa, nova emoção, eu possa lhe esquecer”;

“O amor tem que ser com as graças de Deus / Se não for, não vai durar / Vai fazer chorar, pode até enlouquecer / Se é amor tem que ter bem-querer (...) Mas o meu amor foi sem recepção / Ficou sem sentido toda emoção / Cantando pra esse povo eu sou energia / Mas quando estou comigo é nostalgia / Tenho que entender / São problemas meus / Que venha um amor / Mas que seja com as graças de Deus”.

Os versos deste tópico se movem em torno das marcas da solidão, da saudade e separação, da ausência do amor na vida da eu lírica: ruas sem cor, calçadas paradas, paredes frias e desertas, tristes lembranças, agonia, sofrimento, sensação de ser castigada, depressão; términos vividos com incredulidade e lágrimas, que fazem chorar e enlouquecer, que deixam a emoção sem sentido e preenchem seus momentos de solidão com a nostalgia e a lembrança da pessoa amada. Esse cenário suscita respostas distintas, desde a saudade desesperada que inspira os versos, até o canto sem sentido, que não adianta nada sem a presença da pessoa desejada como ouvinte, ou simplesmente a ausência da canção, substituída pelo nó na garganta causado pela solidão.

Nesse contexto, a eu lírica canta sobre uma força que a impele na busca por amor, não se resignando à solidão. Insiste, assim, na esperança de conquistar o amor, sai às ruas em busca de esperança e de outro colo, continua rezando e aguardando a pessoa amada, acende a esperança de conhecer outra pessoa e viver uma nova emoção, confessa a esperança de que venha um amor, desde que abençoado e guiado pelo bem-querer. Ao narrar a solidão de maneira aliada à busca por amor e às ações empreendidas para romper com a própria solidão, a eu lírica reforça a importância do amor e valoriza a dádiva da partilhar a vida com alguém, sem perder de vista os critérios do bem-querer e reciprocidade para que esse amor valha a pena – aspecto mais detalhado no tópico a seguir.

2.3.4 “A gente não vive só pra dar / Vive também pra receber”

“Vivendo desse jeito / Você só ameniza / Você é o meu nego / E meu chamego é pra lhe dar (...) O seu pudim de queijo / Também já botei no forno / E agora quero um beijo / Que só você sabe dar, me dá”;

“Você me dá o seu amor tão forte / Que eu lhe mando minha poesia / Você me fala das coisas do norte / Que aqui do leste eu levo a fantasia (...) A gente não vive só pra dar / Vive também pra receber / Você vai me entregar / Toda vou me oferecer (...) Tão protegida pelo seu encanto / Daquele verso você vai gostar / E desse norte eu já gosto do canto / Sei que esse samba vai lhe agradar / Vamos trocar as nossas energias / Nós precisamos nos desabrochar”;

“Vou me atirar noutro colo mais forte / Que es quente e suporte meu modo de dar / Que me invada, que grite / Que vibre, que corte / Que saiba entregar”;

“Do palco vejo o seu olhar / Acompanhando o meu cantar / Quanto carinho e atenção / É meu momento de prazer / Juro que só sei dizer / Um beijo no seu coração”;

“Quando uma criatura se apaixona / Deixa de ser dona do seu coração / Agradeço a Deus por este sentimento / Peço a Ele sempre pra nos proteger / Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer”;

“O amor tem que ser com as graças de Deus / Se não for, não vai durar / Vai fazer chorar, pode até enlouquecer / Se é amor tem que ter bem-querer (...) Mas o meu amor foi sem recepção / Ficou sem sentido toda emoção (...) Tenho que entender / São problemas meus / Que venha um amor / Mas que seja com as graças de Deus”.

Este conjunto de versos afirmam os princípios da mutualidade e reciprocidade no amor, defendendo que as ações de carinho, atenção e afeto devem ser retribuídas no relacionamento. Esse quadro emerge por meio do chamego que demanda ser retribuído com um beijo especial, do canto correspondido pelo samba, da troca de energias, do carinho e atenção que recebem um beijo no coração, do canto de agradecimento pela transformação de si. A eu lírica valoriza, assim, a capacidade de devoção e transformação mútuas, determinando o bem-querer e a entrega recíproca como condições necessárias para que o amor tenha sentido. Quando o amor não é bem recebido e correspondido à altura, perde a razão e está condenado a acabar, a fazer enlouquecer, impelindo a eu lírica na busca por alguém que saiba retribuir a intensidade de seu amor e paixão.

Capítulo 7: Entre canções e experiências

Neste capítulo, buscamos explicitar a relação instituída entre as interações cantadas nas obras e o contexto afetivo-sexual mais amplo de outras mulheres negras, a partir das experiências comuns que elencamos no *Capítulo 2: O que ouvimos* e da nossa análise das canções. Como argumentamos anteriormente, entendemos que toda autoria de si realizada por pessoas negras no Brasil e em outros pontos da diáspora está, necessariamente, ancorada em um contexto de desumanização racista – afinal, ainda que a negritude, a branquitude e o racismo não estejam nomeados explicitamente, tratam-se fenômenos constitutivos (e, portanto, inseparáveis) de nossas vidas sociais. O levantamento bibliográfico que compõe nosso panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras evidenciou a importância do lugar social no entrecruzamento dos eixos de raça, gênero e classe para contextualizar suas interações no campo afetivo-sexual, configurando as formas de violência e de resistência.

Nesse sentido, tal panorama exerceu uma função dupla em nossa pesquisa: delineou um pano de fundo para compreendermos o contexto individual das vidas sociais das compositoras e, mais amplamente, ergueu os moldes de uma experiência de escuta coletiva, compartilhada a partir das experiências de vida comuns a nós no campo afetivo-sexual. Por meio do espelhamento entre essas experiências e as que levantamos nas obras de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão junto a seus coautores, nosso objetivo é conectar e evidenciar como se dá o diálogo entre essas duas dimensões – comparando, ainda, como determinados temas emergem nas canções de cada uma das cantoras-compositoras e discutindo os pontos de convergência e de dissonância.

A construção da sujeita eu lírica

Os gestos de construção de si como cantoras e compositoras emergiram nas obras das duas autoras, verbalizados de forma explícita, mobilizando um recurso metalinguístico por meio do qual compõem e cantam sobre suas próprias ações de compor e cantar, materializando em seu fazer musical o princípio feminista negro da *autodefinição*. Tomando a autodefinição como uma prática de resistência das mulheres negras contra os impactos do racismo e sexismo em suas vidas, Collins (2000) reitera que essas sujeitas constituem sua voz não simplesmente como vítimas, mas como sobreviventes. Segundo a autora, a partir de modelos e referenciais de sua própria comunidade, as mulheres negras se autodefinem e

reelaboram suas imagens, distanciando-as da objetificação como Outro presente na cultura dominante.

Essa prática autorreferente dialoga com a noção de hooks (2001) sobre o autoconhecimento e a construção de si como centrais para a escolha consciente pelo amor, bem como com a abordagem de Kilomba (2019) sobre a escrita de si como caminho de descolonização de si e da própria realidade. É por meio dessas ações de composição e canto de si como compositoras e cantoras que Dona Ivone Lara e Leci Brandão anunciam seus próprios caminhos, dizendo quem são e o que almejam com seu trabalho como artistas musicais. Cada uma a seu modo, ambas tomam a prática do amor como ponto de partida para se tornarem sujeitas, para compor e cantar, operando o amor como uma fagulha que acende sua intelectualidade no trabalho poético-musical.

Nesse contexto, Dona Ivone Lara canta sobre as ações de criação, canto e escuta do samba como meios de expressão do próprio amor, em que a eu lírica se apropria das experiências de sofrimento no amor como lugares de reflexão e construção de conhecimento sobre como é, e como deve ser, um bom amor. Trata-se de um conhecimento de autocuidado individual, mas também coletivo, em que o próprio canto leva conforto e acalanto para outros sujeitos. Suas canções, portanto, direcionam seus esforços para a *cura* coletiva, engajando-se no cuidado de seu povo e fortalecendo a esperança de refazer os laços afetivos, amorosos e familiares que sustentam a vida em comunidade e fazem-na triunfar sobre as dores do banzo.

Já nas canções de Leci Brandão, o amor emerge como uma força criativa que a impulsiona a compor e cantar, mas, acima de tudo, como uma força de *transformação*, capaz de transformar a si mesma, à pessoa amada e à sociedade que as cerca. O amor que toca, motiva e mobiliza a eu lírica ecoa em suas canções como um agente de mediação, um recurso estratégico para aprimorar a si mesma e aos demais. Isto se aproxima da função da música como mediadora das relações sociais: nas entrevistas com Brandão, Sousa (2016) identificou o papel da música como uma ponte e um recurso facilitador nas relações entre a cantora e outros sujeitos de contextos distintos do seu; enquanto nossa análise demonstrou que esse aspecto ecoa também nas interações afetivo-sexuais cantadas em sua obra e, mais amplamente, nas negociações da legitimidade dos sujeitos LGBT e suas sexualidades junto à sociedade. Por meio do registro da (e reflexão sobre) sua realidade cotidiana, suas canções buscam negociar mudanças dentro e fora de sua comunidade, articulando a visibilidade e cidadania de grupos historicamente violentados.

Nesse sentido, as práticas de autodefinição como compositoras realizadas em suas próprias canções estão estreitamente relacionadas com suas profissões para além da carreira

artística: no caso de Dona Ivone Lara, a atuação como enfermeira e assistente social no cuidado humanizado da saúde mental, no uso terapêutico da música para a restituição da qualidade de vida e dos laços sociais de seus pacientes; no caso de Leci Brandão, na atuação como deputada estadual em defesa de causas sociais, reivindicando melhores condições de vida para suas comunidades negras, do samba, LGBT.

Desse modo, suas lógicas de trabalho e sua realização profissional desempenham, portanto, um papel primordial nos modos de construção de si como intelectuais, e vice-versa, compondo uma dinâmica que impacta sua compreensão de si como sujeitas também no contexto das relações afetivo-sexuais. Por meio das ações de subjetivação realizadas pelas eu líricas em suas canções a partir da ética do amor, Dona Ivone Lara e Leci Brandão se constituem, respectivamente, como agente de *cura* e agente de *transformação* de suas comunidades e da sociedade em que se inserem. Cada uma a seu modo, ambas realizam, em seu trabalho artístico, ações coerentes e complementares às outras profissões que exerceram: a enfermeira e assistente social promovendo a cura coletiva de sua comunidade e a deputada estadual promovendo transformações políticas para a igualdade dos sujeitos.

Ainda no contexto da autodefinição, Collins (2000) centraliza a importância da *autovalorização* no pensamento feminista negro, defendendo a plena realização das mulheres negras em suas vidas cotidianas. A autora aponta a demanda por respeito, especialmente de seus parceiros afetivo-sexuais, como um tema recorrente em produções literárias e musicais das sujeitas nesse lugar social. No contexto do blues, Collins argumenta que, mesmo quando não foram compostas por suas intérpretes, as canções sobre este tema adquirem novos contornos e significados ao serem cantadas por suas vozes femininas negras. Destacando o fortalecimento da autoestima e amor-próprio, a autora reitera a noção do respeito por si e pelas(os) outras(os) como uma questão de suma importância para as pensadoras negras.

As razões para a centralidade da autovalorização e respeito ficaram evidentes em nosso panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual. Como destacado por Carneiro (2003), o sexismo e racismo constituem uma violência silenciosa contra a subjetividade das mulheres negras, que agride sua autoestima, compromete sua sexualidade e limita seus encontros afetivos. A partir das contribuições de Souza (2008), compreendemos a solidão feminina negra como uma experiência não só individual, mas também comunitária e coletiva, em um cenário de rejeição e objetificação que confina as mulheres negras a lugares de submissão e servidão nas relações afetivo-sexuais. Paralelamente, Pereira (2020) reitera a subjetividade feminina negra como marcada pelas experiências de racismo em suas vidas, destacando que os danos à sua autoimagem e

autoestima não se limitam às dinâmicas de desejabilidade sexual, mas impactam também a constituição do valor e da dignidade pessoal.

Diante desse quadro, Dona Ivone Lara e Leci Brandão mobilizam abordagens distintas em suas obras poético-musicais, mas com uma mesma finalidade: contestar as práticas de desumanização contra si e reivindicar seu valor próprio, afirmando sua condição como sujeita merecedora de respeito. Nas canções de Dona Ivone Lara, a eu lírica lamenta e protesta contra a desvalorização e os maus-tratos nos relacionamentos, recusando-se a aceitar o sofrimento que lhe acomete e se indignando diante do tratamento inadequado por parte do(a) parceiro(a). Nesse sentido, rejeita a permanência em relacionamentos tristes, dolorosos, em que o desrespeito se faz presente, mas recusa-se também à solidão: ao contrário, a eu lírica afirma seu direito de amar e ser amada, expressando uma esperança intransponível de viver novos amores e projetando em seu caminho futuros repletos de prazer, alegria e felicidade no amor.

Similarmente, nas canções de Leci Brandão, a eu lírica se afirma como uma sujeita digna de alegria, afeto e respeito, igualmente dotada do direito de amar e ser amada. No entanto, suas demandas por respeito não se dirigem apenas às(aos) parceiras(os): ao contrário, se referem, principalmente, a formas de desumanização e violência de origem externa ao casal, motivadas pela lesbofobia da sociedade que as cerca. A eu lírica reivindica não apenas a legitimidade de sua sexualidade, vinculada à noção do *verdadeiro* amor, mas afirma, também, seu próprio valor, sua humanidade e seu direito de viver a felicidade plena deste amor. Além de rejeitar a solidão, a eu lírica recusa a insuficiência de amores incompletos, empenhando-se na busca de um amor à altura de seu próprio valor e de sua capacidade de amar.

Desse modo, é possível ouvir, nas canções de ambas, o posicionamento das eu líricas como sujeitas em suas relações afetivo-sexuais, um lugar de agência em que afirmam sua própria humanidade diante do quadro contextual de violência e opressão que marca suas vidas sociais. Lado a lado com o panorama de experiências compartilhadas que delineamos, as canções que expressam a subjetivação como pessoas dotadas de valor próprio, como dignas de respeito e felicidade, produzem efeitos de afirmação e de restituição de humanidade para mulheres negras – não apenas individualmente, para si mesmas, mas *coletivamente*, em virtude dos processos de identificação ancorados em suas experiências compartilhadas. Não acreditamos que isto baste para romper com os impactos do racismo e sexismo sobre suas vidas, mas enfatizamos que o conjunto de canções aqui analisadas abrem caminhos melhores para se posicionar diante desse cenário, oferecendo brechas para romper com o aprisionamento nos lugares condicionados pela opressão. Assim, as obras de Dona Ivone Lara

e Leci Brandão ampliam e fortalecem as referências culturais populares negras que valorizam a humanidade feminina negra.

O pensamento de Collins (2000) enfatiza o papel central da transformação de si para o empoderamento pessoal, valorizando as perspectivas femininas negras como forma de rejeição aos papéis impostos às mulheres negras pelo racismo e sexismo. Segundo a autora, a transformação da consciência encoraja os indivíduos a mudarem as condições de suas vidas, o que adquire contornos coletivos na medida em que tais indivíduos compõem uma comunidade engajada com a transformação social. Nesse sentido, as ações de subjetivação das eu líricas das canções de Dona Ivone Lara e Leci Brandão, por serem amparadas na valorização da humanidade feminina negra, abrem caminhos possíveis para a reelaboração dos relacionamentos e para as práticas de resistência e transformação política, como veremos a seguir.

A prática do amor, desejo ou relacionamento

Em sua análise do repertório das mulheres do blues estadunidense, Davis (1998) argumenta que determinadas canções operam como alertas para outras mulheres sobre as expectativas românticas da instituição burguesa e patriarcal do casamento. Nesse contexto, as canções aconselham a desconfiar dos homens e a não se submeter a eles, orientam sobre as qualidades necessárias em um bom parceiro e recomendam o carinho e reciprocidade nas raras ocasiões em que encontrassem parceiros leais, sensíveis e respeitosos.

Desse modo, Davis (1998) identifica a construção de relações de identificação e aconselhamento como forma de construir e fortalecer laços comunitários, em que as cantoras compartilham as próprias experiências com o objetivo de estabelecer regras de conduta para outras mulheres. Em diálogo com aquilo que a autora nomeou como uma *comunidade imaginada de mulheres*, que compõem os públicos das cantoras, Davis (1998) argumenta que muitas das canções que tematizam dificuldades nos relacionamentos adquirem um caráter pedagógico, instituindo um espaço de conselhos afetivos e orientação sobre as relações afetivo-sexuais. A partir da análise das canções, concluímos que esta é uma prática popular comum também no contexto do samba brasileiro.

Como discutimos anteriormente, os eixos de poder de raça, gênero e classe impactam os modos como os relacionamentos são construídos, configurando diversas práticas violentas e desumanizadoras dos sujeitos em suas vidas afetivo-sexuais. Nesse sentido, para melhor compreender as relações instituídas entre as mulheres negras nas posições de cantoras-compositoras e de ouvintes, compondo a comunidade imaginada de mulheres

apontada por Davis (1998), cabe retomar as experiências compartilhadas por essas mulheres no campo afetivo-sexual.

O lugar social das mulheres negras as torna particularmente vulneráveis à discriminação racial em relações conjugais. Segundo Barros (2003), esta violência racista não se limita apenas ao casal, abrangendo, também, seus círculos de amizades e familiares. Nascimento (2006) e Carneiro (2003) convergem em suas avaliações sobre os relacionamentos de mulheres negras como profundamente marcados pelo racismo e sexismo, que se materializa por meio de práticas de fetichização, objetificação, desvalorização e violência. O pensamento das duas autoras compartilha, ainda, da demanda pela reelaboração dessa seara a partir de nossos próprios quadros de referências, defendendo a necessidade de valorizar e fazer ecoar as práticas de resistência política no contexto afetivo-sexual.

Na visão de Pacheco (2013), a herança colonial escravista brasileira institui papéis de objetificação e servidão sexual e doméstica para as mulheres negras no imaginário social, cenário diante do qual a autora valoriza o pensamento feminista negro para pensar os relacionamentos. A autora evidencia que os relacionamentos das mulheres negras são marcados por práticas racistas, sexistas e elitistas das(os) parceiras(os), rejeição e objetificação, ausência de relação com os familiares dos(as) parceiros(as), além da tendência a relações sexuais casuais, sem constituir laços afetivos de cuidado, relacionamentos em público ou casamentos. Em virtude destas e outras questões similares, a autora destaca a decepção amorosa e as experiências traumáticas como fatores centrais na instabilidade e transitoriedade da vida afetiva e sexual das mulheres negras.

As práticas de violência racista e sexista nesse campo podem começar antes mesmo do relacionamento: conforme enfatizado por Bruna Jaquetto Pereira (2020), além da rejeição por motivações racistas, as mulheres negras enfrentam uma série de situações desumanizadoras nas interações com parceiras(os) potenciais, como a dispensa do flerte ou do consentimento, a expectativa de disponibilidade sexual, abordagens invasivas e desrespeitosas, a exotização e fantasias sexuais com “mulatas”. Durante os relacionamentos, a pesquisadora destaca práticas como o fetichismo e a suposição de uma sexualidade exacerbada, a exigência que atuem como cuidadoras para parceiros(as) mais velhos(as) ou com saúde comprometida, a expectativa de maior tolerância à infidelidade ou outros comportamentos desrespeitosos do(a) parceiro(a), a pressão de que assumam a responsabilidade financeira pelo casal como compensação por sua negritude, além da tendência a relações restritas ao sexo, distantes da família e sem perspectiva de casamento.

Diante desse cenário de experiências traumáticas no campo afetivo-sexual, profundamente marcadas pela discriminação de raça, gênero e origem social, cabe negritarmos a importância de ampliar e fortalecer os repertórios do que configura relacionamentos desejáveis, respeitosos e saudáveis na constituição da parceria – bem como de elaborar um conjunto de critérios compartilhados para diferenciá-los dos modelos opostos. Nesse contexto, o padrão familiar (primeira e principal referência de amor e de relação afetiva) não necessariamente representa um modelo de afirmação da vida e da humanidade dos sujeitos, na medida em que podem ser ancorados em valores conservadores, autoritários, racistas, sexistas e LGBTfóbicos. Na sociedade brasileira, é comum que essa referência seja composta por elementos de ambos os modelos, em que práticas de violência se entrelaçam com práticas de afeto de maneira tão emaranhada e naturalizada que pode ser complexo discerni-las umas das outras.

Esse embate e contradição emergem na própria obra de Leci Brandão, em que o modelo heterossexista de confinamento feminino ao lar, assimetria e unilateralidade do cuidado, originados de suas referências familiares, aparecem lado a lado com valores de carinho, afeto e sensualidade, bem como com o direto contraponto a tal modelo, na afirmação da legitimidade e autenticidade do amor no contexto da homo-afetividade/sexualidade. Além de abordar o fim de seus relacionamentos, as canções explicitam as ações que levaram a este fim: o desamor ou o afeto insuficiente, a falta de reciprocidade da(o) parceira(o) em relação às práticas amorosas da eu lírica. Nas canções de Brandão, os desencontros e dissonâncias no relacionamento orbitam em torno de gestos de afeto não retribuídos, não correspondidos, levando ao entendimento de que um amor nesses termos não tem sentido e deve chegar ao fim. Por conseguinte, a valorização da eu lírica e a reciprocidade das suas práticas de amor são tomadas como condições indispensáveis para a própria continuidade do relacionamento.

Paralelamente, nas canções de Dona Ivone Lara, também são estabelecidos critérios para a continuidade do amor, em que comportamentos desrespeitosos ou o desgaste do relacionamento podem levá-lo ao fim. Este término, embora cause dor e angústia, por vezes, é apresentado como o melhor caminho, na medida em que oferece uma saída para uma relação infeliz. Dentre as possíveis razões para esse desfecho, a eu lírica canta sobre questões como a crueldade, desprezo, ingratidão, negligência ou rejeição; mentiras, infidelidade, abandono por outro amor; atos de difamação ou humilhação perante o círculo social do casal. Nesse sentido, o fim de relacionamentos infelizes com parceiros(as) desrespeitosos(as) é tratado como uma afirmação de amor-próprio, necessária para resguardar o próprio bem-estar.

Em ambos os conjuntos de canções, também ouvimos o canto do amor por meio de práticas positivas, saudáveis, de afirmação da vida e do companheirismo entre os sujeitos. Ambas convergem, portanto, na ênfase do bem-querer, carinho e afeto nos relacionamentos, na importância de que o amor seja bom e faça bem às(aos) sujeitas(os) que o praticam, atuando na composição, fortalecimento e atualização de um repertório de referências culturais populares sobre o que constitui um bom relacionamento.

Nas canções de Dona Ivone Lara, a eu lírica aborda a alegria, prazer e completude na realização do amor, que, quando bem praticado, irrompe como guia da felicidade, como acalanto para os sofrimentos da vida, como força motriz dos próprios gestos intelectuais da composição, do canto e, portanto, da ação social em comunidade. Esse cenário não é, porém, idealizado ou romantizado: ao contrário, é construído em meio aos desencontros e decepções, entrelaçado aos desafios que fazem parte da realidade cotidiana, enfatizando o caráter do amor como ação e como prática concreta entre sujeitos. Estes percalços, no entanto, não são suficientes para enfraquecer a esperança em realizar a felicidade no amor (ainda que com outro amor).

As canções de Leci Brandão, similarmente, abordam os relacionamentos orientados pelo bem-querer mútuo, instituindo um amor que transforma, nutre e impulsiona o crescimento das(os) sujeitas(os) do casal. Nesse sentido, a eu lírica não se limita a constatar e celebrar a existência do amor, mas se propõe a avaliá-lo, elencando critérios para aferir se este se configura como um amor bom, que lhe proporciona bem-estar. Por meio dos efeitos de alegria e harmonia desse amor na vida do casal, o carinho, atenção, sexo e prazer são entrelaçados na constituição de uma ideia de parceria.

Dessa maneira, as características e critérios cantados pelas eu líricas das duas autoras convergem na formulação de um quadro de referências para a avaliação dos relacionamentos, em que o bem-querer e a felicidade atuam lado a lado com a representação de práticas negativas, cruéis, insensíveis e equivocadas que compõem sua contraparte – estabelecendo, portanto, modelos de relacionamentos desejáveis e indesejáveis, destacando, neste último, as consequências de dor, abandono, humilhação e decepção. Para além das consequências imediatas em relacionamentos individuais, abordaremos, na seção seguinte, os modos como essas práticas de aconselhamento afetivo e fortalecimento de repertórios afirmativos para as relações conjugais desaguam em transformações culturais e políticas que abrangem setores mais amplos da sociedade.

O lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade

Juntamente à construção de si e de modelos de relacionamentos, as canções também são situadas junto a determinados valores, crenças, costumes e práticas culturais de nossa sociedade, podendo fortalecê-las e, também, apresentar contrapontos, visões alternativas e complementares para questões relevantes no campo afetivo-sexual. Nesse ponto, discutimos como as relações afetivo-sexuais cantadas nas obras de Dona Ivone Lara e Leci Brandão se inserem em seu contexto e, em contrapartida, como afetam, transformam e se posicionam em relação à coletividade e às normas sociais.

Nesse contexto, um ponto de destaque é a fé religiosa: nas entrevistas com mulheres negras sobre suas trajetórias afetivo-sexuais, Pacheco (2013) identificou a religiosidade como um fator de grande relevância nos modos de interpretar e atribuir significados às suas experiências, seus amores e frustrações. Segundo a autora, a religião aparece, ainda, como um meio de estabelecer normas de conduta e delimitar comportamentos sociais e afetivos, como um *ethos* que orienta suas relações com o mundo e configuram suas visões sobre os próprios relacionamentos ou a própria solidão.

Do mesmo modo, no conjunto de canções que analisamos, encontramos referências a Deus e perspectivas distintas sobre como as relações afetivo-sexuais interagem com o divino. Nas canções de Dona Ivone Lara, Deus é o poder que rege os critérios do amor bem vivido, que protege, abençoa e oferece misericórdia para quem sofre por amor; podendo, também, emergir como agente punitivo, que castiga a quem desvaloriza a(o) parceira(o). A eu lírica se dirige à figura divina para pedir um novo amor, curar seu coração partido e conceder o perdão por seus erros. Suas canções compõem uma noção de lei do retorno, em que a divindade intervém nas relações humanas para punir quem provoca sofrimento no amor e recompensar a quem sabe amar. Nesse sentido, ao constituir o amor como um presente divino, o sagrado instaura um dever de responsabilidade afetiva.

Já nas canções de Leci Brandão, não há menção às noções de castigo, punição ou justiça divina nas práticas do amor: Deus emerge como a figura que concede a graça do amor, a quem a eu lírica agradece por essa dádiva. O amor é vinculado ao destino e ao sagrado, construindo o divino como a entidade que protege e abençoa as pessoas que se amam, que concede a felicidade por meio do amor e favorece o bem-querer entre o casal. Como enfatizamos, as canções abordam a divindade lado a lado com a dimensão sexual e carnal do amor, sem associá-la obrigatoriamente ao matrimônio ou outra união formal – desmistificando, assim, a dicotomia entre a pureza do amor divino e o sexo como uma ação

profana, defendendo o prazer sexual como maneira de concretizar a felicidade divina do amor concedido por Deus.

Em outra faceta ideológica da sexualidade, discutimos, anteriormente, as contribuições de Collins (2000) para pensar as noções de normatividade e desvio sexual. A autora aponta a existência de duas categorias desviantes: 1) a (hiper)sexualidade negra, supostamente anormal, exacerbada, selvagem e descontrolada; ancorada na cor da pele e outros atributos físicos; cristalizada por meio de projeções sobre corpos negros hipervisíveis e objetificados; contida por meio da separação e interdição de relações afetivas, institucionais e familiares entre pessoas negras e brancas; e 2) a homossexualidade, baseada na ideia de oposição ou ausência de desejo heterossexual, de maneira estigmatizada; em um contexto de invisibilização do suposto desvio; contida por meio da manutenção desta invisibilidade no espaço público, negando direitos como o casamento e adoção de crianças, confinando pessoas LGBT à esfera privada e, assim, destituindo-as de reconhecimento social.

Embora Collins (2000) se refira ao contexto estadunidense, essa visão ocidental também se aplica ao contexto brasileiro: diversas autoras (NASCIMENTO, B., 2006; PACHECO, 2013; CARNEIRO, 2018; PEREIRA, B., 2020) identificaram interdições a relacionamentos entre brancos(as) e negras(os), especialmente quando se trata de uniões formais, civis ou religiosas, para constituir famílias; e, além da violência nas relações cotidianas e representações midiáticas, a homossexualidade constava do Conselho Nacional de Saúde como um desvio sexual passível de tratamento até 1985, quando, por pressão de movimentos sociais, foi removida da categoria de doenças tratáveis (GREEN, 2000).

As canções de Leci Brandão confrontam diretamente essa visão de mundo: a homo-afetividade/sexualidade cantada pela eu lírica caminha na contramão das normas sociais não por desvio próprio, mas pela violência desta sociedade, evidenciando que o sujeito indigno de respeito não é o alvo do preconceito, mas, ao contrário, seu agente preconceituoso. No universo cancional elaborado pela compositora, as(os) sujeitas(os) não se curvam às noções de vergonha e desvio atribuídas a seus relacionamentos, mas transformam-nas em tesão, afeto, prazer e no próprio amor, que emerge como mais forte e mais verdadeiro do que a norma heterossexista.

Os termos mobilizados pela eu lírica nesse contexto afirmam o *prazer*, a *verdade* e a *felicidade* de suas práticas afetivo-sexuais. Se as relações rechaçadas como desvio pela sociedade são, ao contrário, a *verdade* dos sujeitos, o valor da própria norma é desafiado, expondo o heterossexismo como forma de preconceito, violência e exclusão que é, por conseguinte, uma tentativa de falseamento e deturpação do valor maior, que é o amor

verdadeiro. Ainda mais importante, ao afirmar o prazer sexual como concretização do amor divino, como evidenciamos acima, as canções contradizem tanto a noção de sexualidade negra como exacerbada ou anormal, como a ideia da lesbianidade como desvio: afinal, os amores da eu lírica e sua corporificação sexual foram concedidos e abençoados por Deus em seu quadro de referências culturais, sendo, portanto, chancelados pela autoridade divina.

No encontro das interações cantadas com as experiências afetivo-sexuais comuns a mulheres negras, as canções propõem alternativas para relacionamentos caracterizados pela objetificação e pelos maus-tratos, argumentando pela reciprocidade no amor e defendendo rotas de fuga quando isto não se concretiza. Nas canções de Dona Ivone Lara, uma das práticas naturalizadas no contexto das relações afetivo-sexuais é, precisamente, o seu fim: diante de um relacionamento infeliz e/ou em que o amor já não se faz presente, a eu lírica defende a separação do casal como forma de estancar o sofrimento, chegando a tratar o término como um desfecho esperado e inevitável.

Isto não implica, no entanto, a desvalorização do amor e dos relacionamentos: ao contrário, as canções de Dona Ivone Lara também apresentam o amor como força motriz da vida e como dádiva divina, reiterando sua importância para uma vida plena. Nesse quadro, a solidão é contextualizada na tristeza, apatia e sofrimento, enquanto o amor é fonte de prazer, alegria, euforia, felicidade, que fazem valer a pena até mesmo a inevitável dor de seu fim. A eu lírica delimita, ainda, critérios para orientar a construção do amor, afirmando a reciprocidade, compreensão, respeito e cuidado como valores fundamentais nos relacionamentos – tão indispensáveis que, caso ausentes, a separação e a busca por um novo amor se apresentam como a melhor saída.

Paralelamente, nas canções de Leci Brandão, também podemos ouvir o repúdio à solidão, caracterizando a distância da pessoa amada ou ausência de um amor na vida da eu lírica como experiências marcadas pelo sofrimento, desespero e ausência de sentido. Deste cenário, emerge a força que impele sua esperança na busca por um novo amor, mas não qualquer amor, reiterando que este deve ser abençoado e, especialmente, partilhado com alguém que saiba amar da maneira como ela o sabe. Assim, a eu lírica reafirma a importância do amor em sua vida sem perder de vista os critérios do bem-querer e reciprocidade no relacionamento, em que as práticas de afeto, carinho, paixão, atenção e prazer devem ser correspondidas – caso contrário, recomeça a busca por um amor capaz de retribuir na mesma intensidade.

Nesse ponto, as canções de Dona Ivone Lara e Leci Brandão se encontram em consonância com o pensamento de bell hooks (2001, 2019), na medida em que valorizam a

felicidade amorosa para uma vida plena, mas não estabelecem a permanência em um relacionamento a todo custo. Ao contrário, o condicionam ao cuidado, reciprocidade e companheirismo entre o casal, desestabilizando as ramificações patriarcais e sexistas nos campos do amor, sexo, conjugalidade e família para reposicioná-los em um *ethos* de afirmação da vida.

Nesse sentido, as canções das duas compositoras oferecem brechas para desafiar a noção romântica do amor eterno, até que a morte os separe, evidenciando critérios para determinar quando o fim do relacionamento pode ser a melhor escolha. Assim, esse repertório enfraquece modelos inescapáveis e indissolúveis de união afetivo-sexual, sem direito a reconsideração ou separação, propondo relações que, se efêmeras e passíveis de fim, o são porque priorizam o bem-estar, o cuidado mútuo e a felicidade dos sujeitos como pilares de sustentação do amor e como condições indispensáveis para sua continuidade. Ambas convergem, ainda, na defesa da busca por novos amores: a eu lírica nas canções de Dona Ivone Lara, por meio da afirmação do amor como emoção que faz o mundo se agitar e na esperança inabalável de amar novamente; e a eu lírica nas canções de Leci Brandão, por meio da elevação do prazer e felicidade plena no amor e na certeza de encontrar um amor que esteja à sua altura.

Ouvindo os entrelugares

Ao contrário das pesquisas científicas e outras fontes bibliográficas citadas sobre as relações afetivo-sexuais centralizadas em mulheres negras, as canções sobre o amor e as relações afetivo-sexuais não nomeiam abertamente a violência de raça, gênero e origem social. No entanto, ao produzir efeitos de afirmação feminina negra por meio da autodefinição e autovalorização, determinar critérios para avaliar bons relacionamentos e fortalecer valores de reciprocidade, bem-querer e felicidade plena no amor, acabam por se posicionar contra os impactos de desumanização operados pelo racismo e sexismo nas vidas das mulheres negras, delineando pontos de convergência entre suas canções e o pensamento feminista negro. Ainda que não nomeiem a dimensão de poder, esta se faz presente nas interações, nos posicionamentos das eu líricas no universo cancional e, principalmente, no diálogo realizado entre a escuta das canções e o panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual.

A decisão de aproximar as interações nas canções das experiências de outras mulheres negras em suas relações afetivo-sexuais nos permitiu ouvir os entrelugares silenciosos que conectam essas duas dimensões, ouvindo indícios que, ainda que não declarem em voz alta

sua filiação ao pensamento feminista negro, ressoam em consonância com esta vertente intelectual. Isto se dá precisamente por serem produzidas em condições comuns às mulheres negras em diáspora, em que, com a ressalva das devidas especificidades culturais de cada contexto, todas as mulheres negras têm suas vidas marcadas pela luta contra a desumanização racista e sexista.

Entre as canções de Dona Ivone Lara e de Leci Brandão e o panorama de experiências compartilhadas por mulheres negras existem conexões que só são audíveis mediante o conhecimento dos impactos do racismo e sexismo nas vidas sociais dessas sujeitas. Do contrário, esse vínculo se dissipa no ar, não sendo perceptível para sujeitos cuja escuta é apenas parcial, impassível diante dos eixos de poder, insensível perante as lutas das mulheres negras em nossa sociedade. Desse modo, a experiência de escuta dessas canções será intensamente distinta para mulheres negras, especialmente, na medida em que as eu líricas se valorizam como sujeitas dignas de serem amadas e valorizadas, defendem o fim de relacionamentos assimétricos e desrespeitosos, reconstróem valores e referências sobre o amor de maneira condicionada à reciprocidade, ao prazer, ao afeto e cuidado mútuos.

Como ouvimos nas experiências comuns de mulheres negras no campo afetivo-sexual, muitas vezes, os modos de desvalorização, desrespeito e assimetria aqui referidos acontecem de maneira fundamentada e justificada pela desumanização racista e sexista. Desse modo, as respostas, posicionamentos e rotas de fuga a essa desumanização emergem nas canções, ainda que suas causas estejam silentes – na medida em que se ocupam da afirmação de si, dos critérios para avaliar criticamente seus relacionamentos, do fortalecimento de repertórios culturais e quadros de referências orientados para a reciprocidade, felicidade e bem-querer. Cantadas e postas em circulação por meio de suas figuras femininas negras, essas ações fortalecem as tentativas de restituição da humanidade feminina negra, sendo, portanto, questões que fazem sentido em sua inserção dentro de uma comunidade política e intelectual. Ainda que as canções e suas versões sejam as mesmas, a experiência de escuta não será a mesma, pois as(os) ouvintes não são as(os) mesmas(os).

Chegamos, assim, a um modo específico de abordar os eixos de poder nas letras de canções, vinculado não apenas à sua inserção em um contexto social mais amplo, mas também aos lugares sociais das cantoras-compositoras e de suas ouvintes que compartilham de posições semelhantes. Ainda que silenciosas, as vias de poder estão presentes: nas condições de vida que fundamentam a escrita e o canto das canções, isto é, nas experiências da desumanização racista e sexista que demandam o posicionamento de autodefinição e autovalorização como formas de resistência; que tornam necessária a asserção de critérios de

avaliação e recusa dos relacionamentos; que impellem à reelaboração dos valores do bem-querer, respeito, prazer e mutualidade – fortalecendo, assim, repertórios culturais populares de afirmação da vida. Essas estruturas estão presentes, mas só se tornam audíveis na interação com as experiências afetivo-sexuais compartilhadas por mulheres negras, alicerçando as relações de identificação das ouvintes com a eu lírica e com as cantoras-compositoras e, por fim, abrindo brechas para os efeitos de afirmação feminina negra operados na escuta das canções.

Considerações finais

Esta tese teve como objetivo analisar como as obras intelectuais de Dona Ivone Lara e Leci Brandão teorizam sobre as experiências compartilhadas por mulheres negras no campo afetivo-sexual. Nossa proposta foi apreender o papel da música negra e, especialmente, do samba como fonte de conhecimento e articulação artístico-política das comunidades negras, privilegiando perspectivas femininas negras sobre o amor e as interações afetivo-sexuais. A análise mostrou que, ainda que as autoras não nomeiem diretamente as opressões entrecruzadas de raça, gênero e origem social nas canções segundo os termos que utilizamos hoje nos espaços acadêmicos e de ativismo político, tais estruturas e a consciência autoral sobre estas se fazem presentes nas obras, constituindo efeitos de afirmação feminina negra e resistência em interação com as experiências compartilhadas nesse campo da vida social.

Em nosso percurso, abordamos o arcabouço teórico-metodológico que ampara a pesquisa, apresentando nosso modo de apropriação do modelo relacional da Comunicação junto ao paradigma interseccional. Discutimos, em seguida, a centralidade da autodefinição feminina negra para nossa investigação, o caráter da música negra como forma de produção intelectual e política das comunidades negras, as particularidades do samba brasileiro e, por fim, o lugar das mulheres negras nesse contexto sociocultural e epistêmico.

A partir dessa fundamentação, abordamos diferentes maneiras de abordar o amor em canções da música popular e apresentamos nosso modo de abordagem das interações afetivo-sexuais nas canções, em três eixos que se impactam e constituem mutuamente: a subjetivação da cantora-compositora, a constituição dos relacionamentos, e sua inserção social e política mais ampla. Nesse contexto, delineamos um panorama a partir de pesquisas científicas e produções intelectuais sobre o amor e as relações afetivo-sexuais, privilegiando as perspectivas femininas negras na composição bibliográfica como forma de valorizar esse lugar epistêmico em consonância com nosso material empírico.

Contextualizamos quem são as autoras das obras que analisamos na pesquisa, apresentando questões relevantes para compreender as trajetórias, experiências de vida e desafios nas carreiras artísticas de Dona Ivone Lara e Leci Brandão. Discutimos, então, nosso modo de abordar sua produção poético-musical, elencando os procedimentos e escolhas metodológicas para analisar as 97 canções das duas compositoras sobre o amor e as relações afetivo-sexuais, abordando a concepção do amor e as interações comunicativas cantadas nos versos segundo três eixos: a construção da sujeita eu lírica; a prática do amor, desejo ou relacionamento; e o lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade.

Em seguida, apresentamos nossa análise das 55 canções de Dona Ivone Lara sobre o amor e as relações afetivo-sexuais, demonstrando como essas interações em sua obra são marcadas pela instabilidade, transitoriedade, melancolia e banzo. Identificamos modos de construção da sujeita eu lírica de maneira ligada à desorientação e impotência devido ao desconhecimento do amor; à dor e sofrimento pelos amores malfadados como ímpetus de transformação; ao protesto contra o desrespeito e desvalorização nas relações, afirmando-se como merecedora de um amor que lhe faça bem; e à elaboração de si como cantora e compositora por meio do autocuidado coletivo.

Nas canções de Dona Ivone Lara, a prática do amor, desejo ou relacionamento é cantada por meio dos gestos autorreferentes de composição, canto e escuta do samba como forma de expressar, conhecer e reelaborar o amor; da felicidade e esperança na realização do amor como entremeada à ilusão e dor; à angústia motivada pelo amor mal correspondido ou por problemas no relacionamento; às noções de dependência afetiva, saudade e necessidade de amor, aliadas ao padecer pela sua ausência; à superação de relacionamentos infelizes e rejeição do(a) parceiro(a) para afirmar o amor-próprio.

O lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade emergiu nas canções de Dona Ivone Lara de maneira ligada à afirmação do amor como dádiva divina e força motriz da vida; às noções de ética do amor e lei do retorno que estabelecem regras de conduta para os relacionamentos e determinam punições para quem causa sofrimento no amor; à autoridade divina que recompensa com a felicidade no amor e institui a missão de curar as dores de amor por meio do samba; à reciprocidade, brandura e respeito como valores fundamentais no amor; à naturalização do término de uniões infelizes; a enquadramentos monogâmicos do amor, nas ideias de traição, ciúme e infidelidade; e ao samba nascido do amor como cura, consolo para as dores de amor e esperança de dias melhores para quem sofre por amor.

Apresentamos, em seguida, nossa análise das 42 canções de Leci Brandão sobre o amor e as relações afetivo-sexuais, evidenciando como tais interações em sua obra emergem de maneira marcada por conflitos e assimetrias no ambiente doméstico, pelo tesão e prazer em contextos homoafetivos, bem como pelas disputas entre o preconceito e a afirmação da sexualidade. Verificamos modos de construção da sujeita eu lírica associadas à transformação de si por meio do amor e desejo; à constituição como cantora e compositora motivada a se expressar artisticamente pela intensidade e beleza do seu amor; à atuação política no combate à violência homofóbica e na resignificação das identidades LGBT; e à afirmação de si como sujeita digna de felicidade, respeito e valorização no amor.

As canções de Leci Brandão cantam a prática do amor, desejo ou relacionamento por meio do amor guiado pelo bem-querer, fonte de bem-estar e satisfação para quem ama; da esperança e persistência na busca pela plenitude do amor; das dores causadas por término, conflitos e amores não-correspondidos; e do caráter da música como recurso de mediação dos relacionamentos para apaixonar e aproximar a pessoa amada. O lugar do amor, desejo ou relacionamento na sociedade é cantado de maneira ligada às noções de divindade e destino, em que o amor concedido por Deus é concretizado em sua dimensão carnal e sexual; à homoafetividade como resistência e como uma verdade legítima dos sujeitos; à solidão e saudade que impactam a criação musical e impelem à busca pelo amor; e aos princípios da mutualidade e reciprocidade como condições necessárias para que o amor tenha sentido.

A escuta e análise das canções das duas compositoras de maneira conjunta permitiu diferenciar os modos como cada uma toma a prática do amor como ponto de partida para se constituírem como sujeitas por meio de sua criação intelectual e poético-musical, em que as ações de autodefinição tomam formas distintas de acordo com as particularidades de suas trajetórias. Enquanto Dona Ivone Lara se posiciona como agente de cura coletiva de sua comunidade, Leci Brandão se coloca como agente de transformação da sociedade em que se insere, de modo que ambas concretizam em seu trabalho artístico-político ações coerentes com suas outras profissões, paralelas à carreira musical – respectivamente, como enfermeira e assistente social e como deputada estadual. Por meio de estratégias e termos distintos, ambas se engajam na autovalorização feminina negra por meio de suas canções, afirmando-se como sujeitas merecedoras de respeito, dignas do direito de amar e ser amada. Nesse sentido, ambas fortalecem e ampliam os repertórios populares negros que valorizam a humanidade feminina negra.

Evidenciamos que as obras das cantoras convergem na função de oferecer conselhos afetivos para outras mulheres, estabelecendo critérios para diferenciar amores saudáveis de relações infelizes, que devem ser terminadas. As canções de Leci Brandão abordam o desamor, a insuficiência ou ausência de retribuição do afeto, o sentimento não correspondido, como razões para o fim dos relacionamentos, apontando a valorização da eu lírica e a reciprocidade nas práticas do amor como condições indispensáveis para a continuidade do amor. Nas canções de Dona Ivone Lara, o término é apresentado como o melhor caminho para relacionamentos marcados pelo desrespeito, negligência, rejeição, mentiras, infidelidade e humilhação perante o círculo social; contexto em que a separação emerge como uma asserção de amor-próprio. Ambas convergem também no canto do amor por meio de práticas de afirmação da vida e na elaboração de um quadro de referências para avaliar e qualificar as

relações afetivo-sexuais, em que o bem-querer, a reciprocidade e a felicidade operam lado a lado com as representações de práticas negativas para estabelecer modelos de relacionamentos desejáveis e indesejáveis.

Demonstramos, ainda, que suas canções se posicionam em relação a determinados valores, crenças e normas sociais, como, por exemplo, a fé e a religiosidade: nas canções de Dona Ivone Lara, o amor emerge como um presente divino, em que a divindade rege as normas afetivo-sexuais, abençoa e concede misericórdia a quem sofre por amor, podendo, também, punir quem desvaloriza o(a) parceiro(a). Já nas canções de Leci Brandão, a divindade concede o amor, abençoa a quem ama e favorece o bem-querer entre o casal, mas distancia-se do quadro anterior de justiça divina e defende o prazer sexual como concretização da felicidade sagrada do amor. Sua obra também se posiciona firmemente contra a homofobia e a noção da homossexualidade como desvio sexual, elevando o prazer, a verdade e a felicidade desse amor como superiores às normas heterossexistas.

As obras das duas autoras convergem na proposição de alternativas para relacionamentos marcados pela objetificação e desvalorização: as canções de Dona Ivone Lara naturalizam o término de relações infelizes, em que o amor já não se faz presente, enquanto as canções de Leci Brandão enfatizam a importância de encontrar um amor à altura da sua própria forma de amar. Ambas reafirmam, assim, a importância do amor em suas vidas, mas sem perder de vista a reciprocidade, felicidade, respeito e cuidado como condições necessárias para o amor. Nesse sentido, consideramos que as duas autoras oferecem brechas para contestar a noção romântica de amor eterno, apresentando critérios para determinar o fim e estabelecendo valores imprescindíveis para a constituição e continuidade do amor.

Evidenciamos, assim, três dimensões de como as canções se conectam com suas ouvintes negras, que compartilham de um panorama de experiências marcadas pelos impactos das dinâmicas de poder interseccionais em suas trajetórias afetivo-sexuais: a) *uma dimensão descritiva*, em que as eu líricas narram suas experiências de dor, decepção, saudade e solidão, mas também as de alegria, prazer, transformação, companheirismo e plenitude; b) *uma dimensão prescritiva*, em que as eu líricas dialogam com uma comunidade imaginada de mulheres, elencando critérios para avaliar seus relacionamentos e aconselhando pela separação quando os valores de felicidade, reciprocidade e respeito não se concretizarem; e c) *uma dimensão ética*, referente à política e à justiça social, em que as eu líricas projetam horizontes de futuro e delineiam como a vida em sociedade deveria e pode vir a ser para as mulheres negras no campo afetivo-sexual.

Além de permitir identificar os padrões e recorrências das interações cantadas e realizar as aproximações acima, evidenciando pontos de convergência e divergência entre as obras das autoras, nosso modo de escuta e análise das canções trouxe vantagens distintas em relação a cada uma. Nas canções de Dona Ivone Lara, nossa abordagem permitiu apreender outras visões que ecoam em sua voz, na medida em que sua obra emerge como um diamante de facetas múltiplas, refletindo as luzes de toda uma comunidade do samba ao mesmo tempo em que brilha uma beleza própria, instituindo modos de vida em diálogo com coautores e com temas consagrados do gênero musical e cultural do samba. Nossa decisão por trabalhar com as composições em coautoria se mostrou enriquecedora para a pesquisa precisamente por captar o entorno da comunidade em que ela se insere, além de retratar um marco de transição entre as posições tradicionais das mulheres no mercado musical, valorizando as estratégias de inserção junto aos gestos de escolha, parceria e intervenção implicados nesse modo de autoria.

Nesse contexto, consideramos que as visões masculinas que permeiam as canções de Dona Ivone Lara aqui analisadas, por meio das letras escritas por seus coautores, não enfraquecem a conexão com as experiências compartilhadas por outras mulheres negras no campo afetivo-sexual. Como destacado por Collins (2000), referindo-se às canções das mulheres do blues, mesmo as letras escritas por homens adquirem novos contornos quando cantadas por intérpretes mulheres – de modo que as reivindicações por amor, respeito, responsabilidade afetiva, reciprocidade e, especialmente, pelo direito à separação e à busca por novos amores nas letras escritas por seus parceiros são atribuídas à figura de Dona Ivone Lara, na medida em que chegam aos ouvintes corporificados em sua voz feminina negra. Ao serem performados por ela, tais valores passam a ser estendidos e partilhados por tantas outras mulheres negras, a partir da relação de identificação instituída no processo de escuta das canções.

Na obra de Leci Brandão, abordá-la como um conjunto nos permitiu ouvir questões que não são audíveis na escuta das canções isoladas, mesmo quando abordam temas similares, como é o caso das canções ambientadas no lar. Aliado às perspectivas feministas negras sobre canções desse contexto, argumentamos a correspondência imediata entre trabalho doméstico e submissão pressuposta por setores brancos e elitizados do feminismo não condiz com a realidade da maioria das mulheres, para quem estas tarefas são parte do cotidiano e, mais ainda, devem ser parte da rotina compartilhada entre o casal. Desfeita essa concepção, a análise das canções como parte de um conjunto mais amplo mostrou que esse cenário não se limita à canção “Ser Mulher (Amélia De Verdade)”, bastante discutida nesse contexto, mas reverbera também em outras de suas canções. Evidenciamos, ainda, um quadro de assimetria

na divisão dessas tarefas, em que a eu lírica as realiza como prática de cuidado, afeto e dedicação ao parceiro, mas este não as retribui.

Mais importante, a escuta das canções em conjunto nos possibilitou ouvir a reflexão e transformação da eu lírica ao longo do tempo, abandonando seu posto submisso e resignado para contestar essa assimetria, paralelamente à decisão da própria compositora de abandonar a ambientação no lar e no trabalho doméstico como tema para o casal. Apontamos, ainda, a contraditória e conflituosa coexistência, no universo cancional, entre este modelo heterossexista de relação afetivo-sexual e a defesa da homoafetividade/sexualidade, em que a escuta panorâmica permitiu ouvir a valorização do prazer, verdade e felicidade homoafetiva no amor acima das normas heterossexistas, junto à afirmação do tesão e gozo como manifestações concretas do amor divino.

Diferentemente das pesquisas sobre as relações afetivo-sexuais focadas em mulheres negras, as canções que discutimos aqui não nomeiam a opressão de raça, gênero e origem social nos mesmos termos científicos a que estamos habituadas atualmente. Contudo, as canções produzem efeitos de afirmação feminina negra por meio da autodefinição e autovalorização, estabelecem critérios para avaliar relacionamentos e fortalecem valores de reciprocidade, bem-querer e felicidade plena no amor. Nesse sentido, as canções se posicionam como ações de resistência contra as estruturas de poder e seus impactos nas vidas sociais de mulheres negras, aproximando-se de questões centrais para o pensamento feminista negro. Assim, nosso modo de escuta e análise nos permitiu ouvir os entrelugares silenciosos que conectam as canções às experiências compartilhadas por mulheres negras em suas relações afetivo-sexuais.

Paralelamente, esta pesquisa supre lacunas deixadas por outros trabalhos sobre o amor e relações afetivo-sexuais em canções brasileiras: enquanto estes tendem a discutir obras de homens e/ou pessoas brancas, nossa escolha por centralizar as obras poético-musicais de mulheres negras permitiu a escuta de outros lugares sociais, outros posicionamentos ético-políticos e outros quadros de referências culturais. Desse modo, ampliamos o acervo do conhecimento acadêmico sobre o amor na música popular brasileira a partir de perspectivas femininas negras, inseridas no arcabouço epistêmico do samba – fazendo ecoar repertórios de afirmação das mulheres negras, junto a valores de respeito, reciprocidade, felicidade plena e, especialmente, de *afirmação da vida* no amor para essas sujeitas.

Esta pesquisa lança luz sobre processos de formação de subjetividades a partir da produção poético-musical, em um contexto social profundamente conformado por assimetrias que emergem em eixos de poder interseccionais. Por meio do tecido próprio do fazer artístico

de Dona Ivone Lara e Leci Brandão, realçamos as nuances e singularidades das vidas cotidianas populares negras no período em que viveram. Evidenciamos as conexões entre intelectualidade e ativismo nas composições, em que as canções interagem com as mulheres negras que as ouvem de modo a produzir relações de identificação, articulando as dimensões descritiva, prescritiva e ética das canções junto às experiências das ouvintes para propor outros modos de vida possíveis. Nesse sentido, as canções operam como ditados populares, na medida em que seus versos cristalizam, na memória e no imaginário das ouvintes, chaves de reinterpretção da vida social alternativas às estabelecidas pela cultura dominante – racista, sexista, classista – brasileira.

O percurso desta pesquisa destaca, especialmente, a impossibilidade de estudar a canção no campo da Comunicação sem considerar os eixos de poder interseccionais que configuram estas produções culturais e suas relações com os sujeitos, seja nas ações de criação, circulação ou escuta. Evidenciamos, ainda, a centralidade do samba para pensar as relações afetivo-sexuais no contexto brasileiro – fortalecendo o caráter deste gênero musical como um instrumento de cura, sabedoria popular e transformação da sociedade; um espaço comunitário de diálogo e ação política que, dentre outras esferas de atuação, também opera no campo afetivo-sexual.

Considero que esta tese tem, como objetivo final, convidar outras pesquisadoras a continuar enriquecendo a discussão sobre o amor e as relações afetivo-sexuais a partir de perspectivas femininas negras em obras poético-musicais. Cabe destacar que elegemos para análise as obras das compositoras consagradas como pioneiras do samba e que, portanto, são mulheres maduras: Dona Ivone Lara faleceu em 2019 aos 96 anos e suas canções aqui analisadas foram lançadas entre 1978 e 2011; enquanto Leci Brandão tem, na data de finalização desta tese, 78 anos de idade, e suas canções aqui discutidas foram lançadas entre 1975 e 2017. Ouvidas hoje, as duas compositoras parecem mais próximas, mas a diferença de 22 anos entre ambas apresenta um peso significativo em termos geracionais: como discutimos anteriormente, Dona Ivone Lara e Leci Brandão viveram as ondas do mercado fonográfico em momentos distintos de suas vidas. Essa escolha trouxe as vantagens de podermos trabalhar com obras amplas, fruto de longas carreiras artísticas, além de oferecer perspectivas maduras e experientes sobre o amor e as relações afetivo-sexuais.

Assim, fortalecemos a compreensão das canções do samba sobre o amor e as relações afetivo-sexuais a partir das obras das duas compositoras negras pioneiras do gênero musical, deixando aberto o caminho para estudar as criações das gerações seguintes, em que compositoras como Mart'nália, Teresa Cristina e Ludmilla oferecem diversas contribuições

para atualizar as referências intelectuais femininas do samba sobre o tema. Que outras diferenças geracionais podem ser ouvidas entre as obras dessas mulheres? Mais amplamente, quais contribuições as compositoras negras do samba de outras regiões do país podem oferecer para este tema? Outro caminho possível para pesquisas futuras é enveredar por outros gêneros musicais brasileiros que bebem da fonte do samba e contemplar as composições de mulheres transgênero, como Liniker, ampliando o repertório de perspectivas femininas negras sobre afetividade, sexualidade e família. Afinal, como demonstramos neste trabalho, o acervo musical negro brasileiro constitui um rico material para teorizar sobre o amor e as relações afetivo-sexuais em nossa sociedade, tendo, ainda, muito a oferecer para aprofundar o conhecimento acadêmico sobre o tema.

Referências

- ALVES, Tássia Gimenes. **Vai dar samba**: o discurso amoroso do samba e a posição-sujeito mulher. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- AMARO, Natália Martins. **Cor, amor e sexo**: as relações afetivas interracialis em “Sexo e as negas” (2014). 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- AMORIM, Ana Maria Martins. A mulher e o samba: a violência cantada. **Padê: Estudos em Filosofia, Raça, Gênero e Direitos Humanos**. Brasília, v. 1, n. 1/2, p. 89-102, jan./dez. 2009.
- ANDRADE, Danúbia. Relações raciais na telenovela “Duas Caras”: Evilásio e Júlia: um romance inter-racial. **Revista Rumores**, v. 3, n. 6, set./dez. 2009.
- ANTUNES, Gabriela Borges. **Desenquadrando o samba**: análise da trajetória de Clementina de Jesus. 2019. 207 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Coleção Feminismos plurais. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2018.
- ASSIS, Jeã de. Samba, origem, espoliação e embranquecimento: um estudo da história do samba entre o final do séc. XIX até 1930. **Jovens Pensadorxs**, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3xpJZqP>. Acesso em: 5 ago. 2021.
- BAHIANA, Ana Maria. Leci Brandão e o som da Mangueira. **Opinião**, Rio de Janeiro, 19 set. 1975. Disponível em: <https://bit.ly/3Slgcup>. Acesso em 19 set. 2022.
- BAILEY, Moya; TRUDY. On Misogynoir: Citation, Erasure, and Plagiarism. **Feminist Media Studies**, v. 18, n. 4, p. 762-768, 2018.
- BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 458-463, 1995.
- BAIROS, Luiza. Lembrando Lélia Gonzalez 1935-1994. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 23, 2000.
- BARROS, Zelinda dos Santos. **Casais inter-raciais e suas representações acerca de raça**. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.
- BERNARD, Claudia. Intersectionality for Understanding Misogynoir. *In: Seminários sobre Interseccionalidade*, 29-31 out. 2019, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- BERNARDES, Mayra. **Esse boom é nosso?**: Discursos sobre a transição capilar na publicidade de cosméticos. 2019. 141 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) –

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

BERTOLDO, Raquel Bohn; BARBARÁ, Andréa. Representação social do namoro: a intimidade na visão dos jovens. **Revista Psico-USF**, v. 11, n. 2, p. 229-237, jul./dez. 2006.

BOGUES, Anthony. And What About the Human?: Freedom, Human Emancipation, and the Radical Imagination. **Boundary 2**, v. 39, n. 3, p. 29-46, Fall 2012. DOI: 10.1215/01903659-1730608.

BOGUES, Anthony. Music, Memory and the Black Diaspora. **Samba em Revista**, ano 14, n. 13, p. 11-14, dez. 2022. Edição especial - 1º Encontro Internacional Samba, Patrimônios Negros e Diáspora.

BOOM, Kesiena. 4 Tired Tropes That Perfectly Explain What Misogynoir is – And How You Can Stop It. **Everyday Feminism**, 3 ago. 2015.

BORGES, Caroline Amanda. “Autocuidado da mulher negra.” **Canal Preto**, 19 mar. 2019, 6:13. Disponível em: <https://youtu.be/iTrYOvbAV64>. Acesso em: 15 jul. 2020.

BRAH, Avtar; PHOENIX, Ann. Ain't I a Woman? Revisiting intersectionality. **Journal of International Women's Studies**, v. 5, n. 3, p. 75-86, maio 2004.

BRUNO, Leonardo. **Canto de Rainhas: O poder das mulheres que escreveram a história do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2021. Livro eletrônico. 7.532 posições.

BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar: Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara**. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CARDOSO, Marcos Antônio; SANTOS, Elzelina Dóris; FERREIRA, Edinéia Lopes. **Contando a história do samba**. 3. ed. rev. e amp. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, p. 117-132, 2003.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

CARNEIRO, Sueli. Conversas históricas: Sueli Carneiro. **Canal Historiadorxs Negrxs**, Instagram. 30 jul. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3rW4GK5>. Acesso em: 30 jul. 2021.

CASSOL, Paula Dürks. “**Pra matar preconceito eu renasci**”: O samba como uma ferramenta de emancipação em Direitos Humanos. 111 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade Nacional de Direito, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

COELHO, Tamires Ferreira. A escrita coletiva e ancestral na música de Luedji Luna. In: TEIXEIRA, Nísio; VIANNA, Graziela Mello (org.). **Sororidades e sonoridades: femininos e(m) músicas**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM-UFMG, 2021. p. 247-273.

COLAÇO, Rita. Leci Brandão: Essa Tal Criatura. **Memórias e Histórias das homossexualidades**, 9 jun. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3cWPkRR>. Acesso em: 27 jul. 2022.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. New York, London: Routledge, 2000.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Sexual Politics: African Americans, gender, and the new racism**. New York, London: Routledge, 2004.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016.

COLLINS, Patricia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **Parágrafo**, v. 5, n. 1, p. 6-17, jan./jun. 2017.

COLLINS, Patricia Hill. **Intersectionality as Critical Social Theory**. Durham, London: Duke University Press, 2019.

COMBAHEE RIVER COLLECTIVE. **The Combahee River Collective Statement**. Originalmente publicado em 1977. Disponível em: <http://bit.ly/2OTlayh>. Acesso em: 25 set. 2018.

CORRÊA, Laura Guimarães. **Mães cuidam, pais brincam: Normas, valores e papéis na publicidade de homenagem**. 2011. 254 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

CORRÊA, Laura Guimarães. Escritas urbanas sobre o discurso oficial: imagens e relatos de uma pesquisa. In: FRANÇA, Vera Veiga; SIMÕES, Paula. **O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 319-338.

CORRÊA, Laura Guimarães. Intervenções sobre as superfícies urbanas: dissenso, consenso e ambivalências em Londres. **Galáxia**, São Paulo, n. 41, p. 114-127, maio/ago. 2019.

CORRÊA, Laura Guimarães. Intersectionality: A challenge for cultural studies in the 2020s. **International Journal of Cultural Studies**, v. 23, n. 6, p. 823-832, nov. 2020a. <https://doi.org/10.1177/1367877920944181>.

CORRÊA, Laura Guimarães. A iconologia dos recortes de Paulo Bernardo. In: MARQUES, Ângela; LEAL, Bruno Souza; ANTUNES, Elton (org.). **Paulo B: um perfil em mosaico, um glossário em aberto**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM-UFMG, 2020b. p. 109-120.

CORTEZ, Cinara Monteiro. A representação do amor na transitividade: um estudo sobre os processos e metáforas ideacionais em canções de funk e MPB. **Revista DLCV: Língua, Linguística & Literatura**, João Pessoa, v. 7, n. 1, p. 69-84, jan./jun. 2010.

COUTINHO, Sabrine Mantuan dos Santos; TRINDADE, Zeidi Araújo; MENANDRO, Maria Cristina Smith; MENANDRO, Paulo Rogério Meira. Sonoridades da vida conjugal

registradas em versos de canções brasileiras produzidas entre 1940 e 1960. **Estudos de Psicologia**, Campinas, v. 32, n. 3, p. 461-473, 2015.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum**, vol. 1, art. 8, 1989.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, jul. 1991.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, ano 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

DAVIS, Angela. **Blues Legacies and Black Feminism**: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday. New York: Pantheon Books, 1998.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Editora Boitempo, 2017a.

DAVIS, Angela. Transcrição da palestra de Angela Davis “Atravessando o tempo e construindo o futuro da luta contra o racismo” (25 jul. 2017). Transcrição realizada por Carol Correia e Monyque Assis, tradução de Raquel Souza. **Revista Subjetiva**, 4 ago. 2017b. Disponível em: <http://bit.ly/2whHysT>. Acesso em: 21 ago. 2018.

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

DONA IVONE LARA. **Vida**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.donaivonelara.com.br/vida.php>. Acesso em: 11 abr. 2022.

EMICIDA. Entrelinhas: “O racismo vai morrer gritando”. [Entrevista cedida a] Silvio Almeida. **Canal Silvio Almeida**, YouTube, 21 nov. 2020a. Disponível em: <https://youtu.be/OYvsn7X7X10>. Acesso em: 7 ago. 2021.

EMICIDA. Emicida: “Nossos livros de história são os discos”. [Entrevista cedida a] Naiara Galarraga Gortázar. **El País**, São Paulo, 11 dez. 2020b. Disponível em: <https://bit.ly/3iwWQn4>. Acesso em: 7 ago. 2021.

FERREIRA, Roberta G. **A constituição dos discursos do samba e do fado nas décadas de 1930 e 1940**. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

FRANÇA, Vera. L. Quéré: dos modelos da comunicação. **Revista Fronteiras**, v. 5, n. 2, p. 37-51, dez. 2003.

FRANÇA, Vera. Interações comunicativas: a matriz conceitual de G. H. Mead. *In*: PRIMO, A.; OLIVEIRA, A. C.; NASCIMENTO, G.; RONSINI, V. M. (org.). **Comunicação e Interações**. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 71-91.

FRANÇA, Vera. Discutindo o modelo praxiológico da comunicação: controvérsias e desafios da análise comunicacional. *In*: FRANÇA, Vera Veiga; SIMÕES, Paula. (org.). **O modelo**

praxiológico e os desafios da pesquisa em Comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 89-117.

FRANCISCO, Dalmir. **Comunicação, música popular e sociabilidade.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

FURTADO, Lucianna; CORRÊA, Laura Guimarães. A escuta opositora de canções brasileiras: Negociando sentidos entre performances e versões. **Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 114-139, jan./abr. 2020.

GOBBI, Nelson. ‘Cristiners’: Lives de Teresa Cristina reúnem anônimos e famosos na madrugada. **O Globo**. 19 abr. 2020. Disponível em: <https://glo.bo/2XjvjJO>. Acesso em: 22 maio 2020.

GOMES, Rodrigo C. S. “‘Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá’: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX”. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 28, 2013, p. 176-191.

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

GONÇALVES, Renato. **Questões LGBT e música brasileira ontem e hoje: Textos reunidos.** São Paulo: Edição do autor, 2020.

GONZALEZ, Lélia. Lélia fala de Lélia: Homenagem a Lélia Gonzalez. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 383-386, 1994. Publicado originalmente em: Patrulhas Ideológicas. São Paulo: Brasiliense, 1980.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, p. 223-244, 1984.

GREEN, James N. “Mais amor e mais tesão”: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 15, p. 271-295, 2000. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635596>. Acesso em: 28 nov. 2022.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. **Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil.** 1998. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

HOOKS, bell. **Black looks: race and representation.** Boston: South End Press, 1992.

HOOKS, bell. **Outlaw culture: resisting representations.** New York, London: Routledge, 1994.

HOOKS, bell. **Yearning: race, gender, and cultural politics.** Boston: South End Press, 1999.

HOOKS, bell. **All about love: new visions.** New York: Harper Perennial, 2001.

HOOKS, bell. **Sisters of the yam: Black women and self-recovery**. 3. ed. New York, London: Routledge, 2015.

HOOKS, bell. **Ain't I a Woman?: Black women and feminism**. Second edition. New York: Routledge, 2015.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 9. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMuB). **Dona Ivone Lara**. [Niterói, RJ]: Instituto Memória Musical Brasileira, 2006-. Disponível em: <https://immub.org/artista/dona-ivone-lara>. Acesso em: 7 jun. 2022.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA (IMMuB). **Leci Brandão**. [Niterói, RJ]: Instituto Memória Musical Brasileira, 2006-. Disponível em: <https://immub.org/artista/leci-brandao>. Acesso em: 5 ago. 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Mirella Vieira. **Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: EDUSP, 1995.

LÔBO, Zenaide Andrade. “Diz que me ama, porra!”: As relações amorosas e a representação da mulher nas letras do forró eletrônico – Fortaleza, 1990/1995. **Anais da XI Semana de História da FECLESC**, Quixadá, jun. 2013.

LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, Folha seca, 2003.

LOPES, Nei. **Afro-Brasil Reluzente: 100 personalidades notáveis do século XX**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

LOPES, Wallace; NOGUERA, Renato; MORAES, Marcelo. Introdução: Concentrando e esquentando os tamborins! *In*: SILVA, Wallace Lopes (org.). **Sambo, logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba**. Rio de Janeiro: Hexis, Fundação Biblioteca Nacional, 2015. p. 11-18.

LORDE, Audre. **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MARCHESINI, Lucas; MARQUES, Vítor; JUSTINO, Diego; VALENTE, Nei. **Léxico do Samba**. 2021. Disponível em: www.lexicodosamba.com.br/. Acesso em: 12 fev. 2021.

MARTINS, Lúcia Maria. **Irmãs de samba: o papel da mulher no universo da escola de samba**. 1998. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

MEAD, George Herbert. **Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist**. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1972.

MONTEIRO, Fabiano D. Até que as “cores” os separem: discriminação racial e conflito em relações afetivo-sexuais no Rio de Janeiro. **Revista Enfoques**, v. 8, n. 1, p. 46-57, 2009.

MORAES, Marcelo José Derzi. A força de Leci Brandão. *In*: SILVA, Wallace Lopes. **Sambo, logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba**. Rio de Janeiro: Hexis, Fundação Biblioteca Nacional, 2015. p. 139-153.

MOREIRA, Núbia Regina. **A presença das compositoras no samba carioca: um estudo da trajetória de Teresa Cristina**. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana. A contribuição das compositoras brasileiras à canção e ao feminismo: Entrevista com Carô Murgel. **Revista Música**, v. 19, n. 1, p. 300-309, 2019. DOI: 10.11606/rm.v19i1.158378.

MOSTARO, Milene Gomes Ferreira. **“Sempre fui obediente, mas não pude resistir”**: narrativas de mulheres musicistas em rodas de samba do Rio de Janeiro. 2021. 72 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Escola de Ciências Sociais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2021.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 3, p. 57-72, nov. 2016.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 181-192, dez. 2018.

NASCIMENTO, Adriano Roberto Afonso; MARTINS, Aline Souza. A saudade amorosa na canção brasileira: um estudo exploratório (1927-1964). **Psicologia Argumento**, Curitiba, v. 27, n. 57, p. 161-173, abr./jun. 2009.

NASCIMENTO, Adriano Roberto Afonso et al. Representações sociais do amor no rock brasileiro dos anos 80. **Psicologia & Sociedade**, v. 27, n. 1, p. 231-239, 2015.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. *In*: RATTIS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza, Imprensa Oficial, 2006. p. 126-129. Originalmente publicado em: *Jornal Maioria Falante*, n. 17, p. 3, 1990.

NOBILE, Lucas. **Dona Ivone Lara: A Primeira-Dama do Samba**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2015.

NOGUERA, Renato. **Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor**. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

OLIVEIRA, Larissa Archanjo; PEREIRA, Cilene Margarete. Tem mulher no samba: a representação da figura feminina nos sambas das décadas de 1940-50. **Boletim de Pesquisa NELIC**, v. 13, n. 20, p. 125-145, 2013.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra: afetividade e solidão**. Salvador: EDUFBA, 2013.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos; MOREIRA, Núbia Regina. Feminismo negro, trajetórias sociais e afetivas das ativistas negras no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador: intersecções possíveis. *In*: Seminário Internacional Fazendo Gênero: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 9, 2010, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. p. 1-8.

PEREIRA, Bruna Cristina Jaquetto. Quando falamos de amor: vivências afetivas na produção de intelectuais negras. **Anais Eletrônicos do Congresso Epistemologias do Sul**, v. 1, n. 1, p. 254-262, 2017.

PEREIRA, Bruna Cristina Jaquetto. **Dengos e zangas das mulheres-moringa: Vivências afetivo-sexuais de mulheres negras**. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons, 2020. DOI: <https://doi.org/10.25154/book6>.

PEREIRA, Cristiane dos Santos. **Coisas do meu pessoal: Samba e enredos de raça e gênero na trajetória de Leci Brandão**. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

POGREBINSCHI, Thamy. **Pragmatismo: Teoria social e política**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

PONTUAL, Marco Antônio de Deus; SILVA, Odacyr Roberth Moura da; BONOMO, Mariana. Representações de gênero nas músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 2014. **Anais do 4º Seminário Internacional de Educação e Sexualidade e 2º Encontro Internacional de Estudos de Gênero**, 2016, Vitória, UFES, 2016.

PONTUAL, Marco Antônio de Deus; BONOMO, Mariana. Representações sociais de amor romântico nas músicas mais tocadas nas rádios brasileiras em 2015. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, v. 53, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5007/2178-4582.2019.e48658>

PRADO, Gustavo dos Santos. “Esse é o romance ideal”: As representações do relacionamento realizadas pela juventude roqueira da década de 1980. **Anais do XXI Encontro Estadual de História**, ANPUH-SP, Campinas, set. 2012.

QUÉRÉ, Louis. De um modelo epistemológico da Comunicação a um modelo praxiológico. *In*: FRANÇA, Vera Veiga; SIMÕES, Paula. (org.). **O modelo praxiológico e os desafios da pesquisa em Comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 15-48.

RANGEL, Marcelo de Mello. Dona Ivone reencanta o tempo do sonho, no amor e no samba. *In*: SILVA, Wallace Lopes (org.). **Sambo, logo penso: Afroperspectivas filosóficas para pensar o samba**. Rio de Janeiro: Hexis, Fundação Biblioteca Nacional, 2015. p. 115-125.

RODRIGUES, Cláudia Caminha; ALMEIDA, Danielle Barbosa Lins de. De amor e sexo: representações masculinas e femininas em letras de canções de forró. **Diálogo das Letras**, v. 5, n. 2, p. 182-198, jul./dez. 2016.

RODRIGUES, Cristiano. Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 - Desafios atuais dos feminismos. **Anais eletrônicos...** Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://bit.ly/2OTXwAZ>. Acesso em: 21 ago. 2018.

SANTANNA, Marilda (org.). **As bambas do samba: mulher e poder na roda**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2019.

SANTOS, Elzelina Dóris dos. **Samba que educa: o potencial do Samba de Roda do Recôncavo Baiano para a educação das relações étnico-raciais**. 2020. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação e Docência) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

SANTOS, Katia Regina da Costa. **Dona Ivone Lara: voz e corpo da síncopa do samba**. 2005. 195 f. Tese (Doutorado em Línguas Românicas/Português) – University of Georgia, Athens, Estados Unidos, 2005.

SANTOS, Sandra Mara Pereira dos. Representações de amor conjugal ou laços afetivos no rap brasileiro. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 15, n. 45, p. 104-114, dez. 2016.

SANTOS-STUBBE, Chirly. Banzo: Uma Nostalgia Afro-Brasileira. **Journal of Psychology in Africa**, v. 1, n. 2, p. 8-14, 1989.

SCHEFFER, Graziela. Serviço Social e Dona Ivone Lara: o lado negro e laico da nossa história profissional. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, n. 127, p. 476-495, set./dez. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0101-6628.081>

SILVA, Maria Verônica. Dona Ivone Lara: o amor negro no feminino. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 38, p. 310-324, jan./abr. 2022. DOI: <https://doi.org/10.12957/palimpsesto.2022.60133>

SIMAS, Luiz Antônio. O desabafo sincopado da cidade: a Estação Primeira de Mangueira como uma instituição política. **Concinnitas** – Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, v. 21, n. 37, p. 44-50, jan. 2020. Disponível em <https://bit.ly/2yCav82>. Acesso em: 27 maio 2020.

SIMÕES, Paula Guimarães. **Mulheres Apaixonadas e outras histórias: amor, telenovela e vida social**. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUSA, Fernanda K. M. **“A filha da Dona Lecy”**: Estudo da trajetória de Leci Brandão. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SOUZA, Claudete Alves da Silva. **A solidão da mulher negra**: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo. 2008. 174 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

TESI, Romulo. ‘O samba jamais será ameaçado’, decreta Leci Brandão. **Setor 1**, 27 dez. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3aFIfoa>. Acesso em: 8 jul. 2022.

THEODORO, Helena. Guerreiras do samba. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 223-236, 2009.

TROTTA, Felipe. “Minha Verdade”: O feminismo negro de Dona Ivone Lara. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 83-102, 2021.

TRUTH, Sojourner. **Ain’t I a woman?** Women’s Convention, Akron, Ohio, 1851. Disponível em: www.sojournertruth.com/p/aint-i-woman.html. Acesso: em 10 jun. 2019.

VIANA, Elaine Lima. **Do sólido ao líquido**: a representação do amor na canção popular de Zeca Baleiro. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília. 2013.

VIANA, Paulo Vinicius Bacheche Alves. **Representações sobre as relações amorosas em canções atuais da música popular brasileira**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2014.

WERNECK, Jurema Pinto. **O samba segundo as ialodês**: Mulheres negras e a cultura midiática. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

XAVIER, Giovana. **Você pode substituir Mulheres Negras como objeto de estudo por Mulheres Negras contando sua própria história**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

Referências do *corpus*

A CIGANA. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SEMPRE a cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD, faixa 2.

A FORÇA do criador. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. *In*: SEMPRE a cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD, faixa 4.

ACREDITAR. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SORRISO de criança. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. 1 LP, faixa 7.

ADEUS à solidão. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SORRISO de criança. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. 1 LP, faixa 3.

AGORA. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: NASCI pra sonhar e cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Natasha, 2001. 1 CD, faixa 5.

ALTOS e baixos. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: UM BEIJO no seu coração. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1988. 1 LP, faixa 2.

ALVORECER. Intérpretes: Dona Ivone Lara e Netinho. Compositores: Délcio Carvalho e Dona Ivone Lara. *In*: BODAS de ouro. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Sony Music, 1997. 1 CD, faixa 12.

AMIGO calmante. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Leci Brandão e Zé Maurício. *In*: SOMOS da mesma tribo. Intérprete: Leci Brandão. São Paulo: Movieplay, 1996. 1 CD, faixa 9.

AMOR sem esperança. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: BODAS de coral no samba brasileiro. Intérpretes: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. [S. l.]: Lançamento independente, 2011. 1 CD, faixa 4.

ANTES que eu volte a ser nada. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: ANTES que eu volte a ser nada. Intérprete: Leci Brandão. São Paulo: Marcus Pereira, 1975. 1 LP, faixa 1.

APRENDI a sofrer. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SAMBA minha verdade, samba minha raiz. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. 1 LP, faixa 12.

AS PESSOAS e eles. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: QUESTÃO de gosto. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1976. 1 LP, faixa 4.

ASSUMINDO. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: LECI Brandão. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1985. 1 LP, faixa 12.

AUTO-ESTIMA. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Leci Brandão e Zé Maurício. *In*: AUTO-ESTIMA. Intérprete: Leci Brandão. São Paulo: Trama, 1999. 1 CD, faixa 8.

BODAS de ouro. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Paulo César Pinheiro e Dona Ivone Lara. *In*: BODAS de ouro. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Sony Music, 1997. 1 CD, faixa 13.

CAFÉ com pão. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: UM BEIJO no seu coração. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1988. 1 LP, faixa 1.

CANÇÃO de felicidade. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositora: Dona Ivone Lara. *In*: NASCI pra sonhar e cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Natasha, 2001. 1 CD, faixa 7.

CANÇÃO em madrigais. Intérprete: Bruno Castro. Compositores: Dona Ivone Lara, Luiz Carlos da Vila e Bruno Castro. *In*: NAS escritas da vida. Intérpretes: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. Rio de Janeiro: Sony BMG Music, 2010. 1 CD, faixa 3.

CANTO do meu viver. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: NASCI pra sonhar e cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Natasha, 2001. 1 CD, faixa 9.

CASTELO de ilusão. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositora: Dona Ivone Lara. *In*: SEMPRE a cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD, faixa 8.

CD do Aragão. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Leci Brandão e Emerson de Paula. *In*: A FILHA da dona Lecy. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Indie Records, 2002. 1 CD, faixa 11.

CHANTAGEM. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: ESSA tal criatura. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1980. 1 LP, faixa 11.

CHOREI, confesso. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Délcio Carvalho e Dona Ivone Lara. *In*: NASCI pra sonhar e cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Natasha, 2001. 1 CD, faixa 11.

CONFESSO. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositora: Dona Ivone Lara. *In*: SORRISO de criança. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. 1 LP, faixa 9.

CONVICÇÃO tardia. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. *In*: NAS escritas da vida. Intérpretes: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. Rio de Janeiro: Sony BMG Music, 2010. 1 CD, faixa 5.

COM as graças de Deus. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Leci Brandão e Pedrinho Sem Braço. *In*: SIMPLES assim. Intérprete: Leci Brandão. [*S. l.*]: Lançamento independente, 2017. 1 CD, faixa 5.

COMPROMETIDA. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: COMPROMETIDA. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1992. 1 LP, faixa 3.

CORAÇÃO apaixonado. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Rildo Hora. *In*: SEMPRE a cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD, faixa 6.

CORAÇÃO, por que choras?. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositora: Dona Ivone Lara. *In*: ALEGRIA minha gente (Serra dos meus sonhos dourados). Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: WEA, 1982. 1 LP, faixa 7.

CUIDADO com esse castigo. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: SOMOS da mesma tribo. Intérprete: Leci Brandão. São Paulo: Movieplay, 1996. 1 CD, faixa 6.

DANÇA doce. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: O CANTO livre de Leci Brandão. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Universal Music, 2011. 1 CD, faixa 13.

DE BRAÇOS com a felicidade. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositora: Dona Ivone Lara. *In*: SORRISO negro. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: WEA, 1981. 1 LP, faixa 2.

DEIXA de fazer confusão. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: ANJOS da guarda. Intérprete: Leci Brandão. São Paulo: RGE Discos, 1995. 1 CD, faixa 4.

DESTINO. Intérprete: Bruno Castro. Compositores: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. *In*: NAS escritas da vida. Intérpretes: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. Rio de Janeiro: Sony BMG Music, 2010. 1 CD, faixa 9.

DEUS está te castigando. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositora: Dona Ivone Lara. *In*: NASCI pra sonhar e cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Natasha, 2001. 1 CD, faixa 1.

DIFÍCIL acreditar. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Leci Brandão e Zé Maurício. *In*: EU e o samba. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: LGK Music, 2008. 1 CD, faixa 2.

DIVINA missão. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. *In*: NAS escritas da vida. Intérpretes: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. Rio de Janeiro: Sony BMG Music, 2010. 1 CD, faixa 2.

DIZER não pro adeus. Intérpretes: Dona Ivone Lara e Zeca Pagodinho. Compositores: Dona Ivone Lara, Luiz Carlos da Vila e Bruno Castro. *In*: CANTO de rainha. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: RWR; Universal Music, 2009. 1 CD, faixa 13.

DOBRANDO as cobertas. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Leci Brandão e Ivor Lancellotti. *In*: ESSA tal criatura. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1980. 1 LP, faixa 6.

DOCES recordações. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: IVONE Lara. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. 1 LP, faixa 9.

DONA de casa. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: ATITUDE. Intérprete: Leci Brandão. São Paulo: RGE Discos, 1993. 1 LP, faixa 8.

E TUDO bem. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: QUESTÃO de gosto. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1976. 1 LP, faixa 6.

EM CADA canto uma esperança. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SAMBA minha verdade, samba minha raiz. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. 1 LP, faixa 6.

ENREDO do meu samba. Intérpretes: Dona Ivone Lara e Almir Guineto. Compositores: Dona Ivone Lara e Jorge Aragão. *In*: BODAS de ouro. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Sony Music, 1997. 1 CD, faixa 10.

ENSOPADINHO. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: O CANTO livre de Leci Brandão. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Universal Music, 2011. 1 CD, faixa 8.

ESCRAVO da dor. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. *In*: NAS escritas da vida. Intérpretes: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. Rio de Janeiro: Sony BMG Music, 2010. 1 CD, faixa 10.

ESSA tal criatura. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: ESSA tal criatura. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1980. 1 LP, faixa 1.

ESSÊNCIA de um grande amor. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Sombrinha. *In*: NASCI pra sonhar e cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Natasha, 2001. 1 CD, faixa 10.

FERRO frio. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: METADES. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1978. 1 LP, faixa 9.

FIM de festa. Intérpretes: Leci Brandão e Alcione. Compositoras: Leci Brandão e Rosinha de Valença. *In*: ESSA tal criatura. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1980. 1 LP, faixa 7.

INÚTIL espera. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Leci Brandão e Armando Campos. *In*: ANJOS da guarda. Intérprete: Leci Brandão. São Paulo: RGE Discos, 1995. 1 CD, faixa 11.

JEITO de apaixonado. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Leci Brandão e Zé Maurício. *In*: AS COISAS que mamãe me ensinou. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1989. 1 LP, faixa 6.

LIBERDADE. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SORRISO de criança. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. 1 LP, faixa 7.

MADRUGADA paulista. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: QUESTÃO de gosto. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1976. 1 LP, faixa 10.

MAL resolvida. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: ATITUDE. Intérprete: Leci Brandão. São Paulo: RGE Discos, 1993. 1 LP, faixa 5.

MAS quem disse que eu te esqueço. Intérpretes: Dona Ivone Lara e Zeca Pagodinho. Compositores: Dona Ivone Lara e Hermínio Bello de Carvalho. *In*: BODAS de ouro. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Sony Music, 1997. 1 CD, faixa 6.

ME ANARQUIZA mas não me esquece. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: COMPROMETIDA. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1992. 1 LP, faixa 4.

ME DEIXA ficar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SORRISO negro. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: WEA, 1981. 1 LP, faixa 5.

MESA para um só. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Leci Brandão, Paulo Moura e Zezinho Moura. *In*: METADES. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1978. 1 LP, faixa 12.

MEU FIM de carnaval não foi ruim. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositora: Dona Ivone Lara. *In*: SORRISO negro. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: WEA, 1981. 1 LP, faixa 10.

NA PRÓPRIA palma. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara, Maurício Verde e Bruno Castro. *In*: SEMPRE a cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD, faixa 1.

NÃO fique a se torturar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara, Arlindo Cruz e Sombrinha. *In*: IVONE Lara. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. 1 LP, faixa 10.

NAS asas da canção. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Nelson Sargento. *In*: NASCI pra sonhar e cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Natasha, 2001. 1 CD, faixa 3.

NAS escritas da vida. Intérpretes: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. Compositores: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. *In*: CANTO de rainha. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: RWR; Universal Music, 2009. 1 CD, faixa 6.

NAS sombras da vida. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SAMBA minha verdade, samba minha raiz. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. 1 LP, faixa 10.

NASCI pra sonhar e cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: ALEGRIA minha gente (Serra dos meus sonhos dourados). Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: WEA, 1982. 1 LP, faixa 5.

NASCI pra te amar. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Leci Brandão, Xande de Pilares e Gilson Berlim. *In*: SIMPLES assim. Intérprete: Leci Brandão. [*S. l.*]: Lançamento independente, 2017. 1 CD, faixa 1.

NOITES de magia. Intérpretes: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. Compositores: Dona Ivone Lara, Délcio Carvalho e Bruno Castro. *In*: NAS escritas da vida. Intérpretes: Dona Ivone Lara e Bruno Castro. Rio de Janeiro: Sony BMG Music, 2010. 1 CD, faixa 7.

NOVA era. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SEMPRE a cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD, faixa 12.

NUNCA MAIS. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SORRISO negro. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: WEA, 1981. 1 LP, faixa 6.

O CHORINHO e o passarinho. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Sérgio Andrade e Leci Brandão. *In*: COISAS do meu pessoal. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1977. 1 LP, faixa 5.

O MEU amor tem preço. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositora: Dona Ivone Lara. *In*: SORRISO de criança. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. 1 LP, faixa 4.

O TROVADOR. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SEMPRE a cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD, faixa 9.

OMBRO amigo. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: COISAS do meu pessoal. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1977. 1 LP, faixa 1.

OUSADIA do olhar. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: CIDADÃ brasileira. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1990. 1 LP, faixa 4.

OUTRO sabor. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Leci Brandão e Alceu Maia. *In*: COMPROMETIDA. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1992. 1 LP, faixa 12.

PIMENTÕES recheados. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: AS COISAS que mamãe me ensinou. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1989. 1 LP, faixa 8.

POETA sonhador. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Paulinho Mocidade. *In*: NASCI pra sonhar e cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Natasha, 2001. 1 CD, faixa 6.

PUDIM de queijo. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: ANTES que eu volte a ser nada. Intérprete: Leci Brandão. São Paulo: Marcus Pereira, 1975. 1 LP, faixa 9.

QUANDO a gente não faz esse amor. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: ATITUDE. Intérprete: Leci Brandão. São Paulo: RGE Discos, 1993. 1 LP, faixa 4.

QUISERA. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SORRISO de criança. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. 1 LP, faixa 5.

RECEIO o amor. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Sombrinha. *In*: SEMPRE a cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD, faixa 10.

RESIGNAÇÃO. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Hélio dos Santos. *In*: IVONE Lara. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. 1 LP, faixa 11.

SAMBA de roda pra Salvador. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositora: Dona Ivone Lara. *In*: ALEGRIA minha gente (Serra dos meus sonhos dourados). Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: WEA, 1982. 1 LP, faixa 1.

SEM dizer adeus. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SEMPRE a cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD, faixa 13.

SEM vingança. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: ESSA tal criatura. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1980. 1 LP, faixa 8.

SER mulher (Amélia de verdade). Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: QUESTÃO de gosto. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1976. 1 LP, faixa 1.

SÓ QUERO te namorar. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: DIGNIDADE. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1987. 1 LP, faixa 2.

SONHO meu. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SORRISO de criança. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. 1 LP, faixa 7.

TENDÊNCIA. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Jorge Aragão. *In*: SORRISO negro. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: WEA, 1981. 1 LP, faixa 11.

TODA hora... demorou. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Leci Brandão e Zé Maurício. *In*: ANJOS da guarda. Intérprete: Leci Brandão. São Paulo: RGE Discos, 1995. 1 CD, faixa 7.

TROCA. Intérprete: Leci Brandão. Compositores: Leci Brandão e João Nepomuceno. *In*: METADES. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Polydor, 1978. 1 LP, faixa 6.

UM BEIJO no seu coração. Intérprete: Leci Brandão. Compositora: Leci Brandão. *In*: UM BEIJO no seu coração. Intérprete: Leci Brandão. Rio de Janeiro: Copacabana, 1988. 1 LP, faixa 6.

UNHAS. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Hermínio Bello de Carvalho. *In*: SORRISO negro. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: WEA, 1981. 1 LP, faixa 4.

VEM novamente. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SEMPRE a cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD, faixa 11.

VIDA que a gente leva. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositores: Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. *In*: SEMPRE a cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD, faixa 7.

VOCÊ confessou. Intérprete: Dona Ivone Lara. Compositora: Dona Ivone Lara. *In*: SEMPRE a cantar. Intérprete: Dona Ivone Lara. Rio de Janeiro: Universal Music, 2004. 1 CD, faixa 3.

ANEXOS

ANEXO A - Letras das canções de Dona Ivone Lara analisadas na pesquisa

Em Cada Canto Uma Esperança

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Em cada canto uma esperança / Cada tristeza, um desejo / De ser feliz e ter na vida / Um carinho, um momento / Sem pensar em sofrimento / Vai, vai meu samba triste / Vai mostrar que ainda existe / O poder do amor / Há de alegrar tanta gente aí / Que desconhece seu valor / Passam dia, mês e ano / Vai aumentando o deserto / Ambição, inveja, engano / Coisas que se vê de perto / Gente que passa no mundo / E não deixa uma saudade / Nunca teve alegria / Nem um gesto de bondade / Eu me amarro no meu samba / E meu sentimento se agita / É a forma mais bonita / De empurrar os meus dias / O meu samba principia / Quando amo de verdade / E se vai sem fantasia / Na mais pura liberdade

Nas Sombras da Vida

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Nas sombras da vida / Me perdi, eu vaguei a errar / Só sei que vivi / Mas vivi a morrer / Na escuridão / Sem ter uma ilusão, sem sonhar / Querendo esquecer / Me perdi a lembrar / Se amei não sabia / Do amor a beleza emoção / E tudo corria a buscar solidão / Meu rio seguia / Sem jamais encontrar o seu mar / A certeza até me fugia / A sorrir a zombar / Segue meu lamento / E a tormenta está pra se acabar / Há uma luz abrindo a escuridão / Um jeito de alegria / Um canto de perdão / E é minha vez de poder cantar / E desabafar, tudo que senti / Dias de sol / Mão procurando por mim / Trazendo amor sem fim

Aprendi a Sofrer

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

É bem fácil perceber em mim / A tristeza aos poucos se alastrando / Estou me acabando / Qual o fim de um dia / Que se entrega a noite de toda agonia / Você fez o que bem quis de mim / Destruíu enfim minha ilusão / Eu que cantava amor / Em seus braços sentia alegria e prazer / Hoje só aprendi a sofrer / O tempo passa e aumenta na alma / O tormento e a dor da saudade / Só tenho agora meu samba / Que é livre e me cobre de tranquilidade / Me diz que o mundo dá volta / E que o meu padecer há de se acabar / Hei de lhe ver implorando / Aquilo que um dia eu quis lhe ofertar

Adeus à Solidão

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Lá vai todo o meu desalento embora / Sorrisos de alegria estão a me esperar / No meu caminho flores se abrindo / De novo a esperança e a vida está sorrindo / Que bom pra bem longe vai meu sofrer / Vou sentir o que é viver / E adeus melancolia, adeus à solidão / Quem tanto errou ganhou perdão / É só nos laços do amor / Que a gente acha prazer / Encontrei quem me quis / E se fez merecer / Ah, esse bem que me guia / Nesse mundo desigual / Vou me dar com euforia / Pra ser feliz, afinal

O Meu Amor Tem Preço

Dona Ivone Lara

Você partiu para longe / Eu fiquei tão só / Fiquei amargurado, curtindo a minha dor / Não tenho alegria, só tenho dissabor / Assim terminou meu grande amor / A gente ama, sofre, chora sem querer / Ah meu Deus que triste sina eu ter gostado de você / Porque me esnobou, zombando até de mim / Dizendo pra todos, que eu era peça ruim / Há um ditado muito certo / “Quem desdenha quer comprar”

/ Eu calo e espero, pois o seu dia vai chegar / O meu amor tem preço, vou cobrar / Mais tarde ou mais cedo você vai pagar

Quisera

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Quisera não lembrar / O que me faz chorar / Foi tanta ingratidão / Que esta chaga em meu peito / Quase me tira a razão / Pra cicatrizar / O remédio é cantar / Benditos sons que não deixam / Que as mágoas e queixas / Me venham matar / Mas sei lá / Quem não é sofredor / Não viveu um grande amor / Não sentiu essa chama na alma / Que agita e acalma / Emoção, ilusão, alegria e dor / Ânsia do grande prazer / Pra essa vida ter valor / Necessário é amar, ser amado / Ou até desprezado por um falso amor

Sonho Meu

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Sonho meu, sonho meu / Vai buscar quem mora longe, sonho meu / Vai mostrar esta saudade, sonho meu / Com a sua liberdade, sonho meu / No meu céu a estrela-guia se perdeu / A madrugada fria só me traz melancolia / Sonho meu / Sinto o canto da noite na boca do vento / Fazer a dança das flores no meu pensamento / Traz a pureza de um samba / Sentido, marcado de mágoas de amor / Um samba que mexe o corpo da gente / E o vento vadio embalando a flor

Liberdade

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Liberdade desfrutei / Conheci quando na minha mocidade / A ternura de um amor sem falsidade / E confiante sempre na felicidade / E eu cantava, sentia tudo que sonhei / Mas depois surpreendeu-me a solidão / Foi o fim da ilusão / E agora esta desilusão / Existe uma lesão que vive em mim / Tudo que é feliz não tem direito à eternidade / Porque sempre chega a vez / De entrar em cena, a saudade / Às sombras desta recordação / Um gesto de perdão que eu não fiz / O remorso traz aquela triste melodia / Que me faz infeliz

Acreditar

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Acreditar, eu não / Recomeçar, jamais / A vida foi em frente / E você simplesmente não viu que ficou pra trás / Não sei se você me enganou / Pois quando você tropeçou / Não viu o tempo que passou / Não viu que ele me carregava / E a saudade lhe entregava / O aval da imensa dor / E eu que agora moro nos braços da paz / Ignoro o passado / Que hoje você me traz / E eu que agora moro nos braços da paz / Ignoro o passado / Que hoje você me traz

Confesso

Dona Ivone Lara

Confesso / É um direito que me assiste / Vou recorrer à justiça divina / Pra aliviar meu sofrer / Tenham de mim compaixão / Meu coração magoado / Só sabe pedir perdão / Errei / Ignorando a verdade / Impulsos de crueldade / Levaram-me à prática de uma traição / Choro / Choro de arrependimento / Sofro / Peço a todo momento / Perdão / Recorri a Deus, de coração / Pra me tirar desta aflição / E me dar salvação / Leigos como eu têm que aprender / Que neste mundo de ilusão / Eu vou ter de sofrer

De Braços com a Felicidade

Dona Ivone Lara

Me mandei para o Rio / Pra ver se esquecia / O amor que eu deixei / Lá na Bahia / Senhor, tem dó / Que eu já não aguento viver só / Desistir da vida é covardia / Mas viver nesta agonia / É muito pior / Reajo a todo momento / Quando o pensamento de um dia voltar / Senhor, por favor, me ajude / Me

sinto sozinha, posso fracassar / Ponha no meu caminho / Um amor de verdade / A quem eu possa amar / E de braços com a felicidade / Eu convido a saudade / Pra comigo ficar, no Rio / Eu convido a saudade / Pra comigo ficar, no Rio / Eu convido a saudade / Pra comigo ficar, no Rio

Unhas

Dona Ivone Lara / Hermínio Bello de Carvalho

Você, ah você / Crava as unhas no meu coração (no meu coração) / E rasga, esfolta, mata e depois larga (porque) / Você, ah você / Crava as unhas no meu coração (no meu coração) / E rasga, esfolta, mata e depois larga / Punhal envenenado afiou / Mas se desnor-teou na hora de cravá-lo / Unhou as veias do meu coração / E com o salto da paixão / Danou-se a pisoteá-lo (porque) / Você, ah você / Crava as unhas no meu coração (no meu coração) / E rasga, esfolta, mata e depois larga (porque) / Você, ah você / Crava as unhas no meu coração (no meu coração) / E rasga, esfolta, mata e depois larga / Em termos de amor é infiel / Prova do sal e do mel / Para testar o sabor / Procede tal e qual o gavião / Que quando pica um coração / É pra esganá-lo de amor

Me Deixa Ficar

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Me dá teus braços / Pra meu passo incerto / Não me derrubar / Dá-me a luz dos teus olhos / Paz / Um mais lindo clarão / Me guiar / Tanto, tanto me perdi / Cansei de me enganar / E nos recantos que sofri / Vivia a que sonhar / A tua sombra de ternura / Não me deixava definhlar / Para findar a desventura / Só desejo teu perdão / Me deixa ficar

Nunca Mais

Dona Ivone Lara

Nunca mais, nunca mais / Nunca mais o carinho meu terás / Não adianta lamentares / Não me convences, para mim não serves mais / Fracassaste outra vez / Me trocasse de novo por um outro amor / É tarde demais para querer voltar / Me enganaste, não adianta chorar / Pela segunda vez cometeste este erro / És um fracasso quanto à traição / Por viveres na orgia não tens condição / Pois me contaram em segredo / Que andas de mão em mão / E só lamento de pena pois quando te vejo / Tens na aparência algo de anormal / Criatura te cuida enquanto há tempo / Melhore teu procedimento / Se quer levantar tua moral

Meu Fim de Carnaval Não Foi Ruim

Dona Ivone Lara

Não, meu fim de carnaval não foi ruim / A nostalgia desapareceu e a alegria se apossou de mim / Encontrei meu grande amor / Que um dia se foi dizendo "não vou mais voltar" / Mas não cumpriu e se arrependeu / E voltou exigindo ficar no mesmo lugar / Eu confesso que não pude suportar / Senti tanta vontade de chorar até desabafar / Foi coincidência do destino / Encontrar em meu caminho / E poder reviver / Tudo que foi bom do nosso passado / Trocamos juras de amor até o amanhecer

Tendência

Dona Ivone Lara / Jorge Aragão

Não, para quê lamentar, o que aconteceu era de esperar / Se eu lhe dei a mão foi por me enganar / Foi sem entender / Que amor não pode haver / Sem compreensão / A desunião tende a aparecer / E aí está o que aconteceu / Você destruiu o que era seu / Você entrou na minha vida, usou e abusou / Fez o que quis / E agora se desespera dizendo que é infeliz / Não é surpresa pra mim, você começou pelo fim / Não me comove o pranto de quem é ruim... e assim... / Quem sabe essa mágoa passando você venha se redimir / Dos erros que tanto insistiu por prazer / Pra vingar-se de mim / Diz que é carente de amor, então você tem que mudar / Se precisar pode me procurar

Samba de Roda Pra Salvador

Dona Ivone Lara

Não chora meu bem, Não chora meu bem / Não chora meu bem, que dias melhores já vem / Não chora não meu bem, Não chora não meu bem / Não chora não meu bem, que dias melhores já vem / Foi assim que meu amor conseguiu me convencer / Ir pro Rio de Janeiro, deixei o meu Salvador / Eu parti, parti chorando sufocando a minha dor / Parti, parti chorando sufocando a minha dor / Eu agora sou feliz, encontrei a minha paz / Agradeço a Senhora e peço ao Senhor do Bonfim / Pra que minha felicidade permaneça sem ter fim / Pra que minha felicidade permaneça sem ter fim / Foi assim que meu amor conseguiu me convencer / Ir pro Rio de Janeiro deixei o meu Salvador / Eu parti, parti chorando sufocando a minha dor / Parti, parti chorando sufocando a minha dor

Nasci Pra Sonhar e Cantar

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

O que trago dentro de mim preciso revelar / Eu solto um mundo de tristeza que a vida me dá / Me exponho a tanta emoção / Nasci pra sonhar e cantar / Na busca incessante do amor, que desejo encontrar / Tanta gente por aí que não terá / A metade do prazer que sei gastar / Do amor, sou madrugada que padece e não esquece / E há sempre um amanhã para o seu pranto secar

Coração, Por Que Choras?

Dona Ivone Lara

Hoje, quero saber / Coração, por que choras? / Coração, por que sofres? / Tudo na vida tem fim / Esquece toda infelicidade / Te consola com a sorte / Que esse mundo é de tristezas / Surpresas e saudades / Não te deixes dominar pelo coração / Num mundo de fantasia / Tudo é ilusão / Esquecendo o que passou / Tens alívio em tua dor / Deus é bom / Vai consolar-te com outro amor

Doces Recordações

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Sei que hás de dizer que não virás jamais / Pra me tirar a paz / E até me condenar / A ter nos dias meus / Doces recordações / E muitas aflições / Turvando meu olhar / Sei que nos meus sonhos hão de aparecer / Qual nuvem feito dor no céu do meu sofrer / Em troca ouvirás / Uns versos de paixões / Vindo de um coração / Que apenas quis te amar / Mas nada há de se perder / A própria dor há de valer / O mundo é bom professor / Pra te ensinar que o remorso é qual espinho / Que vai ferindo nas dosagens de carinho / A solidão não deixará / Quem tem o dom de odiar / Pra magoar quem sabe amar / As unhas da saudade / Marcam de verdade / Arranhando sem parar

Não fique a se Torturar

Dona Ivone Lara / Sombrinha (Montgomery Ferreira Nunis) / Arlindo Cruz

Não fique a se torturar / Porque todo amor tem fim / Pra tudo se tem um preço / A vida é mesmo assim / Uma vida amargurada / É uma vida sem motivos / Encontrando lenitivo / Esta vida está curada / E na falta de carinho / Novo amor pode chegar / E acabar com o desespero / De quem sabe esperar

Resignação

Dona Ivone Lara / Hélio dos Santos

Sinto que eu estou me atormentando / E aos poucos me acabando por te amar em vão / Quis amenizar meu sofrimento / Esquecer por um momento teu desprezo e ingratidão / Agora já desisti de lutar porque tu não sabes amar / Pois não tens coração / E nem que venhas chorando / Tu não terás mais o meu perdão / Nem ao menos em pensamento / Tive alívio em minha dor / Sofri muito por querer ser feliz com teu amor / E alimentei uma ilusão / Dentro do meu coração e hoje vivo tristonho com resignação

Mas Quem Disse Que Eu Te Esqueço

Dona Ivone Lara / Hermínio Bello de Carvalho

Tristeza rolou nos meus olhos do jeito que eu não queria / E manchou meu coração, que tamanha covardia / Afivelaram meu peito pra eu deixar de te amar / Acinzentaram minh'alma, mas não cegaram o olhar / Saudade amor, que saudade / Que me vira pelo avesso, que revira meu avesso / Puseram uma faca no meu peito / Mas quem disse que eu te esqueço / Mas quem disse que eu mereço

Enredo do meu samba

Dona Ivone Lara / Jorge Aragão

Não entendi o enredo / Desse samba, amor / Já desfilei na passarela do teu coração / Gastei a subvenção / Do amor que você me entregou / Passei pro segundo grupo e com razão / Passei pro segundo grupo e com razão / Meu coração carnavalesco / Não foi mais que um adereço / Teve um dez na fantasia / Mas perdeu em harmonia / Sei que atravessei um mar / De alegorias / Desclassifiquei o amor de tantas alegrias / Agora sei / Desfilei sob aplausos da ilusão / E hoje tenho esse samba de amor, por comissão / Finda o carnaval / Nas cinzas pude perceber / Na apuração perdi você

Alvorecer

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Olha como a flor se acende / Quando o dia amanhece / Minha mágoa se esconde / A esperança aparece / O que me restou da noite / O cansaço, a incerteza / Lá se vão na beleza / Desse lindo alvorecer / Lá se vão na beleza / Desse lindo alvorecer / E esse mar em revolta que canta na areia / Qual a tristeza que trago em minh'alma campeia / Quero solução sim, pois quero cantar / Desfrutar dessa alegria / Que só me faz despertar do meu penar / E esse canto bonito que vem da alvorada / Não é meu grito aflito pela madrugada / Tudo tão suave / Liberdade em cor / O refúgio da alma vencida pelo desamor

Bodas de Ouro

Dona Ivone Lara / Paulo César Pinheiro

Com o samba eu casei tanto tempo faz / Com ele eu vivi minha vida em paz / Do samba eu guardei só momentos bons / Nossos corações não separam mais / O samba pra mim me caiu do céu / A ele jurei sempre ser fiel / E tudo que aprendi o samba me ensinou / Sempre foi o samba o meu grande amor / O samba me deu muito mais do que eu quis / O samba me fez bastante feliz / Até bodas de ouro com o samba eu já fiz / Canto pra comemorar / E vou dizer mais, se eu pudesse voltar / Casava outra vez com o samba / E sei que um amor sem fim / A Deus quero agradecer o tempo / Que o samba me dá prazer / E se depender de mim, do samba e desse bem-querer / A gente tão cedo não vai morrer

Deus Está te Castigando

Dona Ivone Lara

Não vem atravessar o meu caminho / Não vê que eu quero ficar sozinho / Bane da minha vida / Toda ilusão e também os espinhos que havia no meu coração / Eu não esqueci do passado / Quando erraste eu te perdoei / Agora ficas sozinha / No meu caminho não quero ninguém / O teu arrependimento / Não interessa saber / Usaste de falsidade / Mesmo sem eu merecer / Não interessa teu choro / Pra mim não há bolo, merece sofrer / Deus está te castigando / E eu estou sorrindo porque / Vives em luta contigo / Querendo te arrepender / E dizendo pra todos / Que um dia fui seu bem-querer

Nas Asas da Canção

Dona Ivone Lara / Nelson Sargento

Vou viajar / Nas asas da canção / Até encontrar inspiração pra compor / Um sublime poema de amor /

Quero reunir / As mais lindas notas musicais / Pra fazer feliz meu coração / Que já sofreu demais / Ó musa / Me ajude como outrora / Não me abandone agora / No acaso da vida / Sei que a minha mente / está cansada / Foram tantas madrugadas / Quantas ilusões perdidas / Quero versos com muito lirismo / Para tirar do abismo, teu pobre coração / Lindas melodias, emoldurando as fantasias / Da minha imaginação

Agora

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

E agora, que volto pra lhe ver / Com grande prazer / Vejo quanto mudou, um novo brilho no seu olhar / E que o tempo de ser infeliz passou / E agora pode me abraçar, sem se queixar / de uma desilusão / Volta pra vida / Trazendo no sorriso / Um milagre de uma transformação / Só agora sabe que o lamento / Passa como vento, e a ninguém comove / Numa noite chuvosa, num imenso deserto / Quando alguém se lastima / Ninguém fica por perto / Só agora sabe que esse alguém / Que tanto quer bem / Não merece pranto / Não vale a pena penar / E nem se perder / Perdendo a festa do viver

Poeta Sonhador

Dona Ivone Lara / Paulinho Mocidade (Paulo Costa Alves)

O silêncio já diz tudo / Por favor me deixe mudo / Doeu demais aquele amor / Eu errei fui o culpado / Nosso amor era verdade / E eu não soube dar o valor / Nessa vida tudo passa / Nosso amor não tem mais graça / E agora o que me resta é a dor / Vou lhe ter só na lembrança / Este samba é um triste canto / De um poeta sonhador / Um dia minha dor vai passar / Não terei mais tristeza / A alegria vai voltar / Com meu canto de poeta / Pretendo encontrar / Outro amor tão verdadeiro / E a felicidade reconquistar

Canção de Felicidade

Dona Ivone Lara

Passar, sei lá / Cantar, cantar, cantar / Existe canção de felicidade / Uma alegria a nos embalar / O sonho chega à realidade / Sem se importar com o que vai chegar / Emoção e fantasia / Sorriso brilhando no olhar / É o amor que vai chegar / E este amor que nos traz o mais lindo poema de encantar / Pode ser muito mais do que somente um motivo de prazer / E uma luz infinita de uma estrela a brilhar / Tudo que o coração / Nos leva somente quando sente que a paixão vai passar / Nos leva somente quando sente que a paixão vai passar / Quando é que a paixão vai passar? / Eu sei lá / Passar, sei lá / Amar, amar, amar

Canto do Meu Viver

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Eu me perdi no canto do meu viver / Sem saber a razão de tanto sofrer / Só quis cantar o amor / Viver o amor que ataza minha alma / Em uma chama intensa que não se acalma / Hoje falando a sós com meu coração / Sinto que até cheguei perto da razão / É o amor, a pedra mais valiosa / Que pra se lapidar / Necessita carinho / Constante pra ela brilhar / Sentimento profundo a criar / Ansiedade e desejo de querer se dar / Alegria e tristeza e desilusão / E a saudade fazendo uma eterna canção / E amando quem nunca se perdeu / Só passou pela vida e não viveu / Ao deixar esquecida lá no fundo do peito / Essa emoção que faz o mundo se agitar

Essência de Um Grande Amor

Dona Ivone Lara / Sombrinha (Montgomery Ferreira Nunis)

Não, é ruim pra quem não vê / Que cantando se desperta novo amanhecer / E cantando consegui afugentar a tristeza / Alegrar meu coração, com poesia e beleza / Despetalando uma flor, comecei logo a compor / Como musa inspiradora, essência de um grande amor

Chorei, Confesso

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Chorei, confesso / Senti o pranto em meu rosto correr / Ah! Quanta ingratidão / Deixaste mágoas no meu coração / Porém a vida segue sempre em frente / Outras verdades mostrando à gente / As mágoas vão aos poucos se acabando / E a saudade desfaz / A tua imagem morre com a distância / Finda lembrança a me dizer / Que não se deve dar sem receber / Quem ama assim tem muito o que sofrer / Na certa nunca mais um novo adeus / Irá ferir os sofrimentos meus

Na Própria Palma

Dona Ivone Lara / Bruno Castro / Maurício Verde

A palma que marca na própria palma / Esquento o terreiro e incendeia a alma / O samba rasgado embala o meu sorriso / Desata o laço e afasta o meu penar / O brinde selado no copo estala / Apura o sabor e tempera a fala / A palma que marca na própria palma / Esquento o terreiro incendeia alma / O amor em forma de canção se espalha / Numa corrente de emoção desagua / A mão percorre o violão a desenhar / Acordes lindos de se admirar / E na batida firme do cavaco / Esqueço a dor que mora ali ao lado / E o povo em volta forma uma aliança / É tão sublime o coro a cantarolar

A Cigana

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Você diz que está chorando / Por amor, por amor / Oia lá! Toma cuidado / Pra cigana não te castigar / O amor é igual à flor / Que é delicada demais / Um forte vento qualquer / A flor logo se desfaz / Você precisa zelar / Se entregar com tal carinho / Fazer do teu coração / O aconchego melhor do que o ninho / Você que faz do amor / Uma feliz brincadeira / Que não sentiu o amargor / Do amor pela vida inteira / Oia lá! Que a cigana / Quando olhar pra tua mão / Vai mostrar todos os enganos / Que habitam no teu coração

Você Confessou

Dona Ivone Lara

Você confessou / Que um dia me enganou / Chorou de arrependimento / E apelou pro meu amor / Fingi não entender / A sua traição / Mas logo lhe dei o troco / Magoei, desprezei teu coração / E agora diz que se arrependeu / Que não passou de um trote / Nada aconteceu / O nosso amor é verdade / Ninguém vai nos separar / E a nossa felicidade tem que continuar / Chora, implora com emoção / E carinhosamente pede a meu coração / Para esquecer do passado e a desilusão / Pois já se sente castigado / Vive a mercê da solidão

A força do criador

Dona Ivone Lara / Bruno Castro

Alegria de viver cantando / Companhia desses longos anos / Fonte de inspiração tão bela / Essa luz sempre a me guiar / Da loucura resgatou insanos / Pois nas trevas os meus desenganos / O encontro que me seduz / Meu tesouro maior / A certeza de estar sempre a sonhar / Nos braços de uma canção / Atravesso fronteiras / Posso enxergar o semblante da paz / Que acalenta minh'alma / Mostra a face da inspiração / Nos compassos da pauta / Bate o meu coração / A busca da criação / É uma luta intensa / Forte e voraz / Que me faz ser capaz / De unir muitas raças / Ver um mundo melhor / E sentir toda força do amor / No criador

Coração apaixonado

Dona Ivone Lara / Rildo Hora

Batendo amor no meu peito / Quer viver alvoroçado / Como um menino travesso / Na menina dos meus olhos / Cores nomes, vem a mim / E um desejo me faz mulher / Vendo flores em meu jardim /

Mistérios do amor / Causam dores e maledicências naturais / Que um coração tem que sanar / Um ciúme passageiro / Sentimento traiçoeiro / Pode abalar, fazer de ti réu ou juiz / Mas a mão de um amigo / Pode chegar e te fazer muito feliz

Vida que a gente leva

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Vida que a gente leva / Forçando sempre um sorriso / Fingindo que sabe levar / Cantando com falsa alegria / Por que não sabe chorar / Sempre formando esperança / Que não cansa de esperar / O mundo está sempre a girar / É nesse barranco que a gente tem que se firmar / Pra não tropeçar na subida / Nem se deixar despencar / Eu vivo jogando nas voltas que esse mundo dá / Sem parar / Sempre a cantar / E lá vou eu / Levando o meu destino / Nesse meu tempo / Nesse meu lugar / Plantando flores pra colher alegria / Não guardar em meu peito ódio e nem rancor / Porque eu nasci com a sina de espalhar amor

Castelo de Ilusão

Dona Ivone Lara

Eu amei com sinceridade / Meu amor era de verdade / Sempre sonhei com a felicidade / Jamais pensei numa desilusão / Quanto sofri / Quando vi desmoronar / O meu castelo de ilusão / Foi castigo eu não merecia / Iludiram o meu coração / Dos amores que eu tanto queria / Só me restou a saudade / E decepção / Mas quanto eu sofri

O trovador

Dona Ivone Lara

Me deixa cantar para não me afogar nessa agonia / O que me aperta o coração / Pode virar / Um canto que vai espalhar alegria / Emoção sem par / Eu sou trovador / Eu sou a canção que vem das ruas / Que atinge a todos / Do mendigo ao imperador / Abençoada pela luz da poesia / Eu vou cantando para espantar a dor / Em cada canto da cidade há um motivo / Um canto vivo procurando a liberdade / Se não os crimes / Que o véu da noite encobre / Há tantos outros que revoltam a humanidade / O tempo passa e deixa um rastro de saudade / Que me acompanha, que me abraça, que me invade / A lembrar de quem só me fez feliz / Vou cantando a minha canção de amor

Receio o Amor

Dona Ivone Lara / Montgomery Ferreira Nunis (Sombrinha)

Receio o amor / Quando eu começo a gostar de mais / Sei que de outras quedas / Serei incapaz de suportar assim / Silenciei da primeira vez / Pude conter a dor / Não guardei no peito ódio nem rancor / E nem me rebelei pra mim / Não pressenti que estava acesa outra paixão / Falou mais alto o coração / Eu não resisti / Hoje surpreso comigo passo a acreditar / Feliz daquele que ama / E ainda tem amor pra dar / Vou esquecer o passado, cantar pra não chorar / Deixar as mágoas de lado pro vento um dia levar / Senti que a felicidade / Quis se retratar / Me abracei com alegria / Vi o amor desabrochar / Foi embora a nostalgia / Deixando em seu lugar / O amor que tantas vezes me fez chorar

Vem Novamente

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Vem novamente / Como vem sempre / Mais do que um infeliz / Sem saber o que diz / Não pode me esquecer / Vive somente a consciência / Nunca lhe deixa em paz / E quase sempre és incapaz / De achar na vida tudo que pensa / Longe dos braços meus / Parte nem diz adeus / Eu só sei esperar / Que a longa noite se passa / Sofrer bem mais do que eu / E conduza teus passos / Para os dias que são teus / Até que nem faço caso / Pois é tão comum ter amor / Quem vê a sorte esquecida / Trazer muito mais amargor / Quando a lida da vida tende a esperar / Nos dá vontade de se acabar / Vai procurar por aí até

inspiração sem saber / Pois quando volta traz tanto carinho que faz comover / Festa de amor que faz bem / Pois você não sabe mentir / E o deus do amor até nos sorri

Nova Era

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Faz qualquer coisa pra me agradar / Diz para o mundo escutar / Que eu sou teu maior amor / Põe alegria nesse meu olhar / Faz esse mal se afastar / E a escuridão clarear / O tempo passa / Essa vida é tão breve / Vê se ao menos se atreve / A me querer com mais calor / Agita a minha fantasia / Afasta essa melancolia / Diz que o mundo está mudando / Nova era / Trazendo nova harmonia / Vem viver sem agonia / Vem, vem dizer que eu sou / O que a vida te negou / Eu sou o que você quiser / Uma ilusão qualquer / Faz pra mim uma oração amor

Sem Dizer Adeus

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Já sei porque ela foi embora sem dizer adeus / Menosprezando os sentimentos meus / Se eu a ofendi foi sem querer / Senhor amenizai os sofrimentos seus / Não deixe que mal nenhum venha acontecer / Apesar dela merecer / Conheci essa criatura / Vivendo de aventura / Quando um dia chorando / Me pediu proteção / Fiquei penalizado / Levei-a para o meu lar / Lhe cobri de carinho / Dei-lhe o meu coração

Nas Escritas da Vida

Dona Ivone Lara / Bruno Castro

Vai, usa a tua razão, cega o teu coração / E procura entender, me feri a valer / É tão triste viver sem sorrir / À procura de um ninho / Pra amenizar as agruras do caminho / Vai, eu não vou resistir, eu não vou insistir / Não vou me exceder e não vou debater / Só preciso dizer a você / Nas escritas da vida / Eu não nasci pra sofrer / Não me acostumei / A não ser mais ouvido / Eu juro, não me acostumei / A não ter seu carinho no depois / Não posso acreditar / Se a paixão acabou / É melhor terminar / Não me acostumei / A não ouvir bom dia / Eu juro, não me acostumei / A tanta covardia no amor / É justo conjugar / E a primeira pessoa amar

Dizer Não Pro Adeus

Dona Ivone Lara / Luiz Carlos da Vila / Bruno Castro

Vai lá e diz / Diz assim que eu me apaixonei / Mas sei que para ser feliz / No fundo bem feliz / Que valeu / Tem que saber perdoar / Vamos nos encontrar / Dizer não pro adeus / Quem sabe um dia / Essa dor que não se cala / Vai torturar um outro peito / Então um livre coração / Pode abrigar / Uma semente do perdão / E germinar / O amor me chama / O amor inflama / É uma chama a me queimar / Deixa passar a dor / Cicatrizar e reviver a paz / De um eterno amor

Divina Missão

Dona Ivone Lara / Bruno Castro

Tantas canções que me trazem a calma / Recordações que invadem minh'alma / O nosso amor vai seguindo imperfeito / Com o valor de que temos direito / O céu descortina o véu / Sobre a nossa inspiração / Que, tão pura, nos faz levitar / E assim, sinto a paixão me ativar / Nossa emoção sublimar / E essa divina missão vai cumprir seu papel / Ganhar a garganta do povo / Quintais e nos salões / Com a sua pujança, mostrar / Que enfim, nosso samba é muito mais / O nosso samba é capaz / De selar a paz

Canção em Madrigais

Dona Ivone Lara / Luiz Carlos da Vila / Bruno Castro

Vem reinventar o amor / Reacender o calor / Retemperar o velho sabor / Vem pra recriar a canção / Hino de uma paixão / Um samba de coração / A dor se vai, a noite traz / Sonhos no jardim / Luz sobre o cetim / Avivando a velha e bela cor / Sim, nada mais vai impedir / Ver nossa escola sair / Com seu enredo de amor, de amor / E gritar / Abençoar a nova criação / Ter fé na oração / Que revigora o gás / Cantar em madrigais / Ver nosso samba evoluir / E os foliões sempre a sorrir / Em nossos corações

Convicção Tardia

Dona Ivone Lara / Bruno Castro

Quando soubeste o que é o amor / Eu já tinha sofrido o maior dissabor / Não acreditavas em mim, tenho convicção / Nem na palavra inspirada do meu coração / Mas descobri que no amor / O benefício ampara o provedor / Exercitei minha emoção / E hoje, vivo o esplendor / De uma nova paixão / Na terra seca que chorei / Nasceram flores / Que em lágrimas reguei / Do desamor nasceu canção / Que, hoje, embala o pranto / De quem clama o meu perdão

Noites de Magia

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho / Bruno Castro

A orgia, é sempre bom lembrar / Aquelas noites cheias de magia sob a luz do luar / Havia um canto na voz do vento / A nos embalar / E um lamento de saudade trazendo a felicidade / Que brilhava em nosso olhar / Pra tentar expulsar / O que o coração não quis guardar / Está calada minha viola / Também meus versos / Sem melodia / Bate a saudade que me arrepiava / Qual tempestade em noite fria / Com a orgia no pensamento / Eu passo a vida num só tormento / Sem ter carinho, sem ter paixão / Sofre meu coração

Destino

Dona Ivone Lara / Bruno Castro

Tristeza pra mim, nunca mais / Ficaram todas no caminho / Refiz amizade com a paz / Mudei da água pro vinho / Pois só encontrei no meu samba / Mais força pra continuar / O fruto regado por bambas / Sem medo de errar / Fiz do Samba meu lar, meu destino / Um caminho que eu vivo a trilhar / Toda mágoa desfaz-se em meu Pinho / Me transporta à canção, meu prazer é cantar / O meu Samba é meu cais, minha prece / Minha verve, meu chão, o licor / E na avenida eu vou passar cantando / E desse amor eu vou me embriagar

Escravo da Dor

Dona Ivone Lara / Bruno Castro

Esperei o sol raiar / Pra rever meu ex-amor / Pra recordar o passado / Cheio de felicidade / Que ao meu lado ele passou / Disse que está sofrendo / Chorou de arrependimento / Pois, não soube dar valor / Vive, agora, atormentado / Da saudade, ele se queixa / Tornou-se um escravo da dor / Da doce paixão que te enfeitiçou / Restou solidão e amargo rancor / Tão dura lição / Que quase meu peito arrebenta / Te vendo passar, devagar / De braço dado com ela / A decepção que me libertou / Da triste ilusão, do falso amor / Te estendo a mão / Pois, não posso negar amizade / A quem, finalmente, um dia / Me pede perdão

Amor Sem Esperança

Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho

Não vale amar / Se não há mais prazer / É melhor esquecer / Não vale a pena enganar / Nosso amor sem esperança / Já deixou de ser criança / Felicidade se cansa / É necessário mudar / Quando o amor / Já não é mais verdade / Passa a ser falsidade / E só desgostos trará / Mentos sem motivo aparente /

Mostras um sorriso indiferente / Não existe mais a alegria / De fazer poesia / De cantar por aí / E eu já não escondo o cansaço / De ser presa fácil em teus braços / Foge do meu ser a ilusão de viver / Nas garras do teu coração / Como é triste amar em vão

ANEXO B - Letras das canções de Leci Brandão analisadas na pesquisa

Antes Que Eu Volte a Ser Nada

Leci Brandão

Deixa eu me achegar no teu barraco / Escutar o teu cavaco / E cuidar da tua roupa / Deixa eu ir contigo / a batucada / Te abraçar na madrugada / Desse encontro não me poupa / Deixa eu me aprumar / Me entregar a tanta coisa / Pra ser nada / Deixa eu curtir esta alegria / Antes que retorne o dia em que eu volte a ser nada / Deixa eu curtir esta alegria / Antes que retorne o dia em que eu volte a ser nada

Pudim de Queijo

Leci Brandão

O ferro já tá quente / Pra passar sua camisa / Feijão macho cozido / Só faltando temperar / Vivendo desse jeito / Você só ameniza / Você é o meu nego / E meu chamego é pra lhe dar / Já preparei a água / Pra fazer seu banho morno / Você chegou cansado / Pro repouso do seu lar / O seu pudim de queijo / Também já botei no forno / E agora quero um beijo / Que só você sabe dar, me dá

Ser Mulher (Amélia de Verdade)

Leci Brandão

Ser mulher é muito mais / Que batom ou bom perfume / Ser mulher é não chorar / Lamuriar ou ter queixume / Ser mulher pra quem quiser / É ter mister de ser senhora / Ser mulher é fazer pose / Mas na forma que ele adora / Ser mulher é aceitar / O chopinho do marido / Que atrasou para o jantar / Pois encontrou um velho amigo / Ser mulher é enfeitar / Sempre o seu lar / Feito uma rosa / Ser mulher é ser risonha / Se ele chega todo prosa / Ser mulher é ir ao jogo / E assistir de arquibancada / Não ficar botando fogo / Se ouvir uma pesada / Ser mulher amigo meu / Pra quem não leu / É ser de fato / Aquela que ele escolheu / Pra esquentar sempre o seu prato

As Pessoas e Eles

Leci Brandão

As pessoas olham pra eles / Com ar de reprovação / As pessoas não percebem que eles / Também têm o porquê e a razão / As pessoas não entendem / Porque eles se assumiram / Simplesmente porque eles descobriram / Uma verdade que elas proibem / As pessoas que são boas / Que são certas / Deixaram todas as portas abertas / E ninguém jamais entrou / Enquanto eles, os perseguidos / Incompreendidos / Num sorriso e num gesto / Não ligaram pro resto / E o amor chegou

E Tudo Bem

Leci Brandão

Você me conheceu, me utilizou / Depois falou que não valia mais a pena / Eu sem saber, quase entrei no seu esquema / E quase acabei ninguém / Agora já não estou naquela de horror / Me recobrei do amor, já sei / Me libertei e tudo bem

Madrugada Paulista

Leci Brandão

Madrugada paulista / Estranhamente morna / E a janela sem vista / Cortina finge que adorna / São dois corpos, dois leitos / E uma só pessoa / Muitos versos são feitos / E a razão não é à toa / É saudade desesperada / De uma intimidade / Que não há nessa madrugada

Ombro Amigo

Leci Brandão

Você vive se escondendo / Sempre respondendo / Com certo temor / Eu sei que as pessoas lhe agridem / E até mesmo proíbem / Sua forma de amor / E você tem que ir pra boate / Pra bater um papo / Ou desabafar / E quando a saudade lhe bate / Surge um ombro amigo / Pra você chorar / Num dia sem tal covardia / Você poderá com seu amor sair / Agora ainda não é hora / De você, amigo, poder assumir

O Chorinho e o Passarinho

Sergio Andrade/Leci Brandão

Ah, se eu pudesse lhe buscava agora mesmo / Para ouvir meu choro / Ah, se eu pudesse lhe guardava no chamego / Pra ficar aqui / Ah, se eu pudesse reunia a passurada / E lhe fazia um coro / Coro de amor, cheia de coisas puras lindas / Que jamais ouvi / Você me falta tanto / De que adianta o canto / Você não está para me ouvir / Mas eu insisto na esperança de poder / Ter seu amor um dia / Pois o chorinho e o passarinho / A cada passo vai me acompanhar

Troca

Leci Brandão/João Nepomuceno

Você me dá o seu amor tão forte / Que eu lhe mando minha poesia / Você me fala das coisas do norte / Que aqui do leste eu levo a fantasia / Você me entrega esse cabelo negro / Que lhe guardei o meu melhor afago / E você se liga num chamego / Vai se fartar no dengo que lhe trago / A gente não vive só pra dar / Vive também pra receber / Você vai me entregar / Toda vou me oferecer / Tão protegida pelo seu encanto / Daquele verso você vai gostar / E desse norte eu já gosto do canto / Sei que esse samba vai lhe agradar / Vamos trocar as nossas energias / Nós precisamos nos desabrochar / Saber viver demais os nossos dias / Traz harmonia para o meu cantar

Ferro Frio

Leci Brandão

Feito poça d'água dentro do deserto / Foi tua presença no meio de tudo / Eu me descobri dentro do teu corpo / E a partir de então fui gente / Feito um homem nu andando na avenida / Foi a nossa vida assim tão criticada / Mas o nosso amor é como ferro frio / Não vai quebrar com qualquer pancada

Mesa Para Um Só

Leci Brandão/Paulo Moura/Zezinho Moura

Alegres botequins / Mesas, violões / Pessoas mais afins / Fazem confissões / E vem uma vontade / Que uma bebida / Multiplique a doce vida / Para amar então / Momentos de paixão / Emoção / No bar da solidão / Mesa para um só / Ausente uma canção / Na garganta um nó / E vem a vontade / Que uma bebida / Acompanhe essa saudade / Tanto interior um brinde / A minha dor / Desamor!

Essa Tal Criatura

Leci Brandão

Tire essa bota / Pisa na terra / Rasgue essa roupa / Mostra teu corpo / Limpa esse rosto / Coma a poeira / Suja essa cara / Sinta o meu gosto / Morda uma fruta madura, lamba esse dedo melado / Transa na mais linda loucura, deixa a vergonha de lado / Corra no campo / Leva um tombo / Rala o joelho / Mata esta sede / Durma na rede / Sonha com a lua / Grita na praça / Picha as paredes / Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito / Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito / Tira essa fruta / Lamba essa terra / Pisa as paredes / Sinta esse tombo / Rala esse rosto / Transa com a lua / Morda essa cara / Linda, tão nua... / Faça da vergonha, loucura... abra, escancara a verdade / E ama essa tal criatura que envergonhou a cidade

Dobrando As Cobertas

Leci Brandão/Ivor Lancellotti

Só ficar esperando eu não vou / E vou até já fechando a janela / Pra não ver essa rua sem cor / Essa calçada parada sem pressa / E vou sair por aí, procurar, perseguir / Me esbarrar nas pessoas / Dos risos, dos becos, nas festas / Só ficar esperando eu não vou / E vou até já dobrando as cobertas / E deixar esse quarto essa dor / Essas paredes tão frias, desertas / E vou tentar reviver, conhecer, te esquecer / Me entregar às pessoas / Aos dias, às noites, às feras / Vou ao encontro de alguma esperança / Pra triste lembrança poder apagar / Essa espera, esse tempo, esse descontento / Pra desencantar / Vou me atirar noutro colo mais forte / Que es quente e suporte meu modo de dar / Que me invada, que grite / Que vibre, que corte / Que saiba entregar

Fim de Festa

Leci Brandão/Rosinha de Valença

Já é fim de festa, meu amor / Quero cair nos seus braços / Quero saudar nosso amor / A vida não se deve / Comandar o tempo / Sem esperança / Taí meu coração que com certeza não deixa mentir / Quando existe a paixão / A paixão, a razão até perde o sentido / Pois eu duvido que um amor ao chegar / Escolha a pessoa e o lugar / Taí meu coração que não me deixa mentir / Quando existe essa grande emoção

Sem Vingança

Leci Brandão

Pois é / Me encontraram na mesa de bar / E depressa foram retratar / Todo quadro da minha agonia / Eu sei / Que você só gostou de saber / Espantoso como esse sofrer / É a razão dessa sua alegria / Tenho consciência / Errei, não nego / Mas faltou-me paciência / E o ciúme foi tão cego / Eu não pude nem raciocinar / Longe de mim / Desejos de lhe envergonhar / Mas se você deseja / Me ver rolando como pedra na estrada / Quando eu for cansando / Só quero que seja na sua morada

Chantagem

Leci Brandão

Pensar que vou me incomodar / Só por dizer que vai contar / Ou resolver que vai me entregar / Eu sei de mim e sei demais / Saiba que as coisas anormais / Estão presentes no seu modo de pensar / Satisfação só quero dar / Às criaturas que eu achar / Que me merecem do meu jeito / E se você é de chantagem / Saia depressa dessa aragem / Já não lhe devo mais respeito

Assumindo

Leci Brandão

Vocês estão incomodando uma meia dúzia / Vocês estão atrapalhando esse meio campo / Somente porque vocês não são desse meio termo / E eles estão pretendendo dar a meia trava / Mas no meio-dia do sol ou sob a meia lua / Vocês já andam de mãos dadas no meio da rua / Mas no meio-dia do sol ou sob a meia lua / Vocês já andam de mãos dadas no meio da rua / Você vive se escondendo

Só Quero Te Namorar

Leci Brandão

Eu só quero te namorar / Deixa eu te abraçar / Deixa eu te beijar / Não sei o que você vai pensar / Mas só quero te namorar / Marcar um encontro na praça / E fazer pirraça quando se zangar / Mandar um cartão florido / Fazendo um pedido pra desculpar / Sentar no sofá da sala / Com um saco de balas pra gente chupar / Não pense que isso é loucura / Mas minha ternura pra te conquistar / Eu só quero te namorar / Deixa eu te abraçar / Deixa eu te beijar / Não sei o que você vai pensar / Mas só quero te namorar / E no dia dos namorados / Juntar os trocados pro nosso jantar / Mostrar minha simpatia /

Quando pra família me apresentar / A bela caligrafia / Na fotografia pra te dedicar / Não pense que isso é antigo / Mas um jeito amigo da gente se amar

Café com Pão

Leci Brandão

Acorda meu amor / É hora de levantar / Tem café com pão torrado / Só falta você provar / Interrompe esse teu sono / Nessa hora, todo dia / Pro trabalho sem abono / Enfrentar com valentia / O teu ronco é tão gostoso / Teu momento de descanso / O teu jeito preguiçoso / Despertando o corpo manso / Acorda, meu amor / É hora de levantar / Tem café com pão torrado / Só falta você provar

Altos e Baixos

Leci Brandão

Num dia a gente discute / Reclama, se acusa e começa a chorar / No outro a gente se entende / E cria mil planos pra realizar / Assim vai seguindo essa vida / Com altos e baixos, com menos e mais / Eu posso dizer simplesmente / As brigas da gente são coisas normais / Parece um amor diferente / Mas estranhamente nós somos iguais / Meu amor, não dá mais pra brigar / É gostoso dormir com você / Eu tenho mais é que aturar / E sei por que

Um Beijo no seu Coração

Leci Brandão

Um beijo no seu coração / Bem leve com pena de ave / Pra que ele então bata suave / Com emoção / Preciso que esse coração / Seja cuidado e amado / Sei o perigo de uma aflição / Do palco vejo o seu olhar / Acompanhando o meu cantar / Quanto carinho e atenção / É meu momento de prazer / Juro que só sei dizer / Um beijo no seu coração

Jeito de Apaixonado

Leci Brandão/Zé Maurício

Me diga o que tem seus olhos / O que tem você / Que azara o meu olhar / Quando quer me ver / Me diga o que tem seu dengo / O que tem seu quê / Que eu quero me entregar / Que me dá prazer / Andam dizendo que é amor / Andam dizendo que é amor / Andam dizendo que é jeito de apaixonado

Pimentões Recheados

Leci Brandão

Já passou seus blusões / Já pregou seus botões / Preparou pimentões / Recheados pra jantar / Toda se enfeitou / Se lavou, perfumou / Mas só não confirmou / Se você vai regressar / Mas ela jura / Que hoje é dia D / Com razão e com porque / Se você não vier / Sua cara vai vestir a vergonha / Vai chorar noutra fronha / Pois seu nome é mulher

Ousadia do Olhar

Leci Brandão

Não olha assim pra mim, não queira me arrasar / Você sabe que eu sou frágil, desse jeito vou quebrar / Não olha assim pra mim, não queira me arrasar / Você sabe que eu sou frágil, desse jeito vou quebrar / Resistência tem limite pode chegar a fraqueza / É verdade, não palpito, nada sei de fortaleza / Um olhar assim ousado, fulminante, arrasador / Deixa o corpo desgrudado, fico cheia de pudor / Olha disfarçadamente para eu não ficar sem graça / Pra ninguém sacar que a gente vai se encontrar na praça / Mas na hora do encontro você pode fulminar / Olha tudo me vigia me judia com esse olhar

Comprometida

Leci Brandão

Meu canto está soando mais feliz / Meus lábios têm batom de outro matiz / Um momento sensual que na vida a gente quer / Você foi especial e me fez bem mais mulher / O barulho do mar, a presença da lua / Esse doce afagar me fez mais linda e nua / E agora já me acho outra pessoa / Parecendo adolescente de primeiro namorado / Você me devolveu o que o tempo roubou de mim / Eu juro, nunca fiz um amor assim

Me Anarquiza, Mas Não Me Esquece

Leci Brandão

Se quiser sair agora e voltar no outro dia / Acabar com a minha ordem transformar numa anarquia / Muda a roupa, vai à luta, escancara pra valer / Faça tudo, só não vale me esquecer / Se o dinheiro acabar, passe no banco amanhã / O seu time vai jogar, eu pago o Maracanã / Se ele for o vencedor, você vai enlouquecer / Comemora, meu amor, só não vale me esquecer / Faço um plano de viagem para ir ao Paraná / Quando eu olho na passagem, você vai pro Ceará / Sei que o seu itinerário é difícil de entender / No diário só não vale me esquecer / Um amigo disse um dia que só soffro porque quero / Da sua filosofia sei que nada mais espero / Mas isso me realiza, coisa boa que acontece / Meu amor, me anarquiza, mas não me esquece / Mas isso me realiza, coisa boa que acontece / Meu amor, me anarquiza, mas não me esquece

Outro Sabor

Leci Brandão/Alceu Maia

Os teus olhos me mostraram uma crença / Que na vida inteira eu não encontrei / Uma luz, uma esperança tão imensa / De viver de forma justa sem ter lei / Os teus braços me ensinaram um novo jeito / De lutar sem agredir, só proteger / E assim me transformei, de repente, delirei / Neste sonho de verdade me entreguei / Os teus lábios descobriram um caminho / Que tomou a direção de outro sabor / E agora que provei juro que me embriaguei / Foi tão doce, tão suave, qual licor / O teu corpo despertou tanta loucura / Que me orgulho de sentir essa emoção / Quando uma criatura se apaixona / Deixa de ser dona do seu coração / Agradeço a Deus por este sentimento / Peço a Ele sempre pra nos proteger / Se hoje sou um novo ser, canto pra te agradecer / Meu amor, minha ternura, meu prazer

Quando a Gente Não Faz Esse Amor

Leci Brandão

Quando a gente não faz esse amor / Acontece uma reclamação / Quando a gente não sente o sabor / Dessa doce emoção / É você precisando dormir / Porque vai trabalhar amanhã / E eu querendo seu corpo sentir / Vou chorar no divã / E aí é que eu cobro pesado / Porque gosto um bocadinho / Desse corpo inteiro a vibrar / Você com seu jeito emburrado / Vira e dorme pro lado / E nem vê o brilho do meu olhar

Mal Resolvida

Leci Brandão

Essa sua cabeça sempre mal resolvida / Já passou da medida da minha paciência / Não me aceita do jeito que fui feita pra vida / Deixa de preconceito, isso é coisa falida / Só quero ser feliz porque mereço ser / Não queira ser juiz, julgar o meu prazer / Se um verdadeiro amor se faz presente / A gente faz o amor naturalmente / E agora não me venha alugar os ouvidos / Pra esse tipo de senha já fechei meus sentidos / Que um dia aconteça um amor na sua vida / Pra que a sua cabeça seja então resolvida

Dona de Casa

Leci Brandão

Eu tive um dia pesado / Fiz supermercado e faxina no lar / Mas você pediu direito, não tem jeito, eu vou lhe dar / As crianças você sabe / Sujam roupas em demasia / Tenho que levar à escola e ouvir queixas da tia / Sou uma dona de casa que combate a inflação / Com o dinheiro que me cabe eu só compro em promoção / Eu tive um dia pesado / Fiz supermercado e faxina no lar / Mas você pediu direito, não tem jeito, eu vou lhe dar / Neste final de semana, eu queria descansar / Mas você fez um programa pra família passear / Minha folga é tão pouca, meu trabalho é colossal / Mas se pede com voz rouca, fico logo sensual / Eu tive um dia pesado / Fiz supermercado e faxina no lar / Mas você pediu direito, não tem jeito, eu vou lhe dar

Deixa de Fazer Confusão

Leci Brandão

Presta atenção, deixa de fazer confusão / Saiba que esse meu coração / Está querendo descompassar / Presta atenção, deixa de fazer confusão / É melhor me dar a razão / Deixa todo mundo inventar / Quem se incomoda é um povo tão mal-amado / E que não teve o cuidado de conservar o seu bem / Naturalmente, eu percebi seu jeitinho / Fisquei com todo o carinho e não devo nada a ninguém / Não peço à toa, pois só você me fascina / E manda na minha rima quando começo a compor / Que coisa boa a nossa felicidade / Escute a minha verdade, você é o meu grande amor

Toda Hora... Demorou

Leci Brandão/Zé Maurício

Outra vez, meu cantar / Vem num tom bem mais feliz / Você quer saber, vou contar / Meu destino que assim quis / Foi de repente, eu me apaixonei / Naturalmente logo me entreguei / A quem só me deu valor / Finalmente um grande amor / Toda hora, ô ô / Que demora, ah / Como demorou

Inútil Espera

Leci Brandão/Armando Campos

Esperei e você não chegou, você não entendeu / Que meu canto de paz era seu, então me castigou / Esperei, você não veio, entrei em depressão / Um baque na minha emoção, você não entendeu / Por um momento, beijei seu corpo, acordei / Foi sonho, não realizei, pois você não chegou / Continuo rezando, continuo querendo / Continuo aguardando você, meu amor

Cuidado com Esse Castigo

Leci Brandão

Cuidado com esse castigo / Que eu posso me acostumar / Cê sabe que mexe comigo / Quando evita o meu olhar / Arenga faz parte da vida / Isso é coisa de casal / Mas deve ser esquecida / Deixa o bem vencer o mal / Mas você insiste nessa / E nem quer saber de mim / Para um anjo, fiz promessa / Desse jeito está ruim / Cada hora, todo o tempo / Eu não paro de pensar / Cuidado com esse castigo / Que eu posso me acostumar

Amigo Calmante

Leci Brandão/Zé Maurício

Chegou um recado pra mim / Contando que você ligou / Ê saudade, ê saudade / Saudade, ê / Um fogo ruindo meu corpo tremeu / Corri para um bar pra afogar as tensões / Tanta ansiedade me descompensou / E aquele calmante foi que me valeu / Qual será sua mensagem? / Resolveu me perdoar? / Vou comprar uma passagem / O que eu quero é lhe encontrar

Auto-estima

Leci Brandão/Zé Maurício

Foi você / Que me pintou os sonhos / E em seguida a tela rasgou / Me iludiu / Fez de gato e sapato / Quem de fato a vida lhe entregou / Foi você / Que jurava mentindo / E sorrindo fingia me amar / Me feriu / De um modo profundo / E agora quer me restaurar / Nada mais dá pra fazer, você usou e abusou do meu bem-querer / Nada mais dá pra fazer, por que agora? / Nada mais dá pra fazer, você usou e abusou do meu bem-querer / Nada mais dá pra fazer, pode ir embora

Cd do Aragão

Leci Brandão/Emerson de Paula

A nova luz na minha vida / Tenho que agradecer a Deus / Minha saúde, minha vida / Pra completar os beijos seus / E quando escuto Ave-Maria / No meu cd do Aragão / Eu me reporto àquele dia / Que retornei a ligação / Doce amor que me ilumina / Louco amor que me fascina / Nova luz me conduz / De um jeito natural / E me faz ter a paz interior / Sou feliz, Deus quem quis / Brillhou o meu astral / E a razão é você, amor

Difícil Acreditar

Leci Brandão/Zé Maurício

Foi difícil acreditar / Quando você falou que era o fim / Mais difícil foi disfarçar / E uma lágrima rolou de mim / Um dia lindo era verão eu percebi você / Me paquerava e se chegava e me olhava / Sem parar, sem falar, sem tocar, e eu gostava / Mas de repente essa procura perdeu a razão / Você faltava e não ligava e só falava em separar / Sem me olhar, sem chorar, me deixava / Talvez, quem sabe, um novo dia, outro verão / Outra pessoa, nova emoção, eu possa aprender / Talvez, um novo dia, enfim, outro verão / Outra pessoa, nova emoção, eu possa lhe esquecer

Ensopadinho

Leci Brandão

Não adianta reclamar do meu jantar porque fiz ensopado / Pois carne seca com quiabo / É uma comida boa / Você deveria pelo menos era agradecer / Por eu lhe dar o que comer / E pelo auxílio da minha patroa / O seu terno de linho branco nem levei pro tintureiro / Pois me faltou dinheiro / Eu mesma tive de lavar e engomar / Acho melhor ir dando jeito de tomar tenência / Pois já me falta a tal de paciência / Para aturar a sua displicência

Dança Doce

Leci Brandão

Veio ao meu encontro uma dança doce / Que senti vontade de bailar / E lancei meu passo num jeito mais leve / Que levou meu corpo pelo ar / E descobri que é o ritmo do amor / Que me faz descontrair e desmentir / A pessoa que dizia que eu não sabia dançar

Nasci Pra Te Amar

Leci Brandão/Xande de Pilares/Gilson Berlini

Quando a lua adormeceu / E o sol docemente acordou / Pra aquecer o nosso amor / Eu e você numa noite linda de prazer / E o momento se fez como a gente sonhou / Eu e você / Parece até que o tempo parou pra testemunhar / Meu corpo no seu corpo ocupando um só lugar / Cada palavra que a gente trocou / Foi a verdade da força do amor / Parece até que o tempo parou pra testemunhar / O nosso sentimento foi intenso sem cessar / Meu coração então acelerou / A nossa história assim começou / Eu quero te amar / Porque nasci pra te amar / Prometo sempre te amar / Por toda vida te amar

Com as Graças de Deus

Leci Brandão/Pedrinho Sem Braço

O amor tem que ser com as graças de Deus / Se não for, não vai durar / Vai fazer chorar, pode até enlouquecer / Se é amor tem que ter bem-querer / Contemplei / Quando vi você de perto / Me encantei / Sem saber se era certo / Eu me apaixonei / Mas o meu amor foi sem recepção / Ficou sem sentido toda emoção / Cantando pra esse povo eu sou energia / Mas quando estou comigo é nostalgia / Tenho que entender / São problemas meus / Que venha um amor / Mas que seja com as graças de Deus

