

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS – FGV CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS

NAYARA CRISTINA DOS SANTOS

**A TRADIÇÃO DE MULHERES NEGRAS SAMBISTAS E O SAMBA AFRO-
RELIGIOSO DE APARECIDA (1939-1985)**

RIO DE JANEIRO

2024

Nayara Cristina dos Santos

**A Tradição De Mulheres Negras Sambistas e o Samba Afro-Religioso de Aparecida
(1939-1985)**

Dissertação apresentada à Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais (PPHPBC) da FGV CPDOC para obtenção do grau de Mestre em História, Política e Bens Culturais.

Linha de pesquisa: Memória e Cultura

Orientador: Marco Aurélio Vannucchi Leme de Mattos

Coorientador: Samuel Silva Rodrigues de Oliveira

Rio de Janeiro

2024

Santos, Nayara Cristina dos

A tradição de mulheres negras sambistas e o samba afro-religioso de aparecida (1939-1985) / Nayara Cristina dos Santos. - 2024.

113 f.

Dissertação (mestrado) – Escola de Ciência Sociais da Fundação Getulio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais.

Orientador: Marco Aurélio Vannucchi Leme de Mattos.

Coorientador: Samuel Silva Rodrigues de Oliveira.

Inclui bibliografia.

1. Cultura afro-brasileira. 2. Mulheres Negras. 3. Samba. 4. Religiosidade. I. Mattos, Marco Aurélio Vannucchi Leme de. II. Oliveira, Samuel Silva Rodrigues de. III. Escola de Ciência Sociais da Fundação Getulio Vargas. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. IV. Título.

CDD – 781.62

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL
MESTRADO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS
FOLHA DE APROVAÇÃO

NAYARA CRISTINA DOS SANTOS

“A TRADIÇÃO DE MULHERES NEGRAS SAMBISTAS E O SAMBA AFRO-RELIGIOSO DE APARECIDA (1939-1985)”.

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO CURSO DE MESTRADO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS QUE CONFERIU O GRAU DE MESTRA EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS.

DATA DA DEFESA: 16/12/2024

ASSINATURA DOS MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA

PRESIDENTE DA COMISSÃO EXAMINADORA: PROF. MARCO AURÉLIO VANNUCCHI LEME DE MATTOS

<ASSINADO ELETRONICAMENTE>

PROF. MARCO AURÉLIO VANNUCCHI LEME DE MATTOS
ORIENTADOR

<ASSINADO ELETRONICAMENTE>

PROF. BERNARDO BORGES BUARQUE DE HOLLANDA
MEMBRO INTERNO - FGV CPDOC PPHPBC

<ASSINADO ELETRONICAMENTE>

PROF^a GIOVANA XAVIER DA CONCEIÇÃO NASCIMENTO
MEMBRO EXTERNO - UFRJ

RIO DE JANEIRO, 16 DE DEZEMBRO DE 2024.

<ASSINADO ELETRONICAMENTE>

PROF. CELSO CORRÊA PINTO DE CASTRO
DIRETOR

<ASSINADO ELETRONICAMENTE>

PROF. ANTONIO DE ARAUJO FREITAS JUNIOR
PRÓ-REITOR DE ENSINO, PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

ESTE É UM TRABALHO ORIGINAL ONDE FOI VERIFICADA A NÃO EXISTÊNCIA DE PLÁGIO E DE UTILIZAÇÃO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL, NÃO EXPLICITADA, NO CORPO DO TRABALHO ATESTADO PELO ALUNO(A) E ORIENTADOR(A). ESTE DOCUMENTO NÃO CONFERE TÍTULO. PARA TAL DEVERÃO SER CUMPRIDOS OS REQUISITOS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo e todos, agradeço à mãe Oxum / Dandalunda, por manter forte o meu ‘mutuê’ (cabeça), permitindo que mesmo com todos os imprevistos, medos e infinitas responsabilidades, eu chegasse até aqui viva, com saúde e certa do caminho a ser trilhado dentro da espiritualidade, que se relaciona de forma profunda com a minha vida acadêmica.

Na mesma proporção, agradeço ao meu pai Ogum / Nkosi, por abrir TODOS os caminhos que trilhei até aqui e por continuamente segurar minha mão, me dar coragem e me ensinar, mesmo com todo o medo, a seguir meus instintos. Eu não seria nada sem a minha espiritualidade, sem meus ancestrais e sem a força deles no meu ‘mutuê’.

Agradeço também a Baba Mi Oxumarê / Angorô por ser o santo da minha mãe e ter me apresentado a ela antes mesmo do meu nascimento. Agradeço por desde pequena estar por perto, ajudando a direcionar meu caminho. Agradeço por este ano me mostrar seu rosto e confiar a mim os cuidados espirituais da minha mãe e me mostrar que milagres existem. Arroboboí, meu pai!

Não menos importante, agradeço à Kitembo por me ensinar a respeitar o Tempo das coisas, da vida, das palavras, da escrita e dos amores. O Tempo certo de trilhar os caminhos. Ao Tempo roguei por sabedoria e paciência e assim ele me atendeu e me mostra todos os dias que há sim tempo para todas as coisas.

Agradeço à minha mãe, Maria Conceição da Silva dos Santos, por me gerar, me cuidar com todo amor e carinho e me ensinar a enxergar as coisas importantes da vida por meio do afeto e do cuidado. Agradeço por respeitar a minha partida em busca de novos rumos na vida. Agradeço pelas infinitas e constantes orações que, certamente, fazem toda diferença. Agradeço por confiar a mim conversas profundas, dores e, acima de tudo, por ser a melhor companhia pra compartilhar alegrias e, obviamente, para uma cervejinha gelada.

Agradeço ao meu pai, Gilberto Damião dos Santos, por me ensinar o valor do silêncio e do compartilhamento do tempo de qualidade, fazendo o que a gente mais ama, ouvir música. Agradeço por sempre enxergar a mãe Oxum em mim, por me contar sobre ela e por me instigar a buscar minhas origens. Agradeço profundamente por me levar para a sua casa, o Nzó Kyloatala, e por meio disso me conceder outra família. Uma família espiritual que me ensina continuamente o valor da comunidade. Obrigada, pai, por nutrir ao longo de toda vida nossa ancestralidade, por cuidar com carinho do santo e por, no tempo certo, me guiar para este caminho que só me traz alegrias e crescimento.

Agradeço ao meu irmão, Marcus Vinícius dos Santos, por ser um homem corajoso e forte. Por cuidar da nossa mãe para que eu pudesse trilhar outros caminhos. Por me ensinar sobre carinho, respeito, contradições e amor profundo. Te amo com todo meu coração e desejo que pai Oxóssi ilumine e guarde sua vida para todo sempre.

Agradeço ao meu pai, Tata Kylonderu por ser um pai amoroso, cuidadoso e rígido com seus valores. Amo o senhor e amo tudo que o Kyloatala trouxe para a minha vida. Obrigada por cuidar do meu 'mutuê', por me auxiliar na empreitada de dedicar minha vida ao santo e por me instigar a todos os dias tentar ser uma pessoa melhor. Mukuiu, meu pai!

Agradeço ao meu grande amigo Jorge Lucas por me ensinar sobre paciência, amor, transformações ao longo do tempo e por jamais desistir da nossa amizade. Obrigada por ter me amado profundamente quando eu não me amava, por me ensinar sobre perdão e recomeço. Por ter sido ao longo dos últimos anos o abraço acolhedor e meu abrigo diante das tempestades da vida. Te amo profundamente.

Agradeço a minha amiga Victoria Madeiro por ser doce, amorosa, cuidadosa e preocupada. Por me estimular a cuidar do coração, da saúde e da mente. Por me enxergar nas diversas vezes em que não me via. Por, após o furacão que foi 2024, me ajudar a reencontrar o sentido dessa pesquisa e assim finalizar essa etapa tão importante da minha vida. Obrigada por sua amizade, pelo seu amor e por ser minha rede de cuidado.

Agradeço a minha amiga Gabriela Montoni por, lá nos idos de 2014, quando essa carreira acadêmica não era nem sonho, ter acolhido a mim e a minha família na sua casa. Seu amor e cuidado naquele tempo fez toda diferença na minha vida. Sou feliz demais por 10 anos depois termos uma amizade sólida e profunda. Obrigada por compartilhar angústias, alegrias, por me ajudar a construir parte significativa das reflexões que tornaram essa pesquisa possível, a partir das experiências das mulheres negras das nossas famílias. Obrigada por tudo, minha amiga. Te amo demais!

Agradeço também ao meu amigo Gustavo Andrade por não desistir da nossa amizade, por me ensinar sobre amor e cuidado. Por ter as palavras mais doces do mundo e por ser um homem tão preocupado. Obrigada pelo acolhimento na sua casa, o acolhimento na sua família e a diversas ligações para falar sobre as transformações da vida. Te amo demais!

Agradeço ao meu noivo (rsrs) Wagner Souza Lima por me ensinar sobre constância e sobre a construção de uma relação sólida e madura. Agradeço por tentar entender e respeitar meu jeito, por abrir seu coração para mim, por me incluir na sua vida e por todos os dias me fazer sentir alguém super especial. Agradeço por cuidar da minha mãe pra que eu pudesse fechar essa dissertação. E, antecipadamente, agradeço pela linda família que sei que construiremos. Obrigada por ser o meu amor. Que mãe Oxum nos inunde de felicidade!

Agradeço ao meu padrinho, Cláudio Batista, e à minha madrinha, Cristina Santos, por me incentivarem e acreditarem desde sempre no meu potencial. Agradeço à Tia Tonha, Tuka e Sérgio por me nutrirem com abraços calorosos e serem desde sempre inspiração.

Agradeço à Giovana Xavier por ter me ensinado a trilhar a vida acadêmica, por, com afeto e disciplina, me forjar para enfrentar as adversidades do mundo acadêmico, mas também a dançar no ritmo da vida e das possibilidades. Obrigada por acreditar no meu potencial e por me instrumentalizar minha forma de ver o mundo.

Agradeço ao meu coorientador e grande amigo, Samuel Oliveira, que desde sempre acreditou no meu potencial, incentivou, auxiliou na organização da rotina, nas bibliografias e teve ouvidos e olhos atentos que me permitiram desenvolver essa pesquisa com segurança e confiança no meu potencial. Muito obrigada!

Agradeço ao professor Bernardo Buarque por ter avaliado meu projeto, lá no início dessa jornada, de forma generosa e por meio de suas palavras doces ter me incentivado a acreditar nessa pesquisa e mergulhar nas fontes. Muito obrigada!

Não menos importante, agradeço ao meu orientador, Marco Aurélio Vannucchi por tornar a minha experiência no CPDOC ímpar. A FGV me permitiu acessar novos mundos e me tornou uma profissional ainda melhor. Obrigada pela compreensão durante os períodos de adversidades e por acreditar na minha pesquisa. Muito obrigada!

RESUMO

A presença das mulheres negras é essencial ao desenvolvimento do samba, sobretudo por tornarem este um espaço de sociabilidade. Também é vital a relação do samba com a religiosidade de matriz africana e, por isso, ele é usado como meio de difusão da estética afro-religiosa e da identidade negra. Partindo dessa perspectiva, esta pesquisa busca mapear e analisar os diversos papéis desenvolvidos pelas mulheres negras sambistas na história da música popular brasileira, em um movimento que defino como *Tradição de Mulheres Negras Sambistas*. Tomando Clementina de Jesus como precursora da tradição e Aparecida como sua sucessora, o trabalho também reflete sobre o legado dessas mulheres para a música nacional, com destaque para o RAP, a partir de 2010, e para a afirmação do que caracterizo como música afro-religiosa. Por fim, a pesquisa reconstitui a trajetória da sambista Aparecida, destacando sua expressiva produção fonográfica e repercussão na imprensa ao longo da década de 1970, período de intensa repressão dos debates sobre identidade negra e negação – por parte dos militares – do racismo existente na sociedade brasileira.

Palavras-Chave: Pós-abolição; Mulheres Negras Sambistas; Samba; Aparecida; Afro-religiosidade.

ABSTRACT

The presence of Black women is essential to the development of samba, especially as they transform it into a space of sociability. Likewise, the connection between samba and African-derived religiosity is also vital, as samba serves as a platform for disseminating Afro-religious aesthetics and Black identity. From this perspective, this research aims to map and analyze the various roles played by Black women samba artists throughout the history of Brazilian popular music, within a movement I define as the Tradition of Black Women Samba Artists. Considering Clementina de Jesus as the pioneer of this tradition and Aparecida as her successor, this work also reflects on the legacy of these women for national music, with particular attention to RAP from 2010 onward and the affirmation of what I characterize as Afro-religious music. Finally, the research reconstructs the trajectory of the samba artist Aparecida, highlighting her significant phonographic production and media coverage during the 1970s, a period marked by intense repression of debates on Black identity and the military regime's denial of racism in Brazilian society.

Keywords: Post-abolition; Black Women Sambistas; Samba; Aparecida; Afro-religiosity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO 01 - AS MULHERES NEGRAS NO SAMBA	11
1.1. Relações raciais e sociais no pós-abolição brasileiro	11
1.2. Os estudos sobre o pós-abolição brasileiro	14
1.3. O samba e as mulheres negras: apresentando uma questão	18
1.4. O samba como cultura nacional	23
1.5. Clementina de Jesus e a reafricanização do samba	28
1.6. O conceito tradição de mulheres negras sambistas	32
1.7. Caminhos percorridos para mapear Aparecida.....	34
CAPÍTULO 02- AS MULHERES NEGRAS SAMBISTAS E A DITADURA MILITAR.....	36
2.1. Indústria fonográfica e indústria cultural.....	36
2.2. A temática afro-religiosa nos anos 1970	39
2.3. Identidade negra e movimentos negros	42
CAPÍTULO 03 - INVENTARIANDO APARECIDA.....	49
3.1. “Eu vim de lá pequeninha”: origens e início da carreira	49
3.2. “Boa noite, meus amigos”: a estreia no mercado fonográfico	54
3.3. “Foram 17 anos”: 1970, a década de ouro	57
3.3.1. LP Aparecida (1975).....	60
3.3.2. LP Aparecida (1975): repercussão na imprensa	66
3.3.3. Censura e recepção na imprensa	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
PALAVRAS DA AUTORA	79
1. Mulheres Negras Sambistas e o rap nacional.....	79
1.2. Baco Exu do Blues e Georgette	81
1.3. Thiago Elniño e Gloria Bomfim	83
1.4. Marcelo D2 e o Novo Samba Tradicional	85
ANEXOS	89
1. LPS AUTORAIS	89
2. LPS COM AS PARTICIPAÇÕES.....	92
3. TRANSCRIÇÃO DAS MATÉRIAS DE JORNAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

À Aparecida que, como a água, enfrentou e contornou obstáculos em nome de sua arte e presenteou a todos nós com seu legado.

Vozes-Mulheres¹

*A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
ecoou lamentos
de uma infância perdida.*

*A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.*

*A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela*

*A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.*

*A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.*

*A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.*

¹ EVARISTO, Conceição. Poemas da recordação e outros movimentos. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 24-25.

INTRODUÇÃO

Em que momento nascem as pesquisas acadêmicas?

Os objetos de pesquisas são forjados exclusivamente depois que se ingressa no ambiente acadêmico?

É possível deixar de fora da pesquisa nossa bagagem afetiva, familiar, ancestral e até espiritual?

Quais são os critérios de uma pesquisa comprometida com o método científico e com a sociedade?

Existe tema de pesquisa certo ou errado?

Para responder a algumas dessas perguntas e explicar os caminhos que tornaram essa pesquisa possível, anoro-me em uma historiografia comprometida com as transformações sociais e disposta a amenizar os apagamentos tão recorrentes na história brasileira. Nessa perspectiva, também coloco em prática o conceito de *escrevivência*, da linguista e escritora Conceição Evaristo, escrevendo a partir das experiências do cotidiano e falando em primeira pessoa, enquanto parte da matéria estudada (OLIVEIRA, 1977)². Em *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita* (2005), Conceição Evaristo questiona: “O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semi-alfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita?”.

O movimento da escrita e da *escrevivência* atravessa a minha pesquisa, mas antes disso, atravessou a minha vida. Minha mãe, Maria Conceição da Silva dos Santos, nascida em 11 de abril de 1960 na cidade de São Paulo, a penúltima filha de cinco irmãos, fruto do casamento de minha avó Egidia Maria da Silva com o meu avô, Raimundo Pereira dos Santos, colecionou ao longo da adolescência cadernos de poesia. Apesar de não ter concluído o ensino básico regular, seus sentimentos, emoções e paixões eram registrados de forma poética, a exemplo do texto do bilhete a seguir, localizado em seus pertences:

Mentindo estamos quites
Eu menti, mentiste, eu sei
E embora não acredites
Mesmo mentindo eu te amei

² No texto “Etnia e Compromisso Cultural”, o sociólogo Eduardo de Oliveira e Oliveira afirma que “um intelectual negro é uma espécie de parte. Nos ombros dele recai uma outra tarefa, a de descolonizar sua mente de maneira que possa guiar outros intelectuais e estudantes na procura da liberdade”. Por isso, ele é atravessado por sua condição primeira, que é ser negro, de modo que os estudos sobre o assunto não são apenas objetos de seu trabalho, mas também “uma causa” (OLIVEIRA, 1977).

Era tanto o que eu pedia?
Por que negavas assim?
Afinal eu só queria
que tu te desses a mim³

Além de se expressar por meio de poesias e de construir e guardar com zelo cadernos de receitas feitos à mão, ao longo da minha infância eram comuns bilhetes dela direcionados a mim e ao meu irmão com recomendações para o dia e instruções de tarefas. Vasculhando meus registros encontrei este: "Ná, precisa comprar água, cheiro verde, mais cebola, bolacha para o mousse. Colocar R\$20 reais de crédito no meu celular. Obrigada, beijo".

É possível e provável que a familiaridade que hoje tenho com a cultura escrita seja, em parte, fruto deste tipo de comunicação estabelecida pela minha mãe. E mais, pode ter vindo daí o meu desejo de escrever histórias não contadas, o que, em meu ofício de historiadora, tenho exercido com imensa dedicação e entusiasmo nos últimos anos.

Seguindo esta lógica, concluo que para algumas mulheres negras o samba tornou-se espaço de desaguar suas *escrevivências*. O grande exemplo disso, nesta dissertação, é a compositora e sambista Aparecida, que desde o final da infância, mesmo sem a formação escolar concluída, já escrevia suas primeiras canções. Retomando Evaristo, penso que talvez o movimento da escrita poética de minha mãe, e da escrita musical de Aparecida, partam do fato de que:

Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada (EVARISTO, 2005).

Além da escrita, minha mãe utilizava a música, em especial o samba, como fonte de conhecimento e, obviamente, diversão. Leitura similar sobre a função social da música enquanto espaço de aprendizado é feita pelo rapper Emicida na letra de *Ubuntu Fristaili*⁴:

Axé pra quem é de axé
Pra chegar bem vilão
Independente da sua fé
Música é nossa religião

Ok, ok, ok, ok, jou, seja forte

³ Maria Conceição da Silva dos Santos, [198-].

⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=vLtTpDbvQ5M> > Acessado em: 05 nov. 2024.

É nossa cara fazer a vida ser certa mais que a morte
Eu me refaço após cada passo, igual reflexo nas poças
Mandinga, coisa nossa
Eles não vão entender o que são riscos
E nem que nossos livros de história foram discos
Bamba, bamba, um bom samba, alguns petiscos.

O historiador Luiz Antonio Simas corrobora com a perspectiva de Emicida ao definir o samba como “testemunho e fonte documental” de determinados atores e períodos históricos (SIMAS, 2020, p. 114).

No processo de construção de autoestima, minha mãe sempre usou o samba como livro de história, tanto é que a música que mais me lembra a herança africana no Brasil, e ao mesmo tempo me minha família, é o samba-enredo *Ao povo em forma de arte*⁵, de Nei Lopes e Wilson Moreira, ouvida no meu ambiente familiar na voz de Roberto Ribeiro:

Quilombo pesquisou suas raízes
E os momentos mais felizes
De uma raça singular
E veio pra mostrar essa pesquisa
Na ocasião precisa
Em forma de arte popular

Há mais, há mais de 40 mil anos atrás
A arte negra já resplandecia
Mais tarde, a Etiópia milenar
Sua cultura até o Egito estendia

Daí o legendário mundo grego
A todo negro de Etíope chamou
Depois vieram reinos suntuosos
De nível cultural superior

Que hoje são lembranças de um passado
Que a força da ambição exterminou
Que hoje, que hoje são lembranças de um passado
Que a força da ambição exterminou

Em toda a cultura nacional
Na arte e até mesmo na ciência
O modo africano de viver
Exerceu grande influência

E o negro brasileiro
Apesar de tempos infelizes
Lutou, viveu, morreu e se integrou
Sem abandonar suas raízes

Por isso o Quilombo desfila
Devolvendo em seu estandarte

⁵ Samba-enredo do Grêmio Recreativo de Artes Negra e Escola Samba Quilombo (G.R.A.N.E.S Quilombo) para o carnaval de 1978 | Wilson Moreira e Nei Lopes. *Ao povo em forma de arte*. Rio de Janeiro: Atlantic/WEA: 1977. LP (4:00).

A história de suas origens
Ao povo em forma de arte
(...)

Essa música, que é certa nas reuniões de família, representa um momento de êxtase, de resgate da ancestralidade pungente e da história negra na cultura nacional. O interessante é que minha família e esses eventos familiares acontecem em São Paulo, entre o Embu das Artes, o Campo Limpo, o Taboão da Serra e Itapecerica da Serra, a quilômetros de distância da zona norte do Rio de Janeiro, onde foi fundada a G.R.A.N.E.S. Quilombo e onde se reuniam as e os bambas da velha guarda do samba reafrikanizado. Inclusive, nesse sentido, é importantíssimo lembrar da experiência da minha avó paterna, Adair dos Santos. Oriunda do interior de Minas Gerais, mas conhecida em São Paulo como Dona Neném ou Mãe Obá, foi uma importante mãe de santo no G.R.C.S.E.S Vai-Vai, agremiação paulistana e tradicionalmente negra. Assim como a experiência da minha avó materna Egídia, que nasceu em Feira de Santana, na Bahia, e tornou-se rezadeira e benzedeira em São Paulo.

Apesar de evangélica, minha mãe sempre criou a mim e ao meu irmão ouvindo e cantando sambas, provavelmente por sua história ligada ao gênero antes de se tornar evangélica. Foi ela que trouxe o ritmo para o seio da família e foi ela a primeira a levar os sobrinhos para conhecer as agremiações de São Paulo, G.R.C.E.S. Mocidade Alegre, A.C.S.E.S.M. Camisa Verde e Branco, Vai-Vai, entre outras. Ela também teve seu período candomblecista, passou cerca de 7 anos imersa no Candomblé de Nação Angola. Foi neste universo que ela, renascida para o santo com a dijina⁶ Ydandenã, e conhecida como a moça da cobra, filha de Oxumarê / Angorô⁷, conheceu meu pai, Gilberto Damião dos Santos. Nascido em 23 de março de 1956, meu pai é Ogã de Ogum / Nkosi, a divindade do ferro, da tecnologia e agricultura, e é conhecido pela dijina Tata⁸ Umberê.

Cabe aqui um retrospecto. Ao longo da infância, meu pai passou por diversas casas nas quais foi se criando. Em dado momento, mais ou menos na altura dos 10 anos, foi parar em Salvador, Bahia. Lá foi iniciado para o santo pelas mãos de Samba Diamongo, Edite Apolinária de Santana, tornando-se o Ogã da Oxum dela, o que lhe trouxe respeitabilidade e prestígio no meio afro-religioso.

⁶ Palavra que nos Candomblés de Nação Congo- Angola significa nome. Diz respeito ao nome que é dado à pessoa que é feita no santo.

⁷ Nome correlato ao Orixá Oxumarê no Candomblé de Nação Angola. Trata-se da divindade da fertilidade, representada pela cobra e pelo arco-íris.

⁸ Termo utilizado para designar a função de sacerdote, nesse caso, Ogan.

Não menos importante é a presença de Aparecida no meu ambiente familiar. Sendo uma família que se reúne em torno da sociabilidade, com destaque para o samba e o *samba-rock*, Aparecida esteve presente ao longo de toda a minha vida por meio da música *Tereza Aragão*. A canção era ouvida na companhia de meu pai enquanto ele dirigia, ou então nas diversas tentativas de aprender a dançar *samba-rock* com o meu padrinho, Cláudio Batista.

Apresento esses detalhes familiares para dizer que acredito piamente que o destino dessa pesquisa já estava traçado, com um ou outro atravessamento em aberto, mas forjado por esta conexão musical, religiosa e, por consequência, ancestral. Aqui cabe pontuar que, após quase 30 anos na igreja evangélica, em 2024, ao longo da escrita dessa dissertação, em decorrência de questões de saúde, minha mãe voltou a cuidar de sua vida espiritual em um terreiro de Candomblé, o Nzó Kyloatala. De nação Angola e raiz Goméia, a casa que hoje frequento fica localizada em Embu-Guaçu, São Paulo, e é liderado pelo Tata Kylonderu.

Ainda não sou renascida para Inquice⁹, mas sei que meu destino, a história das mulheres negras no samba e a trajetória de Aparecida se cruzam e interligam, em especial porque, assim como ela, sou uma filha de Dandalunda.

Nascendo destes pais e com uma família profundamente conectada ao samba, foi a partir de 2014, com meu ingresso na graduação em História na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que minha observação do mundo ganhou corpo e contornos acadêmicos. À época, a Lei de cotas, nº 12.711, aprovada em 2012 “como política pública de ação afirmativa na Educação Superior” determinava que “as universidades, institutos e centros federais reservassem 50% de suas vagas para estudantes oriundos de escolas públicas”, entre eles, um percentual era destinado “aos estudantes auto identificados como de cor “parda” ou “preta” e indígenas (CARVALHO, 2020, p. 23). Ingressei na UFRJ por meio do Sisu e sou parte das primeiras gerações da política de cotas raciais em universidades públicas federais.

Para o desenvolvimento da minha pesquisa acadêmica e o reconhecimento das intelectualidades de pessoas pretas “comuns” foi fundamental a atuação no Coletivo Negro Carolina de Jesus, fundado no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ (IFCS) em 2014, e a orientação, durante pelo menos 6 anos, da professora doutora Giovana Xavier em seus grupos de pesquisa: Intelectuais Negras UFRJ e Programa de Educação Tutorial - Conexões de Saberes. Em ambos os espaços Giovana Xavier procurou construir epistemologias e metodologias que mapeassem e visibilizassem a importância das mulheres negras – acadêmicas e não acadêmicas – para a história do Brasil.

⁹ Nome das divindades correlatas aos Orixás na nação Angola.

Compreendendo o samba como testemunho e fonte documental (SIMAS, 2020) e as famílias negras como espaços de pertença, reconhecimento e resistência da história afro-brasileira, tornou-se natural para mim utilizar as ferramentas da História para buscar compreender e destrinchar o papel social e cultural da música na formação da minha identidade. Assim como tentar entender o que diversas músicas que ouvi ao longo da infância, e que serão mencionadas ao longo dessa pesquisa, representaram para seus compositores, intérpretes e, sobretudo, para seu tempo histórico e para a história dos negros no pós-abolição brasileiro.

Aqui cabe um parêntese. Apesar de me definir como ‘pesquisadora das mulheres negras no samba’, foi igualmente fundamental para a formação da minha identidade racial, ao longo da infância e adolescência, o contato com o rap gospel, em especial a produção do grupo Apocalipse XVI, que tinha como figura central o rapper Pregador Luo. A respeito disso, apresentei em 2023 uma pesquisa preliminar no 32º Simpósio Nacional de História da Associação Nacional de História (ANPUH): *“O que me acende e inflama é herança africana”*: *Moisés Negro e o letramento racional no rap gospel do Apocalipse 16*¹⁰ que aborda a importância do rap gospel para o letramento racial de jovens negros evangélicos.

O líder quilombola e filósofo Antônio Bispo dos Santos afirma que “o presente atua como interlocutor do passado e, consecutivamente, como locutor do futuro” (SANTOS, 2015). Aqui cabe delinear alguns aspectos do tempo-presente que contribuem de forma primordial para as reflexões apresentadas nesta pesquisa. A cidade do Rio de Janeiro sempre foi conhecida pelos seus batuques e samba, da virada do século XIX até os dias atuais. Contudo, entre 2017 e 2020, período do mandato de Marcelo Crivella, tornou-se mais difícil produzir sambas e demais eventos de rua relacionados às temáticas da negritude, em especial na região central da cidade – reflexo de seu governo cristão protestante e conservador. A negação de autorização para a produção de eventos e o corte nos subsídios para a produção do carnaval¹¹ impactou de maneira significativa artistas e consumidores deste segmento cultural. Como contraponto, após o fim da pandemia de Covid-19, em 2022, e já diante de um governo afeito às produções culturais suburbanas, o de Eduardo Paes, voltaram a florescer pela cidade os eventos de rua e as rodas de samba. Isso culminou no crescimento expressivo de grupos como Terreiro de Criolo, Awurê e Samba de Caboclo, voltados para a religiosidade de matriz africana. Além disso, houve

¹⁰ Disponível em: <<https://www.snh2023.anpuh.org/anais/trabalhos/lista#N>> Acessado em: 05 fev. 2025.

¹¹ Crivella ‘bate o martelo’ e diz que escolas de samba não terão subsídios da Prefeitura no carnaval de 2020 | G1, 30/08/2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2019/08/30/crivella-bate-o-martelo-e-diz-que-escolas-de-samba-nao-terao-subsidios-da-prefeitura-no-carnaval-de-2020.ghtml>> . Acessado em: 07 nov. 2024

a retomada e efervescência de rodas de mulheres, a exemplo do Moça Prosa, Mulheres da Pequena África, Samba das Rosalinas, Samba das Minas, Samba que Elas Querem e, mais recentemente, o Sambay, roda de samba voltada para a comunidade LGBTQIAP+. Essas rodas contribuíram para o que entendo como segunda reafirmação do samba, trazendo para o debate público a importância dos espaços de sociabilidade e lazer para os grupos afro-religiosos e povos de terreiro. Além do declarado combate ao racismo religioso. Esta minha reflexão foi ratificada em duas oportunidades distintas, a última em 20 de janeiro de 2025, pelo músico Arifan Júnior, vocalista do grupo Awurê ao lado de Fabíola Machado.

Nessa teia entre passado-presente, em 2021, após uma série de dúvidas sobre a viabilidade do desenvolvimento de uma pesquisa que tivesse a trajetória de Aparecida como central, um acontecimento, em um domingo à tarde, me deu a coragem necessária para prosseguir com os estudos. Escrevendo o projeto de mestrado, ainda com dificuldade de localizar fontes, resolvi relaxar assistindo a um programa de tv. A opção da vez foi a *reprise* do *Roda Viva* exibido em 27 de julho de 2020, cujo entrevistado era o rapper Emicida. Ao ser questionado sobre o motivo de ter criado sua produtora, a Laboratório Fantasma, o cantor explicou que o empreendimento foi inspirado em carreiras como a da sambista Aparecida:

Vera Magalhães: (...) A coisa da narrativa, se vocês tendo o controle da produção também tem o controle da narrativa.

Emicida: Ah, com certeza, Pedro. Com certeza. Porque é o seguinte, né? Se você pega uma cantora como, por exemplo, a Aparecida, nos anos 1970. O primeiro disco dela tem uma música que chama "Foram 17 Anos". Eu acho interessante a gente pegar sempre a música preta, entender ela não só como uma composição... Mas também como, de alguma maneira, um livro de história. A música dela chama "foram 17 anos", 17 anos é o tempo que ela demorou pra gravar. Sabe por que ela demorou 17 anos pra gravar? Porque ela dependia do reconhecimento de pessoas que não acreditavam no potencial artístico dela. Uma estrutura como a Laboratório Fantasma vem exatamente para que uma artista como a Drika Barbosa nunca lance uma música que se chama "Foram 17 anos". Sacou? Pra que no momento em que ela mostre que ela tem potencial, ela seja reconhecida ali. E que ela pode fazer o discurso dela, se comportar da forma que ela gosta de se comportar. Não precisa alisar o cabelo dela. Entendeu? Essa é a importância da gente ter um aparato empresarial em torno dos artistas preto. Pra que eles não tenham que diluir o discurso deles e fingir que eles são alguma coisa que não oferece risco nenhum ao que se entende como branquitude. Porque isso podou e poda muitos artistas até hoje.¹²

O objetivo da criação de sua empresa é que seus pares, no universo do rap, não precisem levar tantos anos para produzir seus trabalhos autorais, a exemplo dos 17 anos que levou Aparecida. Tomando essa fala como um sinal, me embrenhei no levantamento de fontes e na

¹² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4> > Acessado em: 09 dez 2023. Min. 01:16:08 até 01:17:19

construção de um roteiro de pesquisa que pudesse reconstituir de forma respeitosa, mas não menos crítica, a trajetória de Aparecida. Em 2023, a convite do pesquisador Felipe Choco, ao lado da jornalista Maitê Freitas, participei do podcast *Sambas Contados*, no episódio 4: *Aparecida - onde você se escondeu?*¹³ No qual Emicida narra, a partir de entrevistas da Maitê e da minha pesquisa, a história de Aparecida.

Compositora, intérprete e partideira, Aparecida estreou na indústria fonográfica na década de 1970, período de franca expansão da ditadura civil-militar, mas também de forte efervescência cultural. A partir de uma discografia marcada por diversos elementos da cultura afro-brasileira e referências diretas à afro-religiosidade, por meio da citação de inquices, orixás, entidades da Umbanda e santos católicos, ela fez um mix de termos bantos e iorubá, que revelavam sua aposta na afirmação da identidade negra. Apesar de toda essa produção, até o desenvolvimento dessa pesquisa, que pela primeira vez aprofunda a análise sobre a história de Aparecida e a situa como proeminente artista circunscrita no contexto da ditadura, por muito tempo sua história foi marcada pelo apagamento e esquecimento.

O apagamento das memórias e da contribuição de personalidades negras para a história nacional, e também o machismo e sexismo, fazem parte da estratégia sistêmica que por anos excluiu da bibliografia sobre o tema a essencial contribuição de mulheres negras para o samba. Nesse sentido, esta pesquisa se contrapõe a esse quadro, estabelecido por instituições acadêmicas e pelo pacto da branquitude na sociedade brasileira, ao passo que reconstitui e mapeia a trajetória e obra de Aparecida. Rompendo assim com o silêncio que acompanha seu nome desde seu falecimento em 1985.

Para apresentar a *tradição de mulheres negras sambistas*, a trajetória de Aparecida e delinear a contribuição desta pesquisa para o campo dos estudos do pós-abolição brasileiro e para a história das mulheres negras no samba, faz-se necessário recapitular as maneiras pelas quais a historiografia brasileira tratou a história dos negros no Brasil, sobretudo no período pós-emancipação.

Nesse sentido, o Capítulo 1 se estrutura a partir de uma bibliografia que pensa e observa a presença feminina no samba fundamentando-se no conceito de *Ialodê*, de Jurema Werneck; na perspectiva de *Guerreiras do Samba*, de Helena Theodoro; e nas mulheres negras como *as bambas do samba*, de Marilda Santanna. Na sequência, o capítulo aborda a transformação do gênero como símbolo da cultura nacional, a partir da década de 1930, seu processo de

¹³ Disponível em: <https://www.globo.com/podcasts/sambas-contados/43df688d-ad07-4da6-b326-5229c14faffc/>
Acessado em: 15 nov. 2024.

embranquecimento, por meio da bossa nova, e sua reafricanização, a partir do repertório afro-religioso de nomes como Clementina de Jesus e Aparecida.

O Capítulo II, por sua vez, retoma as transformações tecnológicas e a influência do regime militar no avanço do mercado fonográfico e, por consequência, da indústria cultural a partir dos anos 1960. Analisa a forma como a música afro-religiosa era difundida na década de 1970 e os embates entre samba e *soul*, promovidos em sua maioria pela imprensa. Ao final, o capítulo discute a forma como o regime militar, profundamente conservador e adepto do discurso da democracia racial, enxergou a agitação cultural dos movimentos negros, em especial a afirmação de uma estética voltada à valorização da negritude.

O Capítulo III apresenta o esforço despendido para mapear e inventariar a trajetória da sambista Aparecida, destacando sua migração de Caxambu para o Rio de Janeiro, seu ingresso na Rádio Tupi e suas apresentações no Teatro Opinião. Analisa sua estreia no mercado fonográfico e, considerando seu primeiro LP, destrincha o repertório e a forma como a arte de Aparecida foi recepcionada pela imprensa, com destaque para os comentários de José Ramos Tinhorão (J.R. Tinhorão). Passando brevemente pelos demais álbuns, o capítulo é finalizado com a análise do parecer que censurou uma das músicas de Aparecida.

Esta dissertação é finalizada com as 'Palavras da Autora', onde discuto o legado da *tradição de mulheres negras sambistas* para o rap nacional, sobretudo, as produções a partir de 2010. Apesar de não fazer parte do marco temporal desta pesquisa, é imprescindível o registro do repertório afro-religioso de Baco Exu do Blues, Thiago Elniño e Marcelo D2 que retomam e referenciam mulheres negras sambistas como precursoras da temática artística adotada por eles ao longo do século XX.

CAPÍTULO 01 - AS MULHERES NEGRAS NO SAMBA

Existe uma tradição das mulheres negras no samba? Por que falar dessa agência?

Nos últimos anos, a historiografia – a exemplo de Marilda Santanna e Ricardo Santhiago – e a filosofia – a exemplo de Helena Theodoro –, além de autores do campo da comunicação - a exemplo de Jurema Werneck - têm esboçado contrapontos e visões alternativas ao que se entendia até os anos 2000 como a história do samba. À luz dos debates do pós-abolição brasileiro e da história da experiência negra no século XX, este capítulo retoma o debate sobre a trajetória das mulheres negras no samba.

1.1. Relações raciais e sociais no pós-abolição brasileiro

No período que seguiu à abolição da escravidão (1888), questões relacionadas ao acesso à terra e às novas relações de trabalho estiveram em voga quando o tema era o destino dos recém libertos. Apesar de ter acontecido em todo o território nacional, a abolição teve contornos regionais específicos, sendo entendida e vivenciada de forma distinta pelos libertos que viviam em áreas urbanas e aqueles que ocupavam o meio rural. Um de seus principais marcadores foi a manutenção das relações hierárquicas, agora entre os donos de terra, os administradores do Estado, os imigrantes europeus e os negros livres ou libertos. Na historiografia, o pós-abolição foi mais estudado pelas perspectivas econômica e política – a exemplo do enfoque na migração do nordeste para o sudeste do país – do que pelo viés social e cultural (RIOS, MATTOS, 2004).

Na região do Vale do Paraíba, onde a escravidão terminou tardiamente, entre as motivações para a permanência no território estava a existência de laços de parentesco, amizade e condições básicas de subsistência. Já as motivações para as migrações estavam pautadas nas condições de moradia, controle sobre o ritmo de trabalho e negociações sobre como essas jornadas seriam desenvolvidas. Fomentaram as migrações internas dos recém libertos as legislações relacionadas ao acesso à terra. A Lei de Terras, assinada em 1850, determinava a divisão das zonas rurais em latifúndios ao invés de pequenas propriedades. Já a Lei Torrens, criada em 1890, designou o Estado como responsável pela demarcação das terras públicas. Nas primeiras décadas do século XX, essas legislações, somadas ao estabelecimento de impostos territoriais, funcionaram como estímulo para a migração dos libertos para os grandes centros urbanos, uma vez que seus critérios comprometiam a manutenção da terra pelos pequenos

camponeses e, por consequência, a transmissão destas pequenas propriedades como herança para seus descendentes (RIOS, MATTOS, 2004).

Nesse sentido, o processo de emancipação que deveria garantir direitos e cidadania, falhou, sobretudo porque “a grande preocupação das elites contemporâneas nos processos de emancipação era definir quem poderia ser cidadão”. Por tudo isso, a exclusão da população negra e pobre da participação política, econômica e social culminou na produção de novas hierarquias raciais e sociais que se consolidaram ao longo do século XX, sobretudo porque:

(...) aos libertos não foram dadas nem escolas, nem terras, nem empregos. (...) As consequências disso foram duradouras para a população negra. Até hoje essa população ocupa posição inferior em todos os indicadores de qualidade de vida. É a parcela menos educada da população, com os empregos menos qualificados, os menores salários, os piores índices de ascensão social. Nem mesmo o objetivo dos defensores da razão nacional de formar uma população homogênea, sem grandes diferenças sociais, foi atingido. A população negra teve que enfrentar sozinha o desafio da ascensão social, e frequentemente precisou fazê-lo por rotas originais com, como o esporte, a música e a dança. Esporte, sobretudo o futebol, música, sobretudo o samba, e dança, sobretudo o carnaval, foram os principais canais de ascensão social dos negros até recentemente (CARVALHO, 2001, p. 57-58).

Apesar da constante negativa de acesso a direitos e a tentativa de supressão da herança afro-brasileira na história nacional, a cultura popular funcionou como meio de manifestação dos anseios da população negra e como mecanismo de preservação da identidade.

Entre as manifestações artísticas das primeiras décadas do século XX, há os cordões, logo substituídos pelos ranchos carnavalescos, que tiveram seu auge nas décadas de 1920 e 1930 e funcionaram, inclusive, como aglutinadores dos migrantes baianos recém chegados à então capital federal. Típicos do Rio de Janeiro, seus cortejos incluíam enredo, comissão de frente, bateria com instrumentos de percussão e sopro, mestre-sala e porta-estandarte. Como consequência deste tipo de agrupamento, temos mais à frente a criação das escolas de samba. Assim, “o carnaval e as manifestações artísticas ofereceram visibilidade e reforço na identidade dos negros brasileiros, destacando-se sempre o papel das mulheres nesta aglutinação e visibilidade” (THEODORO, 2009, p. 231).

A expressiva migração de baianos para o Rio de Janeiro teve início na segunda metade do século XIX, por meio das migrações internas de escravizados. Entretanto, no início do século XX, esse movimento ganha um novo contorno. Apesar do estado da Bahia ser um território majoritariamente negro desde o período escravista, nas primeiras décadas do século XX a população baiana, com destaque para Salvador, precisou lutar para manter "as expressões da cultura africana na vida pública da cidade" uma vez que os "africanismos" tornaram-se alvos a

serem combatidos, em especial pela imprensa e pela polícia. Políticos, médicos e intelectuais baianos, membros da elite, acreditavam que:

A grande população afrodescendente da Bahia e sua cultura africana visível, juntamente com a ausência de imigração europeia em larga escala, havia colocado Salvador e o estado da Bahia em uma situação vergonhosa de atraso em relação ao sudeste mais moderno e embranquecido. (...) De todas as práticas culturais africanas, a que mais preocupava os reformistas baianos durante a República era o Candomblé (ALBERTO, 2018, p. 172-173).

No cenário nacional, o receio e a tentativa de repressão da cultura afro-brasileira se traduziram no Código Penal de 1890, responsável por definir crimes e suas penas na nova ordem social republicana. O Código estabeleceu punição para o curandeirismo, para vadiagem e para os praticantes da capoeira.

No Brasil, o delito de vadiagem – ao contrário do contexto inglês, onde surgiu – nunca teve o objetivo de inclusão de mão de obra na indústria, mas sim manter sob controle a população negra livre ou liberta. Isso se confirma pelo próprio preterimento dos trabalhadores nacionais em relação aos imigrantes europeus na indústria. Também por isso a punição para o delito nunca teve uma duração longa: em geral, até 3 meses, servindo para “deixar a população negra permanentemente com medo da polícia para que não ousasse fazer nenhuma rebelião”. Por isso:

Com as detenções, a população negra entendia a mensagem de que ela estaria sendo sempre vigiada e poderia ser encarcerada a qualquer momento. Como os casos de vadiagem muitas vezes permaneciam nas delegacias e não chegavam à Justiça, a polícia acumulava um poder de decisão muito grande, o que criava uma espécie de soberania policial e abria espaço para abusos. (...) Nenhuma das Constituições brasileiras autorizava a discriminação das pessoas por motivo racial (...). No entanto, havia brechas que tornavam determinadas leis na prática racistas. (...) Como ser pobre, no Brasil, coincidia com ser negro, as leis automaticamente acabavam tendo um viés racista¹⁴.

De modo geral, ao longo da Primeira República (1889-1930) a lei de vadiagem foi utilizada para “coibir manifestações culturais da população afrodescendente nos anos do pós-abolição, servindo inclusive para justificar, do ponto de vista legal, a repressão às rodas de samba e festas de Candomblé – consideradas ofensivas aos bons costumes da elite (...)” que projetava o branqueamento racial e o apagamento do passado escravista brasileiro (FAUSTINO, FREITAS e VAZ, 2018).

Já o curandeirismo, diretamente associado às religiosidades de matriz africana, era entendido como crime desde o estabelecimento do Código Criminal de 1830. Durante o

¹⁴ Ricardo Westin, Agência Senado | Delito de ‘vadiagem’ é sinal de racismo, dizem especialistas, 15/09/2023. Disponível em: < <https://x.gd/Uneff> > Acesso em: 21 abr. 2024.

Império, a liberdade de credo foi permitida apenas ao cristianismo. Com a Proclamação da República, em 1889, formalmente todas as religiões foram permitidas, entretanto, muitos dos elementos das religiões de matriz africana passaram a ser perseguidos. Mesmo com a liberdade de culto garantida pela Constituição de 1891, ao longo das primeiras décadas do século XX diversos terreiros em todo o território nacional foram perseguidos. A perseguição se dava porque, somado ao preconceito racial, o Candomblé era retratado nos jornais "como imoral e perigoso", ligado ao charlatanismo e à prática de magia negra (ALBERTO, 2018, p. 173). A discriminação racial se travestiu de combate à feitiçaria e ao curandeirismo e, para isso, recorria à interrupção de rituais, destruição de altares e detenção de participantes, marginalizando socialmente seus adeptos. Essa perseguição não foi exclusiva de Salvador, ocorreu também no Rio de Janeiro, onde as casas de santo necessitavam de autorização legal para funcionar.

Com a migração baiana, classificada por alguns estudiosos como “diáspora baiana”, houve a mudança de diversas lideranças religiosas da Bahia para o Rio de Janeiro, o que consolidou na cidade o que Jurema Werneck entende como a função social de *Ialodê*, referente à atuação e lideranças de algumas mães de santo. Esse movimento também desenvolveu o que Helena Theodoro chama de “comunidades-terreiros”, construídas em torno da religiosidade de matriz africana, em especial o Candomblé, e em grande medida responsáveis pelo desenvolvimento do samba em sua relação com a cultura popular carioca, algo que ganhou novos significados com o projeto nacional da “democracia racial” e da indústria cultural.

1.2. Os estudos sobre o pós-abolição brasileiro

A historiografia brasileira relativa à história de mulheres negras, no período da escravidão e pós-emancipação, passou a focalizar sua agência e suas formas alternativas de organização apenas nos últimos anos. Recentes estudos como a tese de doutorado em História de Mariléa de Almeida, *Territórios de Afetos: práticas femininas anti racistas nos quilombos contemporâneos do Rio de Janeiro*; a biografia *Maria de Lourdes Vale Nascimento: uma intelectual negra do pós-abolição*, da historiadora Giovana Xavier; e o dossiê *Histórias de Mulheres Negras no Pós-abolição*, organizado pelos historiadores Júlio Silva, Cláudia Farias e Fernanda Oliveira e publicado na revista *Canoa do Tempo* (PPGH/UFAM), apresentam os novos caminhos traçados nesse sentido.

A mudança de perspectiva historiográfica materializada por estes trabalhos teve início na década de 1980, sob influência da chegada das obras do historiador inglês E. P. Thompson ao Brasil, com importante discussão acerca do papel dos sujeitos na formação das classes

sociais. Até então as pesquisas, especialmente da escola de sociologia paulista, focalizavam as análises das relações raciais no *problema do negro*, na ideia de *anomia social* (RAMOS, 1954) e na dificuldade de inclusão dos negros no mercado de trabalho formal (FERNANDES, 1978). A dificuldade de inclusão era atribuída à população negra, como se ela fosse incapaz de se adaptar às novas dinâmicas sociais, apesar de alguns autores, a exemplo de Fernandes, pontuarem a atuação das elites e do próprio Estado para manter esta parcela da população alheia às novas dinâmicas, privilegiando em seu lugar imigrantes europeus, por exemplo. Nesse sentido, o historiador George Reid Andrews afirma:

O racismo científico foi imediatamente abraçado pelas elites da virada do século, que enfrentavam os desafios de como suas nações ‘atrasadas’ e subdesenvolvidas em repúblicas modernas e ‘civilizadas’. Essa transformação, concluíram elas, teria de ser mais do que apenas política ou econômica; teria de ser racial. Para ser civilizada, a América Latina teria de se tornar branca¹⁵.

Com o fomento à imigração europeia e a promoção da miscigenação, as elites passavam a lidar com “indivíduos que não necessariamente detinham capital financeiro, mas se faziam presentes de maneira mais ou menos evidente nos projetos de intelectualidade e nação”, com vistas a promover o clareamento da população brasileira (RAMOS, 2021, p.385).

O reposicionamento do escravizado enquanto sujeito tornou-se um marcador das obras de João José Reis, Robert Slenes e Sidney Chalhoub, em finais da década de 1980 e início dos anos 1990. Chalhoub considera que a abolição da escravatura e a mudança do sistema político, em vez de pôr fim às desigualdades existentes na sociedade brasileira, fomentou novas estruturas de dominação e precariedade do trabalho, ligadas sobretudo às incertezas da liberdade, colocando esta parcela da população à margem da nova organização social que se desenvolveu (CHALHOUB, 1990).

Entretanto, foi nos anos 2000 que a historiografia brasileira ampliou as pesquisas relativas às lutas políticas e culturais da população negra, apontando que, ainda que na condição de escravizada, a população negra produzia visões de mundo em profundo diálogo com heranças das culturas africanas presentes no Brasil.

Pensando o pós-abolição brasileiro enquanto campo de pesquisa, destacam-se Ana Rios, Hebe Mattos, Flávio Gomes, Álvaro Nascimento, dentre outros. Em *Pós-abolição como problema histórico específico* (2004), por exemplo, Rios e Mattos comentam os contornos regionais próprios do pós-emancipação brasileiro, destacando a busca por significações acerca da liberdade, oriundas dos próprios libertos. As historiadoras registram a importância de uma

¹⁵ ANDREWS, George. América Afro-Latina (1800-2000). São Carlos: EdUFSCar, 2014, P. 152.

análise sobre como a cidadania, sobretudo a partir do século XX, esteve intimamente ligada à produção social de identidades, hierarquias e categorias raciais, sugerindo a revisão das relações entre escravidão, racialização e cidadania (RIOS, A; MATTOS, H. 2004).

Álvaro Nascimento, por sua vez, destacou a importância da revisão das narrativas sobre o pós-abolição no ensino de História. Em *Qual a condição social dos negros no Brasil depois do fim da escravidão? - o pós-abolição e o ensino de História*, publicado no livro *A República e a Questão do Negro no Brasil* (SALGUEIRO, 2005), Nascimento aponta seu incômodo ao participar da correção de provas do vestibular da Unicamp, em 2001. Uma das questões de história do exame perguntava como ficaram os negros no pós-abolição brasileiro. Após a leitura de diversas respostas que sugeriam que os negros foram abandonados à própria sorte e, em decorrência disso migraram para a criminalidade, vadiagem e prostituição, o historiador resolveu esboçar um apanhado da história do pós-abolição no Brasil. Considerando autores que consolidaram a ideia de democracia racial e de anomia social do negro, à luz das novas investigações do campo que contestam essas duas perspectivas, reposicionando o escravizado e o liberto como sujeitos históricos, Nascimento elaborou uma alternativa para o tratamento do tema e das relações raciais no Brasil, evidenciando que a transição do trabalho escravo para o livre foi um processo no qual a população negra participou ativamente, buscando sempre melhores condições de vida.

Concordando com o ponto de vista de que o pós-abolição é tema, conceito e temporalidade, apontado pelos dos historiadores Frederick Cooper, Rebecca J. Scott e Thomas C. Holt, em *Além da Escravidão: investigações sobre raça, trabalho e cidadania em sociedades pós-emancipação* (2005), a historiadora Giovana Xavier sugere que o 13 de maio de 1888 seja analisado pela perspectiva de como a população negra passou a ser enxergada e concebida na sociedade brasileira a partir desta data do que aparentemente o que a assinatura da Lei Áurea representou (CUNHA; GOMES, 2007). Essa proposta de revisão ratifica a forma como as noções de cidadania, a inserção no mercado de trabalho formal e o fator racial foram profundamente impactados pelas teorias raciais e eugênicas desenvolvidas na virada para o século XX e pelas políticas adotadas no pós-emancipação.

Pautando-se no que consideravam características inatas de cada raça, os negros, ainda que compondo a maioria da população, foram considerados pela sociologia das primeiras décadas do século XX como inferiores por essência. Neste período, o embranquecimento da população era um objetivo a ser perseguido, uma vez que se enxergava o Brasil como um país miscigenado, mas em transição para uma população branca (SCHWARCZ, 2000). O desejo da

miscigenação, aliado ao fomento da imigração europeia, instituiu o que Sidney Chalhoub chama de *precariedade estrutural da liberdade*.

Com origem no período escravista, a noção de precariedade diz respeito à restrição da participação dos libertos na vida política e social do país, com destaque para a incidência de reescravização ilegal, a impossibilidade de voto, o baixo acesso à educação formal, a necessidade de comprovação de renda, entre outros aspectos. Nesse sentido, a abolição da escravidão com a ausência de políticas específicas para a incorporação dos libertos nas novas dinâmicas sociais e o impacto da negação desses direitos durante o século XIX, teve como reflexo as baixas possibilidades de acesso e participação na vida social do país, culminando no que a historiadora Paulina Alberto caracteriza como *cidadania de segunda classe*, no livro *Termos de inclusão: intelectuais negros brasileiros no século XX* (2017).

O conceito de “cidadania de segunda classe”, no aspecto feminino, materializa-se, também, por meio da categoria de “boa aparência” (DAMASCENO, 2011), utilizada como eufemismo para referir-se à preferência por mulheres brancas em algumas funções no mercado de trabalho, nas primeiras décadas do século XX.

Em “*Segredos da Boa Aparência: da “cor” à “boa aparência” no mundo do trabalho carioca (1930-1950)*” a antropóloga e historiadora Caetana Damasceno analisa a inserção das mulheres no mercado de trabalho carioca na primeira metade do século XX e a classificação das áreas de atuação a partir do eufemismo “boa aparência”. Esse eufemismo refere-se ao marcador racial dessas mulheres, de forma que boa aparência seria atributo de mulheres brancas ou de pele mais clara que, por conta deste fator, com o passar dos anos conseguiram migrar do trabalho doméstico para rotinas administrativas ou de escritório. Enquanto isso, mulheres fora da linha da “boa aparência” – no caso, mulheres de pele escura –, foram relegadas quase exclusivamente a trabalhos precarizados – como o trabalho doméstico, por exemplo –, tendo como resultado, menores chances de ascensão social. Esse é o caso de Aparecida.

A divisão das áreas de trabalho a partir da aparência demonstra o que Damasceno caracteriza como o “valor extraeconômico da cor”, responsável, em larga medida, pela manutenção de hierarquias sociais. Contudo, além da presença no mercado de trabalho formal, as hierarquias sociais relacionadas à cor e ao gênero também estão presentes no universo do samba. Tanto Clementina de Jesus quanto Aparecida, por serem mulheres de pele escura, foram excluídas da marca de “boa aparência” e isso pode ter sido definidor de suas experiências de trabalho precarizadas, como passadeira e doméstica, das maneiras pelas quais foram apresentadas pelo mercado fonográfico ao grande público e analisadas pelos críticos musicais.

Todas essas interseções são importantes para compreender o trânsito das mulheres negras no seio social e, por consequência, os desafios daquelas que conciliaram o trabalho braçal com a carreira artística, a exemplo de Clementina de Jesus e Aparecida. Em especial porque esta pesquisa se inscreve nos novos estudos acerca das trajetórias de mulheres negras, tendo como viés interpretativo a virada historiográfica iniciada nos anos 1980.

1.3. O samba e as mulheres negras: apresentando uma questão

Nos últimos anos, as constantes reflexões dos movimentos feministas negros sobre a atuação de mulheres negras e suas contribuições para os movimentos sociais, culturais e políticos, têm possibilitado estudos de caso e produção de biografias que visibilizam trajetórias individuais que impactam e impactaram de maneira significativa as coletividades. Ancorada em autoras como Patricia Hill Collins e Angela Davis, e na epistemologia feminista negra, sugiro reflexões sobre o papel da música para comunidades negras e a agência de mulheres negras neste cenário.

Para uma reflexão sobre o lugar social do samba temos algumas obras de referência de renomados pesquisadores do tema. Destaca-se *Samba, o dono do corpo*, de Muniz Sodré (1998), importante para os estudos teóricos sobre o gênero musical, e *Partido-alto: samba de bamba*, de Nei Lopes (2008), que debate a conceituação e raízes do gênero. Contudo, em ambas as obras, quando se pensa na criação e manutenção do samba, o destaque é quase exclusivo para figuras masculinas. Esse tipo de análise passa da bibliografia do tema para composições, a exemplo da música *Herança Popular*¹⁶ (2014), de Arlindo Cruz e Hamilton de Holanda. Ao narrar uma lista do que considera “sambistas verdadeiros”, cita 28 nomes masculinos como responsáveis por tornar o samba o que é hoje, mas menciona apenas uma mulher, Dona Ivone Lara.

Com críticas à bibliografia que deixou de fora a presença feminina neste universo, temos os seguintes trabalhos: *Guerreiras do Samba*, da filósofa Helena Theodoro (2009); *As bambas do samba: mulher e poder na roda*, livro de Marilda Santanna (2016); e *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática*, da médica, comunicóloga e ativista Jurema Werneck (2020).

Para Theodoro, além da responsabilidade religiosa e cessão de suas casas como espaços de lazer e sociabilidade, como no caso de Tia Ciata:

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KWmqxHRSX40&ab_channel=ArlindoCruz-Topic>
Acessado em: 14 nov. 2024.

as grandes guerreiras do samba são as tias baianas”, responsáveis pelas minúcias que tornam o universo do samba possível, em especial, cuidado das quadras das escolas de samba, da preparação das comidas e fazendo o coro das músicas. Segundo a filósofa, essas tias, muitas vezes, “são mães e avós dos sambistas”, além de atuarem como “parteiras, bordadeiras, tecelãs, artesãs, mães, educadoras e líderes comunitárias (THEODORO, 2009, p. 224).

Essa combinação de fazer religioso e comunitário, a exemplo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, tem origem no que Theodoro chama de “comunidades-terreiros” que, buscando “a preservação da identidade do segmento negro da população brasileira (...) se reformularam e se disseminaram pelo país, tomando feição regional”, como o “Candomblé, na Bahia, Xangô, em Pernambuco”, e assim por diante (THEODORO, 2009, p. 224). Isso demonstra que tanto o catolicismo quanto a religiosidade de matriz africana atuaram como foco de coesão, possibilitando a formação de grupos e associações que foram fundamentais para o desenvolvimento do samba de norte a sul do Brasil. Helena Theodoro finaliza seu artigo lembrando que na tradição afrodescendente, as mulheres “são vistas como um sistema de conhecimentos inatos (...), que dá poder e potencial de realização”, atuando assim como “guardiãs da sociedade” (THEODORO, 2009, p. 225-229). Essa cosmovisão, aliada à atuação prática já descrita, sintetizam o papel e o valor das mulheres negras no universo do samba de forma direta e indireta, demonstrando que é impossível construir uma bibliografia factual sobre o gênero deixando-as de fora.

Já Marilda Santanna (2016), em primeiro lugar dedica o livro às tias baianas, seguindo a linha de reconhecimento dessas personagens como fundamentais para a construção do gênero. Na sequência, menciona mães de santo, pastoras, sambadeiras, entre outras, que “contribuíram e contribuem com o samba como símbolo de resistência” (SANTANNA, 2016). Essa dedicatória é importante porque, ao contrário das obras escritas por homens, que consideram quase exclusivamente compositores e intérpretes homens, a abordagem de mulheres negras sobre o samba destaca não só a produção musical em si, mas o entorno, a construção dos espaços comunitários que permitem o desenvolvimento do samba, a exemplo das tias baianas e mães de santo, que cuidam de aspectos práticos e espirituais, e das sambadeiras e pastoras, que endossam e engrossam os refrões das canções e movimentam seus corpos, avivando as letras de samba. Além disso, Santanna acredita que o apagamento sistemático da presença feminina no samba, entre outros fatores, é fruto do processo de profissionalização dos músicos e compositores, somados à perpetuação da ideia de que o papel feminino estaria circunscrito aos lugares de cuidado (mães e tias). Assim, posiciona seu livro como instrumento para:

destacar e reconhecer a importância do protagonismo das mulheres na construção do samba como símbolo de identidade nacional, como gênero musical e como instrumento de empoderamento. (...) lembrando ídolos partidos, mas presentes em nossas mentes e registradas nas páginas do tempo (SANTANNA, 2016, p. 12).

Em *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e cultura midiática* (2020), Werneck retoma a presença e contribuição das mulheres negras para a música popular brasileira – no geral – e para o samba, especificamente. Ao fazê-lo, “promove o deslocamento das mulheres negras dos lugares sociais a que historicamente estão destinadas”, preenchendo assim “lacunas nos estudos sobre mulheres negras” na bibliografia brasileira (WERNECK, 2020, p. 12). Para tanto, a médica e ativista constrói o conceito de “Ialodê” como referência da atuação destas mulheres enquanto protagonistas, lideranças e representações públicas no cenário cultural. Nesse sentido:

Jurema se alinha à tendência de intelectuais da diáspora africana de atender a essa necessidade de construção de categorias, extraídas do patrimônio cultural africano e diaspórico, nas quais a nossa experiência possa ser tratada de maneira que nela possamos nos reconhecer. (...) Jurema Werneck constrói *Ialodê* como uma metáfora da liderança feminina, uma chave de leitura das estratégias culturais mobilizadas pelas mulheres negras extraídas das culturas africanas (WERNECK, 2020, p. 12).

A inspiração do termo “Ialodê” está nas diversas histórias (itans) correspondentes, principalmente, às divindades da cultura *iorubá*. Werneck destaca Oxum, orixá jovem, ligada às águas doces e rios, com grande “capacidade de inovação e de enxergar o futuro”, e Nanã, mais idosa, “associada à lama, que é a matéria prima que molda o ser vivo”. Cada uma delas, a seu modo, “reagiram às investidas de produção de sua subordinação e de realização plena pelo poder masculino patriarcal”, buscando melhores colocações sociais e a efetivação de seus desejos (WERNECK, 2020, p. 17). A partir dessas duas referências, Werneck aborda as carreiras das sambistas Leci Brandão, Alcione e Jovelina Pérola Negra, a fim de exemplificar a atuação de mulheres negras no samba e na música popular, utilizando como objeto de estudo as músicas, estética e performances dessas sambistas.

Na esteira dessas intelectuais consagradas, o Movimento Samba Sampa lançou, em 2018, o livro *Massembas de Ialodês: vozes femininas em rodas*, pertencente à Coleção Samba Escritos da editora Pólen. O livro se propõe a ser uma reunião de “autoras e autores que têm no samba seu espaço de existência, afeto, pesquisa, território e memória” (FAUSTINO, FREITAS e VAZ, 2018), e as autoras afirmam:

O samba é nosso ponto de partida. A roda é o nosso ponto de chegada. A memória, a história e os nossos corpos são os nossos pontos de força, que - atravessados, mergulhados e encantados pelo samba - nos mantêm vivos ao longo da história (FAUSTINO, FREITAS e VAZ, 2018).

Para demonstrar e materializar estas afirmações, os artigos que compõem o livro abordam temas como a representação das mulheres negras na cultura afro-brasileira, o deslocamento da mulher no samba, os papéis das tias, pastoras, intérpretes e compositoras, as funções religiosas e políticas das mães de santo, o corpo da mulher negra no samba, trajetórias individuais, entre outros temas, apontando uma versatilidade imensa de possibilidades e de agências no processo coletivo de desenvolvimento e manutenção do samba enquanto elemento de identidade negra e símbolo da cultura nacional.

Todas as obras mencionadas, e tantas outras que nos últimos anos têm construído um versátil repertório e escopo de reflexões sobre a atuação das mulheres negras na cultura popular, indicam a possibilidade de pensar as trajetórias de personagens mencionadas a partir da perspectiva da intelectualidade, por seu fazer político e social, mas, sobretudo, porque a música tem em si um caráter progressista e transformador, estando, nas comunidades negras diaspóricas, profundamente ligado aos debates e ações que visavam a liberdade coletiva, conforme sugere a filósofa estadunidense Angela Davis (2017, p. 167).

Considerando o contexto estadunidense de produção musical pelos escravizados, libertos e seus descendentes, Davis sugere que o caráter político da música não está refletido apenas em letras que falam abertamente de questões políticas, mas também nas canções que incorporam de maneira sensível, elementos da vida de mulheres e homens das classes trabalhadoras. Observando a íntima ligação das comunidades negras com a música, Davis afirma:

Durante o período da escravidão, as pessoas negras foram vítimas de uma estratégia deliberada de genocídio cultural, que proibiu praticamente todos os costumes africanos, com exceção da música. Se escravas e escravos receberam permissão para cantar enquanto labutavam nos campos e para incorporar a música em seus rituais religiosos, isso se deu porque a escravocracia não conseguiu apreender a função social da música em geral, e em particular, seu papel central em todos os aspectos da vida na sociedade africana ocidental. Em consequência disso, o povo negro foi capaz de criar com sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade (DAVIS, 2017, p. 167).

Ao destacar esse papel da música na comunidade afro-americana, Davis está falando especificamente dos *spirituals*, um tipo de música de vertente cristã que fala sobre luta e libertação. Ao contrário do canto das sambistas mencionadas até aqui, conectados à religiosidade de matriz africana, que cantam para orixás, inquices e guias, este gênero afro-americano fala de um Deus Supremo monoteísta. Essa distinção entre as vertentes religiosas dos afro-americanos e das sambistas brasileiras é importante porque mostra que o papel transgressor da música, no caso de comunidades negras, transcende uma religiosidade

específica. Ela está conectada a uma cosmovisão ligada à ancestralidade africana que extrapola o tipo de fé professada. Nessa mesma linha, ainda que o Brasil não tenha lidado com um mecanismo de segregação declarado pelo Estado, houve aqui processos relacionados à supressão e discriminação de elementos culturais africanos, além da perseguição e marginalização, sobretudo daqueles ligados ao samba. Assim, é possível crer que as elites brasileiras tinham sim conhecimento sobre o poder aglutinador da música e da cultura negra. Por isso também, o processo de repressão da religiosidade afro-brasileira, berço de nascimento do samba. Em especial porque esse papel social de aglutinar, manter e disseminar elementos fundamentais da cultura negra pode ser compreendido como uma forma de intelectualidade relacionada às experiências do cotidiano.

Segundo o filósofo Antonio Gramsci, todo homem é dotado de intelectualidade, podendo exercer ou não a função social de intelectual, separando, a partir disso, os intelectuais em tradicionais e orgânicos. Os tradicionais seriam aqueles ligados à academia, à filosofia e às reflexões sobre a sociedade. Ao passo que os intelectuais orgânicos seriam aqueles mais ligados ao grupo social, ainda que com atuações políticas (SEMERARO, 2006, p. 376). Nesse sentido, a partir da perspectiva feminista negra e da “história intelectual de mulheres negras” (XAVIER, 2022), as experiências artísticas e do cotidiano das sambistas negras são pensadas como forma de exercício de intelectualidade, partindo do que a socióloga Patricia Hill Collins classifica como “senso de autovalor”, a partir de uma “autodefinição independente” em relação à forma como mulheres negras são vistas pela sociedade (COLLINS, 2019). Refletindo sobre o trabalho intelectual de artistas e ativistas negras, ela ainda afirma que:

Musicistas, cantoras, poetisas, escritoras e outras artistas constituem outro grupo do qual emergiram intelectuais negras. Baseando-se em tradições orais de matriz africana, as musicistas, em particular, têm desfrutado de uma relação próxima com a comunidade mais ampla de afro-americanas que constituem seu público (COLLINS, 2019, p. 550).

Essa atuação, seguindo a conceituação sugerida por Collins, pode ser compreendida como poder de autodefinição, adquirido em função da opressão oriunda do racismo. Isso cria uma consciência dupla nos afro-americanos, em especial nas mulheres negras: ao mesmo tempo em que são familiarizadas com a linguagem e modo de agir do opressor, em suas comunidades essas mulheres desenvolvem pensamentos autônomos sobre quem são, sobre sua história cultural e forma de apreender o mundo. Esse movimento cria um senso de valor próprio que atua como mecanismo de sobrevivência, fomentando nessas mulheres o uso criativo do lugar de marginalidade social (COLLINS, 2017, p. 179-187). As artistas tiveram um papel destacado na crítica da opressão de classe, raça e gênero e na atualização das identidades na diáspora

negra. Essa centralidade pode ser vislumbrada também nas comunidades-terreiro que engendraram o samba, ainda que invisibilizadas na conformação da tradição da canção popular brasileira. Para entender as experiências que tornam possível a conformação de uma tradição das mulheres negras no samba, vamos analisar as dinâmicas do pós-abolição e da configuração do gênero na canção nacional.

1.4. O samba como cultura nacional

Para pensar a história das mulheres negras no samba é fundamental a reflexão sobre cultura popular e cultura negra. Cultura popular e cultura negra são conceitos que estiveram em voga ao longo de todo o século XX, sendo acionados por variados setores sociais: das lutas políticas e culturais aos militantes, acadêmicos, religiosos e até mesmo pelo Estado. Também por isso, os dois conceitos têm diferentes entendimentos, a depender de quem o mobiliza¹⁷. No caso do Brasil, até meados do século XX os estudos sobre cultura popular esbarraram na questão da mestiçagem do povo e na promoção da ideia de democracia racial, desconectando-a do genocídio dos povos originários, da exploração dos povos africanos e da reprodução por meio do estupro. Foi a partir dos anos 1970, na Europa, e 1980 no Brasil, que historiadores começaram a se interessar pela cultura popular, sobretudo a cultura dos grupos “subalternos”, e forjaram a chamada *história vista de baixo*, com nomes como E.P. Thompson, Carlo Ginzburg, Peter Burke, entre outros (ABREU; XAVIER; MONTEIRO; BRASIL, 2018, p. 18). Esse movimento ocasionou estudos sobre “culturas populares subalternas e dominantes, as formas de dominação e autonomia em termos culturais, construídas pelos sujeitos sociais e históricos concretos” (ABREU; XAVIER; MONTEIRO; BRASIL, 2018, p. 20), além das reflexões sobre subordinação, resistência e adaptação.

A busca por uma identidade que definisse o povo brasileiro nasceu com o processo de Independência do Brasil. Desde então, o tema faz parte dos diversos projetos de nação e formas de governo estabelecidos, tanto durante o Império quanto nas diversas mudanças políticas ao longo da República.

Como a definição do que é cultura brasileira questiona, necessariamente, “quem somos” e “o que queremos” para nosso país, variadas respostas foram dadas a essas perguntas ao longo de nossa história. Em especial porque essas respostas e projetos de país dependem dos atores sociais que são questionados a esse respeito. Isso porque “numa sociedade dividida,

¹⁷ ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Lívia; BRASIL, Eric. (Orgs.). Cultura negra vol 1: festas, carnavais e patrimônios negros. Rio de Janeiro: Eduff; Faperj, 2018 (428 p.).

contrastante e conflituosa como a brasileira”, as forças conservadoras ligadas ao Estado sempre tiveram seus projetos de país. Nesse sentido, a própria definição de quem eram os cidadãos nacionais esteve envolta em estereótipos e julgamentos prévios:

Durante a Primeira República, as ideologias de branqueamento que davam mais valor aos imigrantes europeus do que aos trabalhadores afrodescendentes transformaram o termo "nacional" em um eufemismo derogatório para se referir a negros. Ser "nacional" na Primeira República, como escritores da imprensa negra de São Paulo repetiam em várias ocasiões, era ser um cidadão de segunda classe. (ALBERTO, 2017, p. 161).

Essa cidadania de segunda classe estava atrelada ao sistema exclusão e discriminação enfrentado pela população negra, sobretudo os libertos e seus descendentes, como se pode deduzir das estratégias de migração das zonas rurais para as urbanas, repressão à vadiagem e às religiões afro-brasileiras.

Um momento marcante em que a ideia de nação foi debatida e interferiu significativamente no desenvolvimento e comercialização do samba foi a década de 1930, durante os governos de Getúlio Vargas. A interferência se deu em função do processo de transformação do samba em símbolo nacional, em um período no qual o gênero, marcador cultural da comunidade negra, era associado pela imprensa e pelas elites à criminalidade e ao “mau comportamento”, vide os debates acerca da vadiagem e do curandeirismo. Portanto, apesar dessa nacionalização aparentar um avanço no que tange aos embates típicos das relações raciais no Brasil, na prática ela representou a adoção, pelo Estado, do mito da democracia racial, forjando o discurso de que no Brasil a identidade racial de sua população não era uma questão.

Restrito quase exclusivamente aos espaços de interação de grupos negros e profundamente ligado à religiosidade de matriz africana, o samba foi convertido em símbolo nacional na esteira das políticas nacionalistas de Vargas, em um primeiro momento quando o golpe de Estado (1930) pôs fim à Primeira República e, a partir de 1937, com a instauração da ditadura do Estado Novo. Em consonância com as políticas adotadas por outras lideranças nacionalistas da América Latina neste mesmo período, sua atuação tinha como foco "acabar com as estruturas políticas e econômicas e com as acentuadas divisões sociais", fruto dos séculos de escravização e da abolição da escravatura sem políticas efetivas de inclusão dos libertos e seus descendentes nas novas dinâmicas sociais republicanas, pautadas, sobretudo, na industrialização (ALBERTO, 2017, p. 161).

Essa busca por uma reorganização social tinha também como objetivo, acabar com a luta de classes por meio de um governo firme, que buscava dar atenção às necessidades dos menos favorecidos, construindo a imagem de Vargas como "pai dos pobres". Para tanto, em

vez da valorização individual de aspectos como raça, etnia e língua, seu plano era "promover a brasilidade – um sentimento que combinava patriotismo, nacionalismo e uma identidade nacional racial e culturalmente integrada". Sua perspectiva era a de que “um país não é apenas um conglomerado de indivíduos dentro de um trecho de território, mas, principalmente, a unidade de raça, a unidade da língua, a unidade do pensamento nacional” (ALBERTO, 2017, p. 161-162).

Entre as políticas adotadas para promoção desta brasilidade, algumas beneficiaram a população negra, outras nem tanto, porque a promoção dessa identidade unitária significava, em partes, a negação da herança africana. Como aspecto positivo, houve a aprovação da legislação que garantia aos nacionais equidade na força de trabalho industrial, em relação aos imigrantes europeus.

Nas políticas culturais, o governo Vargas afirmava que os africanos e seus descendentes eram "membros essenciais da comunidade brasileira”, atendendo assim, à pauta de intelectuais negros do período que reivindicavam a afirmação do lugar social dos brasileiros negros na construção do ideário de nação (ALBERTO, 2017, p. 162).

Um aspecto importante, implícito nessa ideia de nação integrada, é o fomento a uma cultura miscigenada que tomou como base a cultura popular carioca, tornando o Rio de Janeiro o modelo a ser seguido por todo o Brasil. Isso ocorreu na contramão do movimento em andamento em Salvador, no qual lideranças religiosas e intelectuais passaram a privilegiar determinados grupos como africanos puros, desmerecendo aqueles com traços miscigenados, o que culminou em uma hierarquização inclusive religiosa.

Foi neste contexto que Gilberto Freyre ganhou notoriedade com sua obra *Casa-Grande & Senzala* (1933), que afirmava a existência de uma fraternidade interracial, sendo a mãe preta e as amas de leite africanas instituidoras dos laços afetivos entre crianças brancas e negras. E o estupro, do qual foi decorrente parte significativa do processo de miscigenação, como uma "zona de confraternização entre vencedores e vencidos" e que, por isso, não haveria racismo na sociedade brasileira. De modo que:

(...) as ideias de uma identidade nacional mestiça, que ele [Gilberto Freyre] ajudou a popularizar, se encaixavam no projeto do governo de promoção de uma cultura nacional capaz de englobar as divisões raciais, de classe e regionais do país. (...) Vargas e seus assessores converteram símbolos seletivos da herança afro-europeia mista do Brasil, como o samba e o carnaval, em ícone da identidade racial particularmente inclusiva original do Brasil (ALBERTO, 2017, p. 166).

Com isso, o regime contribuiu para a elevação do samba – originalmente a música de afrodescendentes das classes mais baixas no Rio de Janeiro – ao status de ritmo nacional,

tornando-se sinônimo das "pacíficas" relações raciais brasileiras e de uma "cultura híbrida tolerante" (ALBERTO, 2017, p. 166). Entretanto, esta nacionalização teve como ônus a predileção por artistas brancos e da classe média em detrimento de artistas negros. A análise deste aspecto é fundamental, porque tanto a presença feminina quanto masculina no universo do samba tem em comum a pertença à classe trabalhadora e a moradia majoritariamente em territórios de favelas e/ou subúrbios, o que preliminarmente excluiu os atores negros do cenário musical fomentado pelo governo. Sobretudo porque a presença negra no samba e no carnaval era tutelada pelo regime autoritário, com papéis muito bem definidos, todos eles de coadjuvante:

A nacionalização do samba enfatizava a mistura pacífica e a diluição das raízes musicais africanas, em vez de destacar a sua distinção. A africanidade e a negritude, "civilizadas" por agentes brancos, eram celebradas não em seus próprios termos, mas porque enriqueciam a matriz cultural europeia no Brasil (...) Se a africanidade (...) era a herança cultural de todos os brasileiros, independentemente da ascendência, devia também ser cuidadosamente controlada e circunscrita - em algumas áreas da vida cultural (como música, carnaval, ou religião), em espaços e regiões específicas (favelas do Rio ou no estado da Bahia) (ALBERTO, 2017, p. 167).

A percepção de cultura popular que temos hoje é fruto do processo de nacionalização do samba – que fomentou a gênese da indústria cultural brasileira – aliado à urbanização brasileira, que contou com diversas ondas de migração do Nordeste para o Sudeste, bem como as políticas trabalhistas instituídas por Vargas, responsáveis por modificar as condições de trabalho e promover acesso ao consumo de massa. Entretanto, conforme sugere o historiador Marcos Napolitano, a cultura brasileira, apesar de em certa medida unificada, deve ser entendida como um mosaico, portanto, necessariamente heterogênea, mas conectada, cruzando, com isso, “elementos imemoriais, ditos folclóricos, com elementos de uma cultura cada vez mais ligada ao lazer urbano das novas massas trabalhadoras” (NAPOLITANO, 2008, p. 08).

Apesar da ampla repercussão do samba a partir dos anos 1920, nos anos 1940 outros gêneros passaram a disputar espaço com ele, principalmente o baião / xote de Luiz Gonzaga, e o bolero ou bolerão de nomes como Ângela Maria e Emilinha Borba. Esses ritmos, considerados populares, eram entendidos pela elite ligada à cultura e à educação como motivo de vergonha, em especial por representar pessoas pobres, lutando pela vida. Esse tipo de produção popular que as elites consideravam escapistas e banais, refletiam, em larga medida, experiências naturais e recorrentes dos grupos marginalizados. O Rio de Janeiro já havia se consolidado como espaço de produção desse imaginário sobre o povo brasileiro, em especial pela forte presença de grupos baianos e sertanejos, assim monopolizou e ditou por anos a música nacional.

Ao passo que São Paulo era compreendido como espaço de produção cultural alinhada à Europa e aos EUA, voltado para o teatro, cinema e artes plásticas (NAPOLITANO, 2008, p. 18).

Na década de 1950, o rádio foi o principal veículo de popularização da canção e dos melodramas (novelas), sendo o principal veículo para difusão da música, “fonte de informação, lazer, cultura e sociabilidade”. E foi nesse meio que se viu um processo de “civilização do samba”, excluindo do gênero instrumentos mais conectados à religiosidade afro-brasileira. A promoção dessa mudança estrutural culminou no nascimento da bossa nova. Analisando a estrutura rítmica do gênero, Muniz Sodré (1998) afirma:

Do ponto de vista estritamente musical, a bossa-nova importava uma renovação técnica a partir de influências jazzísticas: tanto os recursos do *bebop* e do *cool-jazz* (...) quanto outros de base clássico-erudita. A aproximação jazzística permite à Bossa Nova manter a sincopa do samba e até mesmo valorizá-la: a batida peculiar do violão (revalorizado enquanto instrumento harmônico) é um jogo rítmico especial em que se enfatiza o emprego da sincopa no acompanhamento (SODRÉ, 1998, p. 49).

Partindo da percepção de que a cultura popular em voga não os representava, “alguns segmentos da sociedade brasileira passaram a gestar um outro projeto de cultura, que deveria representar a face civilizada e educada do povo brasileiro” (NAPOLITANO, 2008, p. 29-32). Fruto da classe média carioca, o baiano João Gilberto é entendido como precursor do novo ritmo no início dos anos 1950. Ligado à boemia da zona sul, ele conectou elementos do samba ao *cool jazz*, “sem maiores ornamentos e com voz baixa”. Suas letras, ao contrário do bolero e do samba, tinham certa tendência à sutileza e à contenção de expressões exageradas de sentimentos. A novidade musical caiu nas graças de “um segmento moderno da classe média”, que lançou outros nomes como Tom Jobim e Vinicius de Moraes. O primeiro, a respeito da exportação da bossa nova como produto tipicamente brasileiro em detrimento do samba, chegou a afirmar que a partir dessa nova criação, o Brasil deixaria de exportar sons exóticos para exportar “um produto cultural acabado” (NAPOLITANO, 2008, p. 29-32).

A partir de 1959, a bossa nova tornou-se uma febre cultural ligada às classes abastadas e, também por isso, passou a ser usada como qualificadora de produtos pelo mercado, a exemplo das geladeiras e carros modelos “bossa nova”, tudo isso propagado em larga medida pela imprensa. Contudo, o gênero não foi uma unanimidade, especialmente entre as camadas populares. Apesar de todo incentivo da indústria e da imprensa, o novo ritmo não se tornou sucesso de vendas, mas sim um fenômeno sociocultural que refletia o status desejado.

A ruptura que a bossa nova sugeria não era com o samba carioca, mas com o bolero, de nomes como Maysa e Dolores Duran. A ideia era “uma modernidade brasileira que tinha como trilha sonora a bossa nova”. Entretanto, ainda que o novo movimento não se opusesse ao

samba, a imprensa o apresentava como um samba repaginado, mais civilizado e aceitável. Ou seja, a imprensa e as elites se apropriaram de um movimento musical para refutar o outro (NAPOLITANO, 2008, p. 30).

Para a esquerda engajada, apreciadora da bossa nova, surge a ideia de politizar a ritmo, estabelecendo a oposição entre o que era representado por João Gilberto. A partir de 1961, há lançamentos relacionados à bossa nova engajada, com produções de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, responsáveis por introduzirem novos personagens e territórios às letras (NAPOLITANO, 2008, p. 43).

Apesar dos debates relacionados a como operar a bossa nova, do fim dos anos 1950 até o golpe militar ela se tornou representativa da elite progressista, com ampla aceitação no mercado fonográfico e na indústria cultural do Brasil e do mundo (NAPOLITANO, 2008, p. 43). Foi neste contexto que Clementina de Jesus se tornou a grande referência de um samba reafricanizado.

1.5. Clementina de Jesus e a reafricanização do samba

Clementina de Jesus é a principal representante do processo de reafricanização do samba a partir da década de 1960, sobretudo em função do impacto de suas produções para o registro e preservação de tradições orais ligadas ao período escravista brasileiro. Nascida em 1901 na comunidade da Carambita, bairro da periferia de Valença, região cafeeira do Vale do Paraíba, Clementina (Tina ou Quelé) migrou com a família para o Rio de Janeiro aos oito anos de idade. Cabe destacar que além de reduto cafeeiro durante o século XIX, o Vale do Paraíba está inscrito na história nacional pela organização de importantes quilombos e como nascedouro de manifestações culturais que impactaram profundamente a cultura fluminense. Contudo, após o declínio da produção de café, as oportunidades de trabalho tornaram-se escassas em Valença – conforme debate já apresentado em relação ao acesso e permanência em regiões escravistas após a abolição –, o que forçou a migração da família de Clementina para o município do Rio, em busca de melhores condições de trabalho. Na capital, ela teve acesso à educação formal e cedo passou a integrar grupos culturais ligados ao samba e às agremiações carnavalescas, frequentando redutos culturais como a casa da Tia Ciata, na Praça Onze.

Filha do carpinteiro, pedreiro, violeiro e capoeirista Paulo Batista, e da parteira, lavadeira e rezadeira Amélia de Jesus dos Santos, a história de Clementina é profundamente afetada pelas leis relativas à escravidão. Os avós maternos e paternos experienciaram o

cativeiro, já sua mãe não foi escravizada em função da Lei do Ventre Livre (nº 2040/1871), que concedia alforria aos filhos de mulheres escravizadas.

Este núcleo familiar foi determinante para a relação de Clementina com a música e a religiosidade, além de caracterizador de seu repertório. Muitas das cantigas tradicionais registradas em suas obras foram aprendidas enquanto a mãe e a avó lidavam com as tarefas domésticas cantarolando. Além disso, seu pai, Paulo Batista, foi um dos responsáveis pela construção da igreja da Carambita, frequentada por Tina desde muito jovem e onde começou a cantar no coral. A mãe rezadeira, o pai capoeirista e a afirmação da sambista como católica revelam muito do misticismo e sincretismo religioso fortemente arraigado na cultura brasileira.

Morando em Oswaldo Cruz, zona norte do Rio, Clementina integrou diversos blocos carnavalescos e participou da fundação de escolas de samba. Alguns anos após o nascimento da primeira filha, Laís, e o fim do primeiro casamento, Quelé casou-se com Albino Correia da Silva (1917/8-1977), conhecido como Albino Pé Grande, com quem teve a segunda filha, Olga, em 1943. Com o casamento, ela trocou Oswaldo Cruz pelo morro da Mangueira, tornando-se presença marcante nos eventos da Estação Primeira de Mangueira e colega de sambistas do morro, como Cartola e sua esposa, Dona Zica.

Embora fosse reconhecida como rainha do partido-alto, sendo uma das primeiras mulheres partideiras, também interpretava canções de romaria nas celebrações anuais das igrejas da Penha e de São Jorge e era intensa devota de Nossa Senhora da Glória do Outeiro.

A despeito da veia musical, Quelé tinha como ofício em tempo integral, desde a juventude, o trabalho doméstico, sendo também banqueteira e quituteira. Foi assim que levou a vida até os 63 anos de idade, quando conheceu o produtor musical Hermínio Bello de Carvalho, que lhe introduziu no meio artístico profissional.

Sua estreia nos palcos ocorreu em 1963, no festival *O Menestrel*, organizado por Hermínio e apresentado no Teatro Jovem, em Botafogo. A impactante estreia lhe rendeu viagens pelo Brasil e exterior na condição de referência da cultura popular negra brasileira. Alguns exemplos são suas apresentações em contextos notórios como o Festival de Cannes, na França, e o 1º Festival Mundial de Artes Negras, no Senegal, ambos em 1966. Promovido pela República do Senegal com apoio da Unesco, o festival pretendia atrair artistas negros de todo o mundo, oportunizando integrações artísticas e contatos neste eixo cultural (OLIVEIRA, 2018). Outro aspecto emblemático de sua repercussão internacional é a revista japonesa

*Latina*¹⁸, editada em Tóquio, cuja capa trazia foto de Clementina ao noticiar seu falecimento, em 1987.

A popularidade de Clementina enquanto representante da cultura popular negra é fruto de seu repertório que narra experiências das classes trabalhadoras no trato de assuntos cotidianos, tais como moradia, educação, violência, sentidos de mulheridade e respeitabilidade. O LP *Clementina e Convidados* (1979) traz, por exemplo, a canção *Torresmo à Milanese*, composição de Adoniram Barbosa:

O enxadão da obra bateu onze hora
Vam s'embora, João!

Que é que você troxe na marmitta, Dito?
Troxe ovo frito, troxe ovo frito
E você beleza, o que é que você troxe?
Arroz com feijão e um torresmo à milanesa,
Da minha Tereza!

Vamos armoçar
Sentados na calçada
Conversar sobre isso e aquilo
Coisas que nós não entende nada
Depois, puxá uma páia
Andar um pouco
Pra fazer o quilo

É dureza João! 4x

O mestre falou
Que hoje não tem vale não
Ele se esqueceu
Que lá em casa não sou só eu

A música apresenta o diálogo entre dois trabalhadores, João e Dito, que em seu horário de almoço descrevem a pouca diversidade dentre os alimentos que levavam em suas marmitas (Dito levou ovo frito e João arroz com feijão e torresmo à milanesa) e reclamam do atraso no pagamento que estava previsto para aquele dia. Pode parecer um assunto simples, mas localizar em uma canção situações similares às que são vividas, ratifica e impulsiona o papel político da música no debate das insatisfações a respeito das desigualdades sociais.

O mesmo LP apresenta também a canção *Assim não, Zambi*, composição de Martinho da Vila:

Quando eu morrer
Vou bater lá na porta do céu
E vou falar pra São Pedro

¹⁸ Revista japonesa especializada em música contemporânea. Já foram capa da revista nomes como Tom Jobim, Gilberto Gil, Tim Maia, Criolo, Marcelo D2, entre outros.

Que ninguém quer esta vida cruel
Eu não quero essa vida assim não Zambi
Ninguém quer essa vida assim não Zambi
(...)
Eu não quero crianças chorando
A velhinha esmolando uma xepa da feira
Eu não quero esse medo estampado
Num cara de nego sem eira nem beira
(...)
Abre as cadeias
Pros inocentes
Dá liberdade pros homens de opinião
Quando um preto 'tá morto de fome'
Um outro não tem o que comer
Quando um negro 'tá num pau-de-arara'
Tem nego penando num outro sofrer
Eu não quero essa vida assim não Zambi.

Por meio dela, Clementina apresenta a perspectiva de um indivíduo que mora no morro e que entende que, acima das rivalidades entre vizinhos, estão questões sociais profundamente arraigadas na história brasileira. Entre elas, a condição de vida precária daqueles que vivem em contextos de marginalidade social, como é o caso das periferias e favelas, locais para onde as populações negras migraram com os processos de urbanização e higienização das regiões centrais das cidades. A música fala ainda sobre o medo da miséria e a importância da seguridade social, que garantiria alimento e condições dignas de vida a crianças e idosos. Essas duas canções são exemplos do caráter provocativo de sua performance, que subverteu a ideia de passividade atribuída aos grupos subalternos e o lugar de estagnação conferido à velhice.

Talvez o mais importante e simbólico produto da indústria fonográfica que carrega a voz e a potência de Clementina seja o LP *O Canto dos Escravos* (1982). Gravado em parceria com Geraldo Filme e Tia Doca da Portela, e lançado pela gravadora Eldorado, o álbum conta com 14 canções. Em uma mistura de línguas africanas e português, as canções são chamadas de *vissungo*, nome atribuído aos cantos de trabalho oriundos de Minas Gerais do século XVIII. Com características predominantemente *bantu*, “os cantos recolhidos na década de 1930 pelo folclorista Aires da Mata Machado Filho em Diamantina”¹⁹ foram gravados e imortalizados na voz de Clementina. Também por isso sua produção artística a posiciona como mensageira de vozes ancestrais, algo até então desconhecido no cenário nacional e na indústria fonográfica. Em um momento desfavorável para o samba africanizado, tanto no aspecto político quanto da

¹⁹ João Carlos Nara Jr. (2021, 1 Março). *O Canto dos Escravos*. Freguesia de Santa Rita do Rio de Janeiro. Disponível em: < <https://doi.org/10.58079/tvnr> > Acesso em: 22 abr. 2024.

indústria cultural, a produção traz para o centro do mercado um repertório criado por escravizados e perpetuado por mais de dois séculos com suas perspectivas e leituras de mundo.

Ao introduzir-se no mercado fonográfico com seus partidos-altos, músicas de terreiro e cantos de trabalho, Clementina foi considerada a materialização da reafricanização do samba, a cristalizadora, dentro da indústria, da voz dos afrodescendentes em um período de franca efervescência da bossa nova. Com imponência, sua obra discutiu assuntos comuns às classes trabalhadoras e negras, como senso de autovalor, autonomia financeira e autodefinição. Sua arte possibilitou que esta produção não se perdesse com o tempo e com as novas tecnologias musicais.

Além disso, seu visual – quase sempre vestida de branco ou com roupas claras, turbantes e colares que lembravam as mães e tias baianas das escolas de samba – personificava a estética da religiosidade de matriz africana nos palcos e na indústria. Por tudo isso, Clementina é a precursora do que classifico como *tradição de mulheres negras sambistas*.

1.6. O conceito tradição de mulheres negras sambistas

Ao mesmo tempo em que ocorria a suavização do samba por meio da bossa nova, com a incorporação do piano, do saxofone e a retirada de instrumentos como o surdo e o tambor, surgiram carreiras como a de Clementina de Jesus, que representava um contraponto à tendência modernizadora da indústria por meio do samba reafricanizado, que retomava o ritmo e os instrumentos dos terreiros. E posteriormente, carreiras como as de Aparecida, Dona Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Gloria Bomfim, entre outras. A partir dessas trajetórias, desenvolvi o conceito de *tradição de mulheres negras sambistas* baseado em dois elementos: na escolha dessas mulheres por afirmar uma estética que remete aos terreiros, fazendo, visualmente, alusão à religiosidade de matriz africana; e na opção por um repertório que versa sobre a afro-religiosidade. Essas mulheres “optaram e optam por tratar temas do cotidiano das classes trabalhadoras” por meio da arte, num movimento de “uso criativo da margem social”. Em especial porque, mesmo desfavorecidas socialmente, “estas mulheres mobilizaram através da arte estratégias de subversão e resistência frente à precariedade da vida cotidiana (SANTOS, 2021)²⁰. Outros dois aspectos relevantes para o conceito são a origem popular e a recorrência dessas trajetórias ligadas a mulheres que ganharam a vida como trabalhadoras domésticas.

²⁰ SANTOS, Nayara C. **Clementina de Jesus, Aparecida Martins e a tradição de mulheres negras sambistas**. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, n. 21,, 2021, p.65-81.

Para pensar a presença da afro-religiosidade na música, temos como referência três termos: afro-sambas, africanito e cantiga de santo ou orixá. O termo “*afro-samba*” é representado pelo álbum *Os Afro Sambas* de Baden Powell e Vinícius de Moraes (1966). O álbum conta com oito canções dedicadas aos orixás e ao Candomblé, perpassando diversas divindades do panteão afro-brasileiro. Destacam-se entre elas: Ossain, Exu, Xangô, Iemanjá e o Caboclo Pedra Preta. Mas, apesar do referencial afro-brasileiro, diferente dos sambas tradicionais que mencionavam estas divindades, o LP estava em sintonia com o processo cultural que vivia o país, apresentando o tema com um estilo mais próximo da bossa nova, com toques de *jazz*. A ideia do álbum e do próprio termo “*afro-samba*” estava diretamente conectada ao projeto nacionalista de valorização da Música Popular Brasileira por meio do resgate da religiosidade presente no seio da comunidade negra (CAMPOS, 2015).

Na década de 1970, quando a carreira de Aparecida já estava em franca expansão, surgiu um novo termo para classificar o repertório que abordava a religiosidade afro-brasileira: “*africanito*”. O termo faz referência ao LP *O Africanito dos Tingoãs*, lançado pela RCA em 1975. *Os Tingoãs*, que tiveram intensa atividade musical na década de 1970, era uma banda formada na Bahia, em 1959, por três homens negros: Erivaldo, Heraldo e Dadinho. Com a saída de Erivaldo e a chegada de Mateus Aleluia, o grupo modificou seu foco para a religiosidade de matriz africana, a capoeira e o samba de roda. Apresentando canções para Oxóssi e Ogum e mencionando o terreiro do Gantois – o *Ilê Iamim Axé Iamassê*, na Bahia – o álbum afirma o poder do canto e da dança como forma de curar e exercitar a fé, o que é expresso pela canção *Canto e Danço pra Curar*.

Por fim, “*Cantiga de Orixá*” ou “*Cantiga de Santo*” são termos que também aparecem em alusão aos álbuns já mencionados e aos estilos de músicas que representam esse segmento.

Tendo em vista as especificidades das produções de Clementina de Jesus, Aparecida, Gloria Bomfim e outras mulheres negras que se inscrevem dentro da *tradição de mulheres negras sambistas*, optei por utilizar o conceito de “samba afro-religioso”, a fim de tratar especificamente de tais trajetórias. Cabe também salientar que os dois álbuns mencionados, além dos LPs de Clementina e Aparecida, foram lançados no contexto de um cenário de resgate e valorização da religiosidade de matriz africana, demonstrando, portanto, a afirmação de nacionalidade não necessariamente miscigenada, ainda que inscritos no contexto da ditadura civil-militar, que professava como religião oficial o catolicismo e refutava as representações ligadas à religiosidade de matriz africana.

1.7. Caminhos percorridos para mapear Aparecida

Reconstituir a história de Aparecida implicou em um processo de pesquisa longo e minucioso. As primeiras informações que levantei a seu respeito datam de 2019 / 2020, época em que ainda tentava delinear os contornos desta pesquisa e compreender sua viabilidade. Apesar da intensa produção ao longo da década de 1970 e de ainda hoje ser rememorada por cantores do rock ao rap, estruturar sua história exigiu, entre outras habilidades, criatividade para abordar as lacunas tão presentes e comuns, quando se trata da história da população negra do Brasil.

Em razão dessas dificuldades e da incursão em jornais de época, me refiro à reconstituição da trajetória de Aparecida como um “mapeamento”: sua história existe, foi vivida, faz parte da história do samba e da história das mulheres negras no samba, mas, como um tesouro, precisa ser localizada e reorganizada, a fim de que seja possível mensurar e validar seu impacto para a afirmação da religiosidade de matriz africana e para a valorização da negritude no contexto da ditadura militar.

Para reconstituir a trajetória que será apresentada a seguir, além dos últimos quatro anos de pesquisa, foi necessário o cruzamento de diversas fontes e termos de pesquisa: Aparecida + Sambista, Aparecida + Fina Flor do Samba, Aparecida + Boa Noite, Aparecida + Noitada de Samba, Aparecida + J.R. Tinhorão, Aparecida + Tereza Aragão, Aparecida + Rubem Confete... Entre tantas outras combinações. Com menções à Aparecida, foram localizadas até aqui 56 matérias ou fragmentos de jornais, o primeiro deles em outubro de 1967 no jornal *A Luta Democrática*; o mais recente de maio de 1980 no mesmo jornal. As 56 menções foram localizadas em 11 jornais diferentes, em ordem cronológica. São eles: *A Luta Democrática*, *Jornal dos Sports*, *Jornal do Commercio*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa*, *Jornal do Brasil*, *Diário da Tarde*, do Paraná, *Diário de Pernambuco*, *Diário do Paraná* e o *Fluminense*. Além disso, no cruzamento de termos com nomes que participaram direta ou indiretamente da carreira de Aparecida, foram analisadas mais 24 matérias, todas elas mapeadas por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, e transcritas integralmente.

Foi indispensável também, reunir o nome das músicas, a autoria das composições e dados sobre o lançamento dos seus cinco LPs autorais, além das participações especiais e compactos.

A incursão em acervos de pesquisa culminou na localização de quatro pareceres de censura sobre os álbuns de Aparecida, todos eles pertencentes à base de dados do Arquivo Nacional e alocados no fundo Serviço de Censura de Diversões Públicas. As fotos

correspondentes à capa do seu primeiro LP foram localizadas no acervo do Instituto Moreira Salles, na coleção de José Ramos Tinhorão. Estes itens se somam às fontes já descritas aqui. Por fim, entrevistei os dois filhos biológicos de Aparecida, Luís Alberto da Silva e Paulo Henrique Leal, e conversei com outras pesquisadoras de assuntos correlatos, como a jornalista Maitê Freitas e a historiadora Anna Raquel Rodrigues.

Apesar dessa extensa massa documental, alguns assuntos permanecem com lacunas nesta pesquisa. Entre eles: quem eram os pais biológicos de Aparecida? Ela conseguiu manter contato com eles após a mudança para o Rio de Janeiro? Concluiu os estudos? Fez curso de atuação? Como foi participar de um filme internacional? Como foi a viagem para a Europa? Se casou? Teve outros filhos além dos dois que consegui localizar? Onde ficava o terreiro de sua mãe de santo? Chegou a fazer santo? Por que saiu do Rio de Janeiro? Quais os motivos de sua morte? Foi feliz? Se sentiu realizada? Onde foi parar a mala que guardava matérias de jornais, troféus e medalhas que reconstituem sua trajetória?

No início da pesquisa, meu objetivo era reconstituir sua trajetória a ponto de responder cada uma dessas perguntas. Contudo, a dificuldade de respondê-las e a permanência de diversas lacunas pode ser compreendida como parte da história da população negra no Brasil, que teve início com uma diáspora forçada e a quebra de vínculos com sua história e território de origem. A pobreza, a migração em busca de melhores condições de trabalho e a contínua busca por subsistência são alguns dos marcadores que muitas vezes impossibilitam a reconstituição de uma narrativa linear sobre experiências negras, sobretudo no pós-abolição. Lacunas como as da história de Aparecida devem ser incorporadas à pesquisa porque dizem muito sobre a forma com que sujeitos negros e pobres foram e, muitas vezes, ainda são compreendidos pela academia.

Por tudo isso, partindo dos aprendizados durante minha participação no Grupo de Estudos e Pesquisas Intelectuais Negras UFRJ, coordenado pela professora Giovana Xavier, empreendo neste capítulo um inventário da história de Maria Aparecida Martins. Uma vez que, “por definição, um inventário é o catálogo de bens pertencentes a uma pessoa falecida a ser transferido aos seus herdeiros” (SANTOS, 2021, P. 67), este trabalho busca inventariar a contribuição de Aparecida para a *tradição de mulheres negras sambistas*.

CAPÍTULO 02- AS MULHERES NEGRAS SAMBISTAS E A DITADURA MILITAR

2.1. Indústria fonográfica e indústria cultural

A indústria fonográfica se desenvolveu a partir da evolução tecnológica. A transformação da experiência coletiva de ouvir música, o artista e sua plateia, em uma experiência pessoal, ocorreu a partir da comercialização em larga escala de vitrolas para consumo doméstico. O precursor dessa possibilidade foi o fonógrafo, em 1877, passando pelo gramofone, até chegar à vitrola elétrica, já em meados do século XX (OLIVEIRA, 2018). A evolução destes aparelhos de reprodução aconteceu concomitantemente às transformações enfrentadas pela população negra a partir da abolição da escravatura. Em especial, a luta pela sobrevivência autônoma no meio rural e o enfrentamento ao sistema de exclusão no meio urbano, dado pelas novas dinâmicas sociais inauguradas pela República.

No caso do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, a reunião de negros, oriundos em sua maioria da Bahia, culminou no desenvolvimento de uma sociabilidade própria que tinha como matriz a religiosidade, fosse pelas irmandades católicas ou pelos terreiros, fomentando diversões, relações afetivas e também produtos culturais. Neste cenário, o samba se tornou “um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira”. Cabe destacar, inclusive, que a casa da Tia Ciata na Praça Onze, respeitado espaço de difusão do samba e da religiosidade, foi um dos poucos redutos negros preservados durante as obras de modernização e gentrificação do centro da cidade, popularmente conhecidas como reformas do prefeito Pereira Passos (SODRÉ, 1998, p. 16).

É nesse contexto de efervescência cultural que ocorre a gravação oficial do primeiro samba, *Pelo Telefone*, em 1916. Apesar de se tratar de uma composição coletiva, desenvolvida durante encontros de sambistas no quintal de Tia Ciata, seu registro foi feito pelo sambista Donga na Casa Edison, considerada a primeira gravadora do Brasil, sob o selo Odeon Records. Este evento marcou o ingresso do gênero no mercado fonográfico e o início de um sistema de produção mais sofisticado, a fim de atender às crescentes demandas do setor. Assim, de símbolo exclusivamente cultural e de resistência negra, o samba passou a criar lugares sociais que permitiam ascensão e reconhecimento. A este respeito, Sodré afirma:

A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos fazem do indivíduo um objetivo privilegiado, procurando abolir seus laços com o campo social como um todo integrado. (...) o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunistas), para poder ser captado como força de trabalho musical (SODRÉ, 1998, P. 39-40).

Ao processo de comercialização do samba se uniam os desejos contraditórios dos próprios sambistas: integrar-se ao mercado da música, colhendo dinheiro e prestígio, fruto de seus sucessos, mas também manter a característica despojada dos “fundos de quintais” (TROTТА, 2011, p. 19). Esses dois desejos entraram em choque com as transformações do mercado musical na busca por “ampliar seu público por meio de estéticas e referências universais”, a partir da segunda metade do século XX (TROTТА, 2011, p. 19).

O choque de interesses entre a comercialização e a manutenção do que era entendido como parte da raiz do samba, fez parte dos debates do I Congresso Nacional do Samba, ocorrido em 1962 na Assembleia Legislativa do município da Guanabara, atual Rio de Janeiro. Contando com a participação de “artistas, estudiosos e lideranças ligadas à música popular” o evento afirmava a necessidade de “coordenar medidas práticas e de fácil execução para preservar as características tradicionais do samba, sem, entretanto, lhe negar ou tirar espontaneidade e perspectivas de progresso” (SILVA, 2024)²¹. Como este era um período de transição do samba e de suas agremiações, que passavam de “instituição cultural da população negra marginalizada” para “principal símbolo do carnaval brasileiro”, alguns segmentos identificaram o documento como “um manifesto nacionalista em um contexto cultural que se fazia cada vez mais dominado pelos referenciais norte-americanos”, além de explicitar “sua dimensão popular, a luta pela aceitação social, sua nobreza à brasileira e, ainda, a procedência carioca” do samba (SILVA, 2024). De modo que, o impulso para o processo de comercialização do samba, seja no começo do século XX, seja por volta dos anos 1950, teve como estímulo a afirmação de uma cultura popular que demonstrasse o nacionalismo brasileiro.

A questão da defesa do nacionalismo por meio do samba se tornou mais acirrada durante o regime militar, em especial pelo que foi entendido por alguns estudiosos como a “desnacionalização da vida cultural brasileira”, em função da progressiva entrada de influência estadunidense e mesmo pelo domínio, no caso da indústria fonográfica, de multinacionais estrangeiras. Segundo Wilton Silva, entendia-se que “as companhias multinacionais – Odeon, Philips, RCA e CBS – confrontadas com as limitações da censura, haviam optado por divulgar cada vez mais sucessos estrangeiros no país, inclusive inibindo novos talentos locais” (SILVA, 2024). A este respeito, Oliveira (2018) explica que, apesar das principais gravadoras em atuação Brasil serem estrangeiras, havia também as produções das empresas nacionais, a exemplo da

²¹ SILVA, Wilton C.L. *A Carta do Samba* (1962), um grito de alerta nacional-popular. XX ENECULT. v.1, 2024.

Som Livre, Continental, Copacabana, Chantecler, RGE, CID, Marcus Pereira, Tapeçar e Top Tape (OLIVEIRA, 2018, p. 43).

Após a grande ebulição cultural no final da década de 1960, os anos 1970 iniciaram com a indústria fonográfica valorizando profundamente a canção popular, situada dentro do guarda-chuva da MPB, enquanto espaço de resistência e expressão da identidade cultural brasileira, conciliando os interesses do mercado com a luta política (NAPOLITANO, 2010). Pensando a canção engajada, Napolitano afirma:

A canção engajada, em todas as suas variantes, não apenas dialogou com o contexto autoritário e as lutas da sociedade civil, mas ajudou, poética e musicalmente falando, a construir um sentido para a experiência social da resistência ao regime militar, transformando a “coragem civil” em tempos sombrios em síntese poético-musical.

E sugere ainda mais:

No Brasil, antes mesmo de a MPB surgir nos anos 1960, a canção já tinha consolidado seu lugar no mercado de bens culturais e na vida cultural cotidiana dos brasileiros. As questões sociais e políticas sempre estiveram presentes na pauta de temas abordados pela canção. Em todos os momentos da sua história, a canção popular engajada fez cantar o amor, surpreender o cotidiano em flagrantes líricos-irônicos, celebrar o trabalho coletivo ou fugir à sua imposição, de portar embriaguez, de dança, de jogo de palavras em lúdicas configurações sem sentido, de carnavalizar a imagem dos poderosos (NAPOLITANO, 2010, p. 391).

Isso se deu porque a indústria fonográfica brasileira se consolidou, ao longo dos anos 1960, a partir do desenvolvimento e expansão dos “meios de comunicação de massa, promovidos pelo regime militar”. Já na década seguinte, após a decadência dos festivais da canção, as gravadoras foram obrigadas a divulgar seus próprios artistas e “construir novos ídolos” (OLIVEIRA, 2018, p. 82). Assim:

“Em decorrência da política econômica de estímulo geral do consumo e de um incentivo fiscal criado especificamente para a indústria fonográfica, nos anos 1970 o mercado brasileiro sofreu uma significativa expansão que transformou o Brasil num dos maiores produtores e consumidores de discos do mundo” (OLIVEIRA, 2018, p. 60).

Este aspecto mercadológico fica explícito inclusive na diferença entre a produção de LPs e compactos, que, segundo Oliveira, eram produtos conceitualmente diferentes. O LP era lançado pensando em um plano de carreira, como um investimento a longo prazo em um artista. Com isso, não se vendia “somente música e sim a imagem daquele artista. Eventuais oscilações nas vendas de um álbum para outro são previsíveis”. O que importava era “o ganho em escala, ao longo do tempo, e por meio de uma sucessão de lançamentos que formam um público consumidor fiel”. Ao passo que o compacto tinha um objetivo imediato, por meio dele não se

promovia o artista e sim a música, “um sucesso capaz de alcançar uma grande vendagem” (OLIVEIRA, 2018, p. 47-48).

Nesse aspecto, para Oliveira o mercado fonográfico e a indústria cultural se relacionavam “com uma das características mais abomináveis do regime militar: a censura”, que, no regime militar, tinha duas características: repressiva e disciplinadora (OLIVEIRA, 2018, p. 58-59). O aspecto repressivo “retirava de circulação toda e qualquer manifestação entendida como contrário ao poder instituído”. A disciplinadora, por sua vez, era seletiva, censurando “de maneira unitária e não categórica, reprimindo a obra e não gênero ou a indústria”. Com isso, canções, livros, peças e filmes contrários à narrativa adotada pelo regime eram censurados, ao passo que a indústria seguia em profunda expansão. Essa característica foi responsável por um paradoxo entre o regime militar e a área cultural:

“se por um lado o período do regime militar, em especial os anos 1970, foram os de maior repressão à produção artístico-cultural brasileira, foram também os anos de maior produtividade, circulação e difusão de bens culturais” (OLIVEIRA, 2018, p. 59).

Contribuiu de maneira significativa para isso o artigo 2º da Lei Complementar nº 4/1969, conhecida como “Lei disco é cultura”. Ela foi responsável por intermediar a relação entre o Estado e a indústria fonográfica por meio da concessão de incentivos fiscais às empresas produtoras de discos (OLIVEIRA, 2018, p. 76).

2.2. A temática afro-religiosa nos anos 1970

Desde a introdução, esta dissertação aborda a profunda relação entre o samba e a religiosidade de matriz africana. Relação essa que ficou ainda mais explícita ao longo da década de 1970, quando a religiosidade foi tomada como uma alternativa ao discurso da desigualdade social, aprofundada durante o regime militar, em especial pelas políticas que culminaram no “milagre econômico” (BRÜGGER, 2018, p. 117). Seguindo este mesmo raciocínio, o jornalista Rodrigo Faour (2021) afirma que é difícil encontrar um cantor de samba ou MPB que não tenha gravado neste período algo que fizesse alusão aos orixás. Com isso, entre os principais nomes da temática afro-religiosa destaca Clementina de Jesus, Elza Soares, Maria Bethânia e Clara Nunes, ao passo que também inclui neste segmento Aparecida (FAOUR, 2021, 439).

Faour posiciona Clara Nunes como a sambista de maior sucesso nos anos 1970, “rompendo um tabu nas gravadoras que vigorava há 10 anos, desde o apogeu de Angela Maria, o de que cantora não vendia disco” (FAOUR, 2021, p. 440-441). Como a mais expressiva cantora afro-religiosa dos anos 1970, Clara Nunes, assim como Clementina de Jesus e

Aparecida, apresentava em seu repertório o sincretismo dos santos católicos com os orixás do Candomblé. Cabe lembrar que Clara Nunes iniciou sua carreira cantando músicas românticas, a virada para a temática afro-religiosa se deu em 1971, após uma viagem a Angola. Essa repaginação foi profundamente incentivada por seu então produtor, Adelzon Alves, que buscava transformar Clara na nova imagem do "audiovisual afro-brasileiro", espaço que ele acreditava estar vago desde a morte de Carmem Miranda (BRÜGGER, 2018, p. 109-110). Cabem aqui infinitas críticas à postura de Adelzon Alves, fruto do que hoje seria chamado de apropriação cultural e racismo velado. Entretanto, acho pertinente comentar apenas essa tentativa de dissociação da cultura negra e afro-religiosa de personalidades negras, em grande número à época. É provável ainda, que parte significativa da aceitação da imagem de Clara Nunes como representante afro-religiosa, sem demérito algum de suas qualidades técnicas, seja por causa de seu fenótipo, que não era de uma mulher negra e retinta, como Clementina de Jesus, Aparecida, Elza Soares, Leci Brandão, entre tantas outras. Portanto, a própria indústria, apesar de falar da cultura e da religiosidade negra, optava por usar como exemplo dessa cultura alguém de fenótipo miscigenado, com maior passabilidade entre os brancos.

Diferente de Aparecida, que vestia estampas africanas e ressaltava sua origem em Moçambique e Angola, Clara se vestia dentro da temática afro-religiosa, lembrando as mães de santo. Em momento algum ela afirmava que veio da África, mas reconhecia que muito do que se tem no Brasil como cultura e religiosidade veio de lá. Clara e Aparecida apresentam abordagens distintas de um mesmo referencial, o continente africano e a herança africana na cultura brasileira. De toda forma, corroborando com Napolitano, a carreira de Clara Nunes foi fundamental para a difusão da religiosidade afro-brasileira entre as camadas populares, de modo que: “os intérpretes e, sobretudo, as intérpretes – dada a absoluta predominância das vozes femininas na MPB – foram fundamentais para a efetiva disseminação social da canção, materializada em performances de alta ressonância social” (NAPOLITANO, 2010, p. 394), fazendo assim os debates sobre escravidão e liberdade circularem em toda a sociedade.

Retomando outros expoentes da temática afro-religiosa, Faour menciona Alcione, que assim como Clara Nunes não iniciou a carreira no samba. Após alguns sucessos no segmento romântico, ela foi contratada pela Phonogram/ Philips e direcionada para o caminho do samba por seus produtores. À época, a gravadora não tinha nenhum sambista (FAOUR, 2021, p. 442).

Outra personalidade negra destacada por Faour foi Leci Brandão, que desde 1971 integrava a ala dos compositores da Mangueira, sendo também uma das mulheres pioneiras da escola. “Naquela época, seu trabalho ainda era mesclado entre samba e outros

gêneros da chamada MPB, com arranjos mais elaborados”. Faour atribui esse trânsito musical ao fato dela ser “uma rara negra à época nesse meio com formação universitária e dom da palavra”. O jornalista salienta como grande diferencial de Leci a coragem de abordar “de forma pioneiríssima a defesa da causa LGBTQIAP+ (que ainda nem sonhava com essa nomenclatura) em canções como *As pessoas e eles*” (FAOUR, 2021, p. 445).

Dona Ivone Lara é abordada como sambista da indústria. Ele faz um parêntese afirmando que desde os anos de 1960 era uma das “pioneiras mulheres da ala dos compositores do Império Serrano”, e conclui com: “por ser de uma família de sambistas, foi só aos 56 anos, quando se aposentou, que iniciou profissionalmente uma carreira vitoriosa de cantora e compositora”. Ela era da Odeon em 1978, quando lançou seu primeiro LP (FAOUR, 2021, p. 444).

Não menos importante é a carreira de Beth Carvalho, que também não começou no samba, mas migrou para o gênero em 1972, após gravar um samba-enredo pela Unidos de São Carlos. Em razão disso, foi dispensada pela Odeon, que já tinha Clara Nunes como cantora do gênero. “Ficou então três anos na Tapeçar (selo nacional que começara suas atividades em 1970), obtendo sucesso já em seu primeiro LP como sambista” (FAOUR, 2021, p. 443). Em 1976, foi contratada pela RCA Victor, gravadora multinacional. Além de sambista, Beth destacou-se como “grande intérprete carnavalesca” e é reconhecida por “inovar na sonoridade dos discos de samba”, após levar o grupo que viria a ser o Fundo de Quintal para o estúdio e gravar com eles. A inovação foi atribuída a instrumentos como banjo, tantã e repique de mão. Foi ela também quem popularizou o termo “pagode”, por meio do álbum “No Pagode” (1977), da RCA, que era “inicialmente apenas um apelido para o próprio samba usado nos jargões dos bambas” (FAOUR, 2021, p. 444).

É importante lembrar que Beth Carvalho ficou conhecida como a “madrinha do samba”, título concedido pelas “descobertas” de talentos nas rodas de samba que frequentava. Nesse sentido, Felipe Trotta afirma que:

A ideia de apadrinhamento remete à atmosfera amadora e comunitária do samba, na qual as relações de vizinhança, amizade e parentesco são sublinhadas com escolhas de padrinhos, madrinhas e “compadres”. (...) O apadrinhamento está ligado a um ritual de passagem - batismo, casamento, formatura -, que representa um momento de “apresentação” do afilhado a uma outra esfera da vida social. No âmbito do mercado, o apadrinhamento acompanha um aval legitimador do padrinho perante um público que desconhece o novo artista (TROTТА, 2011, p. 100).

Este é um quadro especialmente relevante quando o assunto são as sambistas negras(os), uma vez que parte significativa destas carreiras foi “lançada” e/ou conduzida por esses agentes

culturais – padrinhos e madrinhas – que estabeleceram aproximações e diálogos com os artistas, mediando suas produções com a indústria fonográfica e circuito de exposições artísticas.

Faour finaliza a análise sobre a presença das mulheres na temática afro-religiosa afirmando que ao final da década, Clementina de Jesus seguia como grande referência do segmento e indica que “não tocava muito na rádio, mas virou símbolo do samba e da negritude do país” (FAOUR, 2021, p. 445).

A valorização de elementos que Clementina trazia em seu repertório, sobretudo os cantos de trabalho, está profundamente conectada à busca pelas origens e pela valorização do produto nacional.

2.3. Identidade negra e movimentos negros

No artigo *Música, afrorreligiosidade, identidade negra e fonografia: traçando caminhos no pós-abolição (1910-1930)*, a historiadora Carolina Vieira afirma que nas primeiras décadas do século XX, o Rio de Janeiro “constituía-se um mercado musical que prosperava ao som de canções populares, sendo preponderante a ação dos músicos negros nesse processo”. E sugere que, também por isso, a música tornou-se “uma fonte reveladora para a análise histórica das experiências de músicos negros e pobres e pode ser encarada como um veículo para a expressão de identidades, de críticas, de amores, de conflitos e de religiosidades” (VIEIRA, 2018, p. 84). Nesse sentido, “as empresas fonográficas constituíram um importante campo de atuação para músicos das camadas populares no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, incluindo muitos negros”. Contudo, “a constituição desse setor comercial contava com a popularidade alcançada pelos músicos antes de se relacionarem com a fonografia, uma vez que cantavam em bares, teatros e outros espaços da cidade” (VIEIRA, 2018, p. 85). Essa experiência de popularidade pode ser relacionada à trajetória de Aparecida que, antes mesmo de seu lançamento pela CID, já tinha seu segmento de atuação bem consolidado em diversos espaços da cidade, a exemplo do Teatro Opinião. Para Vieira:

Impressiona a variedade de temáticas abordadas nas letras das músicas: os tempos da escravidão, as relações amorosas, o universo dos afrodescendentes e suas diversas manifestações culturais como jongos, batuques, capoeiras e religiosidades. (...) É recorrente nas composições críticas às desigualdades sociais (...). Entre as temáticas suscitadas nas canções, estavam presentes os feitiços, as macumbas, os canjerês, os ebós, as mandingas, os despachos, as urucubacas, os Candomblés e outras expressões que remetem ao campo do sagrado afro-brasileiro. Havia referências aos maus olhados, às coisas-feitas, às comidas de santo, à possibilidade de “amarrar” o amado e de ter o santo forte. Pediam proteção por meio de figas e benzeções e abordavam entidades e orixás” (VIEIRA, 2018, p. 87)

Ou seja, mesmo o que Aparecida faz não é uma novidade, ela seguia um estilo muito comum para artistas negros: relatar suas experiências do cotidiano e sua fé. Nesse sentido, a compreensão da existência de uma *tradição de mulheres negras sambistas* pode ser vista de forma ampliada. Sambistas negros, de modo geral, usavam a música como espaço de relato de suas experiências do cotidiano, discutindo assim os mais variados assuntos. Outra ideia que a historiadora sugere é:

Um caminho de análise das canções é pensá-las como espaços em que se divulgavam imagens de suas manifestações culturais e religiosidades e, também, representações raciais no contexto de pós-Abolição, em que os músicos negros poderiam colocar, em alguma medida, suas identidades em destaque” (VIEIRA, 2018, p. 91).

Essa análise retoma Paul Gilroy, Stuart Hall e a historiografia da cultura negra nas Américas, que em seus debates aborda a existência de identidades culturais negras ao mesmo tempo híbridas e dinâmicas. Desse modo:

Os indivíduos e os grupos sociais carregam consigo elementos das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias de sua origem, mas sua composição cultural resulta do encontro de vários elementos culturais que se conectam de diferentes formas em espaços e tempos variados”. Assim, tornam-se relevantes os apontamentos de que mesmo em lugares diferentes e com características particulares, as histórias de luta dos negros têm sido permeadas por experiências semelhantes, a partir da memória da escravidão, dos africanismos e das experiências religiosas, construindo interpretações de suas vivências por meio da música, enfocando o caráter híbrido do Atlântico negro (VIEIRA, 2018, p. 91).

Na década de 1970 a comunidade negra brasileira apresentou diversos debates acerca das relações entre raça, classe, nacional, internacional e os intercâmbios possíveis para a identidade negra. Isso ocorreu em função da proximidade do Movimento Negro Contemporâneo com as lutas políticas de emancipação das colônias africanas; com os bailes soul – entendidos como uma influência norte-americana –; a retomada de um samba mais tradicional, com feições do que anos antes era feito dentro dos terreiros; e a fundação de blocos afros como o Ilê Aiyê, em Salvador.

Inaugurados no início dos anos 1970, os bailes soul (*mistura entre gospel, jazz e blues*) eram “frequentados por centenas de milhares de jovens negros a cada fim de semana”, e o fato de serem realizados nos subúrbios da cidade “tornava-os, virtualmente, invisíveis às elites intelectuais e políticas, simbolicamente concentradas na próspera zona sul da cidade” (PEDRETTI, 2022, p.11). Apesar da resistência de parcela da sociedade, a chegada desse repertório e estética (indumentárias e penteados) ao Brasil tem a ver com o fenômeno da globalização. Em especial, porque a expansão dos bailes soul confluiu com o nascimento do Movimento Negro Contemporâneo, também nos anos 1970. Este novo Movimento:

apresentava dois pontos principais em sua agenda: a denúncia, como farsa, do mito da “democracia racial”, e a construção de uma identidade negra positiva, baseada na afirmação da história e da cultura da África e da Diáspora Africana, e também a valorização do fenótipo negro (PEDRETTI, 2022, p.11).

Os bailes soul contribuíram para a expansão dessas pautas, ao passo que, por meio da estética, também afirmavam essa identidade. Contudo, com base no mito da democracia racial, a afirmação estética não foi bem aceita socialmente. Após uma matéria de Lena Frias sobre os bailes e uma reportagem do Fantástico, uma série de críticas ao movimento passaram a figurar nos jornais, com destaque para a sessão de cartas dos leitores do *Jornal do Brasil* e do *O Globo*. As críticas se davam porque o mito da democracia racial estava entranhado na sociedade, de modo que qualquer movimento que pautasse a valorização de aspectos da negritude era tomado como prática de racismo “reverso” dos negros contra os brancos.

Entre grandes nomes que se sentiram pessoalmente ofendidos com os bailes soul temos Gilberto Freire, Ferreira Gullar e José Ramos Tinhorão. O primeiro, fazendo a defesa de um Brasil “fraternalmente, brasileiromente moreno”, encarando o movimento como parte do plano dos comunistas internacionais. Gullar, pautado em um ideal de “identidade nacional e política do povo brasileiro”, à la Teatro Opinião, propunha a valorização de obras artísticas que “buscam no passado a cultura popular autêntica para construir uma nova nação, simultaneamente moderna e desalienada” – o que corrobora com a análise superficial da esquerda, que enxergava o movimento negro como alienado e submetido à influência capitalista norte-americana. Em contraponto a isso, um apontamento que Pedretti faz é que, provavelmente para muitos frequentadores, “aquelas festas eram seu momento de lazer e nada mais”, “o desejo daqueles jovens era se divertir” (PEDRETTI, 2022, p. 58-62). Já Tinhorão fez sua crítica por meio de uma coluna escrita em 1977. Com o título “Protesto 'black' é fonte de renda 'white'”, o crítico sugeria que as gravadoras multinacionais estavam estimulando a produção de um estilo estrangeiro no Brasil e que os negros que seguiam por este caminho desejavam, em verdade, parecer com os negros norte-americanos²².

Independentemente de seu aspecto político ou cultural, a imprensa fomentou a rivalidade entre o samba e o soul. A oposição entre eles foi materializada na música *Sou mais o Samba*, lançada por Candeia em 1971:

Alô cumpade Candeia (oba, oba)
Vamo levar o partido alto aí, meu cumpade
É pra já
Não vamos negar nossas origens

²² Jornal do Brasil. “Protesto 'black' é fonte de renda 'white'”. 14/06/1977.

Mas nós somos brasileiros

Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano
Ao som da viola e pandeiro
Sou mais o samba brasileiro

Ah, eu não sou africano
Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano
Ao som da viola e pandeiro
Sou mais o samba brasileiro

Menino, tome juízo
Escute o que vou lhe dizer
O Brasil é um grande samba
Que espera por você
Podes crer, podes crer

Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano
Ao som da viola e pandeiro
Sou mais o samba brasileiro

(Fala, Dona Ivone Lara)

Pra juventude de hoje
Dou meu conselho de vez
Quem não sabe o be-a-bá
Não pode cantar inglês
Aprenda o português

Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano
Ao som da viola e pandeiro
Sou mais o samba brasileiro

Este som que vem de fora
Não me apavora nem rock nem rumba
Pra acabar com o tal de soul
Basta um pouco de macumba

Eu não sou africano
Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano
Ao som da viola e pandeiro
Sou mais o samba brasileiro

(Candeia)
Nem jamaicano, nem colombiano
Sou daqui mesmo, país tropical

(Fala Dona Ivone Lara)

O samba é a nossa alegria
De muita harmonia ao som de pandeiro
Vem pra esta roda de samba

Não fique imitando estrangeiro
Somos brasileiros

Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano
Ao som da viola e pandeiro
Sou mais o samba brasileiro

Calma, calma, minha gente
Pra que tanto bambambam
Pois os blacks de hoje em dia
São os sambistas de amanhã

Eu não sou africano
Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano
Ao som da viola e pandeiro
Sou mais o samba brasileiro

Estabelecendo críticas à internacionalização das pautas relacionadas à negritude (descolonização de países africanos, direitos civis nos EUA) e pautando uma maior valorização da cultura nacional, Candeia valeu-se do samba para articular suas ideias e interpretar as mudanças sociais em ebulição. Nesse sentido, é possível perceber a pluralidade de perspectivas de mundo dos sambistas negros, porque ao passo que Candeia reivindicava uma brasilidade, negando outras influências e origens, Aparecida apresentava em sua arte a herança africana presente no Brasil. Apesar disso, o próprio Candeia reconheceu, alguns anos depois, que ambos os movimentos tinham o mesmo objetivo, promover a consciência negra na população.

Nessa mesma linha de reflexão sobre a história do negro no Brasil, Brügger estabeleceu um paralelo e uma relação direta entre a carreira de Clara Nunes, a partir da virada dos anos 1970, e as pautas em ascensão do movimento negro “que afirmava a cultura como um campo de luta política, a partir da afirmação de símbolos e elementos considerados caracteristicamente negros” (BRÜGGER, 2018, p. 124). Para ela:

Clara Nunes atuou no sentido de fortalecer as propostas do movimento negro, na medida em que divulgava com seu canto uma mensagem de mesmo teor da dos militantes daquela causa, atingindo um público mais amplo do que o discurso deles: a valorização da cultura negra brasileira, com suas raízes africanas e seu passado de exploração escravista. Por outro lado, é inegável que a existência deste movimento criava condições sociais favoráveis à produção e à difusão da obra da cantora (BRÜGGER, 2018, p. 117).

De todo modo, tanto o samba quanto o soul foram acompanhados de perto pelo regime militar, uma vez que ambos os movimentos foram entendidos como “propagadores do racismo negro”. Sobre isso, Pedretti informa que na Constituição de 1967, estabelecida após o golpe civil-militar, havia duas menções à raça: “o preconceito de raça será punido pela lei”, parágrafo

primeiro do artigo 150, e “não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de raça ou classe”, diz o parágrafo oitavo do mesmo artigo. Positivas à primeira vista, as passagens indicam, na verdade, a força do mito, uma vez que qualquer denúncia de discriminação racial seria entendida como prática de “propaganda de preconceito de raça” (PEDRETTI, 2022, p. 53). E foi exatamente assim que os serviços de inteligência do regime militar interpretaram as manifestações negras. Em um relatório do Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA) foram apresentadas as seguintes informações: “1. Estão se proliferando, nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo, Associações Culturais que têm o objetivo de propagar a cultura negra no Brasil”. Entre as “características dos radicais” estava denominar-se “almas negras” e se vestirem com “roupas extravagantes, à moda africana” (PEDRETTI, 2022, p. 86). Isso pode servir, inclusive, para justificar algumas das críticas recebidas por Aparecida, por falar de sua origem africana. Em especial por estar fazendo do samba, entendido pelo regime como um espaço harmonioso das três raças, um espaço de reflexão e de promoção de pensamentos críticos acerca da herança afro-brasileira na cultura nacional. Além disso, demonstra sua audácia de vestir-se com roupas africanas e acender velas em frente a uma pedreira, forma que ela é apresentada em seu primeiro LP, em 1975.

Outros relatórios afirmavam que “a tônica do movimento é lançar o racismo no país, como existe nos *States*”. A exemplo disso, “os brancos são evitados, maltratados e até insultados. As autoridades estão atentas a esse movimento, pois pode se tratar de problemas de segurança nacional. E mais: no Brasil não existe racismo” (PEDRETTI, 2022, p. 86). Segundo Pedretti, a lógica seguida pelos militares era a de que:

“no Brasil, reinaria uma democracia racial, sendo a marca das relações raciais a harmonia entre negros e brancos. Portanto, como não existiria racismo no Brasil, quaisquer mobilizações que colocassem em debate o tema da discriminação contra negros ou que promovessem a valorização da cultura negra geraram, ela sim, um problema racial. Assim, segundo esse pensamento, os movimentos antirracistas e as associações culturais negras estavam criando o racismo no país” (PEDRETTI, 2022, p. 63).

Portanto, “a preocupação da ditadura com a temática racial”, que havia surgido “no início dos anos 1970 e ganhado força com o monitoramento dos bailes soul a partir de 1975”, tornou-se assunto de “segurança nacional, debatida pelo CSN, com conhecimento e anuência do presidente ditador” (PEDRETTI, 2022, p. 88). Com isso, relatórios produzidos pelas forças de segurança buscavam sempre mapear e identificar as ações em torno dos debates raciais, muitas vezes distorcendo o que de fato aconteceu. Entre os exemplos, há a interpretação sobre o samba-

enredo da Vila Isabel no carnaval carioca de 1988. Com o título "*Kizomba, festa da raça*", a letra foi definida pelo regime como "uma manifestação revolucionária negra contra os brancos" (PEDRETTI, 2022, p. 90).

Diante de todos esses dados, Pedretti afirma que o regime militar tentou ativamente "bloquear as discussões sobre o preconceito e racismo", buscando "intensificar a censura relativa às questões vinculadas ao debate sobre raça e racismo". Assim, ele demonstra que "o tema do racismo e das mobilizações antirracistas foi acompanhado de perto pelo aparato repressivo da ditadura, de forma muito intensa", tendo como justificativa o mito da democracia racial e a Doutrina de Segurança Nacional (PEDRETTI, 2022, p. 91).

CAPÍTULO 03 - INVENTARIANDO APARECIDA

3.1. “Eu vim de lá pequeninha”: origens e início da carreira

Maria Aparecida Martins, a Aparecida, nasceu em 04 de dezembro de 1939 no município de Caxambu, Minas Gerais. Conhecido na historiografia por suas águas milagrosas, no século XIX o município recebeu a visita da família imperial. Conta-se que após banhar-se nas águas da cidade, a Princesa Isabel foi curada de problemas relacionados à infertilidade, conseguindo, assim, engravidar.

Nos primeiros esboços desta pesquisa, acreditava-se que Aparecida havia migrado com toda sua família nuclear para o município do Rio de Janeiro, por volta dos 10 anos. Essa perspectiva estava calcada na sabida falta de oportunidades de emprego para a população recém liberta em antigas cidades escravistas. Contudo, na matéria “*Finalmente foi descoberto o talento da mulata Aparecida*”, do *Diário da Tarde* de 12 de janeiro de 1976, foi localizada a seguinte informação:

Aparecida começou a compor aos 13 anos. Para ela o samba é uma experiência entranhada, vinda das origens. Seu pai trabalhava na estrada de ferro da cidade mineira de Caxambu. Era descendente direta dos escravos, pois seus avós paternos vieram de Moçambique e por parte de sua mãe a família era originária de Angola. Aos sete anos de idade Aparecida deixou Minas Gerais, com destino a cidade de São Mateus no Estado do Rio, em companhia de seus pais adotivos.

Esta é a única informação localizada sobre a família nuclear de Aparecida.

A indicação da participação de seu pai biológico na construção da estrada de ferro inscreve sua história familiar na história da Estrada de Ferro do Oeste Mineiro. Responsável pelo transporte de passageiros e pelo escoamento da água mineral, a linha férrea de Caxambu teve algumas etapas. Sua inauguração foi em 1891 e em 1910 ela foi anexada à linha da Barra do Piraí, conectando os estados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. E, apesar da permanência da família nuclear em Caxambu, a migração de Aparecida e sua família adotiva para o Rio de Janeiro, entre as décadas de 1940 e 1950, faz parte das migrações realizadas neste mesmo período, sobretudo por famílias negras, para capitais como Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente por conta do processo de industrialização destes grandes centros urbanos.

Na sequência, a mesma matéria do *Diário da Tarde* afirma:

Crioula bonita, era sempre convidada para ser passista e para participar de shows, mas ninguém dava atenção às suas músicas. Para ajudar aos pais adotivos trabalhava como empregada doméstica, babá e mais tarde, como cozinheira de um botequim²³.

Assim como a carreira de Clementina de Jesus, a trajetória de Aparecida também é atravessada pelo trabalho doméstico desde a juventude. Esta dura realidade significou, entre outros aspectos, não poder dedicar-se exclusivamente à música em função das obrigações familiares.

A presença do trabalho doméstico como alternativa à pobreza retoma a argumentação de Caetana Damasceno acerca do tipo de ocupação das mulheres brancas e negras no mercado de trabalho, com especial destaque para a gradação de seus tons de pele. Fruto de pais africanos e de pele retinta, para alguém como Aparecida – ou Clementina – era socialmente “natural” que se ocupasse postos de trabalho informal e precarizado, materializando os dados apresentados por Damasceno (DAMASCENO, 2011). Este marcador é relevante porque indica também a apreensão e dedicação dessas mulheres negras às necessidades básicas de existência, ao passo que demonstra a não desistência dos sonhos pessoais.

Ao destacar primeiro sua beleza e na sequência mencionar os diversos convites que recebeu para ser passista, a matéria revela a leitura social do perfil estético de Aparecida, desqualificando, por sua vez, seus atributos artísticos em detrimento de sua beleza. Entretanto, esta leitura e definição de um lugar social específico não impossibilitou que, mesmo com dificuldades, a artista alcançasse o mercado fonográfico anos mais tarde.

Ainda na adolescência, além de trabalhar como passadeira, Aparecida já esboçava suas primeiras composições. A informação sobre a migração para o Rio de Janeiro na infância e suas primeiras composições se repete em outra matéria de jornal, publicada alguns anos antes. Estampando meia página, a matéria “*Alegria de vencer samba acaba em tristeza*” foi publicada pelo *Jornal dos Sports* em 06 de janeiro de 1968:

Maria Aparecida Martins, 28 anos, mineira de Caxambu. Chegou ao Rio com 10 anos e foi morar em São Mateus. Aos 13 anos, compunha sua primeira música, uma valsa: “Sonho”. Ela mesmo confessa que a composição tem versos “muito infantis”. Na sua pouca instrução - apenas o curso primário - delinea o fenômeno, mas não sabe explicá-lo devidamente: - Não sei explicar como me nasceu a ideia de fazer música já que nunca lidara com músicos. Foi como se alguém soprasse em meu ouvido a melodia e eu, pegando um pedaço de papel, comecei a escrever o tema. Da primeira música até hoje compôs cerca de 55 melodias, nos mais variados ritmos - em menor quantidade o samba. Samba que compôs pela primeira vez quando já ultrapassara os 15 anos: “Estou dando azar”, um partido alto. Pela vida afora jamais quis parceiros para “evitar desentendimentos”²⁴.

²³ Diário da Tarde. *Finalmente foi descoberto o talento da mulata Aparecida*. 12/01/1976.

²⁴ Jornal dos Sports. *Alegria de vencer samba acaba em tristeza*. 06/01/1968.

A repetição de informações como essa sobre a migração na infância, é um dos caminhos utilizados para indicar fatos da trajetória da sambista. Entre outros dados, essa reportagem indica que sete anos antes do lançamento do primeiro LP, Aparecida já tinha 55 canções de sua autoria, passando por diversos gêneros da música popular. Além disso, apresenta o estranhamento da própria artista, que nunca soube explicar seu interesse pela música ou a habilidade de composição, uma vez que não conviveu diretamente com músicos.

Aparecida conta que suas composições eram escritas como se alguém soprasse em seus ouvidos a melodia e, a partir daí, ela desenvolvia a letra. Esta narrativa não é um caso isolado no universo do samba. Na entrevista “*Mano Brown recebe Leci Brandão*”, veiculada em 14 de outubro de 2021 pelo *podcast Mano a Mano*, a sambista Leci Brandão contou ao rapper Mano Brown que nunca tocou instrumentos de corda e que muitas de suas músicas lhe chegavam prontas, como se alguém soprasse em seu ouvido a letra e o ritmo. A forma como as duas narram o sopro nos ouvidos pode ter relação direta com sua religiosidade. Aparecida nunca explicou o assunto, mas Leci atribui o sopro a seus orixás e guias, demarcando o papel da espiritualidade em seu processo criativo.

Retomando a matéria do *Diário da Tarde*, há informações sobre o início de sua carreira artística: “Através de um amigo entrou em contato com Salvador Batista que fazia o programa “Voz do Morro” e lhe conseguiu um lugar como passista em seu grupo de samba. Neste trabalho Aparecida permaneceu por mais de dez anos”²⁵. Sobre seu ingresso no programa *A Voz do Morro*, além da citação acima, foi localizado o trecho a seguir, publicado na *Tribuna da Imprensa* em 29 de novembro de 1975:

A primeira vez que Aparecida pintou nas paradas artísticas foi dentro de um programa do saudoso Salvador Baptista, A Voz do Morro, na Rádio Tupi. Já vai muito longe esse tempo em que a moça chegou muito tímida na emissora da Praça Mauá e se candidatou a uma vaga de passista, sambou e foi aceita. O conjunto Nosso Samba, que também começava as suas transas na mesma época, um dia acompanhou um pagode de Aparecida nos corredores da Rádio e levaram a novidade para Salvador, que sem pensar duas vezes lançou a moça²⁶.

O início da carreira como passista é mencionado em outras matérias: “Além de compositora, Maria Aparecida é, também passista de muitas bossas”²⁷. Quem quiser ajudá-la, pode procurá-

²⁵ Diário da Tarde. *Finalmente foi descoberto o talento da mulata Aparecida*. 12/01/1976

²⁶ Tribuna da Imprensa. *Aparecida, o canto bantu*. 29/11/1975.

²⁷ Responsável por demonstrar “samba no pé”, a arte de passista de escola de samba passou a constar no calendário do município do Rio de Janeiro como data a ser celebrada. Instituído pela Lei 4.462 de 2007, o Dia das Passistas de Escola de Samba é comemorado todo 19 de janeiro. Em acréscimo a esta lei, em 2022 as passistas foram declaradas patrimônio cultural imaterial do Rio de Janeiro, por meio da Lei nº 9.684. Em pronunciamento, o então

la para shows às segundas-feiras, no Teatro Opinião”²⁸; “Maria Aparecida Martins, nascida em Caxambu, Minas Gerais e criada no Rio, estreou aos 14 anos, como passista e descoberta por Teresa Aragão, quando dançava numa gafieira”²⁹.

Provavelmente, foi por meio de seu trabalho da Rádio Tupi que Aparecida conheceu o então presidente do Grêmio Recreativo e Escola de Samba Caprichosos de Pilares, que no final de 1967 a convidou para integrar a escola de samba. Como retribuição, Aparecida compôs um samba e o submeteu à disputa de sambas-enredo para o desfile de 1968. A canção “*A sonata das matas*”³⁰, que tinha como tema a natureza brasileira, foi a campeã do concurso. O processo de entrada na agremiação e preparação do samba foi narrado na seguinte matéria:

Umas poucas vezes Maria Aparecida visitou escolas de samba. Então, na Secretaria de Turismo, encontrou o Presidente da Caprichosos dos Pilares, Wilson Macário, e este a sabendo compositora a convidou para ingressar na sua agremiação.

- Primeiro eu pensei bastante porque não estava acostumada com o ambiente das escolas. Somente umas duas semanas depois decidi aceitar o convite. Expliquei logo que, sendo pobre, poderia dar à Escola apenas as minhas músicas. Fui aceita e lancei um samba no terreiro: "O Brasil e a Primavera".

Então, Maria Aparecida decidiu concorrer ao samba enredo: O Brasil em plena primavera. Durante quinze dias a compositora "batalhou" - como ela mesmo afirma - a letra e a melodia e, afinal, lançou o samba na quadra que, segundo decisão de uma comissão julgadora formada por elementos estranhos à Escola venceu os demais concorrentes.

O trecho faz parte da matéria *Alegria de vencer samba acaba em tristeza*, publicada no *Jornal dos Sports* em 06/01/1968. A vitória e a letra do samba também foram publicadas em jornal:

Maria Aparecida Martins, dos "Caprichosos dos Pilares", conseguiu entrar com seu samba no concurso que apontaria o samba-enredo daquela agremiação para o Carnaval de 1968.

Pela primeira vez uma compositora, embora pertencente à Ala dos Compositores, dos Caprichosos de Pilares, consegue vencer aquele concurso, encaixando perfeitamente a letra de sua autoria do enredo que é "O Brasil em Plena Primavera".

Eis a letra ganhadora, que vem sendo cantada todos os sábados e domingos na quadra dos Caprichosos dos Pilares, dias em que se programam os ensaios daquela agremiação:

"Sonata nas Matas"

(De Maria Aparecida Martins)

A primavera é fada / Que Deus um dia criou / Quando Ele fez estas obras maravilhosas / A mãe-natureza os conservou / Há beleza em todo lugar / E o sertão desperta embevecido / Ouvindo o Uirapuru cantar / Sua história de amor rido / No lago, afogando sua dor / A vitória-régia começa a chorar / Olhando este pássaro cantador / Que igual a ela sofreu de amor / Os passarinhos e cascatas / Fazem majestosa

governador Cláudio Castro afirmou: ""A decisão reforça a relevância daqueles que dão um espetáculo com o famoso samba no pé, reconhecido mundialmente como um dos símbolos da cultura brasileira.

²⁸ Jornal dos Sports. *Noitada do mamão com açúcar*. 14/08/1968.

²⁹ Diário de Pernambuco. *Aparecida em "13 de maio"*. 26/03/1980.

³⁰ Galeria do Samba | Disponível em: < <https://x.gd/l81Ek> > Acesso em: 29 mai. de 2022.

orquestra / e esta sonata das matas / Traz o luar para ver as festas / Ô-ô-ô-ô-ô / Ô-ô-ô-ô-ô-ô / Que deslumbrante paisagem / A primavera parece miragem³¹

A vitória da composição tornou Aparecida a segunda mulher, depois apenas de Dona Ivone Lara, a alcançar tal feito. Entre os registros que mencionam a vitória há a seguinte passagem:

Com início às 20 horas de hoje, na Rua Turi, Viaduto de Pilares, os Caprichosos dos Pilares oferecerão noitada de samba aos seus convidados e associados, com seu tradicional Grito de Carnaval. Também hoje programaram seus dirigentes um churrasco às 11 horas, no mesmo local. Na oportunidade, Maria Aparecida Martins, autora do samba-enredo do Bloco para o carnaval de 1968, "Sonata das Matas" estará sendo homenageada pelos dirigentes dos Caprichosos, como prêmio pela sua dedicação ao bloco³².

Em dezembro de 1967, somando o grito de carnaval à uma homenagem pela vitória, o presidente da Caprichosos de Pilares ofereceu um samba na quadra da escola em comemoração à vitória de Aparecida. Contudo, antes mesmo do desfile, o feito de Aparecida foi desvalorizado por alguns. Em matéria ao *Jornal dos Sports* de janeiro de 1968 ela explica:

(...) Moço, o senhor nem sabe a minha história. Muitas vezes eu tenho até vontade de chorar por causa desta música. Muitos dizem que eu ganhei porque sou mulher - afirma a pretinha pequena, de fala mansa. Ela entrara na redação, procurara o redator de carnaval e, causando incredulidade, se afirmara compositora. Foi logo "desafiada" a cantar um samba. Pergunta: - o samba-enredo lá da escola? A escola é a Caprichosos dos Pilares. Canta o samba. Uma letra bonita que nem ela só. Aí começa a falar do seu drama, do eterno drama do samba - os que não sabem perder. Os que chamaram "vulgar" uma letra que honra qualquer verdadeiro compositor popular³³.

Apesar da insatisfação, é importante evidenciar a versão de Aparecida sobre a composição e o ingresso na Escola da zona norte: "Eu não tinha fé nem esperança de ganhar o samba enredo, porque muitos afirmaram que sua letra era vulgar e a melodia muito fraca. Venci, mas chorei de me acabar - confessa Maria Aparecida"³⁴. De toda forma, o atrito levou à saída da sambista da agremiação antes mesmo do carnaval de 1968, como aponta a matéria publicada 08/01/1968:

Caprichosos dos Pilares - Depois de fazer para a Escola, um bonito samba intitulado "Sonata das Matas", a jambete Maria Aparecida Martins, parece que vai deixar os Caprichosos dos Pilares. É pena, pois será uma grande perda para a Escola que vem se preparando para vencer o carnaval³⁵.

Sobre o desfile e a repercussão da composição no carnaval daquele ano, em 29 de fevereiro de 1968 foi publicada a seguinte matéria:

³¹ A Luta Democrática. "Sonata das Matas" é o samba-enredo da E.S. "Caprichosos dos Pilares". 10/12/1967.

³² A Luta Democrática. Samba vai rolar hoje e amanhã na Guanabara. 16/12/1967.

³³ Jornal dos Sports. Alegria de vencer samba acaba em tristeza. 06/01/1968.

³⁴ Jornal dos Sports. Alegria de vencer samba acaba em tristeza. 06/01/1968

³⁵ A Luta Democrática. Caprichosos dos Pilares. 08/01/1968.

Levando o tema "Brasil em Plena Primavera" o GRES Caprichosos dos Pilares encerrou o desfile na Avenida Rio Branco. Três carros alegóricos representando "As Três Graças", o "Negrinho do Pastoreio", e a "Cascata do Iguaçu", estavam bonitos. Cerca de 500 sambistas constituíram o todo da agremiação, distribuídos em oito alas. A bateria formou com 80 instrumentistas e as alas que mais atenção chamaram foram as seguintes: Vitória Régia, Téu-Téu, Bicharada Miúda, Flores, Negrinho do Pastoreio, Uirapuru, que era da bateria: Ninfas e Rosas³⁶.

Ainda sobre a década de 1960 e a incursão de Aparecida por outras áreas artísticas, há o registro de sua participação como atriz no filme *Benito Sereno e o Navio Negreiro*³⁷. Dirigido pelo cineasta francês Serge Roullet, mas rodado no Brasil ao longo de 1968, o filme foi inspirado no livro homônimo do escritor norte-americano Herman Melville (1819-1891) e narra uma revolta escrava ocorrida a bordo de um navio norte-americano em 1802. Sobre sua participação no filme, foi localizado o registro a seguir, publicado no *Diário da Tarde* do Paraná:

(...) viajou muito e conheceu muita gente chegando a participar de um filme denominado "Benito Sereno e o Navio Negreiro". Esta atuação no cinema a levou para a França e foi lá que teve a primeira oportunidade de mostrar suas composições³⁸.

Até aqui, o mapeamento da carreira de Aparecida indica diversas dificuldades, como o amadurecimento longe dos pais biológicos, os diversos tipos de trabalho realizados para ajudar no sustento familiar e a incursão no meio artístico como compositora, passista e atriz. Fomentado por estes variados trabalhos, a década seguinte possibilitou conquistas e a materialização de alguns de seus anseios artísticos, sobretudo pela extensa discografia gravada.

3.2. “Boa noite, meus amigos”: a estreia no mercado fonográfico

Na década de 1970, antes da gravação de seu primeiro LP solo, Aparecida participou de alguns trabalhos coletivos, os LPs *Roda de Samba* (1973), com participações de Sabrina e Darcy da Mangureira, e *Roda de Samba - vol. 2* (1975), com participação de Nelson Cavaquinho, ambos pela CID.

No primeiro trabalho (1973), a música gravada foi o partido-alto autoral *Boa Noite*. Extremamente dançante, a música apresenta uma sequência de saudações como fala principal e em resposta aparece um coro sempre igual (“*boa noite, boa noite*”), típico do partido-alto. Nei Lopes e Luiz Antonio Simas explicam o partido-alto como:

³⁶ A Luta Democrática. *Escolas de Samba - Seção: Caprichosos Encerrou*. 29/02/1968.

³⁷ Há variações na grafia do nome do filme, aparecendo como: Bento Sereno, Benito Cereno e Benito Sereno.

³⁸ *Diário da Tarde* (PR). *Som*. 12/01/1976.

Uma das formas do samba carioca. A expressão foi outrora usada, a partir da Bahia, para conotar excelência, alta qualidade. Por exemplo, “baianas do partido-alto” eram aquelas mais destacadas por seu porte, sua elegância e a riqueza de seus balangandãs. (...) Modernamente, o nome designa uma forma de samba cantado em desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e de uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional³⁹.

Além disso, a música nos sinaliza aspectos da vida de Aparecida:

Boa noite aos amigos
Boa noite às melodias
Boa noite aos inimigos
E boa noite às agonias
Boa noite à bateria
Boa noite aos diretores
Boa noite à alegria
Também aos compositores
E boa noite felicidade
Pra entra e pra quem sai
Boa noite à saudade
De quem fica e de quem vai
E boa noite a minhas almas
Minhas almas santas benditas.
Boa noite pai Oxalá
E boa noite pra moça bonita
Boa noite meu São Jorge Guerreiro
Ary Guarda, Darcy da Mangueira,
Marçola do meu arranco
Conjunto Nosso Samba, Lá Vai
Sama,
Exporta samba, Sabrina, Matias, (...)
Chico Bondade, baianinho,
Meu Flamengo, meu Brasil,
Rubens da Mangueira⁴⁰.

Destaco, por exemplo, a saudação aos inimigos, às agonias e à saudade, mas também aos amigos e a felicidade, como reconhecimento dos próprios sentimentos e aos entraves e alegrias da vida. Não menos importante é a menção, já no final da música, ao Clube de Regatas do Flamengo (“*Meu Flamengo*”).

Em matéria veiculada em 1968, a paixão de Aparecida pelo Flamengo já havia sido comentada, assim como sua participação na torcida organizada Charanga Rubro-Negra, na década de 1950: “Música e Flamengo são duas constantes na vida de Maria Aparecida Martins, que na década de 1950 foi parte integrante da Charanga de Jaime Almeida, quando então ganhou o apelido de “Mascote”⁴¹.”

³⁹ LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020, p. 211.

⁴⁰ Com objetivo de trazer mais clareza à letra apresentada, o coro foi suprimido desta citação.

⁴¹ Jornal dos Sports. *Alegria de vencer samba acaba em tristeza*. 06/01/1968.

A Charanga foi uma das primeiras e mais tradicionais torcidas organizadas do Flamengo. Como torcedora, a sambista ofereceu ao clube uma música:

Eu não me arrependo de nascer Flamengo
Adoro torcer pelo Mengo
Gosto de ver seus jogadores
E adoro ouvir os torcedores
Dizerem numa frase só
Mengo, tu és o maior.

A canção foi definida pelo autor da matéria como “simples e direta”, típica de “um genuíno compositor popular”:

Numa letra simples ela sintetizou tudo que é ser Flamengo: nascer flamengo, adorar seus jogadores - cabeças de bagre ou não, perfeita comunhão de ideias e, acima de tudo, afirmar sempre e sempre a grandeza do Flamengo. É a letra simples e direta de um genuíno compositor popular⁴².

Outro indicativo do perfil musical de Aparecida presente em *Boa Noite*, é a temática religiosa, a exemplo da saudação aos Pretos-velhos na estrofe: “*E boa noite a minhas almas / Minhas almas santas benditas*”. Na Umbanda, os Pretos-velhos representam o espírito dos ancestrais africanos sequestrados durante o tráfico atlântico para o Brasil. Na sequência da canção, Aparecida saúda o orixá Oxalá e o santo católico São Jorge: “*Boa noite, pai Oxalá (...), Boa noite, meu São Jorge Guerreiro*”, em uma clara referência à adesão ao sincretismo religioso.

Fenômeno bastante forte na religiosidade de matriz africana no Brasil, o sincretismo está ligado ao processo de escravização de povos africanos e na necessidade desses grupos – mesmo com sua fé particular e, por vezes, politeísta – de conviver com a religião oficial do regime colonial do Brasil. Nesse sentido, Alex Araújo explica que:

A adesão ao catolicismo era obrigatória numa sociedade governada pela elite branca portuguesa e católica, ou seja, não havia outra possibilidade de não se tornar adepto da religião do colonizador; contudo, “a eficiência dos saberes africanos era pública e notória” (...). Assim, entrar para a religião do branco também era a única forma de sobreviver e de manter esses saberes, uma resistência que nos legou a herança ancestral africana no Brasil. (...) Os registros da época mostram que havia notícia do chamado e da presença de adivinhos ou curandeiros a certos mosteiros e entre a alta sociedade. (...) A noção do que se convencionou chamar de sincretismo surgiu, portanto, dessa pequena brecha que o pacto colonial não teve como fechar (ARAÚJO, 2021, P. 361).

Em função disso, tornou-se comum a associação com santos católicos, para que fosse possível alguma forma de culto a orixás, inquices e voduns. Portanto, ao mencionar divindades da Umbanda, orixás e santos católicos, Aparecida indica para seu público um elemento

⁴² Jornal dos Sports. *Alegria de vencer samba acaba em tristeza*. 06/01/1968.

indissociável de sua arte: o vínculo com a religiosidade de matriz africana. Também por isso, podemos considerá-la uma ávida difusora da religiosidade negra em suas mais variadas formas e segmentos.

3.3. “Foram 17 anos”: 1970, a década de ouro

A arte e a cultura sempre foram espécies de “laboratórios de ideias” para a elaboração de projetos ideológicos de Brasil. Nesse sentido, tanto segmentos da bossa nova quanto do samba expressaram, ao longo do período da ditadura militar, certa preocupação em criar uma arte engajada e representativa dos problemas sociais e políticos do país. (NAPOLITANO, 2008, p. 33). É nesse aspecto que a carreira de Aparecida se cruza com a militância política de Tereza Aragão. Em conjunto, as duas trajetórias são atravessadas pelos embates estabelecidos entre os projetos de elites intelectuais de esquerda, uma mais conservadora, entusiasta da bossa nova, e outra mais nacionalista, ligada à cultura popular e ao samba.

Com o golpe civil-militar de 1964, a esquerda passou a questionar o que teria levado à deposição tão rápida de um governo com razoável apoio popular. Esses questionamentos se deram também por meio de criações artísticas, fazendo com que a fragilização da esquerda após o golpe levasse o setor a se voltar para a cultura, então seu único espaço de veiculação ideológica. Isso justifica a efervescência cultural entre 1964 e 1968, uma vez que, mesmo com certa censura, os intelectuais e artistas não eram, naquele momento, o foco central dos militares (NAPOLITANO, 2008, p. 48-49). Até 1964, a perspectiva da esquerda, influenciada em grande medida pelo Partido Comunista Brasileiro, era uma aliança de classes em defesa da nação. A proposta dos Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) presumia as camadas populares como subdesenvolvidas, mas pregava um esforço dos “intelectuais” em se engajarem nessa aliança, promovendo a ideia de que “ser do povo” era uma escolha e não fato determinado pela classe. Esse aspecto é sintomático porque a todo momento há uma tentativa da esquerda de fazer a população entender a luta contra o regime militar pelas suas lentes, como se o povo não tivesse sua própria compreensão do que estava acontecendo.

Entre as propostas de reação frente ao golpe, esteve a criação do Grupo Opinião, que teve como embrião a reunião de artistas antes ligados ao CPC da UNE, fechado pelo regime militar ainda em 1964. O Opinião surgiu como espaço de reafirmação da possibilidade cultural e política por meio da aliança de classes, e se configurando como o grande foco cultural e de protesto frente à ditadura militar. Seu principal objetivo era a transmissão de uma "mentalidade revolucionária para o povo", de modo a "atingir a tão utópica revolução social", em uma

tentativa bem sucedida, em certa medida, de promover a "aliança do povo com o intelectual", pavimentando o sonho da revolução nacional e popular", como desejava esta parcela da esquerda (PARANHOS, 2020, p. 293).

O sonho da revolução nacional e popular trazia em seu discurso a oposição ao *rock'n roll*, "considerado o mais novo produto da invasão imperialista". Tendo como representantes no Brasil nomes como Roberto e Erasmo Carlos, "o *rock'n roll* para a juventude de esquerda era símbolo de alienação política e culto à sociedade do consumo" (NAPOLITANO, 2008, p. 34). Mas essa parcela da esquerda também refutava o "samba quadrado", com sua pegada mais tradicional e africanizada. O projeto político da "juventude intelectual nacionalista de esquerda" era criar ou ampliar um ritmo que servisse também às periferias. O foco era a amplificação da bossa nova engajada, e é sob essa perspectiva que nasce a "Moderna MPB", com Elis Regina, Chico Buarque e outros artistas. O divisor de águas para o novo gênero foi sua aliança com a televisão, que se popularizou a partir da segunda metade dos anos 1960 e transformou esses festivais no principal espaço de repercussão da música engajada. Foi assim que se consagrou o termo MPB - Música Popular Brasileira, definição da música comprometida com a realidade nacional, crítica ao regime militar e de alta qualidade estética (NAPOLITANO, 2008, p. 57). Essa postura criou uma situação ambivalente em relação aos trabalhos e pautas empreendidos por diversos artistas negros, a exemplo de Clementina e Aparecida: mostrava a militância dos intelectuais, a todo momento, como tuteladora das camadas populares ao passo que se pretendia didática. Em decorrência dessa postura, os estudantes, e não os trabalhadores, foram colocados como os grandes defensores da democracia e da liberdade, justamente em um momento que a população preta e pobre era submetida ao trabalho braçal e precarizado. Para ter a opinião considerada como relevante, era preciso estar, de alguma forma, alinhado ao discurso da esquerda e incorporado a este cenário "engajado".

O primeiro movimento do Grupo Opinião na proposição de uma "frente única nacional" foi o lançamento do *Show Opinião*, no final de 1964. Formado por expoentes da música popular brasileira, o *Show* ressaltava a união da diversidade da sociedade brasileira em sua própria composição, com a cantora Nara Leão, jovem branca da classe média; João do Vale, camponês negro maranhense e compositor, e Zé Ketí, sambista do morro. A participação do público no espetáculo foi tão intensa que passava a ideia de que "a plateia que ia assistir ao Show Opinião (...) saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo" (PARANHOS, 2020, p. 296). Daí para frente, o *Opinião* se consolidou como espaço de protesto e afirmação política.

O espetáculo se conecta à história do samba no Brasil porque fomentou e representou a conexão entre a juventude militante da zona sul e a produção musical dos morros e subúrbios cariocas.

Pautando um samba mais tradicional e ligado às suas origens negras, Tereza Aragão organizou, ao lado de Sérgio Cabral e durante a segunda metade dos anos 1960 o show "*A Fina Flor do Samba*", que apresentava à elite carioca compositores, cantores, passistas e ritmistas dos subúrbios e favelas, em sua maioria negros. Diretora musical, produtora, militante política e atriz, Tereza Aragão é uma das fundadoras do Teatro Opinião (1965-1980) ao lado do então marido, Ferreira Gullar, de Odulvado Vianna Filho – o Vianinha, importante dramaturgo e militante comunista – e do artista Pichin Plá. Por meio de suas produções, Aragão contribuiu para a consolidação do teatro como espaço de contestação ao regime militar, transformando-o também em um espaço musical e de circulação de artistas oriundos dos subúrbios e favelas pela zona sul da cidade.

Por todo engajamento com a carreira de Aparecida e as trajetórias de outros artistas negros ao longo dos anos, em 1975 Tereza Aragão foi homenageada por Aparecida em seu primeiro LP:

E pra quem não conhece Tereza Aragão
Vou dizer apenas isto
Foi a primeira pessoa que me deu
A primeira oportunidade nos shows jazz
E a única chance de viajar para o exterior

Vou correr mundo e perguntar
Tereza Aragão, Tereza Aragão
Onde você se escondeu
Tereza Aragão, Tereza Aragão
A criolice a lamentar
Tereza Aragão, Tereza Aragão
Porque você nos esqueceu
Tereza Aragão, Tereza Aragão

Você é mãe da cor
Tereza Aragão, Tereza Aragão
Não pode nos abandonar
Tereza Aragão, Tereza Aragão
Então volte, Tereza, por favor
Tereza Aragão, Tereza Aragão
De braços abertos vamos te esperar
Tereza Aragão, Tereza Aragão.

Registrando o empenho de Aragão na promoção da cultura afro-brasileira, a música *Tereza Aragão* questiona a ausência da artista no cenário musical, ao passo que também presta reverência ao seu papel marcante na carreira de Aparecida. Não se sabe exatamente quando a sambista escreveu Tereza Aragão, mas pode ser que tenha relação com a desarticulação da

primeira formação do Opinião, a partir de uma crise financeira que favoreceu a fragmentação do grupo em 1968, e a consequente dissolução no ano seguinte. É possível, ainda, que o afastamento de Tereza Aragão de produções teatrais e musicais ligadas à resistência à ditadura, narradas por Aparecida em sua música, tenha relação com essa crise. A outra possibilidade é que seu desaparecimento tenha a ver com o período de maior repressão do regime militar, entre 1969 e 1971, e a extinção de grupos de teatro. Até porque, a partir de 1971, os shows de samba do *Opinião* aparecem dirigidos por outras mãos. Após a crise financeira, o único remanescente da primeira formação foi João das Neves, que decidiu tocar o Teatro sozinho e buscar novos parceiros.

Talvez o valor e a caracterização de Tereza Aragão como “mãe da cor” estejam justamente em seu cuidado para não essencializar ou tutelar a cultura negra do subúrbio e do morro, mas sim atuar como ponte, abrindo caminhos e permitindo que estes artistas falassem por si mesmos. Além disso, pode ser que a música *Tereza Aragão* seja uma forma de Aparecida falar sobre a censura da ditadura nas entrelinhas.

De toda forma, a importância política e cultural do Teatro Opinião, além da resistência direta ao regime militar por meio da cultura, se deu também por ter sido espaço de lançamento e expressão de diversos nomes do samba e da música popular brasileira – de Martinho da Vila a Maria Bethânia. Um espaço que também narra partes da história recente do Brasil, das transformações empreendidas na indústria musical e da construção da valorização do samba enquanto elemento de agência de grupos negros e subalternizados.

3.3.1. LP Aparecida (1975)

Além da música Tereza Aragão, o primeiro LP de Aparecida conta com outras 10 canções: *Mareia Oxum*, *Vovó Catarina*, *Terreiro de Mãe Nazinha*, *Talundé*, *A Maria Começa a Beber*, *Meu São Benedito*, *Segredos do Mar*, *Inferno Verde*, *Se Segura Zé e Nanã Boroquê*. Composto em grande parte de músicas autorais, o LP professa a fé de Aparecida pelo repertório e pela estética:



Capa, LP *Aparecida*, 1975, CID)



Verso, LP *Aparecida*, 1975, CID)

A capa do álbum exibe uma foto de Aparecida agachada em frente uma pedreira, acendendo velas. Ela usa um vestido de estampas africanas e um turbante branco com amarrações laterais. Esse turbante tornou-se característico em ilustrações e charges em referência à sambista, a exemplo do capítulo “*Lukombo: o rito de celebração à sambista Maria Aparecida Martins*”, de minha autoria, publicado no livro “*Movimento Samba: 10 anos de samba Sampa*”, coordenado pela jornalista Maitê Freitas. O movimento de acender velas pode ser entendido como parte da ritualística da religiosidade afro-brasileira, tanto por causa das velas, quanto pela presença conjunta do turbante e da roupa com estampas africanas. Aqui, a demarcação da

identidade de Aparecida é especialmente importante pelo contexto da ditadura civil-militar e por fazer frente às constantes investidas da Igreja Católica. À época, além de incitar a perseguição às religiões afro-brasileiras, a Igreja se somava discursivamente às vertentes neopentecostais em franca expansão no Brasil e, em larga medida, responsáveis pela associação de orixás e inquices ao diabo.

No artigo, *"Chuta que é macumba": o percurso histórico-legal da perseguição às religiões afro-brasileiras*, João Ferreira Dias apresenta o papel essencial do sistema jurídico no respaldo à perseguição das religiões afro-brasileiras. Nas primeiras décadas da República brasileira, a perseguição não ocorreu com a proibição ao culto, mas com a proibição de vários dos seus elementos – como os tambores – e a classificação da prática como curandeirismo. Apesar das estratégias da população negra de um sincretismo afrocatólico como mecanismo de sobrevivência da religiosidade, a força da Igreja, nos anos 1950, foi demarcada pela sua influência na mídia e na política. Já na década de 1970, por meio da consolidação de vertentes pentecostais no Brasil e da fundação de templos como da Igreja Nova Vida, protestantes se somaram aos católicos na repressão aos cultos afro-brasileiros (DIAS, 2019).

Apesar da influência deste contexto, Aparecida abre o LP pedindo licença à *Nzambi*, o Deus Supremo dos povos bantos, responsável pela criação do universo. Nas primeiras análises deste álbum, a saudação à *Nzambi* foi compreendida como um demarcador da pertença da sambista ao Candomblé de Nação Angola. Contudo, a partir de diálogos com a jornalista Maitê Freitas, que também escreveu sobre Aparecida e entrevistou sua amiga, Geovana, também sambista, e seu filho mais novo, Paulo Henrique Leal, constatei que na verdade, Aparecida era adepta da Umbanda, apesar de circular também em terreiros de Candomblé. Pelas próprias lacunas anunciadas no preâmbulo da trajetória de Aparecida, ainda não foi possível saber se em algum momento ela fez parte de algum terreiro de Candomblé e se chegou a fazer santo. Apesar disso, considerando a origem familiar de Aparecida, a análise do álbum seguirá apresentando as divindades correlatas no Candomblé Angola como forma de difusão de uma vertente menos popular desta religiosidade.

A primeira canção do álbum é *Mareia Oxum*. Na Nação Angola, a energia dos rios e cachoeiras está associada às inquices Ndandalunda e Kisimbi. A confirmação de que Aparecida é filha de Oxum, e por isso a homenagem, aparece na seguinte matéria:

(...) **Mareia Oxum** Jair Paulo, um compositor desconhecido, mas que conhece bem as tendências de Aparecida, sabendo ser ela filha de Oxum não titubeou. Quando a

inspiração baixou compôs um canto que cantado por Aparecida tem um valor muito maior que é o de a cantora estar saudando o seu santo de cabeça⁴³.

A reportagem descreve em detalhes as músicas do álbum e as temáticas abordadas, e afirma que, mesmo composta por Jair Paulo, ao ser cantada por Aparecida a música demonstra a forte conexão entre a sambista e sua santa. A reverência de Aparecida à Oxum retoma o conceito de *Ialodê*, de Jurema Werneck:

Oxum é a divindade identificada com beleza, a sensualidade, a maternidade e a capacidade de inovação e de enxergar o futuro. Sua cor é o amarelo e ela está associada à riqueza do ouro e ao movimento das águas doces dos rios. (...) Através da chave Ialodê verificamos como as mulheres negras atuaram como dirigentes nas disputas do terreno da cultura por melhores posicionamentos, tanto para as mulheres negras quanto para a população negra como um todo (WERNECK, 2020, p. 17).

Esta colocação de Werneck se conecta profundamente à trajetória de Aparecida, em especial se considerarmos os caminhos seguidos por ela até que conseguisse o lançamento de seus discos: a migração da cidade de origem, a distância da família nuclear, os trabalhos precarizados desde a adolescência, a atuação como passista e como atriz e as participações especiais em LPs, reafirmando a busca por melhores posições sociais, além da obstinação na realização de seus sonhos.

No final da canção Aparecida revela a importância de trazer para o centro desta análise a perspectiva *banto* e *angoleira*⁴⁴, ao dizer: “*E deixando o reino de mamãe Oxum / Vamos partir para Angola e buscar Vovó Catarina / Salve as almas! Salve!*”. O trecho prenuncia a segunda música do álbum, *Vovó Catarina*, composição de João Ricardo Xavier e Evaldevino Ponciano Xavier.

Vovó e Vovô é a forma carinhosa como se faz referência, em especial na Umbanda, às entidades classificadas como pretos-velhos, que representam os africanos trazidos para o Brasil e que envelheceram em um contexto de escravidão. Sábias e pacientes, essas entidades são conhecedoras das ervas, das rezas e de simpatias para curar os mais diversos tipos de aflições do cotidiano. Ao baixarem nos terreiros, os pretos-velhos contam histórias de vida e aconselham aqueles que se consultam com eles. A menção de Aparecida a essas entidades mais uma vez demonstra um profundo conhecimento sobre a história da população negra no Brasil.

A música seguinte é “*Terreiro de Mãe Nazinha*”. Assim como na música anterior, a sambista anuncia sobre o que cantará: “*E com licença de Vovó Catarina / Vamos louvar o*

⁴³ Tribuna da Imprensa. *Aparecida, o canto bantu*. 29/11/1975.

⁴⁴ Angoleiro(a) é um termo utilizado para referenciar tanto os praticantes do Candomblé de Nação Angola, distinguindo-os das Nações Ketu e Jeje, quanto os praticantes da Capoeira Angola, em distinção aos praticantes da Capoeira Regional.

Terreiro de Mãe Nazinha / Salve a Bahia! Salve!”. Composta por Aparecida, a letra indica que Nazinha é mãe de santo e responsável por seus cuidados espirituais:

Estou louvando o terreiro de Mãe Nazinha
Ela é cabeça feita que veio lá da Bahia

Andava triste agora estou contente
Ela leu meu futuro, meu passado e meu presente

Estou louvando o terreiro de Mãe Nazinha
Ela é cabeça feita que veio lá da Bahia

Seu Candomblé tem muita magia
Tem senhor do Bomfim, protetor lá da Bahia

Estou louvando o terreiro de Mãe Nazinha
Ela é cabeça feita que veio lá da Bahia

O seu padê é feitiço pro amor
Também faz reboleiro preparando Omolokô

Estou louvando o terreiro de Mãe Nazinha
Ela é cabeça feita que veio lá da Bahia.

A música conta aos ouvintes que a religião causou uma profunda transformação na vida de Aparecida. Inclusive, este foi um dos temas abordados por Maitê Freitas em entrevista com a sambista Geovana, amiga de Aparecida. Segundo Geovana:

“Aparecida se sentia feia. Ser negra era um fardo para ela. Ela via muita gente, sem o talento dela, subindo, sendo reconhecida”, acrescentou Geovana. “Ela se achou quando foi para o terreiro. Um dia ela virou para mim, estava na minha casa em Santa Tereza, e me falou que ia seguir um caminho mais afro, fazer as coisas delas no afro, sabe?”. Afro, nas palavras de Geovana, refere-se à Umbanda e ao Candomblé⁴⁵.

Pela letra, é possível acreditar que a imersão na religiosidade de matriz africana de fato auxiliou em sua autoestima, em especial pelo trecho que fala da tristeza que se transformou em alegria. Ao final da música, o trecho “*ela é cabeça feita que veio lá da Bahia*” reforça uma constante nas primeiras décadas do século XX: a migração de diversos sacerdotes de Candomblé para o Rio de Janeiro, abrindo suas casas de santo e dando continuidade ao culto aos ancestrais⁴⁶. Sobre a relação entre autoestima e religiosidade de matriz africana, a psicóloga Shenja Karlssona afirma que:

⁴⁵ Medium | Aparecida, a samba negra, Maitê Freitas, 25/06/2021. Disponível em: < <https://x.gd/k1YLG> > Acesso em: 23 abr de 2024.

⁴⁶ SANTOS, Nayara Cristina dos. “Com Licença de Nzambi”: Aparecida canta História. Música e performance: entre sacis, fadas, secos e molhados. A música de: História pública da música do Brasil, v. 6, n. 1, 2024. Disponível em: < <https://x.gd/SWFab> > Acesso em: 23 abr 2024.

Historicamente, os terreiros foram lugares de acolhimento para um grupo social excluído dos serviços públicos de saúde, um lugar de cura individual e coletiva, um espaço de acolhimento da dor física, mental e espiritual. As Yalorixás e Babalorixás sempre executaram este lugar de escuta, de aconselhamento, de direcionamento com seus instrumentos próprios, suas ritualísticas. Sabemos que as ritualísticas mais importantes são realizadas no Orí, ou seja, na cabeça, na mente, na psiqué, objeto de interesse da psicologia⁴⁷.

No final da matéria, ao apresentar o arquétipo de Oxum e um de seus itans, relativo a lavar primeiro suas joias, retoma a importância do autocuidado e da autoestima ensinada por esta divindade para os adeptos da religião. O que se aplica à Aparecida, que é filha de Oxum.

Entre outras canções deste LP que permitem análises de aspectos sociopolíticos e religiosos, cabe destacar a música autoral “*Meu São Benedito*”. Conhecido como o santo negro, segundo contado tradicionalmente São Benedito é oriundo da Itália, filho de uma família pobre de descendentes de escravizados etíopes. No Brasil, o nome do santo foi muito divulgado pelas irmandades negras, a exemplo da Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, que tem uma de suas sedes situada na região central do município do Rio de Janeiro. Esta irmandade, além do importante papel na concessão de alforrias e da íntima ligação com movimentos abolicionistas, foi responsável por abrigar os devotos negros que eram impedidos de frequentar as mesmas igrejas de seus escravizadores. Na religiosidade afro-brasileira, São Benedito é sincretizado como Ossain – correlato a Katendê na tradição banto –, conhecedor das plantas e com poder de cura por meio delas.

Não menos importante é a sexta música do LP: “*A Maria começa a beber*”. Na introdução da canção, Aparecida diz: “Vamos saudar Clementina de Jesus com esse batuque gostoso”. Essa saudação se explica por duas razões: primeiro porque a música foi gravada por Clementina em 1970, no LP *Clementina, cadê você?*, do Museu da Imagem e do Som. Segundo, porque Aparecida foi vista pelo crítico musical J.R. Tinhorão, como a “nova Clementina”:

Aparecida - pode ser considerada desde logo uma das mais gratas revelações de cantora dos últimos tempos". Um ano depois, o segundo LP da cantora - Aparecida - "Foram 17 anos" (CID 8015) - não apenas confirma essa primeira impressão, mas mostra pela coerência de seu repertório de músicas ligadas à tradição religiosa africano-brasileira dos terreiros que Aparecida tem condições de tornar-se a sucessora de Clementina de Jesus⁴⁸.

⁴⁷ Psicologia e Religiões de Matrizes Africanas | Mundo Negro, 14/08/2024. Disponível em: < <https://mundonegro.inf.br/psicologia-e-religoes-de-matrizes-africanas/> > Acessado em: 11 nov. 2024.

⁴⁸ Jornal do Brasil. *Aparecida, foram 17 anos mas valeu a pena*. 27/11/1976.

A informação aparece em um *release* sobre o segundo LP da sambista. Uma das notas localizadas sobre o lançamento do álbum anuncia Clementina de Jesus e Aparecida dividindo o mesmo espaço, e mais, Clementina é apresentada como madrinha de Aparecida:

Amanhã às 21h30
NOITADA DE SAMBA
4 anos de sucesso
APARECIDA (exclusiva CID)
(No lançamento do seu LP com músicas inéditas)
tendo como madrinha
CLEMENTINA DE JESUS (exclusiva Odeon)⁴⁹

Ainda sobre a divulgação do álbum, o seguinte trecho fala a respeito da regravação da canção por Aparecida:

A Maria Começa a Beber - Se nós situarmos Clementina de Jesus há quarenta anos atrás, teremos uma cópia fiel em Aparecida - e a moça sabe disso. Por tal motivo, gravou este partido-alto que é um clássico do repertório da veterana pastora mangueirense. Esse partido-alto é domínio público⁵⁰.

As similaridades entre elas, relacionadas à migração, estética e tipo de repertório, podem explicar a comparação e servem para confirmar o que infere a *tradição de mulheres negras sambistas*: Clementina figura como precursora do movimento, do timbre de voz e do tipo de canto, ao passo que Aparecida, 40 anos mais jovem, segue o caminho aberto pela primeira, sendo entendida como a continuidade deste movimento.

3.3.2. LP Aparecida (1975): repercussão na imprensa

As fontes localizadas, além do valor relacionado ao resgate da trajetória, revelam Aparecida como uma artista negra no centro da opinião pública por meio dos jornais, com menções feitas em sua maioria nos cadernos de cultura e entretenimento.

Buscando compreender a forma como a primeira obra de Aparecida foi recepcionada pela imprensa e pelos críticos musicais, apresento a seguir as matérias sobre a divulgação do álbum localizadas na Hemeroteca Digital. A primeira delas é uma publicação do *Jornal do Brasil*, de 17/11/1975, na coluna de Carlos Alberto de Carvalho:

Três lançamentos de estilos diferentes, tendo como traço comum as vibrações africanas. Em Elysian Encounter o segundo disco do quinteto inglês Baker Gurvitz Army, liderado pelo baterista Ginger Baker que estava afastado há três anos da cena musical inglesa aprimorando sua maneira de tocar com os autênticos batuqueiros da Nigéria.

⁴⁹ Jornal dos Sports. *Anúncios*. 07/12/1975.

⁵⁰ Tribuna da Imprensa. *Aparecida, o canto bantu*. 29/11/1975.

The Hill Man, o novo disco da vocalista Eddie Kendricks (ex- Temptations), um dos grandes nomes da música negra norte-americana ao lado de Marvin Gaye, Steve Wonder e Curtis Mayfield. E Aparecida, o LP de estreia de Maria Aparecida Martins, trazendo na bagagem uma herança cultural de Moçambique.

O foco da matéria é divulgar LPs lançados pelo mundo que remetem à música feita no continente africano. A partir disso, a obra de Aparecida é posicionada ao lado de um artista inglês e uma artista norte-americana, estabelecendo assim uma conexão com o continente. Contudo, o reconhecimento do tipo de obra de Aparecida não parece claro para todos os críticos de músicas. A escolha da artista foi duramente criticada:

*Maria Aparecida gravou elepê pela CID e tá dando uma de filha de africanos. Não sei de quem partiu a ideia, mas estão "armando" mil jogadas com a cantora. Eu, particularmente acho que isso não fica bem. O negócio é compor bonito e dá o recado bem dado.*⁵¹

Em um tom mais agressivo e com autoria não identificada, a nota publicada no *A Luta Democrática*, de 30/12/1975, desqualifica inclusive a leitura de mundo da sambista, expressa na escolha do repertório e na autoria de parte significativa das músicas.

Já a matéria do Jornal do Brasil de 17/11/1975 reconhece a intenção de Aparecida de conectar “as coisas africanas com as brasileiras e elogia o empreendimento:

Se, na literatura, Adonias Filho com "Luanda Beira Bahia" foi feliz na ligação das coisas africanas com as brasileiras, na música, Maria Aparecida Martins - ou simplesmente Aparecida como ela prefere ser chamada - não poderia ter feito melhor união. Da Escola Caprichosos de Pilares às rodas de samba do Teatro Opinião - dos tempos de Tereza Aragão - Aparecida chega ao primeiro disco demonstrando toda a riqueza do seu mundo. Parte dele vem musicalmente nas línguas gege-nagô e de Angola, graças a herança recebida de seus antepassados africanos e constantes no seu universo cultural. Ela se sente melhor assim. Em “Vovó Catarina”, por exemplo: / "Catarina mandou me chamar / No pé de Mulungu / Eu pê-lo, eu lá pê-lo / Eu lá deixei meu cacumbu"/. ou em "Talundê" /. está toda a força da intérprete se manifestando nos diferentes estilos da música afro-brasileira. Um desfile de sambas de roda, pontos de Umbanda e Candomblé, partido-alto, louvações, curimba, caxambus e jongos, com apoio de músicos como Dino e Jorge Menezes (violão), Chiquinho (acordeon), Alexandre (baixo), e a percussão de Papão, Hécio Milito. Orlandivo. Chacal. Rubens da Mangueira e Nenê da Cuica. Os arranjos ficaram com José Menezes e a produção com Durval Ferreira.

Lado A - Marcia Oxum (Jair Paulo), Vovó Catarina (João Ricardo Xavier - Evaldevino Ponciano Xavier), Terreiro de Mãe Nazinha (Mariozinho de Acari - Jair Paulo), Talundê (Aparecida - Jair Paulo), Tereza Aragão (Aparecida).

Lado B - A Maria Começa a Beber (Folclore), Meu São Benedito (Aparecida), Segredos do Mar (Aparecida - Jair Paulo), Inferno Verde (Aparecida), Se Segura Zé (Zeca Melodia - Kacik), Nanã Boroquê (Aparecida - Jair Paulo).

⁵¹ A Luta Democrática. *Os chorões da música*. 30/12/1975.

No jornal *Tribuna da Imprensa* a divulgação do álbum foi veiculada na coluna *Show de Notícias*, de Antônio Martins, no dia 20/11/1975:

APARECIDA MARTINS - com homenagens especiais para Clementina de Jesus e Tereza Aragão (sua descobridora nas noites de samba do Teatro Opinião), já está circulando com o seu primeiro LP exclusivo, lançado pela CID - Companhia Industrial de Discos. Produção de Durval Ferreira, composições belíssimas, de Aparecida e Jair Paulo, Arranjos musicais de José Menezes e participações de músicos famosos como: Dino, Hélcio Milito, Chiquinho, Conjunto Nosso Samba e o próprio José Menezes, estão enaltecendo o "discão" da maninha Aparecida. Assim que o Fernando Lobo enviá-lo, o comentário será mais detalhado.

Comentando a referência à Clementina de Jesus e Tereza Aragão, o LP é chamado de "discão"⁵².

Em 26/11/1975, também por meio da *Tribuna da Imprensa*, na coluna *Música Popular*, o compositor, jornalista e crítico musical Rubem Confete escreveu:

APARECIDA - Com o long-play de muito boa qualidade sonora a cantora Aparecida começa a se destacar em matéria de execução. Dizem à boca pequena que em outras capitais a bolacha já está estourando. A moça bem merece. São dezessete anos de batalha ininterrupta.

O comentário "em outras capitais a bolacha já está estourando", pode ser sobre a popularidade do LP entre a comunidade negra de São Paulo, em especial entre grupos ligados ao *samba-rock*, como contado na introdução deste trabalho.

A última matéria sobre a divulgação do álbum é "*A quem possa interessar*", escrita também por Rubem Confete em 08/12/1975:

Cerca de dez anos atrás, para qualquer sambista pisar no palco de um teatro era uma barra muito pesada. Os preconceitos eram enormes. Somente duas pessoas se aventuravam a dar colher de chá aos sambistas: Tereza Aragão, no Teatro Opinião e Salvador Batista na Rádio Tupi e nos palcos por onde transava. Ali, sim, o compositor, o passista, o mestre-sala, a porta-bandeira, o ritmista tinham a sua vez. Tereza nem Salvador faziam exames prévios ou criavam qualquer esquema para apresentar as suas rodas-de-samba. Muitos valores que hoje estão na praça e outros que desapareceram por desilusões do meio artístico tiveram com esses dois personagens as suas chances. Não vou aqui discutir os méritos ou a personalidade de Tereza e de Batista mas ocorre que a realidade era essa. E por incrível que pareça o Salvador Batista morreu paupérrimo e Tereza Aragão está por aí sem as antigas chances empresariais que tinha, é claro que não está numa boa.

Recentemente a gravadora CID lançou um LP da cantora e compositora Aparecida, uma moça favelada. Em uma das faixas do disco a moça canta um pagode onde exalta a sua ex-produtora Tereza Aragão. Intelectualóides e outras coisinhas parecidas estão repudiando o trabalho daquela mulher da Favela do Cafuá: dizendo nada ter a ver uma exaltação à Tereza. Ocorre que quem vem de uma favela sem a mínima chance e consegue um palco para cantar não pode esquecer nunca mais. Aparecida vem de 17 anos de batalha. Como mulher negra e pobre, já foi jogada para o alto muitas vezes. Só para exemplificar: quando eu transava pelas bandas do Museu da Imagem e do Som

⁵² Jornal do Brasil, *Aparecida - Aparecida - CID 8011*, 17/11/1975.

ouvi muita gente boa, metida a entender de música o seguinte papo: "- Lá vem aquela neguinha enjoada. Vamos sair daqui. Deixe com o Confete que ele resolve..." Eu sem nenhuma condição procurava indicar a moça os melhores caminhos. Hoje Aparecida venceu e está aí de um long play para quem quiser ouvir.

Logo mais no Teatro Opinião a favelada do Cafuá volta para cantar as suas coisas e tem como madrinha uma mulher que ela respeita muito - Clementina de Jesus - que há muitos anos passados corria na mesma faixa que a compositora homenageada da noite. Tereza Aragão talvez esteja na plateia e não vai ser mole recordar a primeira chance que ela deu àquela moça meio com fome, meio nervosa, sem numa experiência de palco, mas com um calor humano que não se consegue em qualquer lugar assim à toa. Aparecida é gente como pouca gente. Sofreu demais e agora que se torna mais conhecida, eu não admito que meia dúzia de "bobos" transe uma dessas a respeito da moça. Cante Aparecida, cante, cante alto e cante forte. Cante o que você quiser com as suas palavras, que são verdadeiras porque muito pouca gente lhe ajudou naquela época ou lhe ajudaria agora se você estivesse na pior.

É isso aí! O meu recado vai a quem possa interessar.

A análise de Confete retoma, de forma lúcida, a trajetória de Aparecida, inclusive sua homenagem à Tereza Aragão, a contragosto de outros críticos. Confete justifica as escolhas da sambista, comenta episódios de preconceito sofridos por ela no início da carreira, mas, acima de tudo, incentiva e evidencia a obstinação da artista na realização de seus sonhos, buscando responder assim os críticos do repertório de Aparecida.

3.3.3. Censura e recepção na imprensa

Aparecida retoma de forma ainda mais veemente a defesa da negritude e da religiosidade de matriz africana em seu segundo LP, *Foram 17 anos*⁵³ (1976). Nele, além de saudar o que chama de “Deuses Afros”, apresenta uma música intitulada “*Todo mundo é preto*”, fazendo referência à herança africana da população brasileira. Evidentemente, esse movimento de enaltecimento da identidade negra no espaço público não passou ileso aos desmandos da ditadura. Em função de seu discurso, o LP foi previamente censurado por órgãos de repressão. O veto, que se deu justamente por causa da canção *Todo mundo é preto*, afirmava que a letra apresentava “conteúdo depreciativo às pessoas de cor”:

A letra em exame censório, deixa de ser aprovada por apresentar em seu conteúdo deprecição as pessoas de cor, ferindo as normas do serviço de acordo com o Dec. 20.493 de 24-01-46-Cap. IV-Art.41. Alínea f-fôr ofensivo às coletividades ou às religiões.

Rio 13-07-1976

⁵³ Músicas do LP: 17 Anos, Tributo às Almas, Santo Antônio de Pemba, Os Deuses Afros, Melodia Não Deixa Parada de Lucas, Grongoiô Popoiô, Diongo Mundiongo, Aruê, Todo Mundo É Preto, Saravá Saravá Bahia e Lágrimas da Oxum.

Dias depois, provavelmente após apelação da gravadora CID, responsável pela produção do álbum, um novo parecer, então favorável, foi liberado por outro Técnico de Censura. O texto afirmava:

Com o título acima, temos mais uma das muitas letras já existentes, com termos de origem afro-brasileiro, muitos à gosto dos adeptos deste culto. A sentença “todo mundo” não traz nenhum sentido de determinação depreciativa, se não, inversamente, um sentido de indeterminação de pessoa, que apaga completamente a configuração de ofensa. O autor deseja referir-se aos pretos restritos ao ritual da ceita. Consequentemente, determinamos a sua aprovação por julgarmos que, a composição nada traduz com este sentido, digo, com este propósito⁵⁵.

Apesar do que parece ser um engano inicial na interpretação da canção, o documento, disponível no fundo Serviço de Censura e Diversões Públicas do Arquivo Nacional, demonstra a atenção do regime militar ao que era veiculado por artistas negros. Esta atenção e prévia censura não impediu que os álbuns seguintes de Aparecida continuassem a tratar do tema da religiosidade e da identidade negra brasileira.

Ainda em 1976, após o lançamento de *Foram 17 anos*, Aparecida figurou no *Jornal do Brasil*, na coluna de J. R. Tinhorão, como um dos melhores álbuns daquele ano. Tradicional jornal brasileiro editado na cidade do Rio de Janeiro, o *JB* (1891-2010) era referência de jornalismo no país e fazia questão de evidenciar a influência e impacto negativo do regime militar na produção musical da época. Portanto, ser listada neste contexto, ao lado de nomes como João Bosco, Aldir Blanc, Cartola, Beth Carvalho, Paulinho da Viola, Geovana, entre outros, inscreveu Aparecida no circuito da música popular brasileira⁵⁶:

Foram 17 anos, segundo LP da mineira-carioca Maria Aparecida Martins e que confirma as qualidades básicas evidenciadas pela artista em seu primeiro trabalho: voz limpa e sem truques, pronúncia clara e precisa das palavras e coerência na escolha de um repertório de músicas da tradição religiosa africano-brasileira, a que a cantora se liga por crença e simpatia.

Além dos elogios à qualidade técnica da sambista, o álbum também é representativo por estabelecer intercâmbios no exterior, a exemplo dos dois compactos, distribuídos na Alemanha e na Holanda, em 1978.

⁵⁴ Fundo: Serviço de Censura de Diversões Públicas - RJ - BR RJANRIO TN. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_TN/CPR/LMU/07381/BR_RJANRIO_TN_CPR_LMU_07381_d0001de0001.pdf> Acessado em: 17 jan. 2025.

⁵⁵ Fundo: Serviço de Censura de Diversões Públicas - RJ - BR RJANRIO TN. Disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_TN/CPR/LMU/07381/BR_RJANRIO_TN_CPR_LMU_07381_d0001de0001.pdf> Acessado em: 17 jan. 2025.

⁵⁶ *Jornal do Brasil. Discos.* 31/12/1976.

Entre as análises de críticos de música apresentados ao longo desta pesquisa, é possível que em termos de mercado fonográfico e música popular brasileira, as opiniões de J.R. Tinhorão sejam as de maior impacto. Jornalista, crítico e pesquisador de música popular brasileira, o início de sua imersão no samba se deu a partir de uma solicitação de pesquisa que deveria ocupar o *Caderno B*, suplemento cultural do *Jornal do Brasil* criado em 1960 e que se propunha como uma nova forma de apresentação das matérias culturais, além da "incorporação de profissionais de vanguarda nas artes plásticas, de escritores de renome de um contingente expressivo de jornalistas mulheres"⁵⁷.

Diante da escassa bibliografia sobre samba, Tinhorão foi orientado por seu redator a conversar com Sérgio Cabral, também colunista do *Caderno B*, e realizar entrevistas com renomados sambistas da época, a fim de compreender o desenvolvimento do gênero até aquele momento. Entre os primeiros entrevistados estavam Ismael Silva, Donga e Pixinguinha. As entrevistas culminaram na série "*Primeiras lições de samba*", publicada semanalmente entre 1961 e 1962⁵⁸.

Ao longo da carreira, as análises e críticas feitas por Tinhorão no jornal funcionaram, tanto para os que eram criticados quanto para os leitores de seu conteúdo, como definidoras de sua personalidade. Entre as definições de seu trabalho intelectual, temos caracterizações positivas como incansável estudioso da música e da cultura brasileira. Mas também existem termos que fazem certo juízo de valor de sua postura: mal-humorado e temido, crítico implacável, mordaz, afiado, polêmico, dotado de humor áspero, opiniões firmes e cortantes. Apesar de intenso crítico da bossa nova, que chamava de "subproduto da música comercial norte-americana", a sambista Aparecida não escapou de suas duras análises. Ao passo que elogiava sua conexão com a música popular, também emitia duras críticas.

A primeira matéria localizada em que Tinhorão analisa a obra de Aparecida, é *Apareceu a Aparecida, ô-lê-ô-lê-ô-lá*, publicado no *Jornal do Brasil* em 28 de novembro de 1975. A matéria, que ocupa 1/3 da página, afirma:

Voz limpa e sem truques, pronúncia clara e precisa das palavras (qualidade não muito encontrada, mesmo entre bons cantores populares) a mineira-carioca Maria Aparecida Martins - agora lançada pela CID no LP *Aparecida* - pode ser considerada desde logo uma das mais gratas revelações de cantora dos últimos tempos.

⁵⁷ LIMA, Patricia, F. S. *Caderno B do Jornal do Brasil: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-1985)*. Rio de Janeiro, 2006, Tese, 281f. Disponível em: < <http://objdig.ufrj.br/34/teses/PatriciaFerreiraDeSouzaLima.pdf> > Acesso em: 05 mar. 2024.

⁵⁸ Instituto Moreira Salles | Sobre José Ramos Tinhorão | Disponível em: < <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-jose-ramos-tinhorao/> > Acesso em: 04 mar. 2024

Melhor intérprete do que compositora, Aparecida demonstra da maneira de vestir-se às músicas que compõe, ou escolhe para cantar, uma preocupação (talvez excessiva) com as raízes africanas de sua família, o que a leva optar por um repertório nitidamente inspirado em ritmos de terreiro.

Neste seu disco de estreia (pois só tinha gravado até hoje três faixas em discos da série Roda de Samba), Aparecida teve a sorte de contar com a boa vontade de sua gravadora para entrar no mercado com o pé direito. O LP Aparecida - coisa rara! - teve uma produção cuidadosa: as fotos em cores da capa e contracapa são muito bonitas, as músicas bem escolhidas (basta dizer que entre eles estão Horondino Silva com seu violão de sete cordas, e o buliçoso José Menezes com seus raros instrumentos - bandolim, cavaquinho e violão tenor), o texto da capa interna do disco é de Lúcio Rangel, e há folhas volantes informativas e de propaganda a granel.

Assim, melhor do que ficar cantando pequenos pontos fracos no disco (e eles existem, principalmente na parte da escolha do repertório), o que se deve diante de um LP como este da estreia de Aparecida é tratar de chamar a atenção do público comprador para suas virtudes.

Aparecida, pelas qualidades de voz e interpretação - calma, colorida e precisa - é definitivamente uma cantora destinada a integrar-se ao panorama da música popular brasileira. Para chegar a essa conclusão, bastará ouvir no disco algumas faixas, como a da composição Talundê, do lado A, e todas as faixas do lado B. Ante as interpretações de Aparecida, é fácil concluir que, talvez já em seu próximo Lp, quando puder contar com uma seleção de músicas de autores mais a altura de seu estilo e de suas possibilidades (atenção, Aparecida, procure Candeia, Xangô da Mangueira, Monarco, Martinho da Vila), está límpida e serena Maria Aparecida Martins, moradora do subúrbio leopoldinense de Cordovil, será definitivamente aplaudida e conhecida como grande cantora em todo o Brasil⁵⁹.

Há muitas camadas para análise. Tinhorão começa elogiando a voz e a dicção de Aparecida por meio de uma comparação com outros cantores de música popular. Aqui, cabe destacar que em seus trabalhos de pesquisa, o crítico faz uma distinção entre o que seria música folclórica e música popular. Em *Pequena história da música popular*, Tinhorão afirma que música folclórica, em regra, provém "de autor desconhecido, transmitida de geração a geração", já a música popular é "composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos (...) ou através da gravação de discos, fitas... (...)", portanto, "constitui uma criação contemporânea do aparecimento de cidades com um certo grau de diversificação social" (TINHORÃO, 1974, p. 05).

Após mencionar a ascendência mineira de Aparecida, a posiciona como umas das mais positivas revelações da indústria nos "últimos tempos". O que é positivo e expressa seu apreço pela produção da sambista.

A partir do segundo parágrafo, Tinhorão tece críticas e juízo de valor sobre a obra. Primeiro, ao afirmar que Aparecida é "melhor intérprete do que compositora" e, depois ao apontar – ainda que de maneira sutil – o que considera "excessivo" em seu LP, a preocupação de Aparecida em afirmar sua origem africana. Encerra o parágrafo caracterizando a sambista

⁵⁹ Apareceu a Aparecida, ô-lê-ô-lê-ô-lá | Caderno B, Jornal do Brasil, 28/11/1975. Disponível em: <<https://x.gd/C3o1f>> Acesso em: 05 mar. 2024.

como uma cantora popular que se inspira nos ritmos dos terreiros, portanto, da religiosidade de matriz africana e afro-brasileira. Essa menção aos ritmos dos terreiros é importante sobretudo pelo debate já mencionado acerca da definição do tipo de música que Aparecida e outras mulheres pertencentes à *tradição de mulheres negras sambistas* cantam: se afro-samba, africano ou canto de terreiro. Mas a escolha é por definir o samba de Aparecida apenas como afro-religioso.

Retomando o primeiro LP, em vez de compartilhar o mérito da produção conjunta entre Aparecida e sua gravadora, Tinhorão afirma que a sambista "teve a sorte de contar com a boa vontade de sua gravadora para entrar no mercado com o pé direito". Ao atribuir a qualidade do disco à sorte, que por definição caracteriza uma obra do acaso, o crítico apaga o trabalho intelectual de composição, organização do álbum, identidade visual e narrativa apresentada. Por consequência, retira de Aparecida qualquer poder ou capacidade analítica e artística relacionada à sua primeira obra, tão desejada e aguardada. Ao engatar sua análise mencionando a qualidade estética do LP, como a composição da capa e da contracapa, a escolha das cores e das músicas, e atribuir o texto interno da capa exclusivamente à Lúcio Rangel, Tinhorão, pela segunda vez, retira de Aparecida parte significativa de seu mérito, destacando quase exclusivamente os músicos arranjadores e a própria gravadora, em detrimento da sambista, que é parte central da produção.

Na sequência, Tinhorão afirma que no disco há "pequenos pontos fracos", referindo-se às canções do lado A do disco: *Mareia Oxum*, *Vovó Catarina*, *Terreiro de Mãe Nazinha* e *Tereza Aragão*, com exceção de "*Talundê*". Mas que o objetivo do disco e da gravadora deve ser "chamar atenção do público comprador para suas virtudes", dando a entender que apesar de parte do repertório ser fraco, na sua opinião, há músicas e arranjos que se salvam, considerando o todo. Essa crítica é problemática porque são justamente nessas músicas que Aparecida apresenta sua visão pessoal sobre o mundo, sobre a cultura negra e a religiosidade de matriz africana, a apreensão da função de sua religiosidade e devoção à sua santa, a parceria com Tereza Aragão e o que os pretos-velhos representam na história do Brasil.

Tinhorão finaliza o artigo elogiando Aparecida, mas com observações. Ressalta que ela tem capacidade de integrar o panorama da música popular brasileira, mas que a partir do próximo álbum deveria contar com composições de nomes como "Candeia, Xangô da Mangueira, Monarco e Martinho da Vila", a fim de que seja aplaudida sem ressalvas e conhecida "como grande cantora em todo o Brasil". Ou seja, deixando de lado parte

significativa de seu trabalho, as composições e apreensão própria do mundo, a fim de exercer apenas o papel de intérprete.

O interessante, se pensarmos as críticas e elogios a este LP, é que duas das fotos oficiais que compuseram o ensaio que ilustra o álbum, produzidas em 1974⁶⁰, fazem parte da *Coleção José Ramos Tinhorão*, já que os arquivos de pesquisa do crítico foram comprados pelo Instituto Moreira Salles em 2001. Isso é sintomático no que tange à carreira de Aparecida, cuja documentação e produção não está reunida em acervo, nem mesmo pela família. Em especial porque demonstra o poder aquisitivo e de aglutinação que permitiu à Tinhorão a obtenção do material, além do poder simbólico de conseguir repassar o material a uma instituição que cuidará da preservação de sua memória, e, por acaso, de uma parcela da memória sobre Aparecida. Ou seja, é uma memória retirada de seu grupo de origem, mas que, ao mesmo tempo, se não tivesse sido apropriada, provavelmente não existiria mais.

A segunda matéria em que Tinhorão avalia a produção artística da sambista é em *Aparecida, foram 17 anos, mas valeu a pena*⁶¹, na coluna *Música Popular*, no *Caderno B* do *Jornal do Brasil*. A matéria, datada de 27/11/1976, relembra a primeira produção e avalia o segundo LP da sambista: *Foram 17 anos*. Para o crítico, o novo álbum:

(...) Não apenas confirma essa primeira impressão, mas mostra pela coerência de seu repertório de músicas ligadas à tradição religiosa africano-brasileira dos terreiros que Aparecida tem condições de tornar-se a sucessora de Clementina de Jesus⁶².

Esta é a primeira matéria localizada em que as duas sambistas são comparadas pela imprensa e Aparecida é considerada sucessora de Clementina, a essa altura com 76 anos. Tinhorão segue:

De fato, a voz e o estilo absolutamente descomprometidos de Aparecida - ela canta pela pura alegria de cantar, sem se prender a qualquer escola de interpretação - revelam uma vocação de artista do povo que quer ser apenas uma voz do povo. E o resultado dessa despreocupação com fórmulas é um canto solto, vigoroso, algumas vezes um tanto rude, mas sempre traduzindo uma força interior que explica o grito de vitória da própria Maria Aparecida, quando conta o quanto lhe custou sua vitória: "Foram 17 anos, 17, sete, sete / Foram 17 anos, 17, sete, sete / Se o destino não engano, / Dezesete naufraguei, 17 esperei, Dezesete desesperei". Para terminar cantando: "Após 17 anos / Agradeço a Oxalá / Acabou-se o desengano / Hoje vivo a cantar"⁶³.

⁶⁰ Aparecida | *Coleção José Ramos Tinhorão*. Disponível em:

<<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/12884915671>> Acesso em: 05 mar. 2024.

⁶¹ "Aparecida - Foram 17 anos", mas valeu a pena | *Caderno B*, *Jornal do Brasil*, 27/11/1976. Disponível em: <<https://x.gd/KgG8A>> Acesso em: 05 mar. 2024.

⁶² Ibid, *Caderno B*, *Jornal do Brasil*, 27/11/1976.

⁶³ "Aparecida - Foram 17 anos", mas valeu a pena | *Caderno B*, *Jornal do Brasil*, 27/11/1976. Disponível em: <<https://x.gd/KgG8A>> Acesso em: 05 mar. 2024.

O trecho “uma vocação de artista do povo que quer ser apenas uma voz do povo” retoma parte dos debates dos Centros Populares de Cultura, na década de 1960, acerca do que consideravam arte engajada, especialmente em uma fala de Carlos Lyra, sublinhada por Marcos Napolitano:

Eu, Carlos Lyra, sou da classe média e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que eu faço (...) faço bossa nova, faço teatro (...) a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será uma música do povo (NAPOLITANO, 2008, p. 41).

A fala de Carlos Lyra nos idos de 1964, e a análise de Tinhorão, evidenciam as diferenças marcantes na gênese e nos objetivos do samba e da bossa nova. Enquanto o primeiro se desenvolveu como elemento do fazer comunitário, ato político, mas voltado à diversão, ao passo que narrava às experiências do cotidiano, a bossa nova se projetou, a partir de seus maiores nomes, como um produto cultural brasileiro a ser consumido como tal. Esses dois pontos são importantes porque entre as inimizades construídas ao longo da carreira de Tinhorão, parte significativa foi decorrente de suas ácidas críticas à bossa nova. Em 1963, na revista *Senhor*, ele afirmou que a bossa nova é “filha de aventuras de apartamento com a música americana, que inegavelmente é sua mãe, a Bossa Nova padece do mesmo mal de tantas crianças de Copacabana, o bairro onde nasceu: não sabe quem é o pai”⁶⁴. Seguiu suas análises considerando o novo ritmo um mero “subproduto da música comercial norte-americana”⁶⁵. Isso porque, entre as inovações de seu trabalho, propôs a análise sociológica em suas críticas musicais utilizando, como ferramenta, a teoria do materialismo histórico e dialético, entendendo a produção musical como “a crônica dos homens no mundo, ou seja, de suas relações com a natureza e com os outros homens”⁶⁶. Nessa perspectiva:

Das relações de produção derivam as relações sociais e, no sistema capitalista, a divisão em classes. Cada classe tem suas ideias básicas admitidas como boas, sua ideologia. Em música, teatro, literatura e outras artes essa produção também projeta uma ideologia e, numa sociedade de classes, o que se chama cultura é uma cultura de classes⁶⁷.

Portanto, ainda que Aparecida não se venda ou se projete para a indústria como um referencial de cultura popular, Tinhorão o faz, utilizando seu papel de mediador cultural e sua credibilidade enquanto pesquisador da música popular, sempre distinguindo o que é nacional do que é

⁶⁴ Brasil de Fato | Morre, aos 93 anos, o crítico e pesquisador de música brasileira José Ramos Tinhorão, 03/08/2021. Disponível em: < <https://x.gd/wP7ab> > Acesso em: 12 mar. 2024.

⁶⁵ Hora do Povo | O adeus a José Ramos Tinhorão e sua grande contribuição à música brasileira. Disponível em: < <https://x.gd/4YWaO> > Acesso em: 04 mar. 2024.

⁶⁶ Rede Brasil Atual | Tinhorão, o legendário, 04/04/2013. Disponível em: < <https://x.gd/BIBjv> > Acesso em: 04 mar. 2024.

⁶⁷ Ibid.

estrangeiro. Funcionando assim como interlocutor da arte de Aparecida para as classes consumidoras de jornal e do *Caderno B*.

Tinhorão finaliza o artigo afirmando:

Aparecida - Foram 17 Anos é um disco sem enfeites desnecessários: tudo nele funciona, dos músicos aos coros, o que permite à simpática Maria Aparecida abrir o peito com a pureza e espontaneidade que valoriza seu canto em meio a uma festa de ritmo⁶⁸.

Essa fala também é importante porque, apesar das colocações feitas no ano anterior, acerca do que deveria ser o trabalho de Aparecida, ela a conecta de forma contundente com seu tempo histórico e com seu segmento artístico: as músicas afro-religiosas e a valorização da negritude.

⁶⁸ "Aparecida - Foram 17 anos", mas valeu a pena | Caderno B, Jornal do Brasil, 27/11/1976. Disponível em: < <https://x.gd/KgG8A> > Acesso em: 05 mar. 2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É provável que a evidência e grande repercussão alcançada por Aparecida com seus dois primeiros álbuns tenha aberto caminhos para suas outras produções solo: *Cantigas de fé* (1978), *13 de maio* (1979) e *Rosa do mar* (1983); e para que participasse de outros quatro trabalhos coletivos: os LPs *Isto é que é partido-alto - vol. 5* (1976), *Canto de Fé* (1977), *Brasil som 77* (1977) e *Samba 80* (1980), coletâneas de sambas populares com participações de Os Tintoins, Toquinho, Vinicius de Moraes, Elza Soares, Jair Rodrigues, Alcione, Jorginho do Império, Emílio Santiago e Beth Carvalho, João Bosco, Tom Jobim, Os Originais do Samba, Martinho da Vila, entre outros.

A trajetória de Aparecida, ao lado de nomes como Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Geovana, Georgette da Mocidade e atualmente Nega Duda e Glória Bomfim, demonstra que o percurso traçado por Clementina de Jesus foi fundamental para evidenciar que mulheres negras brasileiras também tratavam suas questões sociais, políticas e religiosas por meio da arte, ratificando seu lugar no desenvolvimento do samba e na consolidação do segmento empreendido por elas: a *tradição de mulheres negras sambistas*, porta-vozes da religiosidade negra, a *afro-religiosidade*.

Aparecida bebeu na fonte do jongo, do caxambu, da capoeira, das congadas e terreiros, destacando elementos fundamentais da produção artística negra brasileira. A alegria de ser filha de Oxum, o papel fundamental de sua mãe de santo, a devoção a São Benedito e São Jorge são apresentados como um contínuo exercício de *Sankofa*, exercitando o resgate de elementos que relegaram grupos negros à margem social e os ressignificando como valores ancestrais, que constituem e projetam possibilidades de futuro.

Mapear a história de Aparecida demonstra que embates políticos à época do regime militar foram forjados inclusive por meio da arte, que mesmo com a preconização do mito da democracia racial pelo regime, artistas negros usaram a música como linguagem de denúncia e reivindicação do reconhecimento das contribuições negras para a história nacional. Mas também os desafios de biografar uma mulher negra da classe, em especial ao que se refere à não preservação de memórias e de acervo pessoal desde grupo. Por tudo isso, celebrar Aparecida é reverenciar e reconhecer que o combate ao racismo religioso é realizado há muitos anos, por mulheres como ela, porta-vozes da ancestralidade e de uma música afro-religiosa.

O fato de Clementina e Aparecida abordarem a temática religiosa e referenciarem orixás, inquices e entidades da Umbanda – ainda que não fosse a fé professada por uma delas, considerando que Clementina sempre se identificou como católica – indica, em primeiro lugar,

a clara percepção de um cenário de perseguição e embate religioso. Além disso, evidencia a concepção de ambas sobre a relevância do repertório e da estética que escolheram, utilizando suas vozes, arte e acesso midiático como contraposição aos discursos oficiais que demonizavam e marginalizavam a herança africana na sociedade.

Com suas diversas parecenças e singularidades, as trajetórias de Clementina e Aparecida embasam o conceito de *tradição de mulheres negras sambistas*. Porque, ainda que observando de maneira unitária, estas experiências pareçam isoladas, a partir dos critérios de conexão das parecenças e, por consequência, a reunião de outros nomes e experiências, é possível que esta atuação política e cultural das mulheres negras fosse, na realidade, a norma, tendo como início o próprio desenvolvimento do samba.

Essas mulheres, com suas escolhas conscientes em cada um dos aspectos que estabelecem a *tradição*, constroem, desde então, sentidos alternativos de religiosidade, de combate à intolerância e ao racismo religioso, além da manutenção do samba raiz, reafricanizado e reconectado com sua gênese dentro dos terreiros.

PALAVRAS DA AUTORA

Infelizmente, pelo escopo deste trabalho e pelo prazo para a conclusão, não consegui conectar de maneira efetiva a relação entre as mulheres negras sambistas e o rap nacional. Contudo, inclusive por orientação da banca avaliadora, registro aqui minhas reflexões e análises iniciais sobre a importância de salvaguardar e divulgar a arte produzida por mulheres negras, papel que tem sido expressivamente desempenhado por rappers negros ao longo das últimas décadas.

1. Mulheres Negras Sambistas e o rap nacional

A *tradição de mulheres negras sambistas*, em especial no que tange à referência à religiosidade de matriz africana, tem servido de inspiração para diversos gêneros da música brasileira. Nas décadas de 1970 e 1980, o predomínio desta influência estava na MPB. De 2010 para cá, essas mulheres são referenciadas principalmente por novas gerações de sambistas negras e por meio do RAP nacional, transcendendo o universo do samba. Ao serem citadas, muitas vezes o que se busca não é o novo, mas rememorar e reverenciar as sambistas negras precursoras na difusão de uma estética de terreiro e de um repertório voltado para a religiosidade de matriz africana, relembrando o que já foi produzido para então recriar o novo (NAPOLITANO, 2008).

O rap (*rhythm and poetry*) é parte integrante do hip-hop, um movimento artístico-cultural que combina dança, moda, grafite e música. Criado na década de 1970 a partir da fusão de elementos da cultura afro-americana e de comunidades latinas migrantes, tem por características ser um ambiente de expressão das opiniões e posicionamentos políticos de grupos excluídos socialmente. Desde a gênese, o RAP se expressa por meio da contestação às realidades sociais impostas pelo capital, pelos governos e pelas desigualdades sociais. Atua como uma narrativa alternativa daqueles que estão à margem da sociedade, que moram nas periferias e favelas, daqueles que são oprimidos por relações de trabalho abusivas, estão submetidos à violência policial, entre tantos outros aspectos.

No Brasil, o movimento ganhou maior expressão nos anos 1980, com nomes como Thayde e DJ Hum, e ganhou notoriedade nacional por meio do grupo Racionais MCs, no final da mesma década. Apesar da grande expressividade de artistas do sudeste, o gênero tem representantes em todos os estados brasileiros, a exemplo do Maranhão, com o grupo

"Quilombo Urbano", e de Brasília, com destaque para as obras de GOG – nome artístico de Genival Oliveira Gonçalves –, considerado um dos pioneiros do movimento no Distrito Federal.

Antes de detalhar a influência das mulheres negras sambistas no RAP nacional a partir de 2010, cabe destacar que as menções à religiosidade de matriz africana ou ao sincretismo religioso no RAP são antigas. Em 1997, por exemplo, o grupo Racionais MC's fez uma releitura da música *Jorge da Capadócia*⁶⁹, de Jorge Ben Jor (1975)⁷⁰, incorporando trechos da oração de São Jorge:

Eu estou vestido com as roupas
E as armas de Jorge
Para que meus inimigos tenham pés
E não me alcancem
Para que meus inimigos tenham mãos
E não me toquem
Para que meus inimigos tenham olhos
E não me vejam
E nem mesmo um pensamento eles possam ter
Para me fazerem mal.

Na Umbanda, São Jorge é sincretizado como Ogum, o orixá do ferro, do aço e dos grandes caminhos. Sua menção por um grupo que alcançou o sucesso por meio da crítica ao sistema e às desigualdades sociais demonstra o espaço da religiosidade e da fé, sobretudo em meio às agonias do cotidiano.

Considerando ainda a década de 1990, cabe destacar o uso do repertório de Aparecida como inspiração para o grupo de rock brasileiro O Rappa. A canção *Cristo e Oxalá*, composição de Marcelo Yuka que pertence ao álbum *Lado A, Lado B*, lançado em 1999, apresenta a voz de Aparecida remixada na introdução:

Pai Oxalá, Obatalá
Com sua sagrada permissão
Nossos trabalhos iremos começar.

Este primeiro trecho faz parte da música *Foram 17 Anos*, do álbum *Aparecida*, lançado em 1976. Depois, em outros trechos da canção, a voz da sambista aparece saudando Xangô e Oxum: “*Kaô, Kabecilê*” e “*Ora iê iê ô*”. A fala foi retirada de *Os deuses afros*⁷¹, do mesmo álbum. A música é finalizada com a fala: “*Encerraremos nossos trabalhos saudando mamãe Oxum*”⁷²,

⁶⁹ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=8EXtwBdH2Gk&ab_channel=JorgeBenJor > Acessado em: 09 dez 2023.

⁷⁰ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=goICQUk6NYk&ab_channel=AndreCoutinho > Acessado em: 09 dez 2023.

⁷¹ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=54N6Azri3NQ&ab_channel=Aparecida-Topic > Acessado em: 09 dez 2023.

⁷² Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/o-rappa/115831/> > Acessado em: 09 dez 2023.

trecho que pertence *Lágrimas de Oxum*⁷³, canção que encerra o álbum *Foram 17 Anos*, da sambista.

1.2. Baco Exu do Blues e Georgette

Retomando as produções de RAP a partir dos anos 2010, destacam-se os rappers Baco Exu do Blues – pelo nome artístico e repertório – e Thiago Elniño, pela estética e repertório. Diogo Álvaro Ferreira Moncorvo, o Baco, é um compositor e rapper baiano que ganhou reconhecimento no cenário nacional em 2016, após o lançamento da música *Sulicídio*⁷⁴, em que tece críticas à exclusão de expoentes do RAP oriundos do norte e nordeste do país.

Seu primeiro álbum foi *Esú* (2017), uma mistura de MPB, RAP e Trap que desconstrói o discurso do amor romântico e fala da luta do artista contra a depressão⁷⁵. Em 2018, Baco lançou *Bluesman*, que conta com nove faixas e foi acompanhado de um curta-metragem. Eleito como o melhor disco brasileiro de 2018 pela revista *Rolling Stone* Brasil, o álbum intercala pintura, cinema, literatura e música, além de emoções como raiva, esperança, orgulho e paixão⁷⁶.

A quarta música do álbum, *Minotauro de Borges*⁷⁷, conta com um *sample* da canção *Kiriê*, da sambista Georgette, lançada no LP *A Moça do Mar* (1977):

Okuenda, modaruê
Iango mi engoraci, zambe
Okuenda, modaruê
Iango mi engoraci, zambe
Okuenda, modaruê
Iango mi engoraci, zambe
Okuenda, modaruê
Iango mi engoraci, zambe

Kiriê, kiriê
Kiriê, kiriê.

Georgette dos Santos nasceu em 1949, no estado do Rio de Janeiro. Filha de Carolino Teixeira Filho e Rosa dos Santos, desde cedo foi integrada ao Grêmio Recreativo e Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, tornando-se, além de passista da escola, sambista e

⁷³ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=2Qr1bdycRMA&ab_channel=Aparecida-Topic > Acessado em: 09 dez 2023.

⁷⁴ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=OoWPHgvi16I&ab_channel=ipDrua > Acessado em: 04 nov 2024.

⁷⁵ Rapper Baco Exu do Blues apresenta músicas de seu disco de estreia no Supernova Festival | Guia Folha, 22/12/2017, < <https://x.gd/NjpLE> > Acessado em: 04 nov 2024.

⁷⁶ Disco Bluesman, de Baco Exu do Blues | Cultura Genial < <https://x.gd/sm5nN> > Acessado em: 05 nov 2024.

⁷⁷ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=iL42c1noVAA&ab_channel=BACOEXUDOBUES > Acessado em: 09 dez 2023.

compositora. A forte presença e a participação ativa na agremiação ficaram marcadas no nome artístico e na maneira como ficou conhecida: Georgette da Mocidade.

Sua carreira artística teve início em 1968, aos 19 anos, a partir de apresentações em rodas de samba, boates, clubes e restaurantes da cidade do Rio de Janeiro. Em 1972, Georgette foi apontada como a melhor intérprete no Encontro Nacional de Compositores de Samba, cantando a música *Sol da Bahia*, de Hélio Simão e Gilberto Andrade. Este foi o primeiro fato marcante de sua carreira. Além do pertencimento à Umbanda e do repertório versado na religiosidade de matriz africana, ela costumava se apresentar usando vestido e turbante branco, por isso, em referência a essa estética, o título de seu segundo LP é *A Moça Vestida de Branco* (1977).

Georgette era conhecida em diversas quadras de escolas de samba do Rio de Janeiro, com destaque para as apresentações na Vila Isabel e no Salgueiro. Contudo, era na quadra da Mocidade, na Vila Vintém e ao lado de Mestre André (1932-1980) – importante diretor de bateria da Mocidade e grande referência no carnaval, por introduzir a paradinha na bateria – que ela puxava samba a vontade e se sentia em casa.

Em entrevista ao jornal *O Fluminense*, em 1982, Georgette contou que após alguns anos afastada do cenário musical por problemas familiares, tentou inovar mudando sua estética e tipo de repertório. A mudança não foi bem recebida pelo público, que exigiu que ela trouxesse "de volta os axés e orixás para o centro do palco". Isso pode indicar que, além do compromisso artístico, sua performance tinha um forte caráter espiritual, uma vez que funcionava também como divulgação da religiosidade de matriz africana. A entrevista destaca ainda que ao longo de toda a carreira Georgette atuou como "divulgadora dos ritmos e tradições africanas" e isso, somado a uma grande diversidade de sons e "dialetos afros" caracterizaram "a ginga da cantora"⁷⁸.

Ao escolher o nome artístico de Exu do Blues e retomar uma sambista reconhecida por trazer a religiosidade de matriz africana para o centro de sua música, Baco revive a tradição de mulheres negras sambistas ao passo que recria os laços com a religiosidade, apresentando, por meio de um outro gênero musical, sua arte e sua fé.

⁷⁸ O Fluminense. *Georgete volta com seus axés e orixás ao disco*. 04/10/1982.

1.3 Thiago Elniño e Gloria Bomfim

Na mesma linha de reconhecimento e reverência às sambistas negras, está Thiago Elniño. Rapper e educador cultural, Elniño é oriundo de Volta Redonda, interior do estado do Rio de Janeiro. Em atividade desde 2017, o cantor mescla questões raciais e sociais do contexto urbano com a religiosidade de matriz africana e um discurso de esperança em relação à construção do futuro⁷⁹.

Na música *Correnteza - Interlúdio, Pt. 1*, do álbum *Correnteza* (2021) Elniño afirma:

Pra que você chegasse até aqui
Muita água já rolou
Apesar das barreiras
Muita gente teve que ser correnteza
Pra que você chegasse até aqui
Seus ancestrais foram correnteza
E se em algum momento você não tiver forças
Pra ser correnteza
Lembre-se que um dia será um ancestral
E que a água sempre encontra um caminho.

Em 03 de setembro de 2022, em um show que fez durante o evento “Rio, uma cidade antirracista”, Thiago Elniño afirmou que se hoje faz RAPreverenciando a religiosidade de matriz africana, porque existiram e existem mulheres como Gloria Bomfim – que se apresentou no mesmo evento, após o show de Elniño –, que abriram caminhos na sociedade e na indústria para esse tipo de composição.

Gloria Bomfim é uma importante sambista e intérpretesamba, em especial na temática afro-religiosa. Nascida em Areal, na Bahia, em 1957, e filha de uma cantadeira com um comerciante, suas primeiras apresentações foram ainda criança, nas festas em que acompanhava os pais. Na adolescência, após ser doada pela mãe a um homem que prometeu dar emprego e garantir seus estudos em Salvador, mas na verdade a forçou a ser empregada doméstica, migrou para o Rio de Janeiro sozinha, aos 14 anos.

Na década de 1970, com cerca de 18 anos, começou a frequentar o G.R.E.S. Portela. Após uma apresentação, foi convidada pelo diretor de bateria e cantor Mestre Marçal a se apresentar na agremiação aos sábados. Junto da bateria da Velha-Guarda da Portela e ao lado de nomes como João Nogueira, fez shows em diversos lugares da cidade, passando a cantar inclusive sambas-enredo. Por longos anos, associou o canto na agremiação com os trabalhos como manicure e doméstica.

⁷⁹ Thiago Elniño - Conheça | Amplifica Music < <https://x.gd/wnoLN> > Acessado em: 04 nov 2024.

Por obra do acaso, começou a trabalhar na casa do reconhecido compositor e poeta Paulo César Pinheiro, a quem desejava conhecer desde a adolescência. Constituído o vínculo de trabalho e amizade, diante da inegável potência musical de Gloria, Pinheiro lhe cedeu as 14 músicas que compõem seu primeiro álbum de estúdio. *Santo e Orixá* foi gravado em 2007 pela gravadora Acari Records. À época, Gloria estava com 50 anos. Em 2011 foi lançado *Anel de Aço* – uma releitura do primeiro álbum – pela Biscoito Fino. Em 2018, aos 61 anos, também pela Acari Records e com composições de Pinheiro, Gloria gravou seu segundo álbum de estúdio, o *Chão de Terreiro*, por meio de um financiamento coletivo. Tanto *Santo e Orixá* quanto *Chão de Terreiro* versam exclusivamente sobre fé e sobre o panteão dos orixás e guias da Umbanda.

A questão do trabalho doméstico, as idades em que gravou seus álbuns e o repertório de afrosambas inserem Gloria na *tradição de mulheres negras sambistas* que ao longo da vida conciliaram o trabalho precarizado com a performance artística.

Entre as músicas que tratam sobre empoderamento e a história do negro no Brasil, destaco *Lugar Tenente*.

De onde foi que eu saí pra ser escravo?
Lá do chão da Catumbela.
Pra que terra distante eu fui levado?
Pra nação verde-amarela.
Quando foi que o levante foi tramado?
No portão da caravela.
Quem me deu coração de revoltado?
Foi Tereza de Benguela.

Eu quebrei cada ela da corrente,
Era eu, eram cem, eram milhares,
Cada negro virou lugar-tenente
De zumbi dos quilombos dos Palmares.

Pra brigar contra a Subserviência?
Tem que ser um sentinela.
Contra quê que inda luto sem clemência?
A miséria da favela.
Quem me mostra o poder da resistência?
É o doutor Nelson Mandela.
E onde é que eu mantenho a minha essência?
No gongá de Mãe Estela.

Na garganta de cada combatente
Esse grito ainda ecoa pelos ares,
Cada guêto de cada continente
É de novo um quilombo dos Palmares.

Com a base rítmica da capoeira, o acompanhamento com palmas e a estrutura de perguntas e respostas, o dueto com Paulo César Pinheiro menciona Tereza de Benguela, Zumbi dos

Palmares e Nelson Mandela, retomando e recontando a história afro-brasileira e afrodescendente por meio da música.

1.4. Marcelo D2 e o Novo Samba Tradicional

No cenário do RAP nacional, Marcelo D2 é um dos precursores na mistura de samba com a cultura hip-hop. Sua primeira obra foi *Meu Samba é Assim*, em 2006. Em 2010, revisitando a obra do sambista Bezerra da Silva, um dos expoentes do samba e do partido-alto desde a década de 1960, o artista lançou *Marcelo D2 canta Bezerra da Silva*. Em 2020, durante a pandemia de Covid-19 e no contexto do isolamento social, o rapper lançou *Assim tocam os Meus Tambores*. Em 2023 foi a vez de retomar a mistura samba-RAP com o álbum *Iboru, Que Sejam Ouvidas Nossas Súplicas*. A palavra *Iboru*, que dá nome ao disco, significa, em tradução livre do yorubá, “que sejam ouvidas nossas súplicas”, e faz parte da saudação “Iboru, Iboya, Ibosheshe”, usada pelos praticantes do Culto de Ifá, religião de matriz africana.

O álbum surgiu acompanhado de uma exposição chamada *Ocupação Iboru*, e tem como complemento um curta-metragem que simula um encontro fictício entre Clementina de Jesus, Pixinguinha e João da Baiana. No encontro, que teria acontecido em 1923, os três sambistas conversam sobre a perseguição que o gênero vinha sofrendo por certa parcela da sociedade, o uso da polícia como instrumento de repressão e o desejo de gravarem suas músicas e ouvi-las tocando nas rádios. A partir dessa perspectiva, o álbum tece uma longa homenagem ao samba e seu legado na sociedade, e tem como objetivo sugerir um novo formato de samba tradicional, conectado às mudanças que a coletividade e a música brasileira têm vivido nos últimos anos, em especial de influências como o trap⁸⁰.

Composto por 16 faixas, D2 apresenta o álbum como a síntese de uma “ancestralidade de futuro”, conciliando suas raízes com uma nova realidade sociocultural e política⁸¹. Entre outros aspectos relacionados à ancestralidade, o álbum registra a relação de dona Paulete, mãe de D2, com o samba e com redutos de maioria negra na cidade do Rio de Janeiro (Madureira e Padre Miguel), e como isso impactou a experiência do rapper enquanto sujeito negro e suburbano.

Após a faixa de abertura, que traz uma fala de dona Paulete, a segunda faixa é *Povo de Fé*, que *sampleia* a música *Yaô*, de Clementina de Jesus, com a voz da sambadeira Nega Duda.

⁸⁰ Marcelo D2: 'O samba não está na pauta dessa molecada que está no TikTok. Quero mudar isso' | Terra, 14/06/2023, < <https://x.gd/LmAld> > Acessado em: 04 nov. 2024.

⁸¹ Marcelo D2: 'O samba não está na pauta dessa molecada que está no TikTok. Quero mudar isso' | Terra, 14/06/2023, < <https://x.gd/LmAld> > Acessado em: 04 nov. 2024.

Para confirmar a referência, D2 pede benção à Clementina em claro reconhecimento à sua trajetória no mundo do samba:

Salve o povo que vem de Aruanda
Da banda daqui e da banda de lá
Vem da feira, do mato, da esquina
Da roda de rima, da mesa de bar
Salve o mestre que ginga e bambeia
Que a luz de Candeia vai iluminar
Sua benção minha mãe Quelé
Que o povo de fé tá querendo baixar⁸².

Na sequência, a letra diz: “Peço a benção de quem veio antes / abrindo caminho pra quem quer chegar”, confirmando sua iniciativa de saudar e honrar os precursores do gênero, ao passo que, por meio de seu álbum, retoma e sugere novas possibilidades de se fazer samba.

Na canção *Tambor de Aço*, D2 recupera sua experiência espiritual e canta para Ogum, seu santo de cabeça:

Tenho a força e o poder de quem nasceu
Com o ouro e o machado de ferro na mão
Suburbano vencedor, eu sei o que eu sou e
ninguém me tira isso não
Tenho o tambor de aço
Vou abrindo os caminhos
Não se preocupe comigo nego
Que eu não ando sozinho não.

E mais adiante canta:

Patakori meu guerreiro
Seja meu caminho, meus pés e meu ar
Sou da falange de Jorge
Clareia Orixás, a terra e o mar
Tenho o tambor de aço
Vou abrindo os caminhos
Não se preocupe comigo nego
Que eu não ando sozinho não.

Retomando o Culto de Ifá, a música é finalizada com o seguinte trecho: "You know in the Ifa tradition of the Yoruba / Ogum is the energy whose machete is used to clear a path", que em tradução livre significa: "Você sabe, na tradição Ifa dos Yoruba / Ogum é a energia cujo facão é usado para abrir caminho”, reverenciando assim sua trajetória como artista a partir de sua espiritualidade.

Recuperando a presença das mulheres negras no samba, na canção *Tempo de Opinião*, D2 afirma:

Sinto a rajada de blues de Clementina
A tinta e o papel de Carolina
O que o Ori guardou pra mim

⁸² Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=fYZozhUzOcg&ab_channel=MarceloD2 > Acessado em: 14 nov. 2024.

Vou num samba de Dona Ivone Lara
Percorro os caminhos de Elegbara
Eu viverei cantando assim.

A Carolina que a letra menciona é a escritora Carolina Maria de Jesus. Reconhecida internacionalmente pelo seu livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), ela também se arriscou na música por meio do álbum *Quarto de Despejo, Carolina Maria de Jesus cantando suas composições*, lançado pela gravadora RCA Victor em 1961⁸³. Composto por 12 músicas escritas e cantadas por Carolina, o LP passa pelo samba, baião, valsa, marchinhas de carnaval, entre outros ritmos comuns à época, e trata de temas como as relações de gênero, de classe e de poder⁸⁴.

Em parceria com a sambista Alcione e o pagodeiro Mumuzinho, em *O Samba Falará Mais Alto*, D2 fala sobre a capacidade do gênero de renascer, se organizar e continuar existindo, em especial pelos versos:

Enquanto arrepiar
a emoção não vai morrer
se eu não puder lutar
o samba vai tá e vai surpreender
Ao seu laiá laiá
o povo então vai responder
e da janela vai gritar que ele vai renascer”.

Em *Gandaia*, o samba é o eu-lírico que conta sua própria história:

Eu sou lá de Angola, meu nome é batuque
Com a minha viola, eu não quero truque
Eu sou lá de Angola, meu nome é batuque
Com a minha viola, eu não quero truque
Nos porões cativos de tanto navio
Passei, sem motivo, febre, fome e frio

Mas mantive acesa a luz das tradições
Com minha tristeza arbentei grilhões
Vim batendo palma, vim batendo pé
Libertei a alma presa à minha fé
Me livre do trauma de ser vagabundo
Palma contra palma, dando volta ao mundo
De onde vem marujo, vem da gola
Esse caramujo vem na marola

Oh, e se me prender eu fujo da gaiola
Se fugir, ressurjo negro quilombola⁸⁵.

⁸³ Disponível em: < <https://x.gd/2ZEWF> > Acessado em: 04 nov. 2024.

⁸⁴ Disco Quarto de Despejo | Instituto Moreira Salles < <https://x.gd/rTRe3> > Acessado em: 04 nov. 2024.

⁸⁵ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=ulfraZKG8V4&ab_channel=MarceloD2 > Acessado em: 14 nov. 2024.

A letra é do músico Romildo Bastos, renomado integrante da Ala de Compositores da Mocidade Independente de Padre Miguel, que compôs diversos sucessos gravados por Clara Nunes, Elza Soares, Elizeth Cardoso, Roberto Ribeiro, entre outros grandes expoentes do samba. Ao afirmar que é de Angola, a música retoma a origem do ritmo nos territórios bantos, o processo de migração por meio da diáspora negra forçada pelo tráfico atlântico, a perseguição do Estado, por meio da polícia, a transformação em símbolo da cultura brasileira, a internacionalização do ritmo e as adaptações e transformações que o mantém vivo até os dias atuais.

O álbum é finalizado com *Pra Curar a Dor do Mundo*, letra de D2 e do historiador Luiz Antonio Simas. Saudando Zambiapungo, o Deus Supremo dos bantos, e o Quitembo, Inquice que rege as mudanças, as estações do ano e o próprio Tempo de todas as coisas:

No clarão de Zambiapungo
Malungo deitou pra Tempo
Macura Dilê, meu dengo
Tempo macura Dilê!

Em livre tradução, Simas sugere que “Tempo Macura Dilê” significa “o tempo é casa que sempre cresce”⁸⁶. Assim, a canção retoma a ancestralidade e religiosidade banto presentes na cultura brasileira e no próprio samba.

Falar sobre a conexão entre mulheres negras sambistas e o RAP nacional, especificamente sobre a biografia de Aparecida, é reviver produções artísticas que deixaram um legado para a história do samba, para a história da música popular brasileira e para a história dos negros no Brasil. Em especial por produzirem isso como mecanismo de valorização da negritude em um contexto de extrema violência impetrado pelo regime militar. Retomar essas artistas do samba em *samples* ou em narrativas sobre as construções artísticas do presente, é imortalizá-las como precursoras do samba afro-religioso que conhecemos hoje.

⁸⁶ Disponível em: < <https://x.gd/ArXYK> > Acessado em: 04 nov. 2024.

ANEXOS

1. LPS AUTORAIS

LP APARECIDA, 1975		
Gravadora: CID		
Catálogo: 8011		
MÚSICAS		AUTOR
Lado A		
1	Mareia Oxum	Jair Paulo
2	Vovó Catarina	João Ricardo Xavier/Evaldevino Ponciano Xavier
3	Terreiro de Mãe Nazinha	Mariozinho de Acari/Jair Paulo
4	Talundê	Aparecida/Jair Paulo
5	Tereza Aragão	Aparecida
Lado B		
1	A Maria Começa a Beber	Tradicional
2	Meu São Benedito	Aparecida
3	Segredos do Mar	Aparecida/Jair Paulo
4	Inferno Verde	Aparecida
5	Se Segura Zé	Zeca Melodia/Kacik
6	Nanã Boroquê	Aparecida/Jair Paulo

LP FORAM 17 ANOS, 1976		
Gravadora: CID		
Catálogo: 8015		
MÚSICAS		AUTOR
1	17 Anos	Aparecida
2	Tributo às Almas	João Ricardo Xavier/Mariozinho de Acari
3	Santo Antônio de Pemba	Evaldevino Ponciano Xavier/João Ricardo Xavier
4	Os Deuses Afros	Mariozinho de Acari
5	Melodia Não Deixa Parada de Lucas	Zeca Melodia
6	Grongiô Popoiô	Aparecida/João Ricardo Xavier/Mariozinho de Acari
7	Diongo Mundiongo	Aparecida
8	Aruê	João Ricardo Xavier/Mariozinho de Acari/Zeca Melodia
9	Todo Mundo É Preto	Aparecida
10	Saravá Saravá Bahia	Aparecida
11	Lágrimas da Oxum	João Ricardo Xavier/Evaldevino Ponciano Xavier

LP CANTIGAS DE FÉ, 1978 Gravadora: RCA Victor Catálogo: 103.0269		
MÚSICAS		AUTOR
1	Oxum Maré Cadê Você Caô Arô Odaíá Ogum Xorokê	Jonas Madureira/Dió Madureira João Ricardo Xavier/Evaldevino Ponciano Xavier Aparecida
2	Xangô Daniel O Jogador de Pião	Aparecida Jonas Madureira/Dió Madureira
3	Dô Dô Rô Hoje Tem Alegria	Jonas Madureira/Nelson Babalaô Tradicional/Adpt. Aparecida
4	Renata Lú Malembê Oxum	Aparecida João Ricardo Xavier/Evaldevino Ponciano Xavier
5	As Orixás Cristo Nasceu	Orlando Deco Tradicional/Adpt. Aparecida
6	Ajiberum Saluba Odoíá Prece a Iemanjá	Aparecida Evaldevino Ponciano Xavier/João Ricardo Xavier

LP 13 DE MAIO, 1979 Gravadora: RCA Victor Catálogo: 103.0331		
MÚSICAS		AUTOR
1	13 de Maio	Aparecida
2	Vovó Maria Conga	Evaldevino Ponciano Xavier/João Ricardo Xavier
3	Aleluia Dom Miguel	Aparecida
4	Indeuá Matamba	Aparecida
5	É Mania Sua	Babaú
6	Mussy Gatana	Aparecida
7	Orixá de Obá	Geraldo Martins/Fernando Aguiar
8	Vem na Areia	Marcos Wagner
9	Tia Catarina	Jair do Pandeiro/Moacir Vieira
10	Ela Mandou Rezar	Betinho da Balança
11	Dança dos Negros	Manoel Carioca
12	Ceará	Aparecida
13	Dia de Ogum na Casa Branca	Armando Sá/Inocência dos Santos

LP ROSA DO MAR, 1983 Gravadora: CID Catálogo: 8063		
MÚSICAS	AUTOR	
1	Tributo a Oxalá	João Ricardo Xavier/Evaldevino Ponciano Xavier
2	Tá na Muda	Aparecida
3	Andarilho	Florêncio Ribeiro
4	Super Super Mulher	Zé Pretinho da Bahia
5	Verdade da Vida	Ismael Camillo
6	Cante a Noite	Durval Ferreira/Nildê
7	Rosa do Mar	Dario Augusto
8	Sereno	João Ricardo Xavier/Evaldevino Ponciano Xavier
9	Angoleiro	Beto Baiano/Wilson Ferreira
10	Banda Mini Congo	Beto Baiano/Avarese
11	Sangue Ardente	Euclides Trindade

2. LPS COM AS PARTICIPAÇÕES

LP Roda de Samba, 1973 Gravadora: CID		
MÚSICAS		AUTOR
1	Boa noite (<i>música 2</i>)	Aparecida
<i>Participações: Sabrina, Darcy da Mangureira</i>		

LP Roda de Samba - vol. 2, 1975 Gravadora: CID		
MÚSICAS		AUTOR
1	Proteção (<i>abertura</i>)	David Lima e Pinga
2	Rosas para Iansã (<i>música 6</i>)	Aparecida
<i>Participações: Sabrina, Nelson Cavaquinho...</i>		

Isto é que é partido-alto - vol. 5, 1976 Gravadora: Itamaraty / CID		
MÚSICAS		AUTOR
1	Boa Noite (<i>abertura</i>)	Aparecida
2	Se segura Zé (<i>música 5</i>)	Zeca Melodia e Kacik
3	Tereza Aragão (<i>música 8</i>)	Aparecida
<i>Participações: Darcy da Mangureira, Chico Bondade, Embaixadores do Samba...</i>		

LP Canto de Fé, 1977 Gravadora: Som Livre		
MÚSICAS		AUTOR
1	Tributo às Almas (<i>música 8</i>)	João Ricardo Xavier / Mariozinho de Acari
<i>Participações: Angela Maria, Os Tintoãs, Toquinho e Vinicius de Moraes, Elza Soares...</i>		

LP Brasil som 77, 1977 Gravadora: GTA Records (Itália)		
MÚSICAS		AUTOR
1	17 anos (<i>música 5</i>)	Aparecida
<i>Participações: Jair Rodrigues, Alcione, Jorginho do Império, Emilio Santiago, Beth Carvalho...</i>		

LP Samba 80, 1980 Gravadora: RCA Victor		
MÚSICAS		AUTOR
1	Ela Mandou Rezar	Betinho da Balança
<i>Participações: Beth Carvalho, João Bosco, Tom Jobim, Os Originais do Samba, Martinho da Vila...</i>		

3. TRANSCRIÇÃO DAS MATÉRIAS DE JORNAIS

Atração da fina flor

Jornal: Jornal dos Sports | **Data:** 07/08/1968

Maria Aparecida Martins e Silas de Oliveira estão se apresentando em A fina flor do samba. É espetáculo que vai às segundas-feiras, no Teatro Opinião, com o maior agrado.

Noite do mamão com açúcar

Jornal: Jornal dos Sports | **Data:** 14/08/1968

Seis horas de música quente é o que promete o Guadalupe Country Clube para sexta-feira, em *A Noite do Mamão com Açúcar*. A música começará a ser fornecida às 21h pelo conjunto The Fevers.

Maria Aparecida Martins é uma moça humilde, mas de talento, com algumas composições muito boas, que precisa ser ajudada. Defende-se como passadeira em casa de família para poder sustentar seus dois filhos e às segundas-feiras toma parte no espetáculo *A fina flor do samba*, no Opinião, para ganhar um cachê magro. Além de compositora, Maria Aparecida é, também passista de muitas bossas. Quem quiser ajudá-la, pode procurá-la para shows às segundas-feiras, no Teatro Opinião.

Sem título

Jornal: Jornal do Commercio | **Data:** 05/12/1968 | **Coluna:** Discos | **Autor:** Oswaldo Miranda

O Secretário de Turismo, deputado Levi Neves, até o momento em que escrevo não havia tomado nenhuma medida com relação à prorrogação do prazo de inscrições para o concurso de música de carnaval, realizado em combinação com a TV-Tupi e Última Hora sob supervisão geral de Adonis Kharan. Até sexta pela manhã havia mais de 3.000 inscritos, inclusive Maria Aparecida Martins, aquele amor de menina, hoje vinculada à Escola de Samba Unidos da Ponte, de São Mateus e que entrou com dois sambas - Saravá, Bahia e Festa dos Tamoios. O prazo teria sido mesmo encerrado ontem, às 17 horas.

Sem título

Jornal: Diário de Notícias | **Data:** 01/07/1973 | **Coluna:** Shows

O Grupo Opinião, que reúne um pessoal de samba da pesada, vai lançar amanhã no Teatro Opinião - a partir das 21 horas - o seu disco recentemente gravado e que é da maior importância para os apreciadores de samba autêntico. São eles:

Maria Aparecida, vencedora do Torneio de Partido Alto no III Festival de Favela, gravando pela primeira vez o seu "Boa Noite"; Rubens Mathias, compositor desde menino, com muita fé em "Venho de Longe"; Chico Bondade, o homem de "Boa noite quem é da noite", convidando todo mundo a provar "a água do seu poço"; Darci da Mangueira, vencedor de vários carnavais, neste LP com o "Samba do Trabalhador"; Rubens Zuzuca, ex-salgueirense, hoje um dos cartazes da ala dos compositores da Mangueira; Sidnei da Conceição, da Escola de Samba Unidos de São Carlos; Sabrina, sambista da Imperatriz Leopoldinense, interpretando "Não tem veneno", de Candeia; Pedro Paulo, o bem sucedido compositor de "No Domingo tem Maracanã"; Luis Vanderlei, nordestino que compôs a famosa "Coronel Antonio Bento", e Ari Araújo, numa boa interpretação de "Desafio".

Sem título

Jornal: A Luta Democrática | **Data:** 06/09/1973 | **Coluna:** Ponto de Encontro | **Autor:**
Dionisio Lins

HAROLDO DE ANDRADE - O homem que monopoliza as massas, o sempre super Haroldo de Andrade, está sábado, às 15 horas, na TV-Globo (canal 4), apresentando as melhores atrações do momento. Sua produção, tendo à frente Gérson Monteiro, Rodolfo Paul e Wilson Silva, com a coordenação de Mário Alves e a direção-geral de Arnaldo Artilheiro, esmerando-se ao máximo para garantir a audiência no horário. Não se esquecendo que Haroldo de Andrade na Tv é o líder em lançar valores novos que chegam no estrelato, tendo como mais recentes exemplos Abílio Martins e Aparecida que, por coincidência, dois sambistas da pesada.

Partido Alto

Jornal: Correio da Manhã | **Data:** 12/12/1973 | **Coluna:** Show da Cidade

A Ala da Corte, da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, vai promover um Sambaile Show, domingo próximo na sede Delamare, na Rua Araújo Viana, 20. Natalina, Edite Lanuse, Doralice, Zinha, Aparecida e Maria Ramos, destaques da Mangueira, serão alvo de significativa homenagem.

Sem título

Jornal: Jornal do Commercio | **Data:** 21/12/1973 | **Coluna:** Show

FESTIVAL DE SAMBA ENREDO - Participação de Darci da Mangueira, Aparecida, Marinho da Muda, Luisinho, Modernos do Samba e Anik Malvil. No Copaleme (Ladeira Ari Barroso, 1 - 236--6049). Todas as sextas-feiras, às 22h.

Acadêmicos do Colégio

Jornal: A Luta Democrática | **Data:** 30/12/1973 | **Coluna:** LD Carnaval

O BC Acadêmicos do Colégio ultimando os preparativos para o próximo carnaval escolhe, hoje, o samba enredo 74, na quadra da Rua Itaim, 371- Estarão presentes a cantora Aparecida, Wilson Diabo do Império e muitos outros conhecidos sambistas.

Sambalô nos Embaixadores

Jornal: A Luta Democrática | **Data:** 03/02/1974 | **Coluna:** Ponto de Encontro

SAMBARLÔ NOS EMBAIXADORES - A partir das 18 horas, (não está errado é 6 horas da tarde), Sambarlô invadirá os salões da agremiação líder os Embaixadores. Será uma roda de samba de primeira, que vem para o centro da cidade sob o comando de Lourenço. Lourenço vem trazendo sua experiência das rodas de samba que realiza no Sambarlô à Avenida Edgar Romero. Gente de primeira no mundo do samba vai dar aquele valor à festividade. Tomem nota dos nomes e faça seu Ponto de Encontro nos Embaixadores, na próxima terça-feira às 18 horas, e o dia 5: Abílio Martins, Jorginho Pessanha, Sabrina, Aparecida, Ivani, o conjunto Sambalô sob o comando de Marquinhos e seus magníficos do ritmo.

Sem título

Jornal: Correio da Manhã | **Data:** 07/05/1974

O sucesso de Boa Noite tirou a cantora Aparecida da favela do Cafuá. Hoje ela mora em apartamento próprio, comprado ao BNH. Muito feliz, está preparando os próximos sucessos.

Samba

Jornal: Jornal dos Sports | **Data:** 13/10/1974 | **Coluna:** Bola Social

SAMBA (...) A Escola de Samba Unidos de Vila Isabel convidando para a Roda de Samba de amanhã, a partir das 22h30, na quadra de ensaios. A escola comemora a volta de Zeno Bandeira com um grande espetáculo, apresentando as passistas Kátia da Vila, Regina do Império e Rosângela da Imperatriz. Os compositores e intérpretes: Mano Décio da Viola, Lecy Brandão, Xangô da Mangueira, Zaira, Jorginho do Império (Pedra 90), Aparecida (Boa Noite), Ataufinho Alves, Cisa Nogueira, Zé Di, Mirna, Roberto Ribeiro, Georgete, Paulinho da Viola, Jacy Rodrigues e outros. Conforme vocês viram e a diretoria da escola garante, esta noitada de samba e partido alto não é diferente, é uma boa.

Noitada de Samba

Jornal: Jornal dos Sports | **Data:** 10/11/1974 | **Coluna:** Na Jogada | **Autor:** Cidinha

Amanhã às 21,30 horas

NOITADA DE SAMBA

3 anos de sucesso

convidada especial

RENATA LU

Nelson Cavaquinho - Sabrina e Aparecida

(Exclusivos CID)

Xangô da Mangueira, Conjunto Nosso Samba, Zeca da Cuíca

Baianinho, Passista e Ritmistas

Teatro Opinião - Rua Siqueira Campos, 143

Reservas: - Ar Condicionado Perfeito

Realização: 235-3119 Coutinho & Bayer

Agora só as segundas-feiras às 21h30

Noitada de Samba

Jornal: Jornal dos Sports | **Data:** 01/12/1974 | **Coluna:** Na Jogada | **Autor:** Cidinha

Amanhã às 21,30 horas

NOITADA DE SAMBA

3 anos de sucesso

convidada especial

CARMEM COSTA

Nelson Cavaquinho - Sabrina e Aparecida

(Exclusivos CID)

Xangô da Mangueira, Conjunto Nosso Samba, Zeca da Cuíca,

Gira, Nogueira, Baianinho, Ivone Lara - Passista e Ritmistas

Teatro Opinião - Rua Siqueira Campos, 143

Reservas: - Ar Condicionado Perfeito

Realização: 235-3119 Coutinho & Bayer

Agora só as segundas-feiras às 21h30

Boca do Samba

Jornal: Diário de Notícias | **Data:** 04/01/1975 | **Coluna:** Pra ver hoje

BOCA DO SAMBA - Show terças, quintas e sábados a partir das 21h, com Elsa Soares, Pelado da Mangueira, Tolito, Aparecida, David Correia, a sambista Zaira e a bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel. Às 4as, 6as e dom., apresentação da cantora Carmem Costa. R. Teodoro da Silva, 688 (268-4497)

Sem título

Jornal: Jornal do Brasil | **Data:** 02/02/1975 | **Coluna:** Música Popular | **Autor:** Tarik de Souza

Promissores novos lançamentos da gravadora CID: Roda de Samba Nº 2, com Nelson Cavaquinho, Aparecida (revelada no Roda de Samba 1), Sabrina, Rubens da Mangureira e Dida. Vale frisar que a contracapa é de Lúcio Rangel.

Sem título

Jornal: Jornal do Brasil | **Data:** 14/04/1975

Roda de Samba nº 2 - (Diversos) - CID 4010. Atualmente todas as gravadoras brasileiras concentram uma grande parte de seus talentos na produção de discos de samba. A CID, por exemplo, investiu na fórmula que reúne vários intérpretes num mesmo LP, surgindo a série Roda de Samba. Este nº 2 conta com sambistas autênticos como a passista e cantora da Imperatriz Leopoldinense, Sabrina, os partideiros Rubens da Mangureira e Roque do Plá, o compositor e cantor Dida, a cantora Aparecida, surgida no Festival de Samba das Favelas e, ainda, o mestre Nelson Cavaquinho.

Carnaval na Zona Sul

Jornal: A Luta Democrática | **Data:** 18/05/1975

A "Noitada de Samba" do Opinião nesta segunda-feira vai contar com nomes famosos das rodas de samba no Estado do Rio de Janeiro: Nelson Cavaquinho que já é artista exclusivo da programação e mais, Sabrina, Aparecida, Xangô da Mangureira, Jorginho do Império e todos os artistas que gravaram o LP "Roda de Samba nº 2" pela CID. O disco será lançado na "Noitada de Samba" seguindo a programação de Coutinho e Bayer.

Os diretores da CID que ficaram surpresos com a edição nº 1 do LP, superando todas as expectativas em execução e vendagem um lançamento bastante badalado para esse "Roda de Samba nº 2" e, na segunda-feira, os curtidores do samba poderão conhecer disco cantado faixa por faixa pelos artistas que gastaram horas e horas de estúdios.

Noitada de Samba

Jornal: Jornal dos Sports | **Data:** 25/05/1975 | **Coluna:** Na Jogada | **Autor:** Cidinha

Amanhã às 21,30 horas

NOITADA DE SAMBA

3 anos de sucesso

convidada especial

JOÃO BOSCO

(Exclusivo RCA)

Nelson Cavaquinho,

Xangô da Mangueira, Conjunto Nosso Samba, Vera da Portela, Baianinho, Conjunto Exporta Samba, Celina, Ivone Lara, Sabrina, Aparecida, Passista e Ritmistas

Teatro Opinião - Rua Siqueira Campos, 143

Reservas: - Ar Condicionado Perfeito

Realização: 235-3119 Coutinho & Bayer

Agora só as segundas-feiras às 21h30

Noitada de Samba

Jornal: Jornal dos Sports | **Data:** 01/06/1975 | **Coluna:** Na Jogada | **Autor:** Cidinha

Amanhã às 21,30 horas

NOITADA DE SAMBA

3 anos de sucesso

convidada especial

PAULINHO SOARES

(Exclusivo ODEON)

Apresentando Pedro Caetano e Claudionor Cruz

Nelson Cavaquinho,

Xangô da Mangueira, Conjunto Nosso Samba, Vera da Portela, Baianinho, Conjunto Exporta Samba, Celina, Ivone Lara, Sabrina, Aparecida, Passista e Ritmistas

Teatro Opinião - Rua Siqueira Campos, 143

Reservas: - Ar Condicionado Perfeito

Realização: 235-3119 Coutinho & Bayer

Agora só as segundas-feiras às 21h30

Noitada de Samba

Jornal: Jornal dos Sports | **Data:** 08/06/1975 | **Coluna:** Na Jogada | **Autor:** Cidinha

Amanhã às 21,30 horas

NOITADA DE SAMBA

3 anos de sucesso

convidada especial

CARTOLA

NELSON CAVAQUINHO

Xangô da Mangueira, Conjunto Nosso Samba, Vera da Portela, Baianinho, Conjunto Exporta Samba, Celina, Ivone Lara, Sabrina, Aparecida, Passista e Ritmistas

Teatro Opinião - Rua Siqueira Campos, 143

Reservas: - Ar Condicionado Perfeito

Realização: 235-3119 Coutinho & Bayer

Agora só as segundas-feiras às 21h30

Noitada de Samba

Jornal: Jornal dos Sports | **Data:** 15/06/1975 | **Coluna:** Na Jogada | **Autor:** Cidinha

Amanhã às 21,30 horas

NOITADA DE SAMBA

3 anos de sucesso

convidada especial

ALCIDES GERARDI

NELSON CAVAQUINHO

Xangô da Mangueira, Conjunto Nosso Samba, Vera da Portela, Baianinho, Conjunto Exporta Samba, Celina, Ivone Lara, Sabrina, Aparecida, Passista e Ritmistas

Teatro Opinião - Rua Siqueira Campos, 143

Reservas: - Ar Condicionado Perfeito

Realização: 235-3119 Coutinho & Bayer

Agora só as segundas-feiras às 21h30

Fim de Papo

Jornal: Diário de Notícias | **Data:** 27/08/1975 | **Coluna:** Terreiro de Samba | **Autor:** Hely de Miranda

*** E o Bafo da Onça programando para o próximo dia 29, na Rua Marquês de Sapucaí, 285, o Sambão no Bafo, com Otacílio, Geovana (?), Haroldo Santos, Aparecida, Zaira, Leninha e os conjuntos Espaciais do Samba e Realidade.***

Sem título

Jornal: Jornal do Brasil | **Data:** 17/11/1975 | **Coluna:** Discos | **Autor:** Carlos Alberto de Carvalho

Três lançamentos de estilos diferentes, tendo como traço comum as vibrações africanas. Em Elysian Encounter o segundo disco do quinteto inglês Baker Gurvitz Army, liderado pelo baterista Ginger Baker que estava afastado há três anos da cena musical inglesa aprimorando sua maneira de tocar com os autênticos batuqueiros da Nigéria. The Hill Man, o novo disco da vocalista Eddie Kendricks (ex- Temptations), um dos grandes nomes da música negra norte-americana ao lado de Marvin Gaye, Steve Wonder e Curtis Mayfield. E Aparecida, o LP de estreia de Maria Aparecida Martins, trazendo na bagagem uma herança cultural de Moçambique.

Show de Notícias

Jornal: Tribuna da Imprensa | **Data:** 11/12/1975 | **Coluna:** Discos | **Autor:** Antonio Martins

Maria Aparecida Martins - mineira da cidade de Caxambu e batizada na roda dos bambas, como: *Aparecida Só*, na última segunda-feira foi a atração principal na noite do Teatro Opinião, lançando o seu LP gravado na CID, cuja vendagem é sensacional. No próximo dia 12, no Oriental Esporte Clube, em Duque de Caxias, Aparecida, estará recebendo o belíssimo *Troféu Alaide Araújo*, numa promoção do programa "Os Grandes Destaques do Samba", produzido e apresentado por Jorge Bastos, na Rádio Difusora local.

Os chorões da música

Jornal: A Luta Democrática | **Data:** 30/12/1975 | **Coluna:** Pick-up

Vai chegando o final do ano, o carnaval vai se aproximando e o trabalho nas gravadoras vai escasseando. Há bastante tempo não se recebe notícias das gravadoras. Bem antes do Natal eles se fecharam e continuarão fechados até depois do carnaval. * **Maria Aparecida** gravou elepê pela CID e tá dando uma de filha de africanos. Não sei de quem partiu a ideia, mas estão "armando" mil jogadas com a cantora. Eu, particularmente acho que isso não fica bem. O negócio é compor bonito e dá o recado bem dado. * Outra que está "armando" e contando história pra boi dormir é Leci Brandão. Ela disse até que foi operária de uma fábrica de cartuchos e que foi criada em Vila Isabel. Isso não é verdade, moça, e é tão sem importância que não vejo necessidade de tentar o sucesso enganando o público. Os coleguinhas que publicaram "release" sabem que isso não é verdade. * Noitada de Samba no Teatro Opinião agora também às terças-feiras. Coutinho e Baier atendem ao público que "pinta" na casa às segundas-feiras e resolveram estender a programação. Mais um dia de samba da pesada na Zona Sul. Beth Carvalho vai abrir a "Noitada" das terças-feiras no próximo dia 6 de janeiro. Depois dela, Sérgio Ricardo fará o especial e a seguir, será a vez de Luis Gonzaga Júnior.

Sem título

Jornal: Jornal do Brasil | **Data:** 06/10/1976 | **Coluna:** Discos | **Autor:** Alberto Carlos de Carvalho

Aparecida é uma cantora que traz em sua formação muitas vibrações de Moçambique. Como não poderia deixar de ser, em seu segundo disco continua cantando diferentes estilos da música afro-brasileira.

Um dia, representando a Favela do Cafuá, a cantora e compositora Maria Aparecida Martins chegou ao primeiro lugar no Festival de Samba das Favelas. Depois, graças à herança cultural de seus antepassados de Moçambique, Aparecida foi sempre feliz na ligação das coisas africanas com as brasileiras, transmitindo toda a riqueza dessa união tanto na Escola Caprichosos de Pilares, como na primeira fase das rodadas de samba do Teatro Opinião. Ano passado foi tempo do primeiro disco. Toda a força da intérprete se manifestou em sambas de roda, pontos, partido alto, louvações, curimba, caxambu e jongos, com ótimos resultados. Neste segundo disco, seguindo os mesmos caminhos e apoiada por Papão (bateria), Alexandre (baixo), Dino e Jorge Menezes (violão), Aparecida dá continuidade aos trabalhos com a mesma eficiência.

Lado A - 17 anos (Aparecida), Tributo às Almas (João Ricardo Xavier - Mariozinho de Acari),

Santo Antônio de Pemba (Evaldevino Ponciano Xavier - João Ricardo Xavier), Os Deuses Afros (Mariozinho de Acari), Grongoiô Popoiô (Aparecida, João Ricardo Xavier, Mariozinho de Acari).

Lado B - Diongo Mundiongo (Aparecida), Aruê (João Ricardo Xavier, Mariozinho de Acari, Zeca Melodia), Todo Mundo É Preto (Aparecida), Saravá Saravá Bahia (Aparecida), Lágrimas da Oxum (João Ricardo Xavier, Evaldevino Ponciano Xavier).

Um dia...

Jornal: Diário de Pernambuco | **Data:** 23/10/1976 | **Coluna:** No ar | **Autor:** Ferreira Neto

J.B. Tinhorão, figura respeitada em nosso meio musical, disse: "Voz limpa e sem truques, pronúncia clara das palavras (qualidade não muito encontrada, mesmo entre os bons cantores populares), a mineira-carioca Aparecida Martins pode ser considerada, desde já, uma das mais gratas revelações de cantoras nos últimos tempos". Pois bem, essa moça está novamente na praça com um novo elepe lançado pela CID. Tem valor e vai demonstrar isso nos programas de tevê para os quais vem sendo convidada.

Sem título

Jornal: Diário do Paraná | **Data:** 04/01/1977 | **Autor:** J.R. Tinhorão

Aparecida - "Foram 17 anos" (CID 8015), segundo LP da mineira-carioca Maria Aparecida Martins, e que confirma as qualidades básicas evidenciadas pela artista em seu primeiro trabalho: voz limpa e sem truques, pronúncia clara e precisa das palavras, e coerência na escolha de um repertório de músicas da tradição religiosa africano-brasileira, a que a cantora se liga por crença e simpatia. O disco foi muito valorizado pelo trabalho do arranjador José Menezes, que soube compreender o espírito das músicas escolhidas, principalmente no trabalho realizado para a música Lágrimas de Oxum, de João e Evaldevino Xavier, em que faz incluir além de um oboé de grande efeito, um dueto de flautas em sol e em dó.

Festival de Música das Favelas abre inscrições

Jornal: A Luta Democrática | **Data:** 12/03/1978 | **Coluna:** Samba & Outras Coisas | **Autor:**
Waldinar Ranulpho

Enfrentando mil atropelos, mas sem esmorecer, Etevaldo Justino de Oliveira parte agora para a realização do IX Festival de Música das Favelas. O acontecimento é de grande valia para a nossa música popular e, sem ter contado com o indispensável apoio de entidades ou mesmo de particulares, inúmeros foram os valores revelados através das consecutivas promoções do Festival.

REVELAÇÃO DE VALORES

Iniciado em 1970, o Festival de Músicas das Favelas reuniu um bom número de compositores de diversas favelas do Rio. reduto de excelentes sambistas, muitos deles atuando nas mais importantes agremiações do samba, por incrível que pareça, não haviam sido descobertos por sua própria escola ou bloco. Logo na primeira promoção, o Festival apontou como campeão o compositor Sidney da Conceição, que atuava na Escola de Samba Unidos de São Carlos e participou como representante de Morro do Catumbi. Em 1971, Aroldo Santos, outro compositor do Catumbi, mas residente no Morro do Cantagalo, era o campeão do concurso. Em 72, a vitória coube a Miro Silva, compositor ligado à Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro e residente no Morro do Salgueiro. Edson Costa, do Parque da Gávea, foi o campeão do Festival de 1973. Fabrício, do Morro da Primavera, sagrou-se vencedor em 74. Em 75, representando o Morro do 117, Zózimo vencia o concurso. Marimbondo, da Favela de Rocha Miranda sagrava-se campeão em 76 e, em 77, Luisinho da Vila Aliança classificou-se em primeiro lugar no Festival.

A maioria dos campeões do Festival de Músicas de Favelas conseguiram se projetar gravando a música que lhe dera o título, tendo alguns deles, como Aroldo Santos, Sidney da Conceição, Fabrício e outros, passado a serem procurados por cantores e gravadoras interessados em suas músicas.

Outros compositores revelados pelo concurso, mesmo sem terem sido campeões, conseguiram projeção no cenário da música popular, como Dicro, o já famoso partideiro, Aparecida, autora e lançadora de "Boa Noite", Geovana, com inúmeras gravações na praça, inclusive um belo LP, Jacy Inspiração, Walmir Lucena, Dominginhos do Estácio, Georgette da Mocidade, Colorido, Flávio Moreira e outros mais.

As inscrições para o IX Festival de Músicas de Favelas estão sendo realizadas de segunda a sexta-feira na sede da Sociedade Recreativa Apóstolos do Samba, na rua Senhor dos Passos, nº 109, esquina com Avenida Passos, das 18h às 20 horas.

O candidato deverá apresentar 10 (dez) cópias datilografadas da letra de sua música e preencher a ficha de inscrição, com o coordenador geral do evento. Etevaldo Justino de Oliveira. As inscrições estarão abertas até o dia 20 de abril. As 200 primeiras músicas inscritas terão asseguradas sua participação no festival, uma vez que esse é o número teto de participantes.

O Festival terá a sua abertura no dia 1º de Maio, passando as eliminatórias a serem realizadas nos sábados subsequentes. Como tradicionalmente ocorre, a finalíssima do Festival será no dia 7 de setembro.

Aos vencedores caberão troféus, medalhas, diplomas e outros prêmios que ainda estão sendo providenciados pela comissão coordenadora do evento.

Etevaldo de Oliveira, criador, promotor e coordenador dos Festivais de Músicas de Favelas, na sede da Sociedade Recreativa Apóstolos do Samba, recebe os sambistas interessados em se inscreverem no Festival.

"13 de maio" traz de volta Aparecida e sua negritude

Jornal: Jornal do Brasil | **Data:** 30/01/1980 | **Coluna:** Música Popular | **Autor:** JR. Tinhorão

No panorama atual da música popular gravada em discos, marcado pelo oportunismo, pela alienação e pela imitação, um disco como o lançado pela mineira Maria Aparecida Martins - Aparecida - 13 de Maio (RCA 103.0331) - deve ser saudado como um fato raro e encorajador.

Sem poder ser apontada como grande intérprete e compositora (e ela grava geralmente suas próprias composições), a cantora Aparecida tem acima de tudo uma característica admirável: sua fidelidade à negritude, às suas raízes culturais e, principalmente, sua firmeza em não ceder às seduções das modas black, que tentam misturar crioulo brasileiro com americano para fins comerciais.

Orgulhosa de sua cor e de sua origem, Aparecida da evidencia também em suas músicas o orgulho de ser brasileira, representante de uma larga faixa da cultura de um país onde negro e trabalhador pobre se tornaram sinônimos (o que torna necessariamente irmãos e solidários negros e brancos e mestiços do povo).

Neste seu segundo disco, que leva o título da música de abertura, o partido alto de sua autoria 13 de Maio, Aparecida não se limita a cantar música paga (como o excelente e bem humorado samba É Mania Sua, que traz de volta o velho Babaú, da Mangueira, em boa hora lembrado), mas dedica grande parte do seu trabalho a um tipo de música que aproveita ritmos de terreiros, tudo englobado em recriações, no que a intérprete - um pouco pretensiosa em sua ingenuidade - acredita constituir um verdadeiro trabalho músico-antropológico:

"**Mussy Gatana** é a minha preferida" - diz Aparecida no texto divulgado à imprensa para explicar a filosofia do disco, acrescentando: "É um nome hindu, e a música conta a história de um indiano, cujo espírito ainda existe, embora a matéria não exista mais. **Aleluia D' Miguel** é um lamento clássico, meio oriental. É dedicada às origens dos personagens bíblicos etc".

Exatamente por essa simplicidade, tudo o que poderia ser defeito no disco de Aparecida compõe um quadro de indicações sócio-culturais que torna a música e a pessoa da cantora-compositora extremamente interessante. Aparecida, sus ideias sobre negritude e sus músicas são um resumo do estágio atual do longo processo de troca de informações entre negros e brancos no Brasil, na área popular."

Aparecida em "13 de maio"

Jornal: Diário de Pernambuco | **Data:** 26/03/1980 | **Coluna:** Música Popular | **Autor:** Sérgio

Nona

Revelada para a música brasileira através das Noitadas de Samba do Opinião, Aparecida chega ao seu segundo disco individual com 13 de Maio, que a RCA acaba de colocar no mercado.

Sua carreira já incorpora acontecimentos bastante significativos, que a situam numa posição singular no quadro musical da atualidade.

Maria Aparecida Martins, nascida em Caxambu, Minas Gerais e criada no Rio, estreou aos 14 anos, como passista e descoberta por Teresa Aragão, quando dançava numa gafieira. Levada para o Opinião, conseguiu se fazer notar pela voz privilegiada, e também pela originalidade de seus sambas e cantigas afro-brasileiras. A seguir, sua primeira experiência internacional: a mesma Teresa Aragão abriu-lhe as portas para uma viagem à Europa, onde Aparecida mostraria seu canto e sua dança no Festival de Cinema de Cannes, na Côte D'Azur e no cassino de Monte Carlo. Em 1972, de volta ao Brasil, venceu o Torneio de Partido Alto do Festival de Favela com o samba "Boa Noite". Durval Ferreira a levaria para o disco onde seu partido vitorioso e mais duas composições figurariam na série Roda de Samba.

Em 1979 saía seu primeiro LP: "Cantigas de Fé". Depois de um ano surge o segundo disco "13 de Maio", produzido por Durval Ferreira, com arranjos de Zé Meneses.

Há outras músicas de sua autoria: "Mussy Gatana", "Aleluia Dom Miguel" e "Indeuá Matamba".

"Ceará" é um partido alto meio regional, com um ritmo mais afro. O lado regional está presente também na faixa "Dança dos negros". Outras que estão no disco: "É Mania Sua". "Ela mandou rezar", entre outras.

No LP, diz Aparecida: "uso um pouquinho de dialeto Congo, Gêge e hebraico". Ouçam Aparecida. Seu novo trabalho é muito importante.

Da antiguidade da "Noitada" à estreia de um trio inédito

Jornal: Jornal do Brasil | **Data:** 09/05/1980 | **Coluna:** Show | **Autor:** Maria Helena Dutra

A semana é fraquíssima em quantidade de atrações. Na segunda, duas apresentações tradicionais. A mais antiga é a Noitada de Samba, no Teatro Opinião, que tem como convidada especial Aparecida, que está lançando um disco, 13 de Maio, infelizmente se a força de seus trabalhos anteriores. Hábito mais recente são as segundas e terças-feiras do Sesc da Tijuca com recitais quase sempre de qualidade. Muito disto deve ter o show que reúne Paulo Moura e Luizinho Eça. O primeiro é mais versátil, vai da gafieira ao samba, jazz e bossa nova, mas o segundo, que tem gravado mais do que se apresentado em teatro, é também uma atração de méritos. Tudo às 21h (...)

A noite é o espetáculo

Jornal: A Luta Democrática | **Data:** 13/05/1980 | **Coluna:** A noite é o espetáculo | **Autor:** Efe Pinto

Aparecida, como é conhecida Maria Aparecida Martins, uma mineira de Caxambu, criada no Rio, foi convidada especial da Noitada de Samba, do Teatro Opinião, de ontem. Na oportunidade ela lançou seu novo discão "13 de Maio", que é uma evocação às almas do cativo. Ao lado de Aparecida, seu conjunto exclusivo Afro-Samba e a participação de Geraldo das Neves, além do elenco fixo daquela promoção.

Sem título

Jornal: O Fluminense | **Data:** 19/05/1980

Maria Aparecida Martins, a Aparecida, que esteve afastada das paradas musicais depois do sucesso de "Boa noite", com a qual conquistou o primeiro lugar no Torneio de Partido Alto do Festival de Favela, em 1972, retorna ao mercado com o LP 13 de Maio. O disco foi lançado oficialmente, segunda-feira, na Noitada do Samba do Teatro Opinião, com participação de Geraldo das Neves e do grupo Afro-Samba, que acompanha Aparecida. Ela, mineira de Caxambu, criada no Rio, leva a fé no novo disco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Gabrielle O. O NEGRO NA DITADURA: Um estudo acerca da invisibilidade das experiências negras nas narrativas sobre o regime. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 163f., 2021.

ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Livia; BRASIL, Eric. (Orgs.). Cultura negra vol 1: festas, carnavais e patrimônios negros. Rio de Janeiro: Eduff; Faperj, 2018 (428 p.)

ABREU, Martha; XAVIER, Giovana; MONTEIRO, Livia; BRASIL, Eric. (Orgs.). Cultura negra vol 2: trajetórias e lutas de intelectuais negros. Rio de Janeiro: Eduff; Faperj, 2018 (356 p.)

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amílcar Araújo. História do movimento negro no Brasil: constituição de acervo de entrevistas de história oral. Rio de Janeiro: CPDOC, 2004. 15f.

ALBERTO, Paulina. Termos de Inclusão: Intelectuais Negros Brasileiros no século XX. Campinas: Unicamp, 2018.

ANDREWS, George. América Afro-Latina (1800-2000). São Carlos: EdUFSCar, 2014.

BRÜGGER, Silvia M. J. Filho Brasil pede bênção. Mãe África: identidade negra no canto de Clara Nunes. In: Cultura negra vol.2: trajetórias e lutas de intelectuais negros. Niterói: Eduff, 2018, p.109-140.

CAMPOS, Miller A. S. Os afro-sambas de Vinícius de Moraes e Baden Powell - modernismo nacionalista na música popular brasileira (década de 1960). Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, Universidade Federal de São João del-Rei. 135 f., 2015.

CARVALHO, Pâmela C. N. "Eu piso na matamba": Epistemologia jongueira e reeducação das relações raciais. 2020.136f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2020.

CHALHOUB, Sidney. Precariedade estrutural: o problema da liberdade no Brasil escravista (século XIX). In: História Social, 2010, 33-62.

CHALHOUB, Sidney. Visões de liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e política de empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

COSTA, Stephane R. O jogo movediço da liberdade: notas sobre estratégias de afirmação e resistência negra no campo intelectual. Revista Maracanan, Rio de Janeiro, n. 27, p. 374-390, maio/ago. 2021.

CUNHA, Olívia; GOMES, Flávio. Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

DAMASCENO, Caetana. Segredos da “boa aparência”: da "cor" à "boa aparência" no mundo do trabalho carioca (1930-1950). Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

DAVIS, Angela. Mulheres, Cultura e Política. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

DIAS, João F. “Chuta que é macumba”: o percurso histórico-legal da perseguição às religiões afro-brasileiras. Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. Ano XII, Nº XXII, maio/2019.

EVARISTO, Conceição. Da Grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento da minha escrita. 2005.

FAOUR, Rodrigo. História da música popular brasileira, sem preconceitos: dos primórdios, em 1500, aos explosivos anos 1970, vol. 1. Rio de Janeiro: Record, 2021.

FAUSTINO, Carmen; FREITAS, Maite; VAZ, Patrícia. Massembas de Ialodês: vozes femininas em roda. São Paulo: Polén, 2018.

FERNANDES, Florestan. A integração do negro na sociedade de classes. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978.

FERNANDES, Rhuann. (2020). O RAP nacional e o caso Djonga: por uma sociologia das ausências e das emergências. RELACult - Revista Latino-Americana De Estudos Em Cultura E Sociedade, 5(3). <https://doi.org/10.23899/relacult.v5i3.1657>

FRIAS, Lena. Rainha Quelé - Clementina de Jesus. Valença: Editora Valença S.A, 2001, p. 81.

GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (orgs.). Experiências da emancipação: biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980). São Paulo: Selo Negro, 2011.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. Lugar de Negro. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003

HOOKS, Bell. Intelectuais Negras. Revista Estudos Feministas, v. 3. n. 2. (1995).

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOSSLING, Karin Sant’Anna. As lutas antirracistas de afrodescendentes sob vigilância do DEOPS-SP (1964-1983). 2007. 314f. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LEAL, Cely. Noitada de Samba: foco de resistência - Jorge Coutinho & Leonides Bayer. Rio de Janeiro, Arquimedes, 2009.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. Dicionário da história social do samba. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LOPES, Nei. Partido-alto: samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MUNHOZ, Raquel; MARQUESINI, Janaína; CASTRO, Felipe; COSTA, Luana. Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980). 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). Estudos Avançados 24 (69), 2010, p. 389-402. <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10532>

NASCIMENTO, Álvaro. Qual a condição social dos negros no Brasil depois do fim da escravidão? O pós-abolição no ensino de história. In: SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade (Org.). A República e a questão do negro no Brasil. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

OLIVEIRA, Claudio J. P. Disco é cultura: a expansão do mercado fonográfico brasileiro nos anos 1970. Dissertação (mestrado) - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais, 2018, 119f.

OLIVEIRA, Eduardo O. Etnia e Compromisso Cultural. In: 2º Caderno de Estudos sobre a contribuição do negro na formação social brasileira, São Paulo, 1977, p.22-28.

OLIVEIRA, Maybel S. I Festival Mundial de Artes Negras no Senegal: a negritude entre Brasil e Dakar. In: Encontro de História da Anpuh-Rio, 2018, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Disponível em: < <https://x.gd/NLs8c> > Acesso em: 26 abr 2024.

PARANHOS, Kátia R. Textos, canções e sons do Brasil pós-1964: o Grupo de Teatro Opinião em Cena. Orfeu, v.5, n.3, p. 289 de 577, 2020.

PEDRETTI, Lucas. Dançando na mira da ditadura: bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2022.

RIOS, Ana; MATTOS, Hebe. O pós-abolição como problema histórico: balanço e perspectivas. TOPOI, v. 5, n. 8. P. 170-198, jan/jun. 2004.

SANTANNA, Marilda. As bambas do samba: mulher e poder na roda. 2. ed. Salvador: Edufba, 2019.

SANTOS, Antônio B. Colonização, Quilombos: modos e significações. Brasília, 2015.

SANTOS, Kátia. Dona Ivone Lara: Voz e Corpo da Sincopa do Samba. 2005. 195f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Corpo Docente de Graduação da Universidade da Geórgia, Georgia.

SANTOS, Nayara C. “Com Licença de Nzambi”: Aparecida canta História. Música e performance: entre sacis, fadas, secos e molhados. A música de: História pública da música do Brasil, v. 6, n. 1, 2024. Disponível em: <https://amusicade.com/aparecida-1975-aparecida/> Acesso em: 14 nov 2024.

SANTOS, Nayara C. Clementina de Jesus, Aparecida Martins e a tradição de mulheres negras sambistas. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, n. 21, 2021, p.65-81.

SANTOS, Nayara C. Lukombo: o rito de celebração à sambista Maria Aparecida Martins. In: Movimento Samba: 10 anos de samba sampa. 1 ed. São Paulo: Oralituras, 2021.

SCHWARCZ, Lilia M.; COSTA, Angela M. 1890-1914 - No tempo das certezas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEMERARO, Giovanni. Cad. Cedes, Campinas, vol. 26, n. 70, p. 373-391, set./dez. 2006.

SILVA, Carlos A. S. Clementina de Jesus: um corpo cultural, ancestral e da indústria cultural. 2016. 174f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) - Programa de Pós Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis.

SILVA, Wilton C.L. A Carta do Samba (1962), um grito de alerta nacional-popular. XX ENECULT. v.1, 2024.

SIMAS, Luiz A. O corpo encantado das ruas. 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SODRÉ, Muniz. Samba: o dono do corpo. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 1998.

THEODORO, Helena. Guerreiras do Samba. Textos escolhidos de cultura e arte populares. Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 223-236, 2009.

TINHORÃO, José R. Pequena história da música popular. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974.

TROTTA, Felipe. O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2011.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

VIEIRA, Caroline M. Música, Afroreligiosidade, Identidade Negra E Fonografia: Traçando Caminhos No Pós-Abolição (1910-1930). In: Cultura negra vol. 2 : trajetórias e lutas de intelectuais negros. Niterói : Eduff, 2018. - p. 84-108.

WERNECK, Jurema P. O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática. São Paulo: Hucitec Editora, 2020.

XAVIER, Giovana. História Intelectual de Mulheres Negras: um novo “território existencial” historiográfico. Revista História Hoje, v. 11, nº 22, p. 349-365 - 2022.

XAVIER, Giovana. Você pode substituir mulheres negras como objeto de estudo por mulheres negras contando sua própria história. Rio de Janeiro: Malê, 2019.