

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

NATHÁLIA MARIA FREITAS DUARTE GERALDO

**Machismo e racismo na música: as mulheres negras no  
pagode dos anos 1990**

**São Paulo**

**2021**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**Machismo e racismo na música: as mulheres negras no  
pagode dos anos 1990**

Nathália Maria Freitas Duarte Geraldo

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado como requisito para  
obtenção do título de Especialista em  
Cultura, Educação e Relações étnico-  
raciais.

**Orientador: Profa. Dra. Cláudia Nonato**

São Paulo

2021

# MACHISMO E RACISMO NA MÚSICA: AS MULHERES NEGRAS NO PAGODE DOS ANOS 1990<sup>1</sup>

Nathália Maria Freitas Duarte Geraldo<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo apresentado resgata o contexto, os sujeitos e as relações entre mídia e artistas que definiram o pagode como um dos estilos musicais que alcançou sucesso durante os anos 1990 no Brasil, analisando a ausência de mulheres negras como protagonistas dessa época. O referencial teórico se baseia nas produções de autores como Muniz Sodré e Felipe Trotta para a compressão da música brasileira e de autoras como Lélia Gonzalez e Jurema Werneck para o entedimento da dimensão da mulher negra na sociedade, no samba e no pagode. Como método de pesquisa, foram feitas entrevistas com figuras femininas que marcaram o nome na história da música e estão relacionadas ao crescimento midiático do pagode naquela época: as cantoras Adryana Ribeiro, Eliana de Lima, Leci Brandão e Adriana Lima, além da radialista Claudia Alexandre. Observa-se, a partir dessas vozes e interpretações feitas sobre o mercado musical daquele período, que a indústria fonográfica brasileira também se sustentou e ainda se sustenta sob as égides do machismo e do racismo, ambos estruturais, fazendo com que a projeção de pessoas negras a postos de reconhecimento e ascensão social só aconteça mediante negociações com quem, de fato, detém o poder.

**Palavras-chave:** Pagode anos 90, mulheres negras no pagode, indústria fonográfica, machismo no pagode, desigualdade racial na mídia.

**Abstract:** This article rescues the context, the subjects and the relations between media and artists that defined the pagode as one of the musical styles that was successful during the 1990s in Brazil, analyzing the absence of black women as protagonists of that time. The theoretical framework is based on the productions of authors such as Muniz Sodré and Felipe Trotta for the compression of Brazilian music and of authors such as Lélia Gonzalez and Jurema Werneck for understanding the dimension of black women in society, samba and pagode. As a research method, interviews were conducted with female figures who marked the name in the history of music and are related to the media growth of the pagoda at that time: singers Adryana Ribeiro, Eliana de Lima, Leci Brandão and Adriana Lima, in addition to broadcaster Claudia Alexandre. What can be observed from these voices and interpretations made on the music market of that period is that the Brazilian phonographic industry has also sustained and still sustains itself under the aegis of chauvinism and racism, both structural, which cause the projection of

---

<sup>1</sup> Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como condição para obtenção do título de especialista em Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Celacc, da Universidade de São Paulo (USP).

<sup>2</sup> Pós-graduanda em Cultura, Educação e Relações Étnico-Raciais, jornalista. E-mail: na\_geraldo@hotmail.com

black people to posts of recognition and social ascension only happen through negotiations with those who, in fact, hold power.

**Key words:** 90s pagode, black women in the pagode, music industry, chauvinism at pagode, racial inequality in the media

**Resumen:** Este artículo rescata el contexto, los sujetos y las relaciones entre medios y artistas que definieron el pagode como uno de los géneros musicales que triunfó durante la década de 1990 en Brasil, analizando la ausencia de las mujeres negras como protagonistas de esa época. El marco teórico se basa en las producciones de autores como Muniz Sodré y Felipe Trotta para la comprensión de la música brasileña y de autores como Lélia González y Jurema Werneck para comprender la dimensión de la mujer negra en la sociedad, samba y pagode. Como método de investigación, se realizaron entrevistas a figuras femeninas que marcaron su nombre en la historia de la música y están relacionadas con el crecimiento mediático del pagode en ese momento: las cantantes Adryana Ribeiro, Eliana de Lima, Leci Brandão y Adriana Lima, además a la locutora Claudia Alexandre. Lo que se puede observar de estas voces e interpretaciones hechas en el mercado musical de ese período es que la industria fonográfica brasileña también se ha sostenido y se sostiene bajo la égida del machismo y el racismo, ambos estructurales, que hacen con que la proyección de los negros a los puestos del reconocimiento y la ascensión social sólo se den mediante negociaciones con quienes, de hecho, tienen el poder.

**Palabras clave:** Pagode de los 90, mujeres negras en el pagode, industria musical, machismo en el pagode, desigualdad racial en los medios

## Introdução

Ao menos um trecho de pagode deve permanecer vívido na memória afetiva de quem ouvia música nos anos 1990 pelos meios de comunicação de massa, ou seja, pelas rádios FM e pelos programas de TV, no Brasil. A variante do samba, que recebeu nomes como “pagode romântico”, “pagode pop”, “pagode mauricinho” e outras adjetivações dadas pela imprensa, sedimentou lugar na indústria fonográfica do país naqueles anos. Carregou em si proximidade e distanciamento do samba, gênero-síntese de nossa cultura afrodiáspórica, e todas as complexidades que uma manifestação artística, portanto, essencialmente sem fronteiras e legítima, pode ter quando não se limita a oposições como quantidade *versus* qualidade, tradição *versus* mercado.

*Raça Negra, Só pra Contrariar, Negritude Júnior, Soweto* e outros grupos formados por homens, negros e de origem periférica chegaram ao mercado musical dividindo atenção com a música sertaneja e o *axé music*. Os artistas locais surfaram em uma nova onda de investimentos de gravadoras multinacionais em marketing, nas mudanças na demanda do público e na expansão e consolidação do rádio e da TV como meios aliados à indústria fonográfica, e ganharam a audiência nacional.

No pagode produzido nos anos 1990, parte da estratégia foi absorver elementos da estética *pop* e globalizada para produzir música, embora o produto seja essencialmente brasileiro, e trabalhar na profissionalização dos grupos em busca de retorno financeiro e reconhecimento do grande público. Enquanto isso, pagodeiros lidavam com o racismo em questões atravessadas pela ascensão social do negro e com avaliações da imprensa especializada e de sambistas de gerações anteriores, em partes, com a acusação de que ao se modernizar o samba, as suas raízes se perdiam.

A questão racial também tinha peso. “Meninos” pretos, jovens, periféricos, que passaram a admitir um *status* social diferente por conta do pagode (daí o termo “pagode mauricinho”) eram representantes da maioria da população do país, negra, mas, com raras exceções, não compunham ou levantavam bandeiras sobre desigualdade racial, questão tão urgente no Brasil. Para além do recorte racial, no entanto, se faz necessária uma percepção de gênero: onde estavam as *pagodeiras* nos anos 1990? Por que há mulheres brancas que se consagraram no pagode, mas não há nomes de mulheres negras?

A ideia que norteia essa reflexão está associada não só à indústria fonográfica e à mídia, mas às nuances do racismo e do machismo estruturais que as localizam em

posições subalternas nas relações de poder, refletidas também no mercado da música, e na base da pirâmide social. É por essa razão que o artigo em questão potencializa a problemática do silenciamento e das faltas de oportunidades que as mulheres negras do pagode sofreram em um período de profusão e conquistas de homens negros no mesmo universo.

Para tanto, faremos uma recuperação histórica da posição do samba e do pagode dentro da sociedade brasileira, recontando a história do gênero musical. Depois, aprofundar-nos-emos no recorte temporal entre o final dos anos 1980 e começo dos 1990, apoiando-nos na relação dos artistas com a indústria fonográfica e com a mídia. A mulher negra e seu papel social, para além dos estereótipos, e suas contribuições para a formação cultural afrodiaspórica brasileira também são temas deste artigo, que, em última análise, projeta a voz das *pagodeiras*, brancas e negras, que estiveram na ativa nos anos 1990, por meio de entrevistas semiestruturadas com as artistas Adriana Lima, Adryana Ribeiro, a radialista Claudia Alexandre e as sambistas Eliana de Lima e Leci Brandão. Elas refletem sobre as dimensões do racismo e do machismo internalizadas no universo artístico do pagode, alinhavando opiniões com marcos históricos e pessoais na tentativa de responder à problemática do texto.

## **Os sentidos do samba e do pagode na sociedade brasileira**

Em “Samba, o dono do corpo”, Muniz Sodré (1998, p. 9) inicia o ensaio com uma pergunta: “qual o sentido do samba no interior da sociedade brasileira?”. Para além de uma adaptação do questionamento, o que se pretende com esse capítulo é estabelecer pontos de análise alicerçados nos recortes que aproximam e afastam samba e pagode, sem deixar de lado o fato de que as adjetivações “de raiz”, “romântico”, “pop”, “de roda”, “de mesa”, atribuídas à música referida, faz parte de leituras diferentes sobre uma produção cultural oriunda das classes baixas, periféricas, de negros e negras.

Os sentidos do samba e do pagode alcançam vieses culturais, mercadológicos e sociais complexos e qualquer tentativa de simplificá-los ou reduzi-los a uma perspectiva de terminologia tende a eliminar a profundidade que a manifestação cultural encerra em si. No entanto, é válido retomar as definições como parte de um exercício de entendimento das sobreposições e contradições que samba e pagode carregam desde que o pagode anos 1990, ou pagode romântico, emergiu como uma das variações musicais de grande projeção midiática.

As acepções do termo “samba” remetem, no Brasil colonial e imperial, a danças e batuques de origem africana. Simas e Nei Lopes trazem que o “étimo preferível pode ser do verbo quimbundo: semba, agradar, encantar, galantear” (Maia, 1964, p. 21), apesar de considerarem que o mais remoto seja da língua mbunda, correspondente a semba, “cortar, separar” – uma referência ao movimento de ‘encontrão’ que homens e mulheres faziam durante as rodas de dança, batendo ventres, a “umbigada”, e peitos.

A palavra dicionarizada, inclusive pelos próprios autores, também é sinônimo de canto. Mas, se o termo “samba” está presente no vocabulário da língua portuguesa desde o século XIX, é nos primeiros anos do século XX que a tradição urbana carioca amalgama os elementos que são reconhecidos como os do samba (e dos sambistas) até a atualidade. Mescla da Bahia e do Rio de Janeiro, o samba preserva um “estilo negro” projetado como uma “‘descoincidência’ cultural à modernidade europeia” (Azevedo, 2018, p. 45) aninhada nas comunidades e povos afrodiáspóricos desde o século XVI. O autor define esse estilo como:

Dotado de volume e vibração, tal qual se constata na estética capilar, na polirritmia, no riso, dança, culinária, vestuário, pintura e plasticidade corporal, bem como numa consciência comunitária explicitada na relação entre os vivos e entre esses com o mundo dos ancestrais. (AZEVEDO, 2018, p. 45)

O samba, tal qual o autor classifica, ritmo negro de resistência, espria-se em solos cariocas, baianas e também em São Paulo, nas cidades interioranas e no Nordeste brasileiro, como uma linguagem, uma filosofia e uma forma de transmissão de conhecimento ancestral e plural entre negros e negras. As ramificações do samba provêm daí, como samba urbano, samba de breque, samba de caboclo, samba-enredo, samba de gafieira, samba *rock* e samba partido-alto, esse visto como um dos formatos originais e de “alta qualidade”, que acaba servindo de régua para a classificação de outros tipos de samba.

A cultura africana sofre reelaborações no Brasil, quer seja por ser perseguida, quer seja pelo fato de ser transmitida pela oralidade, entre outros fatores, desde o início do escravismo, que submeteu mais de quatro milhões de africanos a dores e à desumanização. Com o samba não é diferente. Por isso, são as transformações contínuas dessa música afrodiáspórica que consolidam seu caráter coletivo, territorial, ancestral e de divertimento para famílias e comunidades negras, além de sua potência como gênero-síntese de cultura de um povo, o povo negro.

No dicionário *Michaelis*, pagode é sinônimo de “diversão ruidosa”, “baile onde se tocam ritmos populares”, “reunião informal em que se toca, canta e dança o pagode”. Fora do círculo do samba, o pagode tem outra classificação: à viola e às letras trazidas pelo colonizador português ao Brasil, os indígenas acrescentaram a batida dos pés e das mãos para marcação rítmica – “o que vai de pronto redundar na catira, que é a primeira das categorias da música caipira” (Ribeiro, 2015, p. 309). É a catira que dá origem ao pagode caipira, mais para frente. O pagode requer virtuosismo do violeiro e tem letras criativas e engraçadas. O sertanejo Tião Carreiro é considerado o “pai do pagode” para esse nicho da música brasileira.

No samba, o termo “pagode” tanto se usava para designar o evento, quanto para dar nome às canções produzidas pelos sambistas. A primeira conceituação se estende ao longo dos anos, como explica a sambista Leci Brandão, em “Sambas e Dissembras”.

Para mim, pagode sempre foi festa. Lembro que, nos anos de 1950, a gente fazia macarrão com galinha e botava disco para tocar, para dançar em casa, e meu pai dizia: “Olha, vamos fazer um pagode aqui!” (...). A palavra “pagode” sempre quis dizer festa, mas a mídia, erroneamente, passou a chamar “pagode” uma variação do samba. (BRANDÃO, 2018, p. 151)

A divisão sobre o termo é um dos elementos que devemos levar em conta para entender os vieses mercadológicos e sociais que fundamentam a definição midiática do



que é pagode mais para frente. E, para analisar essa perspectiva, é necessário explicar o tipo de música feita pelos grupos de artistas nos anos 1990, e como a mídia, o público consumidor e os próprios sujeitos do samba se apoiaram em um sentido de oposição àquilo que se chama de samba “de raiz”, alinhado a valores de tradição e autenticidade, para classificá-lo. Em um primeiro momento, até a década de 1980, tais adjetivações são legitimadas dentro da própria prática do samba. A partir da década seguinte, com a fomentação da indústria fonográfica frente ao estilo, elas também se sobrepõem em termos de mercado.

A “raiz” só começa a se caracterizar como uma classificação de mercado quando essa historicidade se opõe a outra estética que busca negar, dentro do âmbito da categoria samba, a relação reverencial com o passado, dialogando de forma mais intensa e recorrente com o presente e com os símbolos da modernidade. (TROTТА, 2011, p. 212)

A distinção entre samba de raiz e pagode não pode ser feita sem se estabelecer a ponte entre um e outro, representada pelas rodas de samba de “fundo de quintal” ou “pagodes de mesa”. São dessa época as reuniões do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, que deram origem ao Grupo Fundo de Quintal, na zona da Leopoldina, subúrbio do Rio de Janeiro. E também os pagodes que se replicaram pela cidade, onde despontaram artistas como Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Luiz Carlos da Vila, Sombrinha, Jovelina Pérola Negra e Leci Brandão. Os encontros são símbolos da cultura negra que, se eram vistos como algo desqualificado, amador e subalterno em comparação a outros estilos musicais, também eram de resistência e inventividade, características inerentes ao samba.

### **“A forma pagode de fazer samba”**

(...) A forma pagode de fazer samba, apesar das profundas inovações que trouxe, não configura um novo gênero musical e, sim, uma variante da corrente principal. Mas uma variante que foi responsável por uma renovação estrutural. (LOPES, 2003, p. 110 apud AMARAL, 2008, p. 63)

O samba, antes mesmo de passar por essa renovação, sempre esteve em contato com a mídia e a indústria fonográfica, braço da indústria cultural dedicado à gravação e comercialização fonográfica (LPs, CDs, DVDs e, mais recentemente, plataformas de *streaming*). A história entre samba e mercado começa com a primeira onda de profissionalização/gravação das músicas em LPs, nos anos 1920. O marco histórico é o

registro fonográfico do samba “Pelo Telefone”, em 1917, música cercada de controvérsias quanto a sua autoria e ao ineditismo da composição. A história dá conta de que o registro teria sido feito pelos compositores Ernesto dos Santos (Donga) e Mauro de Almeida (o Peru dos Pés frios) de improvisos comuns às rodas na casa da baiana Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, no Rio de Janeiro. Para além dessa discussão, “Pelo Telefone” traduz a transformação do samba de propriedade coletiva para algo individualizado, que assegura retorno financeiro para quem registra a canção. Depois, o samba se transforma em símbolo da identidade cultural brasileira, nos anos 1930, fruto dos preceitos de democracia racial no país e de valorização exacerbada de elementos nacionais, e ganha alcance massificado do público, que não precisava mais frequentar as rodas “originais” de samba, nas décadas seguintes, pois ouvia o samba pelo rádio.

A profissionalização da música concomitante à individualização, do artista e do ouvinte, para Trotta (2011, p. 128), faz com que o pagode dos anos 1980, mantenha reverência e proximidade afetiva e estética das escolas de samba ao mesmo tempo em que se mostra mais aberto para elementos musicais produzidos em estúdio e influências do mercado musical.

O LP *Raça Brasileira*, da gravadora RGE, em 1985, é considerado o ponto de virada comercial do samba, apresentando uma coletânea com artistas como Zeca Pagodinho e Jovelina Pérola Negra. A legitimidade que o pagode constrói também para o mercado abriu caminhos para que ele fosse se deslocando geograficamente, expandindo-se do Rio de Janeiro para outros lugares. Ancorou nas periferias de São Paulo, onde surgiu o pagode romântico.

O peso e o sentido do pagode na sociedade brasileira certamente se reconfiguram a partir da década de 1990, com a profusão de conjuntos formados por homens negros periféricos, expressamente inspirados pelo suingue do cantor Jorge Ben dos anos 1960. Com foco inicial em São Paulo, que se estendeu para outras regiões do Brasil, os integrantes dos conjuntos de “pagode pop”, “pagode romântico”, “pagode mauricinho”, “pagode paulista”, como eram definidos pelo marketing das gravadoras e na imprensa, marcaram seus nomes na história da música popular brasileira.

Ao lado da música sertaneja e do *axé music*, o pagode se fundamenta no apelo à performance, portanto, na preocupação a respeito da imagem dos artistas e da experiência de shows e em programas de televisão. As vendas de LPs e CDs também dispararam, em virtude da popularização do consumo desses produtos

fonográficos. É possível notar ainda que, mesmo com a possibilidade da presença de mulheres como dançarinas no axé os palcos eram majoritariamente liderados por homens, em todos os estilos de música.

No caso do pagode, o movimento que já era fortalecido nas periferias chegou aos programas de TV de auditório, como Domingo Legal, no SBT; Domingão do Faustão e Planeta Xuxa, na TV Globo; Raul Gil, na TV Bandeirantes; Domingo da Gente, na TV Record; e a estações de rádio com grupos como *Katinguelê*, *Os Morenos*, *Soweto*, *Art Popular*, *Pixote*, *Exaltasamba*, *Raça Negra*, *Negritude Júnior*, *Só Pra Contrariar*, entre outros. A sambista Leci Brandão analisa que a profusão de conjuntos masculinos agradava a plateia, composta principalmente por mulheres, o que também se observava nos shows.

Alguns grupos foram formados por mulheres. Mas, assim, normalmente em show e programa de TV, o auditório é sempre feminino. E as mulheres gostam de bater palma para os rapazes. (...) Então, o negócio era botar a rapaziada para cantar. As meninas também eram bonitas, os grupos femininos eram legais, tocavam muito bem, mas a indústria fonográfica não... [faz sinal de que não dava importância a isso]. (BRANDÃO, 2020)<sup>3</sup>

Para além das apresentações, é importante notar os temas das letras do pagode. A mensagem por vezes inequivocamente machista do samba, em que a mulher era vista ora como a dona de casa e a esposa dedicada, ora como uma pessoa desprezível por não seguir padrões de comportamento, deu lugar a histórias de desilusões amorosas e conquistas românticas, além de elogios ao corpo da amada, sob a ótica dos homens. Evocando a “linguagem universal” das canções de amor, capaz de alcançar o público com mais facilidade, eles também reproduziam, de certa forma, a perspectiva da mulher como objeto observado, e não de protagonismo. Por fim, o pagode mantinha distanciamento de discursos politizados, ou de qualquer mensagem que colocasse em destaque assuntos como desigualdade racial, disparidade de gênero, lutas sociais. Há exceções, como a música “Gente da Gente”, do *Negritude Júnior* com participação do rapper Mano Brown, que fala sobre as condições de vida nas favelas brasileiras. A voz dos pagodeiros, no entanto, não potencializou esses debates de modo expressivo.

---

<sup>3</sup> Entrevista da sambista Leci Brandão concedida à autora em 2 de dezembro de 2020.

## **Presenças e ausências da mulher negra no samba**

O homem negro periférico conseguiu ter ascensão social por conta do samba; no entanto, é rico e intrigante analisar as experiências construídas pelas mulheres ao longo dos anos no mesmo universo, até a atuação no pagode anos 1990. Neste sentido, é necessário compreender como a dupla opressão do racismo e do machismo recai sobre as artistas negras do samba, nas rodas e na mídia.

É fato que as mulheres negras nunca correram à margem das dinâmicas do samba, inclusive quando o gênero musical se tornou ícone da identidade cultural brasileira; desde tia Ciata, elas, especialmente as negras, contribuíram e contribuem para que o samba seja uma expressão de resistência e permanência cultural. Por essa razão, é imprescindível a revisão de quais foram as condições a que a mulher negra foi submetida enquanto a indústria cultural consagrava sambistas à fama.

Para ajudar nessa tarefa, Jurema Werneck (2007) sistematiza os mecanismos que incluíam e excluíaam a participação da mulher negra no samba em seis períodos, marcados por negociações, concessões e desigualdades, mas nunca por ausência completa delas. Em um primeiro momento, até a primeira metade do século XIX, o samba é a dança entre homens e mulheres escravizados, marginalizada do sistema cultural hegemônico e, inclusive, vigiada pelos grupos dominantes. Nessa época, diz a autora, a presença feminina é intensa, já que as mulheres negras ocupavam posições de liderança em comunidades negras, fenômeno notadamente marcado nas expressões de fé afro-brasileiras, e tinham mais mobilidade como “escravas de ganho” no contexto urbano.

Pouco antes do fim da escravidão e nos anos subsequentes, observa-se um aumento da população negra nas cidades. Para a pesquisadora, essa massa populacional começa a dialogar culturalmente de forma mais aproximada com pessoas brancas de camadas sociais mais baixas, e isso gerou maior visibilidade do samba fora de espaços estritamente negros. A figura feminina se fortalecia nesse contexto, “a despeito das fortes pressões do patriarcado racista urbano” (Werneck, 2007, p. 162 e 163).

É a partir da terceira fatia temporal, das décadas de 1910 a 1930, que se desenham algumas características capazes de explicar o lapso de protagonismo feminino no samba nos anos seguintes. Consolidam-se a individualização do samba e o recurso de a música ser gravada e tocar nas rádios repetidamente, deixando de ser apenas uma expressão espontânea das rodas e encontros presenciais. E, se por um lado a profissionalização projeta o samba a um posto de prestígio cultural e de consumo

ampliado, por outro, ela delimita a inserção dos sambistas na indústria cultural a poucos nomes, com preferência por artistas homens.

Não é nova, muito menos infundada, a constatação de que no ambiente musical a presença do homem negro como artista é tolerada, ao ser destinado ao papel de sujeito que entretém, enquanto a imagem da mulher negra, apesar de ela ser também o arrimo criativo para a cultura negra, é objetificada e rebaixada. Enquanto isso, fora do mundo artístico, ela permanece há gerações em posições sociais subalternas, empregos informais ou de pouco rendimento, como de trabalhadoras domésticas.

Para Werneck, o acordo feito entre homens negros e brancos na época compreendida entre as décadas de 1910 e 1930 foi “celebrado sob regras patriarcais” (Werneck, 2007, p. 163), uma pista para entender como esses processos se repetiram quando o pagode virou um produto de mercado nas mãos daqueles que detinham o poder, a saber, os homens brancos.

Nos anos 1930, o Brasil viu um fenômeno tão curioso quanto simbólico dar cara e voz ao samba: a cantora Carmem Miranda. De origem portuguesa, branca, a intérprete operou na construção imagética da baiana, intensamente difundida na indústria cinematográfica hollywoodiana. Antes de fazer carreira nos EUA, no entanto, Carmem Miranda foi um ícone radiofônico brasileiro na época em que as emissoras e os artistas passaram a ter retorno financeiro, por conta da publicidade.

Mesmo sem a lógica televisiva em vigor, em que a imagem do artista conta como critério para ter identificação ou rejeição do público, o reforço do padrão de beleza eurocêntrico e branco se mantinha. Vale retomar que, na sociedade brasileira com traços escravocratas, quanto mais próximo do branco, mais tolerada é a pessoa negra. Em um recorte de gênero, isso não impede, contudo, que a mulher negra de pele clara seja associada ao lugar de “mulata”, conceituado por Lélia Gonzalez como o de “jovens negras que (...) submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupa possível), através do ‘rebolado’ e (...) que são manipuladas, não só como objetos sexuais, mas como provas concretas da ‘democracia racial’”. (GONZALEZ, 1982, n.p, apud LIMA; RIOS, 2020, n.p)

Se não correspondiam a esse perfil, outras saídas igualmente opressoras sobravam às artistas negras, como no caso da cantora Angela Maria, que alcançou reconhecimento artístico no início dos anos 1950. Eleita Rainha do Rádio em 1954, a cantora passou por uma “suspensão de identidade”, como explica a autora Liv Sovik (Werneck, 2007, p. 145), afinando o nariz com cirurgia plástica e clareando a pele. O

exemplo das duas cantoras contribui para a compreensão de como a experiência da mulher no *show business* é atravessada por critérios não só relacionados ao seu talento e sua contribuição para a valorização da arte, mas também por exigências sexistas que reverberam inclusive no comportamento e na aparência da artista.

Dando continuidade à trajetória da mulher no samba, em resumo, o quarto e o quinto momentos, situados por Werneck até os anos 1970, estão centralizados no fato de o Carnaval se tornar um produto incorporado fortemente pela indústria cultural. A imagem “vendável” das mulheres negras é reduzida ao estereótipo das mulatas, ao mesmo tempo que mulheres sambistas se mantinham em posições de resistência e de conexão com a tradição, seguindo em “trincheiras” (Werneck, 2007, p. 164) dentro das agremiações e barracões do samba.

Nos anos 1980, registramos maior visibilidade às carreiras de Alcione, Leci Brandão, Jovelina Pérola Negra e Dona Ivone Lara, que projetaram as vozes e os anseios da mulher negra em um meio que não foi criado para que fossem protagonistas. Como destaca a autora Maitê Freitas em entrevista ao TAB UOL (2019), ao analisar o pagode dos anos 1990, há uma “contaminação” da opressão no meio artístico.

Se o samba é uma tecnologia social que critica e subverte a lógica dominante, como no caso de humanizar o homem negro, o gênero também é capaz de reforçar lugares sociais, afirma Maitê Freitas: “As relações dentro do samba acabam sendo contaminadas e reproduzem essas estruturas machistas, racistas, ali nas relações interpessoais.” (FREITAS, 2019)<sup>4</sup>

Notamos que as contribuições das mulheres, sobretudo as negras, para o gênero musical são contundentes e basilares; entanto, se não reduzidas e silenciadas por conta de impeditivos estruturais, tornam-se menos valorizadas diante da produção masculina na mesma área.

### **No pagode, os acordos patriarcais se repetem**

Se o homem negro alcançou a possibilidade de falar de amor nas músicas do pagode anos 1990, embora tenha sido submetido a diluições e delimitações, a mulher negra permaneceu ou como uma observadora próxima desse movimento ou como uma musa inspiradora das canções. O modelo não foi seguido apenas pelo pagode, mas se

---

<sup>4</sup> Entrevista concedida ao repórter Pedro Borges para a matéria “Pagode 90 humanizou o homem negro, mas deixou a negra fora da festa”, publicada em TAB UOL, em 2019. Disponível em <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/04/05/pagode-90-humanizou-o-homem-negro-mas-deixou-a-negra-fora-da-festa.htm>.

repete em outras vertentes musicais, como o rock, o axé, o sertanejo, o rap, algumas com a questão racial mais acentuada/silenciada do que outras.

Rodriguinho, vocalista *d'Os Travessos*; Chrigor, do *Exaltasamba*; Belo, do *Soweto*; Salgadinho, do *Katinguelê*; Dodô, do *Pixote*, e tantos outros homens negros que foram lançados à esteira dos pioneiros *Raça Negra*, *Negritude Júnior* e *Só Pra Contrariar*, consagraram-se no imaginário do público, especialmente das fãs, embora a mídia especializada criticasse e menosprezasse o que diziam ser a “fórmula do sucesso” do pagode, mantendo uma cobertura pouco interessada na biografia dos integrantes ou no entendimento do gênero musical para além do estouro financeiro que eles representavam para gravadoras, empresários, donos de casas noturnas e, em alguns casos, para eles mesmos.

A radialista Claudia Alexandre, mulher negra, jornalista e pesquisadora de cultura afro-brasileira, acompanhou o auge do pagode anos 1990 por ter trabalhado na época na Rádio Transcontinental FM. Para ela, os pagodeiros ditaram novos formatos de relação do público com o samba, sobretudo pelo fato de as apresentações em rodas em bares menores ou locais improvisados também terem se deslocado a bares de samba, shows em ginásios e casas noturnas.

A consagração dos grupos era balizada pelo sucesso que faziam nesses espaços. O segundo momento era registrar o material, em gravadoras independentes, e manter uma agenda de shows que pudesse gerar retorno financeiro. Claudia Alexandre ressalta que, para muitos, foi apenas nesse estágio que as *majors*, os produtores e as rádios passaram a dar atenção àqueles artistas que, por conta das estruturas de exclusão do racismo, permaneciam marginalizados à percepção desses setores.

Ao ganharem reconhecimento, os artistas projetavam na vida pública e na vida privada discursos, imagens e símbolos que iam para além da lógica mercadológica dos grupos. Neste contexto, fixou-se no imaginário popular a percepção de que os pagodeiros se relacionavam preferencialmente com mulheres brancas, loiras, uma identidade que carrega o simbolismo da ascensão financeira meteórica que tiveram por causa da música.

O apelo estético dos artistas, ainda que o homem negro não seja o referencial de padrão de beleza que a sociedade brasileira forjou ao longo dos séculos, contribuiu para que eles fossem representantes de valores como sensibilidade, jovialidade e, em certa medida, sensualidade, como destacou a sambista Leci Brandão em entrevista para este artigo.

De repente, a publicidade até escolheu esse tipo de homem. O cara tinha que ser saradinho, com roupa legal, fazer dancinha. O grupo requebrava também, além de tocar. Tinha interesse em se mostrar sensual, todo mundo usava calça apertada para mostrar as protuberâncias. Rebolando. (BRANDÃO, 2020)<sup>5</sup>

Ao mesmo tempo, nos palcos, as mulheres também eram hiperssexualizadas, mas descaracterizadas de suas potencialidades musicais. A elas, eram destinadas a posição de dançarina, ligadas à exposição do corpo ou, no máximo, de backing vocal dos grupos, quando necessário. Para Claudia Alexandre, esse é um dos prismas de uma invisibilidade histórica relacionada às mulheres negras.

A forma com que a sociedade brasileira foi constituída já reservou um lugar para pessoas negras. Quando a gente vai olhar esse país, que é racista, e se procura onde está a mulher negra, como é reconhecida na sociedade, ela está na base da pirâmide e com os piores índices sociais. É desse lugar que você vai reconhecer onde ela vai participar da sociedade em qualquer segmento. Está nos piores índices, sofre a invisibilidade histórica, e não seria diferente nos ambientes do samba, que foram, ao longo do tempo, dominados por uma lógica racista também. (ALEXANDRE, 2020)<sup>6</sup>

A partir dessa constatação, é plausível a hipótese de que para chegar à fama e ao *status* midiático os pagodeiros fizeram acordos com aqueles que detinham o capital, atravessados não só pelas regras do jogo do modelo capitalista de exploração dos produtos culturais, mas pelo reforço dos conceitos patriarcais e machistas que perpassam a mídia e a indústria cultural. Isso resultou se não na total exclusão das mulheres negras no pagode -- já que havia exceções, como será abordado no próximo capítulo -- em mais obstáculos para que elas ocupassem os mesmos lugares sociais que eles. Notadamente, as dificuldades são associadas a múltiplos fatores, abarcando dimensões afetivas, estruturais, subjetivas e mercadológicas que atravessam as pessoas racializadas. Destacando o fato de que o pagode como produto e os pagodeiros como criadores da obra foram assimilados pela indústria fonográfica, parece possível replicar para esse contexto a análise de Werneck (2007) a respeito do primeiro momento em que o samba virou mercadoria com a implantação da indústria cultural no Brasil.

Esta abertura social à cultura negra permitiu também e em determinada medida a abertura de espaços para o sujeito negro na sociedade mais ampla. Mas é importante assinalar aqui que esta assimilação não se deu sem o estabelecimento de condições

---

<sup>5</sup> Entrevista da sambista Leci Brandão concedida à autora em 2 de dezembro de 2020.

<sup>6</sup> Entrevista da radialista Claudia Alexandre concedida à autora em 26 de novembro de 2020.



bem marcadas, de contrapartidas que atendessem ao máximo à preservação do *status quo*. Entre elas, tiveram grande importância as condições que requisitavam uma adesão às regras do patriarcado dominantes no Brasil da época. (WERNECK, 2007, p. 133)

As condições, revisitadas na fatia temporal dos anos 1990, significaram a baixa representação de mulheres, brancas e negras, sob os holofotes midiáticos e, até o ponto em que avaliam as entrevistadas para este artigo, a ausência de registro de mulheres negras que obtiveram o mesmo sucesso midiático que os grupos masculinos da mesma época.

### **Metodologia**

Analisar a atuação das mulheres no pagode e no mercado fonográfico dos anos 1990 pressupõe ouvir suas histórias para compreender pela perspectiva delas como se davam os movimentos de ausência e presença feminina enquanto os homens atingiam o sucesso midiático a que o Brasil assistiu à época. Propusemo-nos a descobrir o que as artistas brancas e negras que fizeram parte daquele cenário têm a dizer sobre o tema e suas próprias experiências, por meio de entrevistas que, para Medina (1986, p.8), “podem também servir à pluralização de vozes e à distribuição democrática de informação”.

No Jornalismo, entende-se que a entrevista é uma das ferramentas que mais ajudam na elaboração de histórias e, por essa razão, foram realizadas conversas, por meios digitais, com cinco mulheres que estavam em contato aprofundado com o ambiente do pagode anos 1990. De diferentes identidades, alçadas ou não a lugares de projeção midiática e nas especificidades de suas profissões, mulheres negras e brancas elencam situações e opiniões que ampliam o entendimento desse fenômeno tão marcante para a música popular brasileira.

Para tanto, foi utilizado o método de entrevista semiestruturada que, de acordo com Manzini (2004), “está focalizada em um assunto sobre o qual confeccionamos um roteiro com perguntas principais, complementadas por outras questões inerentes às circunstâncias momentâneas à entrevista” (Manzini, 2004, n.p). Preparamos um roteiro de perguntas destinadas a cada entrevistada para que o artigo reunisse a contribuição individualizada de cada uma delas. As entrevistas seguiram, assim, a linha teórica fenomenológica, descrita pelo autor como um caminho para se conseguir o máximo de clareza nas descrições de fenômenos sociais.

Além disso, foram realizadas análise documental e pesquisa de bibliografia, que estruturam os aspectos informativos da história dos grupos de pagode mencionados neste artigo com o intuito de “colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto” (Lakatos, Marconi, 2003, p.183). Nessa pesquisa, fizemos buscas em cadernos culturais de jornais impressos e programas de TV da época<sup>7</sup>. Já em sites especializados, que tratam de cultura e de cultura negra, encontramos matérias com mais aproximação do tema desta produção textual. Foi a partir desse embasamento que chegamos aos nomes das entrevistadas que figuram neste artigo: as artistas Adriana Lima<sup>8</sup>, do grupo *Fora de Série*; Adryana Ribeiro, do grupo *Adryana e a Rapaziada*; a radialista Cláudia Alexandre e as sambistas Eliana de Lima e Leci Brandão.

As entrevistas foram feitas por telefone, vídeo chamada ou ligação pelo WhatsApp, entre a última semana de novembro e a primeira de dezembro de 2020, período em que a maior parte da população brasileira vivia sob recomendação de medidas de isolamento social, por conta da pandemia de coronavírus. Por essa razão, as entrevistadas estavam mais adaptadas a trabalhos por meio de *live* e mais familiarizadas com tecnologia. A cantora Eliana de Lima, no entanto, preferiu dar entrevista por telefone.

Diante da hipótese de que as pagodeiras, de fato, compunham um grupo artístico reduzido e pouco conhecido à época, e ainda hoje, o artigo se encaminha para a análise do panorama das mulheres no pagode dos anos 1990 com base na interpretação das entrevistadas.

### **Pagodeiras: o que as mulheres brancas e negras têm a dizer**

Concentrados em aproveitar as oportunidades de carreira, os grupos de pagode dos anos 1990 trabalhavam com extensas jornadas. Nem sempre tinham pausas nos compromissos profissionais, como explicou o músico Péricles, ex-*Exaltasamba*, ao dizer que “ninguém do pagode tirava férias” (Faria, 2019)<sup>9</sup> e que, só depois de uma

---

<sup>7</sup> Matérias do caderno Ilustrada, da Folha de S. Paulo, e do site do jornal entre 1995 e 1996. Acesso a conteúdo no YouTube de arquivos de programas como “H” (Band, 1999), “Domingo Legal” (SBT, 1993).

<sup>8</sup> Entrevista de Adriana Lima para matéria do site Alma Preta, publicada em 5 de julho de 2019. Disponível em <https://www.almapreta.com/editorias/realidade/a-historia-do-grupo-feminino-pioneiro-do-pagode-90-em-sp>. Acesso em 6 de fevereiro de 2021.

<sup>9</sup> Entrevista de Péricles Faria concedida ao apresentador Lázaro Ramos no programa Espelho, do Canal Brasil, em 2019. Disponível em <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/7452538/>.

reclamação de um dos integrantes do grupo diante da exaustiva agenda, é que o descanso anual foi planejado, algo copiado pelos outros conjuntos.

Os “meninos” do pagode, como Claudia Alexandre se refere aos artistas que fizeram carreira no gênero musical, estiveram sob “uma lógica de sedução do mercado”. Claudia atuou na Rádio Gazeta, cobrindo escolas de samba no final da década de 1980 e, no auge do pagode *pop*, foi locutora na rádio Transcontinental FM – a primeira emissora localizada em São Paulo, Capital, e a segunda, em Mogi das Cruzes.

Péricles avaliou depois [o tema]. O próprio Exaltasamba fazia mais de quatro [shows] na noite. Faziam aquilo pela lógica da sedução que operou no mercado do pagode, e no imaginário desses meninos, que tem a ver com o racismo (...). Foi tanta sedução para um menino preto, da favela, que cresceu às vezes passando fome com cinco irmãos dentro de casa que, além da igreja ou do terreiro, tinha também a música. (ALEXANDRE, 2020)<sup>10</sup>

A “sedução” do mercado, traduzida em investimentos de empresários da indústria fonográfica com o apoio da mídia, entretanto, não se espraiou a ponto de romper as fronteiras de gênero e oferecer a mesma oportunidade de carreira artística às mulheres, sobretudo às negras.

Ainda assim, em uma análise do contexto da época, as entrevistadas para este artigo se lembraram de alguns nomes femininos: as sambistas Raquel Tobias, Adriana Moreira, Tatiana Bueno, Simone Tobias, Luana Bayô, Graça Braga e Grazi Brasil. Foram mencionadas também as sambistas Alcione, Beth Carvalho, Leci Brandão. Os grupos de samba *Roda de Saia*, *Pura Raça* e *Da água pro vinho*, além da própria Adriana Lima, vocalista e tocadora de tantã do grupo *Som Mulheres* (anteriormente *Fora de Série*), que está entre as que contribuíram com este artigo. Na pesquisa, também encontramos a artista Tatty Nascimento, que fez parte dos grupos *Razão Feminina* e *Feitiço de Mulher*, e foi backing vocal do grupo *Art Popular*, e Gabby Moura, que atuou no coro musical do grupo *Molejo*. A lista também se completa com artistas contemporâneas, como a cantora de pagode Marvyla e a funkeira Ludmilla, que lançou um EP do estilo musical com o nome “Numanice”.

As mulheres referenciadas têm o samba e o pagode como ponto de convergência, são majoritariamente negras e se situam em momentos diversos na linha do tempo do samba e do pagode *pop*. Ainda assim, reitera-se a cada geração a lógica de

---

<sup>10</sup> Entrevista da radialista Claudia Alexandre concedida à autora em 26 de novembro de 2020.

que os meios de comunicação e a indústria fonográfica selaram um contrato invisível em que a cláusula do patriarcado é inviolável e reiteradamente renovada; neste sentido, elas permanecem excluídas, invisibilizadas ou em posição de exceção. Elas têm seus nomes reverenciados, por sua atuação como resistência dentro do samba e do pagode, mas também são a prova de quantas estiveram eclipsadas pelo mercado da música brasileira ao longo dos anos, pois, segundo Alexandre (2020)<sup>11</sup>, “o machismo, o patriarcalismo e o racismo escondem essa mulher que ‘não interessa’”.

Por essa razão, o esforço para dimensionar a produção feminina se sobrepõe na conversa com as entrevistadas, visto que “é preciso ter humildade para perceber que a mulher negra nunca esteve fora da disputa pela narrativa identitária, e de alguma forma sempre figurou enquanto sujeito produtor desta narrativa; ainda que em condições adversas”. (ALMEIDA apud FAUSTINO; FREITAS; VAZ, 2018, p.38)

### **Carreiras**

Adriana Lima, mulher negra, era integrante do grupo feminino *Fora de Série*, depois chamado de *Som Mulheres*, criado no final da década de 1980 na Penha, na Zona Leste de São Paulo. O grupo de pagode era composto por ela e por algumas primas – que aprenderam a tocar instrumentos e passaram a se apresentar em bares após um desejo da avó das meninas. Tocando aos finais de semana no Bar “Só Pra Contrariar”, reduto do pagode romântico da época, em São Paulo, o *Fora de Série* também fez parte de uma coletânea gravada pelo espaço de eventos e dividia palcos e apresentações em festivais de música com conjuntos como *Negritude Junior*, *Arte final* e *Art Popular*. Em 1992, gravaram um disco solo pela gravadora TNT Records, à ocasião mais dedicada a artistas de rap. Adriana conta que não houve “muita divulgação para estourar” (Lima, 2020)<sup>12</sup> o material do grupo, que depois incluiu alguns integrantes masculinos e era acompanhado nas noites de apresentação pelo pai e pelo tio da vocalista.

A figura de um “investidor”, a necessidade de estratégias de marketing e de apoio da gravadora para que a carreira artística de grupos femininos decolasse foram algumas das questões abordadas pelas entrevistadas neste artigo. Adriana mencionou a questão de gênero ao analisar a trajetória do grupo. “Tem pessoas que falam que não tivemos a sorte, como os grupos de homens, de encontrar um empresário que de fato

---

<sup>11</sup> Entrevista da radialista Claudia Alexandre concedida à autora em 26 de novembro de 2020.

<sup>12</sup> Entrevista da artista Adriana Lima concedida à autora em 30 de novembro de 2020.

investisse uma grana grandiosa para a gente estourar” (Lima, 2020)<sup>13</sup>. Para ela, houve apoio neste sentido somente por parte do dono do Bar Só Pra Contrariar, Jorge Hamilton, que também era proprietário da gravadora JWC e empresário do grupo *Soweto* e de outros grupos de pagode à época. Ela avalia que ele contribuiu para que a música “Teimosia”<sup>14</sup>, do *Fora de Série*, pertencente a um disco de coletânea do bar, ficasse em primeiro lugar no programa Band Brasil, na Band FM, por metade de um ano.

Reconhecida como puxadora de samba, com passagens pelas escolas Unidos do Peruche e Leandro de Itaquera, a sambista Eliana de Lima, que é uma mulher branca, teve sua imersão no pagode precisamente na virada da década de 1980 para a de 1990. Em entrevista, ela conta que a música “Estação do Amor”, gravada com o cantor Mauro Diniz, também fez parte de uma coletânea à época, da rádio Band FM, e passou a tocar com frequência na emissora, principalmente pela radialista Gleides Xavier, que faleceu em 2019.

Apesar de afirmar que a vendagem de pagode foi iniciada com o estouro da música “Desejo de Amar”, disco que vendeu 1,5 milhão de cópias e que a tornou conhecida como a “moça do Undererê”, a “Rainha do pagode”, título que levou de Gleides Xavier, opina que as carreiras femininas permanecem ainda hoje fora do radar de investidores.

Com a tecnologia, as gravadoras se acabaram e começaram a aparecer investidores. Então, o que a mulher sambista precisa é de investidor. Não sei por que, nessa política eles contratam vários grupos e gravam, mas não vemos investimento na área feminina. Isso atrapalha. A gente encontra mais dificuldade. (LIMA, 2020)<sup>15</sup>

A cantora Adryana Ribeiro, que é uma mulher branca e se tornou conhecida nacionalmente por ter sido a vocalista do grupo *Adryana e a Rapaziada* na virada dos anos 1990 para os anos 2000, iniciou a trajetória na música cantando em casas noturnas, interpretando samba jazz e músicas de outras artistas, como Elza Soares e Elis Regina. A contratação pela gravadora Sony, em meados dos anos 1990, fez com que ela seguisse uma trajetória excepcional no pagode.

---

<sup>13</sup> *idem*.

<sup>14</sup> Música disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=xnqiPolM2dA>. Acesso em 20 de março de 2021.

<sup>15</sup> Entrevista da cantora Eliana de Lima concedida à autora em 27 de novembro de 2020.

Originalmente ligada ao samba, a artista passou a direcionar a carreira para canções que tivessem “uma batida black”<sup>16</sup>. De acordo com Adryana, a mudança coincidiu com modificações de sua própria imagem e novos horizontes propostos pelo então executivo da gravadora Abril Music, Marcos Maynard, que procurava uma cantora para estar à frente de um grupo que ele lançaria na mídia.

Eu já estava mudando minha imagem. Porque o marketing da Sony olhava para mim e falava que eu era gorda, que não era bonita. Estava passando por um momento de transição. Achei interessante a proposta do Marcos. Ele falou: “Olha, eu vou fazer, se você não vier comigo, eu vou fazer com outra cantora, e você vai ficar cantando no banheiro de casa, arrependida”. E eu saí na noite para procurar dois negros bonitos, para fazer vista, na época era moda. A Marisa Monte usava, a Elba Ramalho usava, a Fernanda Abreu usava dois backings que cantavam e dançavam, fazendo performance, era muito legal. (RIBEIRO, 2020)<sup>17</sup>

A formação da *Rapaziada*, com quatro jovens negros, fez com que o grupo alcançasse o auge do sucesso. Com músicas como “Tudo Passa” e “Fim de Noite”, o conjunto participou dos programas de TV, como da apresentadora Eliana; Sábado, de Gugu Liberato, e as atrações apresentadas por Luciano Huck, Otaviano Costa e Marcos Mion, do mesmo modo que os grupos exclusivamente compostos por homens faziam.

## **O machismo**

É possível depreender, a partir das histórias de cada artista, que Eliana de Lima foi, de fato, uma figura que abriu caminhos para a presença da mulher no pagode. Adryana, na sequência, também atingiu o patamar de reconhecimento artístico dos pagodeiros. Porém, enfrentando dinâmicas machistas que o mercado impunha, especialmente no que diz respeito às opressões ligadas à aparência feminina.

Na minha cabeça, tinha que cantar bem, nunca imaginei que precisasse ser bonita. Minha meta sempre foi cantar bem e ser inteligente. Foi o que meu pai me ensinou. E aí, isso não se encaixa nesse mercado, porque ele é o da aparência. Quando fiz isso, perdi prestígio (...). Tive que provar três vezes mais a minha capacidade. (RIBEIRO, 2020)<sup>18</sup>

Por sua vez, Adriana Lima associa as dificuldades que surgem em relação à tripla jornada de trabalho, experimentada pelas mulheres em uma sociedade machista,

---

<sup>16</sup> Entrevista da cantora Adryana Ribeiro concedida à autora em 3 de dezembro de 2020.

<sup>17</sup> *idem*.

<sup>18</sup> *ibidem*.

ao fato de que muitas artistas não conseguiram dar seguimento às carreiras até o alcance da fama, o que foi o caso do grupo *Fora de Série/Som Mulheres*. “A mulher que é da noite, musicista, acham que ela pega o instrumento e sai. Antes, você teve que deixar o filho ajeitado, a casa ajeitada. “Aqui está o almoço”. Essa preocupação. Não é assim: ‘Vou tocar e só’, como é o homem. É muito difícil”. (Lima, 2020)<sup>19</sup>

## O racismo

A dimensão de que o pagode romântico não projetou mulheres negras em carreira solo ou grupos de mulheres negras é nítida ao se colocar uma lupa sobre o tema a partir de uma perspectiva atual. Essa ausência, porém, não era constatada com tanta facilidade na época dos fatos, como explica a cantora Adriana Lima ao dizer que “era tudo na ingenuidade”. “A gente achava que era normal, a Eliana de Lima, a Adryana, e a gente não ver muita mulher preta. Era natural. Não tinha um: ‘Será que tem outras também?’” (Lima, 2020)<sup>20</sup>. Sob o ponto de vista de Adryana, a questão racial não se apresentava como um dos fatores que influenciavam na construção das carreiras das mulheres brancas e negras naquele momento.

Talvez você também tenha que conversar com a Cristina Monteiro, que estava “estourada” na época com a música Santa Madrugada. Depois veio a Simone Moreno... Eu não acho que teve preconceito, não. “Ah, vamos eleger uma branca”. Não. As gravadoras e os produtores iam atrás de voz. Não é a questão de ser branca ou negra, era talento e voz. (RIBEIRO, 2020)<sup>21</sup>

O contraponto se dá com a interpretação de Adriana de que as dinâmicas raciais e de gênero constituídas na sociedade se refletem, sobremaneira, nas histórias das mulheres negras que cantavam e tocavam pagode. O conceito de racismo estrutural, do autor Silvio Almeida, assinala que ele “transcende o âmbito da ação individual” (ALMEIDA, 2018, p. 36), isto é, que está enraizado em tecnologias, relações e interações sociais, sendo a música também sujeita a essa estrutura social, na qual a indústria cultural está inteiramente inserida. Adriana conclui que a dupla opressão, de raça e de gênero, esteve e está presente na carreira artística de muitas mulheres negras, mais uma vez, sendo deslocadas do protagonismo na música que, em última análise, parece ter sido só alcançado em condições mais ou menos satisfatórias no gênero MPB.

---

<sup>19</sup> Entrevista da artista Adriana Lima concedida à autora em 30 de novembro de 2020.

<sup>20</sup> *idem*.

<sup>21</sup> Entrevista da cantora Adryana Ribeiro concedida à autora em 3 de dezembro de 2020.

Nós éramos o único grupo feminino do samba, galgamos sucesso, mas não atingimos o mesmo patamar dos grupos dos homens. A vocalista, Solange, tinha uma voz maravilhosa, cantava qualquer música que pedissem. E não conseguimos atingir. É essa negação da mulher. Quais são as que conseguem estar numa posição de destaque? Só Alcione, Beth Carvalho... Depois delas, não apareceram outras cantoras. Não tem outras? Mas, a estrutura machista e racista do nosso país não consegue enxergar. A gente consegue quebrar isso, mas os meios de comunicação não dão oportunidade. (LIMA, 2020)<sup>22</sup>

Novos movimentos, como de mulheres na música sertaneja, no funk e no rap e a permanência de vozes femininas no samba e em outros gêneros musicais, e as novas possibilidades de contato com o público, principalmente com as redes sociais e com o consumo da música nas plataformas de *streaming*, neste sentido, são indicativos de que é possível que as dinâmicas de projeção de mulheres na música sejam revisitadas. Decerto, o contexto de mais acesso a ideias e teorias feministas e de lutas de mulheres fortalecidas como grupo social, destacando-se o papel das pensadoras, ativistas e militantes negras, também formam um pano de fundo para que os diálogos artísticos sejam menos atravessados pela intersecção do machismo e do racismo daqui para frente.

### **Considerações finais**

Considerando que o samba e seus “jeitos de fazer”, como o pagode, representam uma das expressões afrodiáspóricas que traduzem por gerações as subjetividades e as realizações objetivas de negros e negras no Brasil, a discussão feita sob o recorte temporal dos anos 1990 e sob a perspectiva de consagração midiática do pagode naquela época suscita o questionamento a respeito do posicionamento das mulheres, sobretudo negras, nesse cenário. A historicidade do gênero musical é bastante generosa com os sambistas e pagodeiros; no entanto, cabe o questionamento sobre como estavam as mulheres negras enquanto se estabelecia o diálogo entre esses artistas e a indústria fonográfica e os meios de comunicação, o rádio e a TV, que endossaram, consagraram ou, por critérios próprios, invisibilizaram identidades com o intuito de corresponder às tendências mercadológicas. Se, na década que nos referimos, o pop global acompanhava a profusão de *boy bands* norte-americanas formando fãs em todo o mundo, pode-se dizer que, no Brasil, a fórmula se adaptava à projeção de homens negros, periféricos, que falavam de romance sobre melodias cadenciadas e de fácil assimilação.

---

<sup>22</sup> Entrevista da artista Adriana Lima concedida à autora em 30 de novembro de 2020.



As mulheres que, na história do samba, são sinônimo de liderança e resistência, no entanto, não tiveram protagonismo nesse *boom* mercadológico do pagode. Não à toa, as mulheres, brancas, que deram declarações para este artigo e que alcançaram a fama em nível nacional como os grupos masculinos, podem ser consideradas exceção dentro de um sistema, como referenciado por Jurema Werneck, criado sob acordos patriarcais e, portanto, machista. Ao se fazer um recorte de raça, encontramos um indissociável elemento de dupla opressão, que expõe a desigualdade racial e de gênero estrutural da sociedade brasileira.

Neste ponto, emerge a percepção de como estereótipos e o lugar de invisibilidade que a sociedade tenta destinar às mulheres negras se replicam na mídia e na indústria fonográfica. Há, assim, o apagamento das contribuições dessas mulheres, ao passo que ao ouvirmos suas vozes e lermos suas histórias, temos a dimensão de como as trajetórias de resistência em conjunturas diferentes também são motivo de reverência. As sambistas e, principalmente, as pagodeiras, as fãs do gênero musical, as instrumentistas, as cantoras, as compositoras e as potências invisíveis, sobretudo negras, que fazem parte da história do pagode também merecem reconhecimento.

## Referências

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AMARAL, Luiza Real de Andrade. Das rodas às rádios: um estudo sobre o consumo do pagode no Brasil. **Revista Contemporânea**. Rio de Janeiro, n.10, 2008.

BORGES, Pedro. Pagode 90 humanizou o homem negro, mas deixou a negra fora da festa. **TAB UOL**. 5 de abril de 2019. Disponível em <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/04/05/pagode-90-humanizou-o-homem-negro-mas-deixou-a-negra-fora-da-festa.htm>. Acesso em 17 de outubro de 2020.

BRANDÃO, Leci. Nosso samba é raiz, é pagode, é resistência. In: FAUSTINO, Carmem, FREITAS, Maitê, VAZ, Patricia (orgs). **Sambas e Dissembras**. São Paulo: Polén, 2018.

CANAL BRASIL. **Programa Espelho**: Péricles Faria. Disponível em <https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/v/7452538/>. Acesso em 16 de maio de 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FAUSTINO, Carmen. Freitas, MAITÊ. VAZ, Patrícia (org). **Sambas e dissembas**. São Paulo: Polén, 2018.

FREIRE, Simone. A história do grupo feminino pioneiro do pagode 90 em SP. **Alma Preta**. 5 de julho de 2019. Disponível em <https://www.almapreta.com/editorias/realidade/a-historia-do-grupo-feminino-pioneiro-do-pagode-90-em-sp>. Acesso em 17 de outubro de 2020.

LAKATOS, Eva Maria. MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LIMA, Marcia. Rios, Flavia (org). **Por um feminismo afro-latino-americano**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento. O pagode dos anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**. Rio Grande do Sul, v.13, n.21, dezembro de 2002. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9387>. Acesso em 15 de dezembro de 2020.

LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MANZINI, E.J. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. In: **Seminário Internacional sobre Pesquisa e estudos qualitativos**, 2, 2004. Bauru: USC, 2004. Disponível em [https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EduardoManzini/Manzini\\_2004\\_entrevista\\_semi-estruturada.pdf](https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EduardoManzini/Manzini_2004_entrevista_semi-estruturada.pdf). Acesso em 6 de fevereiro de 2021.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista: o diálogo possível**. São Paulo: Ática, 1986. Disponível em [https://issuu.com/emanuellimeira/docs/livro\\_entrevista-o\\_di\\_logos\\_oss\\_vel\\_\\_cremilda\\_de\\_a](https://issuu.com/emanuellimeira/docs/livro_entrevista-o_di_logos_oss_vel__cremilda_de_a). Acesso em 5 de fevereiro de 2021.

MOURA, Roberto. **No princípio, era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagode. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PAGODE In: **Dicionário Michaelis**. Brasil: Editora Melhoramentos. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/palavra/ZN5o8/pagode/>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música caipira**: as 270 maiores modas. Santos: Realejo Edições, 2015.

SÁ, Xico. Raça Negra chega ao topo tocando pagode do asfalto. **Folha de S. Paulo**. 18 de maio de 1996. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/18/ilustrada/1.html>. Acesso em 17 de outubro de 2020.

SANTANNA M. (org). **As bambas do samba**: mulher e poder na roda. Salvador: EDUFBA, 2016.

SANTIAGO, Henrique. Com Ludmilla, pagode ganha representante feminina, mas está longe do ideal. **UOL TAB**. 23 de junho de 2020. Disponível em <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2020/06/23/com-ludmilla-pagode-ganha-representante-feminina--mas-esta-longe-do-ideal.htm>. Acesso em 27 de agosto de 2020.

\_\_\_\_\_. Pagode: do auge ao declínio. **Elástica**. 16 de dezembro de 2020. Disponível em <https://elasticaoficial.com.br/especiais/pagode-auge-declinio-musica-periferia/>. Acesso em 20 de dezembro de 2020.

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

TROTTA, Felipe. **O Samba e suas fronteiras**: “Pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

WERNECK, Jurema Pinto. **O Samba Segundo as Ialodês**: mulheres negras e cultura midiática. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Disponível em <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/0152-juremapintowerneck>. Acesso em 17 de setembro de 2020.

## **Anexos**

Entrevistas transcritas sem edição. Conversas realizadas no final de 2020.

### **Adriana Lima**

Entrevista realizada em 30 de novembro de 2020, pelo Google Meets, em videochamada. Gravação para transcrição apenas de áudio.

#### **1 - Quem formava o grupo e como e onde vocês se conheceram?**

A ideia de formar um grupo de samba, inicialmente, foi da minha avó, Maria da Penha. Desde o início... Estávamos na Praia Grande, porque era um hábito da família passar uns dias lá, com meus tios, e a gente se juntava. Lá perto tinha uma lanchonete que nos finais de semana tinha samba, pagode. E eu ia com minha avó, minha mãe... E ela teve a ideia. Minha família sempre foi musical. Meu avô fazia parte de grupos regionais, meus tios-avós tocavam pandeiro, cavaquinho, um tio meu era do Diplomatas do samba. Sempre foi uma família com música. Quando nós voltamos para São Paulo, ela reuniu as netas. Porque a maioria na idade que daria para montar um grupo eram mulheres. As netas toparam participar desse grupo de samba. Ela comprou os instrumentos no Mappin, na época, os básicos, pandeiro, timba, reco-reco, agogô... Chachoalho. Trouxe e disse para escolher o que cada uma gostaria de tocar. Cada uma foi pegando, e inicialmente meus tios ensinaram. Ninguém sabia tocar nada. Isso aconteceu no final da década de 80. Eu tinha 17, era a mais velha. As outras tinham 11, 12 anos, 13. Essa média. Aí começamos a aprender, um amigo ensinava, nos juntávamos na casa da minha avó mesmo para fazer o ensaio. E começamos a tocar nas festinhas da família. Era samba. Eles foram nossos cobaias. A gente tocava os clássicos da década de 80, era Fundo de Quintal, algumas das Damas do samba, Jovelina, Ivone Lara, porque meu avô ouvia muito isso nas vitrolas, nos vinis. Então, todas as festinhas eram aquela reunião com essas músicas. Originais do Samba... Aí começou o grupo. Depois de um tempo, não tinha nome. Minha avó ou alguém falou que o grupo era fora de série. Então colocamos. Depois começamos a participar de alguns festivais, porque tinham muitos naquela época.

#### **2- Eram festivais ligados a rádios, bares?**

No início, não era nada ligado à rádio. Eram escolares, que faziam festivais de música. Meu pai é professor de história, e ele dava aula numa escola da prefeitura e fomos fazer um festival e convidavam algumas pessoas que não eram alunos. Participamos em clubes também, depois em bares, participamos quando já sabíamos tocar melhor, profissionalizando, começamos no festival do Camisa Verde e Branco. Inclusive na época que participamos desse, tinha Negritude Júnior, Art Popular... Tinham outros grupos na época no início do pagode 90. Nesse, quem ganhou em primeiro lugar inclusive foi o Negritude, nós ficamos em segundo ou terceiro lugar.

Inclusive numa das escolas, um dos funcionários era o dono do bar Só Pra Contrariar, o Jorge Hamilton. Ele trabalhava lá e estava iniciando o bar na Bela Vista. Ele viu a gente tocando, passou um tempo, ele nos convidou para tocar no bar dele. O Só Pra Contrariar foi o reduto, todos os grupos do pagode anos 90 tocaram lá.

Quem tocava no domingo era o Arte Final, mas como eles já estavam estourados, no início dos anos 90, ele nos convidou para fazer a domingueira no lugar deles. Então, éramos nós e o Da cor da pagode. Tinha outros grupos, Suingue de família, Grupo Pérola, Sensação, Negritude, Relíquia, de sexta e de sábado.

O Só Pra Contrariar já tinha gravado a primeira coletânea, e ia fazer uma segunda. Como nós éramos grupo da casa, participamos. Foi no final de 89. O Art Popular também.

### **3 – Como vocês foram se profissionalizando? Vocês compunham, ou alguém compunha para vocês?**

Inicialmente, só cover. Interpretávamos músicas de outros cantores e grupos. Quando fomos participar de alguns festivais, tinha que ser música inédita. Então, alguns compositores amigos aqui da Penha, na Zona Leste, e alguns do Samba lá de casa. Teve um que deu uma música para nós e defendemos em festivais, dentro da minha família também, tinha de um tio-avô meu. Mas a gente não compunha. Ninguém foi para essa veia.

### **4 – Como era a rotina das apresentações para vocês, sendo um grupo feminino, neste meio?**

Além de ser um grupo feminino, éramos adolescentes. Nessa fase, era 14, 15 anos. Como nós éramos todas primas, só tinha uma que, quando formou o grupo não estava que era a Claudinha que tocava cavaquinho. Quem tomava conta do grupo eram meu pai e meu tio. Eles que falavam com empresários, de levar, tomar conta. A nossa função era ensaiar, ir para os lugares que eles fechavam, subir no palco, tocar, e descer para ir embora. Às vezes a gente via os outros grupos no camarim.

A gente usava a roupa todas iguais, nos trocávamos, saíamos do palco, comíamos uma coisinha e íamos embora. A gente não ficava nos bares, era um grupo para fazer apresentação. O único lugar que a gente ficava um pouquinho mais à vontade era o Só pra Contrariar. A gente ficava por ali, mas geralmente no camarim. Não tivemos essa vivência da noite, de curtir, ir para um bar em um final de semana que não teria show, isso não tinha. Porque eles não deixavam.

Éramos seis meninas e quando nos profissionalizamos, entrou Serginho Madureira, contrabaixo, o Rogerinho Angelo tocando violão, e o Fabinho que era o baterista Negritude. Nós vimos ele novinho, ele tinha 13 anos e vimos ele tocando em Guarulhos. Ele praticamente aprendeu a tocar bateria no nosso grupo, porque aí ele foi estudar, 17h20.

Não tinha grupo de mulheres, tinham mulheres que cantavam, Eliana de Lima, Bernadete, eram cantoras. Mas grupos? Não existia, fomos nós as pioneiras e eles tinham que ter cuidado mesmo, e novinhas. Até para entrar no bar, tinha que ter responsável. Tinha lugar que tinha que ter uma conversa muito franca, porque eram menores de idade. A gente ia para Jundiaí, Sorocaba, Santos.

**5- Como você sentia numa carreira artística sendo jovem naquela época? Você tinha a perspectiva de ter sucesso como os outros grupos, como Raça Negra, Art Popular?**

Inicialmente, era uma brincadeira, mas quando o tempo foi passando, as coisas foram acontecendo como se fossem normais. Sem muito trabalho, de ser difícil tocar na casa, ter que pagar na rádio. Hoje, nós temos consciência de como é difícil, só que na época, para nós, era uma coisa normal. Nós começamos, gravamos o disco, nossa música estourou, a “Teimosia”, era a mais tocada das rádios... Com seis meses com a música em primeiro lugar em um programa da Band, que era o Band Brasil, todo mundo

chamava a gente para tocar. Foi uma coisa automática. A gente tinha esses grupos como iguais. Nós crescemos no pagode juntos. Na época, foi natural. Sem muito esforço. Ensaivamos muito, pegava muito show para fazer, às vezes todo mundo ia para casa do meu pai, dormia lá depois do show, acordava cedo para ensaiar, os meninos e as meninas. Mas, a vida era isso. Final de semana. A partir de quinta-feira, era só show. Não tinha muita vida social, e era aquilo, o foco era fazer sucesso. Já estamos fazendo, já somos conhecidas. Era isso que a gente queria para a vida.

Só que também, no meu caso, eu sou formada em História. Paralelamente, eu fazia faculdade. Era um sufoco. E ainda bem, porque se eu ficasse focada apenas na música, não seria hoje... Não conseguimos viver da música. Na época, não se ganhava tanto como hoje. O sucesso que os grupos faziam, não era a mesma coisa. Hoje ou naquela época do pagode que os grupos estouraram. Tem pessoas que falam que não tivemos a sorte de outros grupos de homem de encontrar um empresário de fato que investisse uma grana grandiosa para o grupo estourar como os que conhecemos, Art Popular, Negritude. Nós tivemos, sim, um grande apoio do Jorge Hamilton. Pensamos, nossa música estourou, mas será que foi assim mesmo lá na Band? Ou foi por influência dele? Porque ele não falava, a gente só estava ali fazendo o show. Mas, com certeza, teve a mão dele por trás, para o disco da coletânea tocar. Teve nosso talento, mas teve isso, com certeza.

#### **6- Por que você achou que tinha que fazer uma faculdade?**

No meu caso, as duas coisas foram ao mesmo tempo. Eu já tinha 17, e já tinha terminado o colegial, feito o vestibular e estava ingressando na faculdade. Foi crescendo junto, e eu não parei. Hoje eu sou professora e estou para me aposentar já, tenho 30 e poucos anos. Eu comecei a faculdade e logo no início comecei a me inscrever nas escolas para dar aula. Eu trabalhava, mas queria pegar umas aulinhas.

Tinha o Fora de Série, a música, mas paralelamente, eu dava aula. Como eu faço até hoje, das duas carreiras, a música e a profissão na Educação.

#### **7 – A chegada dos homens no grupo fez com que ele virasse de pagode? E como foi a chegada deles, vocês procuraram outras mulheres?**

A nossa formação foi o samba raiz. O boom do pagode mesmo, de São Paulo, mais romântica... Nós tocávamos no repertório as que não tinha como não tocar, Fundo de Quintal, Ivone Lara, e dos cantores desse período da década de 1990. As músicas que gravamos são dessa época: um samba mais romântico, com uso de instrumentos nas gravações como contrabaixo, bateria. Nossa formação é do samba: eu toco tantã, tinha pandeiro, repique de mão, rebolo, tamborim. Mas com uma banda para dar aquele peso, com os meninos: contrabaixo, violão e bateria.

A chegada deles foi uma necessidade. Meu pai e meus tios também tinham um bar que se chamava Duvanos Bar, e era no fundo da casa dos meus pais. Tinha um espaço que dava para a avenida que eles começaram a fazer um samba ali. E tinha uma barraca do lado de um vizinho que era feirante, ele colocava o carro dele do lado, puxava uma tenda e fazia um pagode ali. Do lado da casa dos meus pais também, começou outro. Era tudo no início do nosso grupo, e juntava muita gente. Então, conhecemos os meninos. Eles participavam da roda, nos vimos e convidamos. O Rogerio e o Serginho. O Fabinho, nós fomos fazer um show e conhecemos.

Mulheres não tinham muito na época, tocando.

### **8 - Você conhecia outros grupos de mulheres que faziam pagode?**

Não tinha, foram começar a surgir depois de nós. Que nós começamos. Tinha o Da água pro vinho... Tinha um que surgiu um pouco depois do nosso. A Edline que é do cavaquinho, me acompanha... Que tocava na casa era esse. Depois a gente viu, em 91, 92, começaram a surgir alguns grupos, mas não no cenário, assim. Não encontra. E só foi a gente que gravou na época. De ter coletâneas, que era época disso. Depois gravamos um disco solo, em 1992, mas também não teve muita divulgação para estourar. Gravamos pela TNT Records, uma gravadora de rap, e eles nos convidaram. Como hoje é o pagofunk, na época era o rap, nas festas que aconteciam, levavam os grupos de pagode. Tocamos no projeto Radial, Choppapo...Nós tocamos em várias casas em que se levava o samba e o rap. No Clube da Cidade, inclusive, foi onde eles faziam uma roda... Ficava na rua onde tinha o samba. De sábado, lá tinha uma roda. E lá, eu e minhas primas fomos lá para curtir uma vez, logo no comecinho, não tinha nem ido para o Só pra Contrariar. Do nada, a gente conversando e falaram para entrar na roda. Os homens até hoje têm uma coisa para dar oportunidade de as mulheres tocarem,



é difícil, imagina naquela época no final da década de 80. E o Moisés da Rocha estava ali, viu a gente tocando e nos convidou para fazer uma entrevista no programa dele. O primeiro programa de rádio que a gente foi, antes de a gente ter gravado. E era na Rádio USP, no “Samba Pede passagem”. Foi também uma oportunidade de ouro, o programa de samba que todo mundo ouvia.

**9 - Como vocalista, que tem mais exposição no grupo, foi alvo de piadinhas machistas, preconceito por ser mulher e por ser negra em algum momento?**

Ah, sim. Como você falou, tem coisas que as pessoas falavam na época e a gente não percebia. Achava que era normal uma gracinha, até encarava como elogio. Mas não era elogio, assediava, a partir do momento que deixava a mulher envergonhada... Nós ouvimos algumas coisas, sim. De assédio, nem tanto, porque como éramos muito novas e tinha os pais o tempo todo, eu não lembro tanto... Mas de falar que se aquelas meninas tocam bem, mas tem uma coisa que marcou muito. Quando a gente foi no Só pra Contrariar na primeira vez, no lugar do Arte Final, estávamos lá e ouvimos falando que lugar de mulher é na cozinha, elas tocam, mas não deveriam estar lá... Porque não era uma coisa normal. Hoje, em qualquer lugar que você vá, tem grupos de samba, as mulheres tocam, já adquiriram esse respeito de muitos. Tem essas falas, mas não assim. Eles desdenhavam da gente. Muitos também porque diziam que mulher não apoia a outra, de ter aquela rivalidade. E isso tem não só entre as mulheres, os outros grupos também tinham.

E nós depois ficamos sabendo que a maior apoiadora para tocarmos lá no Só Pra..., foi a esposa do Jorge. Ela nos viu e falou para ele contratar as meninas. Se não fosse essa fala dela, era capaz de a gente não ter entrado ali, fazendo esse trabalho fixo. De estar ali no meio de todo mundo.

**10 - Tinha alguma música escrita por homens que você não se sentia à vontade de cantar?**

A gente percebe isso agora não só nas letras de pagode, muitos cantores e compositores da velha guarda... Ao ver agora, nos perguntamos: “Como pude cantar isso?”. As pessoas, as mulheres cantavam. E, por anos, as músicas de que todo o sofrimento daquele cara era culpa dela. A gente não tinha muita noção. Igual, íamos nos barzinhos

tocar, e o repertório tinha que ser algo que ia agradar o público. Não tinha muito essa noção.

A gente tocava Negritude, Raça Negra, a música que gravamos para o disco. Sensação... E tinha de outros cantores, Eliana de Lima. Coisas que eu ainda toco. E o samba mesmo. Grupo Raça, Pirraça, Só preto sem preconceito...Tinha que tocar. JB do samba. E lá tinha o Sambarilóve, que tinha bailes de samba. A gente rodava por ali. Pixote, nos meados dos anos 90. Cartola, Beth Carvalho, Alcione, era uma mescla. Colocava Marisa Monte também. Mas dependia muito do local. Porque se era mais raiz não tocava só o pagode, mas o samba.

Quando a gente tocava na Portela, era o samba. E em outras casas, pagode.

**11 - A mulher negra está sempre sendo colocada em um lugar de exclusão na sociedade. O samba e o pagode foram ferramentas para você resistir e mostrar que podia ter uma vida artística/seguir seu sonho? E como você via o estouro dos homens negros no pagode?**

Eu vejo que é a estrutura da nossa sociedade. O racismo, que é estrutural, e o machismo. Junta a mulher, na estrutura machista, e negra, fica num patamar e uma situação de coadjuvante. Nós éramos o único grupo feminino do samba, nós galgamos o mesmo sucesso, mas não atingimos o mesmo patamar dos grupos dos homens. Como o Soweto, o Katinguelê, o Negritude, nós começamos antes de alguns. E era uma coisa diferente: nós tocávamos mesmo, pode ver em qualquer gravação que era de verdade, samba e pagode. A vocalista, Solange, tinha uma voz maravilhosa, ela cantava qualquer música que pedisse e não conseguimos atingir.

É essa negação da mulher. Parece que ela não tem esse direito. Hoje as mulheres estão fazendo suas próprias rodas, seus próprios programas para incentivar e dar apoio a outras mulheres. Mesmo assim, tem cantoras negras... Quais são as que conseguem estar numa posição de destaque? Só Alcione, Beth Carvalho... Depois delas, não apareceram nenhuma cantoras. Não tem outras? Mas a estrutura machista e racista do nosso país não consegue enxergar. A gente consegue quebrar isso, mas os meios de comunicação não dão oportunidade.

Às vezes pegam uma ou outra, batem em cima. De outros estilos. A Iza, você vê que é sempre ela...A Ludmilla... São sempre os mesmos rostos. No samba, quem? Mas se você ver uma cantora, não desmerecendo, mas uma cantora branca, de cabelo enrolado, de samba, pode nem cantar bem. Tem muitas que, desculpa, não cantam bem... Mas vai ter visibilidade. Infelizmente, na estrutura do nosso país, é difícil para a gente.

O nosso grupo, eu continuo, mas foi cansando. Mais de 30 anos. Nós tivemos problemas de nome. Mudamos o nome porque, nós aparecemos em jornal e tudo. Um dia apareceu um grupo masculino usando o nome Fora de Série, no Rio de Janeiro, depois de quatro anos. Foi uma ingenuidade, sem orientação, não registramos nosso nome.

Inclusive, quem nos contou, a gente estava numa entrevista, aí chegaram o Péricles e o Chrígor, eles eram da JWC. Aí o Péricles comentou: “Vocês sabiam que têm um grupo masculino no Rio usando o nome de vocês?”. Fomos lá para fazer o registro, só que para você ver como a estrutura machista e às vezes de grana também, tudo que nós mandamos para o juiz para provar que nosso grupo era antes deles, de 1986, não adiantou em nada. Eles não ganharam, mas quem ganhou foi a EMI, que era a gravadora deles, que tinha gravado disco. Tanto que o nome é da EMI. O grupo nem existe mais. Hoje sou até amiga do Gilsinho, que é puxador da Portela, ele era o vocalista do grupo na época, e numa conversa, ele falou: “Dri, nós não sabíamos que tinha. Depois que ficamos sabendo...”. O grupo durou um ano. Eles só gravaram.

E nós perdemos o direito de usar, durou quase dez anos essa batalha judicial. Aí mudamos para Som Mulheres. Só que nós tocamos no Rio, com o nome Fora de Série. Menosprezaram a gente, né? “Pode ter um grupo em São Paulo, mas a gente é carioca... E grupo de mulher? Ah, vamos usar o nome. Não vai dar nada”. Não tiveram a preocupação com a nossa história.

**12 - Na história do samba, mulheres como Tia Ciara, Alcione, Beth Carvalho tiveram destaque. O que você acha que fez com que elas fossem tiradas do protagonismo? Foi a indústria fonográfica que entendeu que artistas homens vendiam mais? Ou tem a ver com a cultura dos bares, de tocar à noite, que era relacionado aos homens?**

Eu acho que era uma questão de trazer mais público. Porque o homem ele até gosta, mas é mais contido. A mulher monta fã-clubes, ela vai, coloca faixa. Não que nós não tenhamos mulheres que nos admiram, tem várias que gostam. Mas o olhar dos donos dos bares e da indústria fonográfica, para o Rodriguinho, o Dodô, os cabelos... Gerava histeria. Isso ajudou muito a deixar as mulheres em segundo plano.

Só que as mulheres, a Tia Ciata e as outras tias, tinham esse papel fundamental, mas sempre em segundo plano. Eram as que faziam os quitutes, abriam a casa para as rodas, apoiavam, e muitas vezes eram as cantoras e compositoras, mas quem ficava nas rodas e quem assinava eram os homens. Então isso tem desde esse momento. A mulher foi fundamental nas escolas de samba, para tudo acontecer. Mas quem ficava com os louros eram os homens.

E tem esse negócio da indústria fonográfica mesmo.

**13 - E quando emergiam algumas mulheres, eram as cantoras brancas. Como era para você ver essa figura chegando naquele lugar? E em que momento vocês foram desistindo da carreira artística?**

Naquela época, era tudo na ingenuidade. A gente achava que era normal, a Eliana de Lima, a Adryana, a gente não via muita mulher preta, eram cantoras como a Jovelina, Giovanna, mas tinham outras que a gente não via. E era natural. Só temos nós... E não tinha esse lugar, será que tem outras também. E não tinha incentivo também, como tem hoje, vamos chamar fulana, fazer uma roda nossa. A gente também era muito nova. E eram sempre os homens nos acompanhando.

Quando a gente começou a desistir? Demorou! Foi diluindo, foi diminuindo. Não de fazer show, se apresentar, mas fomos diminuindo o ritmo, escolhendo melhor. Porque quando você é mais nova, topa tudo. E a desvalorização do nosso trabalho. Porque não pagar um valor que dê para pagar a banda, o transporte... Tem muitos outros grupos que aceitam, de homens e de mulheres. E no bar é uma música ao vivo, às vezes não está muito preocupado com a qualidade daquilo que vai apresentar. A gente pensava no que ia valer a pena de sair de casa, deixar a família. Porque todas hoje têm filho, são donas de casa, e a mulher tem isso ainda! A mulher que é da noite, musicista, ela acha que pega o instrumento e sai. Antes, você teve que deixar o filho ajeitado, a casa ajeitada.

Aqui está o almoço. Essa preocupação. Não é assim: “vou tocar e só”, como é o homem. É muito difícil.

Vamos pegar uma casa legal para ir, tocar uma hora, uma hora e meia, nada de ficar fazendo maratona de seis, sete, oito horas para ganhar nem mil reais. Muitas vezes o combo de um uísque e uma vodca é o preço de um artista. Uma noite. E a pessoa tem a cara de pau de oferecer, e você vê um monte de gente pagando 400 reais em bebida... E você tocar quatro, cinco horas.

#### **14 - Vocês fizeram então uma carreira de grupo de bar? Fizeram alguma aparição em TVs?**

Não com tanta frequência e em programas bombásticos como esses grupos. Domingo legal, todo domingo, os da Globo, Banheira do Gugu... A gente não participou, não. Porque era só de grupos de pagode. Fizemos alguns de TV, mas Almoço com as estrelas, a Zezé Motta tinha um programa e nós fizemos, mas era mais na rádio. Participava daqueles pedágios, da [rádio] 105, da Band. A Band foi onde mais tocamos. Na Transcontinental, nós tocamos, mas eles tocavam mais os grupos de homens mesmo.

A gente fazia muito shows em bar e em vários lugares, em São Paulo, em outros estados. Como o Som Mulheres fomos convidadas para tocar na Alemanha. A formação original mudou. E eu toco tantã.

#### **15 - Hoje, falamos muito mais de machismo, que mulheres têm direitos iguais aos homens. Acha que teríamos mais grupos femininos de pagode emergindo?**

Difícil ainda é. Mas, teria outros meios de mostrar sem depender desses meios de comunicação, porque as mulheres têm como mostrar seu próprio trabalho.

E os meios não são só a TV, tem a internet. Você faz um live, faz um vídeo, se organiza. Tem a Roda de samba das Mulheres... Tem um evento que acontece, várias rodas de samba se reúnem ao mesmo tempo, de vários lugares do Brasil. Cada ano, homenageia uma mulher, uma cantora. Já foi a Beth Carvalho, ano passado foi a Leci Brandão, e este ano vamos homenagear a Elza Soares. Você pode até ver no Instagram “Mulheres na roda de samba”. É o terceiro encontro. Esse ano vai ser online por causa da pandemia, mas antes, em São Paulo, fazíamos no CCJ, no Rio de Janeiro, era no Renascença, e em um determinado horário, todas cantam a mesma música. Aí é

transmitido. O ano passado foi Zé do Carço, só mulher tocando e cantando, uma roda gigantesca, em Belo Horizonte, seis países... E as mulheres se reúnem.

É um evento maravilhoso. Onde tem percussionistas, mulheres tocando violão, cavaquinho. Aqui em São Paulo, a Teresa Cristina sempre participa. É uma coisa espetacular. Se fosse agora, não ia ter para ninguém. A gente não tem a dependência dos meios de comunicação.

### **16 - Você acha que a mulher no pagode sempre vai ser resistência?**

Sempre a gente tem que provar, eu falo que é uma coisa desgastante. Não é uma coisa legal você sempre ter que desistir, sempre ter que ficar empoderada, ser forte. Porque seria tão bom se fosse normal. É uma coisa cansativa. Mais de 30 anos que estou aí e sempre tenho que ser forte. Acho que, minha filha, minha neta quando eu tiver, ainda vai estar com essa faixa, de ter que ser forte. Aqui no Brasil essa estrutura que nós temos, está difícil demais de superar. Mas, hoje, temos muita representatividade. Porque as meninas que estão chegando conseguem falar que tocam cavaquinho, virar cantora... Antes não tinha. Hoje, você tem como mostrar. Mas antigamente não tinha. Você assistia só as mulheres brancas, dançando do lado.

Eu tenho amizade com o administrador daquela página Pagode anos 90, e cada coisa eu escrevo. “Quem viveu nos anos 90, qualquer coisa...Gente, era programa de domingo”. A gente naquele macarrão de domingo, aquelas mulheres com aquele chuveiro, com aquelas camisetas. Você vê como as coisas são? A banheira do Gugu, o pessoal de sunga branca, pegando sabonete. Quem sobreviveu aos anos 90 é resisitente. E tem gente que fala que não tinha “mimimi”. Tem essa outra onda. E a própria mulher, que talvez hoje fale como eu tive coragem de fazer um negócio desse? Como me sujeitar a isso?”. Há pouco tempo, tinha aquele programa Pânico... Demorou. A gente está engatinhando nessa consciência, por isso que falam que é mimimi. Hoje as pessoas reclamam, antes a mulher não tinha a representatividade, o homem não deixava, dizia que tinha que ficar em casa.

Tem uma música antiga que fala “Mulher não mande em nós, tem que ficar em casa, mulher no fogão e homem para o samba”. Ainda tem. É uma coisa muito inconsciente. Eu faço um programa de sexta-feira pela Nossa FM, e o nome é “Bota música na conversa, mulher”, quando me convidaram para fazer o programa. Tive a ideia de fazer

um voltado para mulher. A gente só toca mulher e as entrevistadas são só mulheres. Das 19 às 20h30. Já passou Bernadete, Adriana Bombom, Graça Cunha... A gente vai convidando pessoas, Iara Rocha, um monte de cantoras. E algumas novas. Essa semana é a Camila Trindade, do Ilu, que é uma das vocalistas. Ela tem trabalho independente, é empoderada. Acho que a gente tem que ter um canal. Os homens tocam em todo lugar!

Não tem registro, isso é o que falam, que não tem registro. A mulher está em tudo, mas tem essa invisibilidade. É tirado o protagonismo da mulher, da música, em todos os cenários, infelizmente.

### **Adryana Ribeiro**

Entrevista realizada em 3 de dezembro de 2020, inicialmente por Google Meets, em vídeo, e depois em WhatsApp, também em chamada de vídeo, por dificuldades técnicas. Gravação para transcrição apenas de áudio.

#### **1 - Sua história começa nos barzinhos, como muitos cantores e cantoras brasileiros. Qual foi sua conexão com o samba?**

Na verdade, o meu início musical é muito eclético. Sou filha e neta de músicos de baile de orquestra, e o samba quando eu cantava, era mais samba jazz. Na linha da Elis Regina, Elza Soares, era uma noite mais da bossa nova. Do que do samba e do pagode.

Eles, em si, entraram na minha vida quando eu fiz o teste para a Sony, de 1994 para 1995, em que eu gravei O bêbado e o equilibrista em ritmo de samba-enredo. Aí, nesse teste, eu gravei algumas coisas que eu gravei depois no disco, que foi Pedra falsa, Vou te pegar de jeito, que são os primeiros singles do meu disco. Mas a minha inspiração sambista vem desde pequena, ouvindo Alcione, Clara Nunes, Beth Carvalho, Miltoninho, que foi o rei do quebra-quebra, que era o samba sincopado. Dentro de casa, nos estudos, mas não uma raiz como uma cantora como a dona Ivone Lara, Leci Brandão. Porque a realidade de vida delas é no pagode, nascer de dentro de uma escola de samba. Eu nasci dentro de uma orquestra.

#### **2 - Como foi esse teste que você fez?**

Eu tinha ido numa festa levar uma fita para um produtor chamado Arnaldo Sacomani, em um evento que era lançamento do Sampa Crew na Avenida Paulista, invadi o

camarote da Sony Music para entregar essa fita para ele e era eu cantando em inglês, num ritmo novo, que mais tarde veio a se chamar tribal. Naquela época a gente chamava de [inaudível]. E eu fui com a minha mãe e ele me apresentou para Miguel, que fez a carreira da Alcione, e o Arnaldo não podia trabalhar comigo naquela época, eu saí superdecepcionada porque meu sonho era trabalhar com o Arnaldo. E ele me apresentou para Miguel. Eu tinha um cabelo vermelho, enrolado, desse que está na moda e todo mundo usa hoje. E ele ficou encantado, ele disse: “Você parece a Clara Nunes com 20 anos de idade”. E eu era muito parecida mesmo. Olhei para minha mãe e disse: “Não deu certo hoje, vamos embora para casa”.

No dia seguinte, tocou meu telefone, naquele dia mesmo ele perguntou se eu não queria fazer um teste para a Sony. Existe uma máxima entre os produtores de que eu cantava bem. Não sei o que eu tinha, o povo olhava para minha cara e achava que eu cantava bem, nem ouviu, né? E aí, eu também já tinha levado uma fita para um empresário que na época era do Só Pra Contrariar, para fazer showmício, eu tinha montado uma banda de meninas. Então, assim, eu era uma cantora da noite, que estava na batalha, na luta, eu não estava levantando uma bandeira de um ritmo, estava levantando minha bandeira como intérprete e cantora. Foi aí que com esse empresário... Miguel ligou para ele e disse: “Achei uma cantora” e ele respondeu: “Sei quem é”. Ninguém sabia se eu cantava, então tá bom. E aí eu falei: “Mas porque eu preciso de empresário? Eu mesma que encontrei a gravadora”. Ele me disse: “Tem que ser assim”.

Aí fui para o Rio de Janeiro, o Jorge Cardoso, que era o produtor da Alcione, junto com o Chico Roque, que um grande compositor dos maiores sucessos da Alcione, foram me receber. As musicas que eu gravei eram deles. E o teste foi de O Bêbado e o equilibrista para ver se eu tinha ritmo, né? O que é essa branca aí, chegando do Jaçanã, toda de preto. Na época eu parecia a Marisa Monte, ela me inspirava muito assim, com roupa, comportamento. E lógico, tudo isso, inspirado na Clara Nunes em termos de samba. Só que esse primeiro disco é dedicado a Clara Nunes, mas não tem nenhuma música dela, nenhuma imitação, eu nunca gostei de imitar ninguém.

Eu cantava em cinco lugares, toda a noite, e uma artista precisa ter sua personalidade. E era isso naquela época. Embora eles tenham falado que eu parecia com a Clara, eles não queriam uma imitação. Jamais. Nem da Alcione, nem da Beth. E isso foi incrível porque eu nunca imitei ninguém. Eu sempre fui fã declarada da Elis, conhecia todo o repertório,



mas eu cantava com muito respeito, reverência. E é isso que os artistas, com o passar do tempo, vão perdendo. De respeitar quem chegou antes. E eu tinha isso. Aí na Companhia dos técnicos, no Rio de Janeiro, que foi onde eu fiz esse teste e por onde todos os grandes músicos passaram, eu conheci o Martinho da Vila. Eles já tinham testado 40 cantoras. E eu fui escolhida. Uma artista que teria esse potencial de ser uma nova personalidade não imitando ninguém. Porque a maioria vinha imitando as artistas. E mesmo que tivesse uma referência visual, uma inspiração, essa artista tinha que ter sua personalidade. E tinha que estar na voz. E foi isso que eles estavam buscando.

Martinho ouviu o teste e ficou encantado. Quis me apadrinhar, fez uma música para mim, gravou comigo. E meu disco saiu pelo selo do Martinho, Butiquim do Martinho, dentro do Sony. Ele estava estourando, colhendo frutos de Mulheres. E foi uma fase muito especial da minha vida, estar no Rio de Janeiro, conhecer as escolas de samba, conviver com os músicos que tocavam com Alcione, com Zeca, com Beth. Gravei e tive a hora de ser produzida pelo senhor Rildo Honra, gravar com a Dona Ivone Lara no disco Bodas de Ouro, com Martinho, Rafael Rabelo, músicos de muito gabarito. Gravei com os Demônios da Garoa em homenagem a minha história do Jaçanã. Existe uma máxima: muitas pessoas achavam que eu era negra, que eu era carioca só pela voz, porque naquela época não existia tanto essa coisa de clipe para o artista nacional, e esse disco depois foi relançado em 1996 com a música “Sempre sou eu”, que eu gravei com o Raça Negra. Porque a gravadora achou que o disco era muito Rio de Janeiro, muito elitizado, e o pagode, o Raça Negra estava varrendo o Brasil e eles tinham certeza que através dessa popularidade eles iam me emplacar. E existiam algumas coisas difíceis para acontecer na minha época. Por exemplo, no meu lançamento, saiu uma portaria que não poderia mais ter jabá. Então, você imagina, lançar uma artista nova. Como massificá-la sem isso? Então, eu tinha música [na novela] falando da Banca do Juca falando do mercado municipal, mas era uma música que as rádios não queriam tocar. Aí, saímos tocando o primeiro single, que foi Pedra Falsa, que era uma música do Paulo Sergio Vale, Roque [Cardoso], o compositor dos maiores hits da Alcione. Mas não tinha como entrar no rádio, eu trabalhei bastante, do Oiapoque ao Chuí, indo de porta em porta das rádios, sendo apresentada: “Essa é nossa artista”.

Aí aconteceu de lançarem esse disco, relançou com ela e com “De tanto amor”, que era um disco de samba especial. Se chamava “Roberto Carlos em ritmo de samba”, produzido pelo Alceu Maia, que era um cara muito importante, um dos maiores

cavaquinistas do Brasil, aliás a música que eu gravei com o Martinho, “Faz carinho que é bom”, é dele com a Sarah Benchimol. Então, aí eu virei um hit. Eu tocava dez vezes por dia, só que ninguém sabia quem eu era. Com o Raça Negra, quando gravei o “Sempre sou eu”. Ela tocava 24 horas por dia, mas ninguém sabia quem eu era. E todo mundo achava que eu era backing do Raça Negra. Também porque tinha uma guerra de gravadoras, né, a Sony queria contratar o Raça Negra, tinha um contrato de gaveta. Aí, a Som Livre e a RGE sabendo disso – fui boi de piranha da situação. Falaram: ‘olha, se vocês contratarem o Raça Negra, a gente vai vetar qualquer artista de vocês, qualquer produto Sony no sistema Globo’. Isso foi complicado. A RGE quando chegava para vender, porque a música saiu só no meu disco. Aí falava para o lojista que estava só no Raça Negra. Que eu não existia, que eu era só uma backing. Mesmo assim, com toda essa dificuldade, eu vendi 80 mil cópias. Daquela época, para uma desconhecida, até que foi bem.

Ele foi gravado originalmente em 1995.

### **3 - Quem compunha as músicas? Eram mulheres? Se era você, acha que a temática e a forma de se expressar era diferente das abordadas por cantores homens?**

Só homens. Embora com o Alceu Maia tenha a Sarah, que é uma compositora. Pode ser que tenhamos algumas parcerias. Em 97, eu trouxe umas mulheres também em parceiras. Na verdade, não tem essa questão de preconceito se é mulher ou se é homem. A música tem que ser boa, né? E para você entrar numa máfia de tocar disco, você tem que ser boa. Porque é muito caro. Então, não é uma questão de ser homem ou mulher. Tem que ser foda. Porque você está num tanque de tubarões. Não existe essa. Não te digo: “Ai, isso foi preconceito por ser mulher”. Não, não acho. Se uma mulher tem caneta de ouro, tá dentro.

### **4- De onde veio a ideia de lançar o trabalho com um conjunto e não como artista solo? "A Rapaziada" era formada por homens negros. Como foi essa composição?**

Eu tinha três discos por contrato com a Sony, e nós fizemos o segundo em 1997, “E agora?”, que é um disco bem sambista e tem até “Brincadeira tem hora”, do Zeca Pagodinho, que eu regravei. Tem “Pedra de Resposta”, do Chico César com o Zeca Baleiro, que é um boi, uma tendência da cantora de samba relatar através das composições vários ritmos brasileiros. Então você não ficava só engendrada no

‘xacundum’, de repente você manda para o rádio uma música que tem o formato careta, quadrado, que agrada. Mas você põe dentro do disco pérolas, informações, você vai lá no ser da nossa MPB, de compositores variados e arranjos requintados. E esse que foi meu norte, a gente sempre foi fazendo isso, e as grandes artistas também. Clara Nunes, Alcione.

Aí, em 98, o presidente da Sony passou por um assalto e levou vários tiros. E o cara que tinha me levado para Sony, já tinha saído de lá. Sabe quando você vai perdendo os pais, e vira o cachorro que caiu da mudança? Eu achei que estava em um momento que eu iria ficar nadando na praia, tinha medo de fazer um terceiro disco por tudo isso, as dificuldades que eu passei nesse [ambiente de] tubarão no tanque.

Aí eu encontrei com os meninos do Sampa Crew e falei para ele, para o Sampa, que queria gravar um negócio diferente. Uma batida black, me deu um cinco minutos. Eu tinha feito umas fotos... Eu já estava mudando minha imagem. Se você olhar a capa dos meus discos, vai ver que eu mudei bastante. Estava em uma transição. Porque o marketing da Sony olhava para mim e falava que eu era gorda, que eu não era bonita. Então, eu estava passando por um momento de “Meu Deus. O que está certo? O que está errado? Um momento de transição”.

Eu jamais imaginei que seria capa de disco, eu queria trabalhar. E estava vendo que era um caminho sem volta, porque eu não ia ter como voltar para a noite... E foi aí que eu gravei, fiz uma versão de um compositor, Roberto Melhem, de uma música da Gloria Estefan, que eu era muito fã, chamada Words get in the way. Fizemos ela com Bruno Cardoso, que foi maestro do Fabio Jr, uma batida black, romântica, estava na moda o R&B. Aí mudei minha entonação, deixei de cantar pesado, fiz uma coisa mais doce. Pop. Aí fiz uma imersão nisso, umas fotos e estava com aquilo debaixo do braço.

Aí um cara chegou no Brasil e estava procurando uma cantora para fazer um grupo, que é o Marcos Mainardi. Tinha acabado de entrar na Abril Music, vindo de Miami, da EMI. E uma conhecida nossa mostrou meu disco. Olha a voz dessa mulher. Ele: “É esse mulher que eu quero, essa mulher que eu quero”. Me chamou, eu falei: “estou com medo, tenho mais um disco para Sony, não sei, não quero ser mais um disco na prateleira”.

Neste momento, Eliana já estava assim na carreira dela, 98 para 99, ela estava em um momento bem difícil. Pagode, só grupos de homem. E aí ele falou que queria fazer um grupo, porque eu vejo que aqui no Brasil só tem grupo de homem, e quero fazer com uma mulher na frente. Só falta achar o grupo. Aí eu mostrei essa fita para ele, e ele falou: “Nem tanto para mim, nem tanto para você. A gente coloca metade R&B e metade, samba”.

##### **5 - Ele chegou a dizer os motivos que precisava ser uma mulher? Porque há uma realidade de que os homens no palco envolviam muito mais o público feminino.**

Eu nunca questionei, mas eu entendia isso porque vivia na pele, nos meus shows. Embora, eu tive muita benção de ser muito bem recebida pelo público feminino. Porque elas nunca me viram como ameaça, que vai competir com elas. Mas, sim, como uma que canta o que elas querem dizer. O que a indústria demorou muito para entender, e isso sempre funcionou dentro da MPB, mas a indústria popular não entendeu era exatamente que nós somos portadoras de mensagens, por isso que existe toda a reverberação das meninas do sertanejo, do funk, do upgrade... Veja bem, não me representa como mulher no texto. Eu sou old school. Acho que tem que cantar vestida, nunca falar de cama, de baixaria, é meu caminho. Não recrimino quem faça. Mas o que estou dizendo é que existe uma similitude. Pusemos mulheres. Representam uma nova geração, que é mais relax em relação a isso. Mas eu sou de uma que jamais iria esfregar a bunda na câmera. Não rola.

E acho que isso tem muito a ver com o samba. Embora tenham mulheres que hoje estão entrando e que acham bonito cantar de maiô. Acho que o samba é um ritmo que merece respeito. Porque samba tem dinastia. Tem antepassados. A gente tem que ter cuidado, e eu sempre falei isso mesmo sendo uma artista popular.

Então, eu toquei uma carreira de muito respeito como Adryana Ribeiro, nasci num berço bem dourado, imagina, quem escreveu meu primeiro release foi o Sergio Cabral, o maior jornalista do samba e da música popular brasileira. Então, assim, eu realmente tive pais dentro do samba que adotaram e falaram para eu subir. Só que eram as gravadoras que faziam tudo acontecer. Quando houve essa transição, que vi que dentro da Sony não ia ter muita para mim... Eu achei interessante a proposta do Marcos, porque ele foi muito assertivo. Ele falou: “Olha, eu vou fazer, se você não vier comigo, eu vou

fazer com outra cantora, e você vai ficar cantando no banheiro em casa, arrependida”. E eu saí na noite para procurar dois negros bonitos, para fazer vista, na época era moda. A Marisa Monte usava, a Elba Ramalho usava, a Fernanda Abreu usava dois backings que cantam e dançam, fazendo performance, era muito legal.

Aí, eu fui jurada de concurso de novos talentos e vi quatro meninos cantando e dançando break. Achei incrível, que eles eram muito legais, talentosos e interessantes. Precisava de uma lapidação. Mas sabe quando você fala: “Vou falar com esses meninos, de repente...”. Aí fui: “Sou Adryana Ribeiro, não sei se vocês me conhecem, vou fazer um trabalho novo para uma companhia, eu preciso de dois e vocês são quatro. Vou mostrar para ver se vocês topam. Mas se não der certo, vocês conhecem uma gravadora, né”. “Claro, superlegal”.

Marquei umas fotos com o Chico Aldo, fiz com a minha banda mesmo, shape de banda. E peguei os quatro. Quando a gravadora viu as fotos, fechou, é isso. Sol e lua, café com leite, arroz com feijão, goiabada com queijo. Perfeito. Ali eles foram no estúdio, ouviram os meninos cantando, viram que realmente precisavam de um arrojo, que eles eram intuitivos, não tinham estudado música. Cantavam no metrô São Bento. Meninos muito humildes, simples, vindos da periferia mesmo. Lógico que isso traz um peso, porque eu era uma artista que tinha 12% dos royalties dentro de uma Sony e de repente vão pegar minha carreira e abrir para pessoas que eu nunca vi.

E a coisa mais pesada de tudo. Eu falei para a gravadora: “Po, se de repente um cara pira? Começa a se envolver com droga?”. Eu nunca me envolvi com isso, como é que vai fazer? Não, mas o cara vai ser capa de disco... Então, abriram meu contrato, trouxeram os rapazes, eles ganhavam 50% divididos entre eles, o que a gente estava fazendo. Isso foi correto e honesto. Porque tem que ter disciplina para trabalhar.

**6 - Você fez essa movimentação colocando homens, negros. Como você vê a diferenciação da sua carreira para eles e para os outros grupos de pagode, que também eram de homens periféricos?**

O que aconteceu. Nós fomos jogados dentro do tanque de tubarão. E aí eu entrei numa concorrência muito pesada, que é onde estavam os grandes sucessos. Aí, eu fui experimentar o sucesso de verdade, sentir, como um grupo você vai ter todo o público te assediando: homem, mulher, criança, velho... O primeiro momento, ninguém queria

tocar. As rádios não queriam, porque diziam que não era samba, não era pagode, não era rap, o que é essas brancas com esses pretos, esses pretos com essa branca. Ninguém queria investir. Só que minha imagem foi mudada completamente para dissolver, dissociar a de Adryana Ribeiro para Adryana e a Rapaziada, para todo mundo achar que era um produto novo. Isso foi uma estratégia da gravadora.

Lógico que mais tarde foram entendendo que a Adryana cantora era aquela mesma. Já estava loira antes de entrar na gravadora. Foi uma transformação muito louca, mas porque eu quis. Porque eu já tinha sido mandada embora de banda de baile, quando cantava na noite, porque eu não era nem loira, nem gostosa. E dentro da Sony, eu estava sofrendo preconceito porque o protótipo de beleza era a Angelica. E a loira do Tchan. E eu pensava: “Por que eu preciso me encaixar?”. Porque na minha cabeça, eu tinha que cantar bem, nunca imaginei que precisasse ser bonita. Minha meta sempre foi cantar bem e ser inteligente. Foi o que meu pai me ensinou.

E aí isso não encaixa nesse mercado, porque ele é o da aparência. O mercado do “pá, a primeira coisa que chega”. Mas quando eu fiz isso, eu perdi prestígio. Eu troquei a artista de prestígio, por uma popularesca, que chegava nos ambientes e as pessoas não acreditavam que eu cantava. Então eu tive que provar três vezes mais a minha capacidade.

Uma vez, eu cheguei num spa, e os garçons ficaram superemocionados, e ela classe A, A, A, ninguém sabia quem eu era. E os caras falando: é a Adryana? É aquela. “Não, isso aí não canta, isso aí é uma bunda que acha que canta”. Então, passei por outro lado. Hoje eu acho engraçado.

Durante muitos anos eu fiz playback ao vivo, cantando mesmo, na televisão, para as pessoas verem que eu cantava.

**7 - Você falou que precisou adaptar sua aparência, ficar loira, por exemplo, durante aquele período de sucesso. Passada a época das rádios, como a TV influenciou na sua carreira e qual era sua rotina com a mídia?**

A televisão foi fantástica, eu morava na rua Augusta, numa quitinete. Eu entrava só para trocar de roupa, além de trocar de roupa dentro da van. Tinha dias que eu fazia de quatro a cinco programas de televisão, muitas entrevistas. E tinha que estar bonita,

magra, cantar bem, ter voz, isso era muito difícil, dormia pouco. Isso exigia muito. Muito show de graça, para a rádio, que são as trocas que a gente tinha que fazer. Isso para os meninos foi muito difícil, eu já tinha alguma experiência, mas para eles, foi chocante. Porque eles acharam, o sonho do menino da periferia, fazer sucesso sendo jogador de futebol ou pagodeiro. Comprar um Mustang, um quilo de ouro no pescoço e cinco loiras dentro do carro. Eu não. Eu vivia na base do pão com manteiga, já tinha passado fome, já tinha subido e descido... E aquela oportunidade para mim era tudo que eu tinha. Saí de uma Sony para uma gravadora nacional e menor. Era tudo. Não tinha nada. Foi muito difícil porque eu não estava sozinha, eu tinha os meninos. E o que acontece? Quando você trabalha muito tempo com as pessoas, aquelas pessoas passam a ser a sua família. Você faz tudo junto, come, viaja, trabalha, faz tudo na van. E tem que olhar todo mundo para a mesma direção.

Com relação às televisões, realmente foram conquistas árduas, que se devem realmente ao trabalho da gravadora, que foi a Abril Music. Eu tenho muita saudade, nós fomos muito amados pela equipe no sentido de fazer isso acontecer.

#### **8- Quais programas vocês iam mais e qual música que vocês cantavam o tempo inteiro?**

Tinham dois programas que a gente batia o cartão, semana sim, semana não: o Sabadão do Gugu. Ele foi imprescindível, porque nós tivemos algumas músicas dentro de discos que saíam pelo selo, então nós cantamos muito “Eu te amo”, que é uma versão de And I love her, dos Beatles, tem uma versão do Erasmo e do Roberto, que é linda, linda, linda. Mas é incrível, eu gostava muito de fazer o Sabadão, aprendi muito. Fazia muito Eliana, porque ela estava na Record na época e ela gostava de Fim de Noite, a gente lançava música nova, ela não deixa a gente cantar. Ela falava: “Fim de noite, fim de noite”. Foi muito legal, eu fiz programa do Huck na Band, depois foi Otaviano, depois foi O positivo, depois com o Mion semanalmente fazia programa ao vivo.

#### **9 - Em que momento você percebeu que o pagode já não era o produto preferido das TVs, das rádios, das gravadoras. E quanto o sertanejo e o axé influenciaram nisso?**

Eu posso te dizer que o pagode sempre foi marginalizado, mesmo estando estourado. Os anos 90 enquanto a Globo fazia o Tom Brasil, um programa muito forte, que gravavam

shows externos, foi um impacto. Depois, as coisas continuaram por osmose, por simbiose, e as coisas foram seguindo. O Roberto Talma era um diretor da Globo que ajudou muita gente, fez o especial do Martinho que foi o Pagode Brasil na Band. Então, a década de 90, o samba, o pagode tinha um espaço. Eu não digo que o problema era outros ritmos, porque o sertanejo sempre foi pop, sempre foram sua própria gravadora, gestores das suas carreiras, eles sempre fizeram parte de um calendário anual de shows muito grande. Tem duplas que você nunca ouviu falar na sua vida que o cachê é R\$ 40 mil, e o axé também, sempre foi um mercado muito rico, por causa das micaretas. Porque, na verdade, não é a música em si, é o evento. São as baladas, não é a música, já o pagode, a música romântica, determinadas linhas, era a música, a mensagem.

A coisa foi afunilando com relação às rádios. Elas foram diminuindo o espaço e a grade, elegendo financeiramente por jabá e por audiência o que entra e o que sai. A ponto de rádio de samba começar a tocar funk, e tocar sertanejo, porque o cara chegava lá com dois caminhões de prêmios.

E o samba continuou. Chega sábado todo mundo quer comer uma feijoada, vai aonde? No samba. Assim como o forró, algo que sempre existiu, teve um mercado. E o Raça Negra, o som, e o Adryana e o Rapaziada, nós éramos produtos que transitávamos – eu fiz muito show em feira agropecuária, em festa de peão, Leonardo, Daniel, Ivete Sangalo, Adryana e a Rapaziada, Bruno e Marrone, a gente é popular. Entrava nisso. Não entrava nos pagodes pequenos, nas casas noturnas de São Paulo, isso a gente nunca fez. Isso é o que eu faço hoje, porque eu fui lançada numa catapulta muito alta. Fui para outro trabalho. E o samba é também estar no tete a tete, cantar no pagode, tem que estar em contato com o público. Ter um show estruturado.

O pagode nunca teve uma administração com essa cabeça de Marketing. Hoje quem está fazendo sucesso? É quem tem grana para fazer.

E muitos artistas, naquela época também... Não existia internet. Não tinha esse poder de comunicação, a gravadora fechava um contrato com você, você não tinha isso, ficava distanciada do seu público. O artista entrava numa noia, numa deprê, o público não te acha mais, a rádio não te tocar mais porque não faz parte mais do pacote da promoção. Você é tirado da vitrine.



Isso fez com que muitas pessoas se perdessem, no sentido de carreira, de achar que ninguém gosta de você. Eu costumo dizer que uma das coisas positivas da internet é que a gente consegue falar com o nosso público, que nunca mais ninguém vai destruir a sua carreira. Acabou para você. E eu ouvi isso de muitas pessoas do meio. Eu falava: “Gente, eu não sei fazer outra coisa”.

## **10 - As mulheres negras abriram caminhos para o samba passar. Você acompanhou ou acompanha grupos de pagode de mulheres negras?**

Não era comum esse tipo de comunicação, talvez você também tenha que conversar com a Cristina Monteiro, que estava estourada na época, que é da música Santa Madrugada. Depois veio a Simone Moreno, são duas mulheres...

Eu não acho que teve preconceito, não. Ah, vamos eleger uma branca. Não. As gravadoras, os produtores iam atrás de voz. Não é a questão de ser branca ou negra, era talento e voz. Naquela época, quem é que ia vir depois de uma Alcione? Jesus, Maria, José. Entende? Não é para comparar, mas pelo menos não me faça passar vergonha, porque eu vou assinar embaixo, era isso que eles falavam, entende? Então, acho que existiam várias cantoras tentando. É uma questão de gravadora, de investimento, do negócio ir. É uma questão também de sorte. Tem que ter uma estrela, tem que estar no seu caminho. Por que a Eliana de Lima foi a voz escolhida para gravar com o Raça Negra?

Ou, por que ela foi a escolhida para defender um samba enredo? Eu conheci muitas cantoras na noite. Quando eu gravei meu primeiro disco, eu fiquei com depressão, falei: “Puxa vida, tem cantoras muito melhores do que eu”. Mas tem que ver se elas foram atrás. Se elas toparam fazer as concessões que o mercado impunha. Então, são tantas coisas que englobam, que não tem a ver, minha opinião, com a questão de cor de pele. É sorte, talento, oportunidade. Porque lógico que para uma gravadora seria mais interessante lançar uma cantora negra. Porque, entre aspas, é como se fosse montar uma árvore de natal cor de rosa, mas a árvore de natal é verde, com bolas vermelhas e douradas. Se a gente for falar de um protótipo da perfeição teria, o que hoje a Iza é, a mulata exportação do Sargentelli. Ela é esse protótipo de beleza, de mulher, de negra. Achava uma negra linda, mas não achava ela cantando. Achava a negra cantando para caramba, mas ela não era linda. Aí, ela tinha duas coisas, mas era mala. Isso vai

acontecer com a negra, com a branca, com a ruiva, com a japonesa, com todo mundo. Como que você se torna uma artista que traz tudo isso? É um combo, uma luz, é de Deus, está no caminho. Da Iza, da própria Anitta dentro do que ela se propõe a fazer...E a própria Ivete fala uma coisa interessante: “Gente, de onde eu venho, tem mais milhões de Ivetes iguais ou melhores do que eu. Mas Ivete é uma só”. É uma luz, um carisma que transcende, a mulher sobe no palco e é aquela verdade.

Então, eu entendo que dentro de uma planilha de Excel, a gente precisa encaixar as coisas. Entendo que sua pauta seja isso, mas primeiro talvez a gente tenha que falar de mulheres na música, no samba e não é isso. Eu vejo isso de forma mais simplista. Mas concordo com o que você fala de quem vai no show e grita são as mulheres. Mulher quer ver homem. Mais por aí do que qualquer outra coisa, se você é branca ou preta.

**12 - Hoje temos mulheres se colocando mais na música e pautas do feminismo mais conhecidas. Você acha que se o pagode voltasse agora, mais mulheres iriam formar grupos?**

Com certeza, tem um monte de pessoas jovens iniciando. Andressa Raial é uma das meninas mais interessantes, considero um perfil de uma menina dedicada, gosta do que canta, tem um respeito pela música e por quem veio antes. Tem muitas pessoas. Eu acho que é uma questão comercial apenas. E sempre foi. Não uma questão de oportunidade, de talento. Porque pessoas de talento tinham, era só conseguir uma oportunidade. E agora as coisas estão mais fáceis, para quem é novo. Para quem é velho... A gente já está estigmatizado. Mas eu não me troco pela Adryana de 18 anos. Acho que sou uma mulher muito mais interessante.

Comecei a cantar de 14 para 15, na noite de São Paulo. Fazendo colegial, comecei a cantar nos finais de semana, depois em outros dias. Com 18, eu já cantava em cinco lugares toda noite.

Eu ia fazer vestibular, quando cheguei na porta da USP esqueci a identidade, eu tinha passado por muitas greves em colégio estadual, não tinha feito cursinho. Tinha até vergonha de prestar vestibular porque eu achava que não era capaz. Mas, se fosse para entrar, minha meta era a USP. Se eu ia ser jornalista, fazer a ECA, de Artes Cênicas, ou Direito. E naquele dia senti que era cantar mesmo. Mas eu tinha muitas oportunidades, até de cantar no Japão na época, mas se eu tivesse ido, eu não teria assinado com a

Sony. Então, são caminhos de Deus. Sem ter muito “a louca do Jesus”, acredito que tem aquilo da hora certa com as pessoas certas. E minha história eu considero uma de Cinderela mesmo.

### **Claudia Alexandre**

Entrevista realizada pela plataforma Google Meets, em 26 de novembro de 2020, por chamada de vídeo. Gravação apenas do áudio para transcrição.

#### **Conversa prévia: conto que minha experiência com o pagode nos anos 90 era ouvindo em Santos, em rádios locais.**

Eu só ia dizer que a década de 90 foi fértil para o samba porque a gente teve o pagode, mas continuou invisibilizando as mulheres, principalmente as mulheres negras. Em Santos, por exemplo, teve uma safra de homens, grupos com muitos componentes, como o caso do Matéria Prima, o Tempero, o Karametade, que já tinha uma quantidade menor de integrantes...Mas os primeiros, eram enormes e formados por homens. E na década de 90, Santos foi muito fértil para o pagode, mas não apresentou nenhuma mulher.

#### **1 - Qual é sua relação com o pagode anos 90, tanto como ouvinte quanto como profissional de comunicação?**

Era a época em que eu estava despontando como locutora. Eu começo no final da década de 80, em 88, eu sou contratada pelo programa Rede Nacional do Samba, inicialmente como estagiária, e em poucos meses eu sou efetivada na Gazeta por indicação do locutor que me contrata, que era o Evaristo Carvalho.

Ele, na verdade, é meu grande mestre para minha carreira e como um orientador no universo da comunicação do samba. Então, em 88, sou indicada para essa vaga de estágio sem saber que a rádio seria onde eu me daria bem na minha profissão como comunicadora e sem saber que eu estava sendo indicada para um programa de samba. Quando eu chego na Gazeta, quem me recebe é o dono do programa, o Evaristo, que eu não conhecia. Eu estava com 21 para 22 anos, e não o conhecia. Eu tenho o samba como algo afetivo, familiar, minha casa era uma casa de samba, como canta Martinho da Vila, a casa onde tinha samba, meu pai nos presenteava com discos de samba, a gente não

frequentava escolas de samba, mas o samba foi que fez o fundo musical da minha infância, da minha adolescência e para o resto da vida.

Eu começo a ter contato com o samba em casa. E quando chegou para a vaga, eu me surpreendo porque era um locutor negro e me contratou. Em novembro de 1988, quando a gente estava no centenário da abolição, foi muito simbólico. Porque ele começa a me apresentar o universo negro. Ele já me indicou para ser apresentadora de alguns eventos da semana da Consciência Negra, que eu sabia que existia, mas tinha muito distanciamento. Eu não era envolvida na militância negra. Passo a ser envolvida a partir de 1988, foi muito simbólico para mim. E eu sou contratada como estagiária e na sequência, ele me indica para efetivar na Gazeta. Meu primeiro registro em carteira enquanto jornalista, da redação da Gazeta Esportiva, foi de um homem negro, um homem do samba. E eu me tornei uma repórter de samba.

E aí eu faço o radialismo no universo das escolas de samba e também dos sambistas que visitavam o programa Rede Nacional do Samba. E aí é que eu descubro nas mãos de quem eu caí. O Evaristo Carvalho tem o nome marcado no samba em São Paulo, nas escolas de samba, no Brasil. Fazendo a conexão São Paulo e Brasil. Ganhou um título em Salvador, era muito bem recebido no Festival de Parintins. E ele era um homem do Carnaval. Foi por conta dele que nós temos um regulamento para as escolas de samba de São Paulo. Ele foi um dos responsáveis por ajudar a fazer a regulamentação dos desfiles. Por isso que eu chamo ele de mestre.

Então, em 88, eu já tinha o contato com esse universo do samba. Quando em 90, a Rádio Transcontinental FM traz uma grande revolução não só no rádio, como no samba, passando a tocar 24 horas de samba, ela me contrata. Eu sou a primeira locutora, porque a rádio era só musical, nessa nova proposta de ser uma rádio comercial. A primeira locutora negra também. A primeira voz negra, de uma mulher negra, que ganha audiência na cidade de São Paulo em um período muito importante para o samba que foi essa virada mercadológica do samba com o rótulo de pagode. Então, minha relação com essa década de 90, do pagode, foi de ter visto e ajudado a estruturar em algum momento, uma música construída durante a década de 90 que transforma a relação do samba com o próprio público do samba. A gente vai ter um rótulo chamado de pagode.

**2- O que você ouvia de samba? E falando de pagode, você acha que o mercado mapeou que esse fenômeno ia estourar ou as pessoas já começaram a pedir e as rádios decidiram que entrariam nesse mercado?**

O samba fazia parte das nossas relações de família, a família se reunia em torno de uma vitrola. E o que a gente ouvia? Todos os principais sambistas que eu tenho conhecimento do final da década de 70 para até 80: Jorge Ben, Elza Soares, Elizeth Cardoso, Jacó do Bandolim. Na minha vitrola, muito Roberto Ribeiro, João Nogueira, todos os discos da Alcione, muito Clara Nunes, os clássicos. Incluindo os sambas-enredos, que é o que me torna com uma identidade negra diferenciada do que eu via nos livros escolares. Eles tiveram uma grande importância para a minha criação em relação ao imaginário negro. Enquanto eu ia para escola e só ouvia falar da negritude ou do povo negro brasileiro no 13 de maio, porque naquela época nem 20 de novembro a militância negra e o movimento negro tinham conquistado como uma data importante...Era 13 de maio. Só que a escola falava que era um povo negro escravo. Segundo, um povo que se adaptou à escravidão em detrimento de um índio que era preguiçoso. Então, o imaginário construído na escola era totalmente antagônico das letras dos sambas-enredo. Que era de que havia rainha e reis negros, que as rainhas eram bonitas, que a negra era forte, que o negro lutou, o negro foi bravo, conquistou, que o negro também era a riqueza do Brasil. Isso eu só ouvi em samba-enredo.

Além desses clássicos que foram para vitrola, a gente aprendia a cantar os sambas-enredo e ouvia a história do Brasil cantada por vozes negras. Por exemplo, naquele de “Joaquim José da Silva Xavier era o nome de Tiradentes, foi sacrificado pela nossa liberdade”...Então, assim, era além de outros heróis, eu ouvi uma história que a escola não contava. E isso gerava um questionamento dentro de casa. Porque a minha casa sempre foi muito afetiva, e essa afetividade tinha muito de a gente se reunir por causa do samba.

Além do afeto, eu começo a me interessar e sou levada naturalmente, veja bem, eu não procurei emprego no samba, eu, aliás, fui repórter e redatora de emissoras no jornalismo. Eu só vou para o artístico do rádio na década de 90. No final da década de 80 eu me encontro com a Rede Nacional do Samba, mas ali era repórter. Inclusive o Evaristo Carvalho me ensinou a fazer reportagem e a tornar samba notícia. Não era só um gênero musical para ele. Era realmente uma cultura, que tinha a negritude, e ele

dava muito espaço para essa temática, de vivência, não só os sambistas das escolas de samba e os sambistas artistas que estavam no programa, mas também os líderes de entidades sociais, de organizações não governamentais, eram entrevistados ali também. A cultura negra sempre esteve nesse espaço profissional para mim.

Quando chega a década de 90, quando você pergunta o que começa primeiro, começa primeiro o movimento da década de 80. Não dá para falar da década de 90 sem a de 80. Porque são os sambas de roda, que aconteciam principalmente a partir do movimento do Cacique de Ramos, é que vai influenciar uma forma de ajuntamento e de rodas de samba pelo Brasil. Principalmente em São Paulo. O eixo Rio-SP, o diálogo Rio-SP é muito significativo para os movimentos dos sambas, inclusive para a formação das escolas de samba. Então, o que estava acontecendo na década de 80 influenciou na juventude da década de 90.

A partir das rodas de samba, a gente começa a ver essas reuniões em São Paulo, os barzinhos começam a abrir para samba de roda, samba de mesa, e começam a acontecer as produções de compositores. Esses compositores começam a produzir, essas rodas de samba começam a chegar às emissoras de rádio, a partir de outras emissoras, por exemplo, Band Brasil, um programa na Líder FM, programas na Rádio Manchete, na época. Mas eram programas, que davam espaço para a música. O que acontece na década de 90 é que o mercado começou a ser fértil para essas produções do samba, intensificou-se a relação Rio e São Paulo e essas rodas começaram a impulsionar o mercado de consumo.

Qual foi o primeiro? Bares que precisavam anunciar o samba de roda. O grupo que ia estar lá fazendo o pagode de mesa, né? A emissora provavelmente olhou o mercado, ela não tinha programação comercial... Mas quando ela começa a tocar samba, ela começa a ser ouvida. Começa a receber materiais de samba. E aí ela decide: vou abrir e tocar o que chegar. Só o que mais começou a chegar foram os sambistas, que não tinham espaços nas rádios centrais e que ficaram sabendo que tinha uma rádio que começou a tocar, lá em Mogi das Cruzes, samba. Aí começa a vir material.

Para a questão fonográfica, ficou interessante porque os produtores dessas rodas de samba começaram a investir e gravar discos de samba e pagode. Então, se você for ver, os primeiros grupos que fazem sucesso surgem de selos independentes. O mercado

fonográfico vai despertar quando ele começa a ver que essa emissora começa a ter sucesso, começa a tocar produtos que não eram eles que estavam produzindo. Fora que a nossa programação começa a procurar as gravadoras para vender disco: “Olha, estamos tocando, estamos tocando, e vai ser só samba”. E as gravadoras começam a investir. E São Paulo é responsável mercadologicamente por lançar esse modelo pagode. Tanto é São Paulo que no início da década de 90 há um movimento dos sambistas da década de 80 encabeçado por pessoas, uma delas especificamente foi a Beth Carvalho, para dizer que o que estava sendo produzido em São Paulo era de baixa qualidade. Mas depois ela se rende. Porque não era só baixa qualidade. Era um mercado todo voltado para o que São Paulo estava fazendo. Então, São Paulo contratava mais sambistas, tocava mais sambistas. E em São Paulo estavam as gravadoras, as principais multinacionais, estavam aqui. Estavam contratando e faturando com o samba.

Então, a moda pagode aparece nesse oportunismo do mercado. A emissora de rádio entra antes do sucesso pagode. Foi tudo muito instantâneo. E aí a gente vê esse sucesso que só precisava de uma mídia, e ele tinha duas: a emissora convencional, de rádio, e tinha a indústria fonográfica, que naquele período era muito forte.

### **3 - Analisar os movimentos culturais negros em uma sociedade construída sobre o racismo, como é o Brasil, tem sempre um viés de resistência. Você acha que o pagode dos anos 90 também teve esse papel?**

O pagode não era politizado. Até porque samba e movimento negro sempre foi um pouco tenso. Escolas de samba e movimento negro... Militância dentro das escolas de samba. Então, elas estiveram paralelas a algumas discussões políticas do movimento negro. A gente tem a história da imprensa negra, que dialogou muito pouco com as escolas de samba. A imprensa branca, racista, dialogou mais com as escolas de samba, até por interesse político, porque arregimentavam a massa do que a própria imprensa negra. E assim foi com o movimento negro.

Agora, a discussão está mais unificada. Mas, até aquele momento, samba era samba, movimento negro era movimento negro. As pautas eram diferentes. E essa meninada da década de 90 estava quase que toda cooptada pela cultura de massa. As emissoras de rádio, a indústria fonográfica e por último a televisão. Então, não havia interesse dessa massa produtora da década de 90 da música, do pagode, que na verdade era o samba

estilizado, elaborado de uma forma a contemplar o mercado fonográfico e a mídia, em politização de se debater a negritude.

Embora, algumas letras como do Negritude Júnior, do grupo Sensação, do Katinguelê, quando elas fugiam do romantismo, traziam o posicionamento desses meninos da periferia. Por exemplo, a do Negritude, quando ele surge cantando: “To chegando na Cohab pra curtir minha galera, dar um abraço nos amigos”.

E traz na gravação dessa música a participação dos Racionais MC's [a entrevista se refere à música Gente da Gente, com a participação de Mano Brown] . E aí, o que acontece, ele dá voz para aquela juventude negra que une a periferia, que estava no hip hop, e que também curti pagode. Uma geração que vai ter no samba e no hip hop um espaço para voz, para ser ouvido. Mas, o pagode ele caminha muito mais para um mercado, para atender. E era novidade e era muito sedutor ter uma gravadora, assinar um contrato, ser ouvido na rádio mais ouvida de São Paulo... A Transcontinental ficou quase dez anos em primeiro lugar em São Paulo. E isso é muito especial quando a gente vai falar o quanto movimentou a questão racial, a questão econômica, a social. Tudo em torno desse sucesso do pagode. A despeito de ter um movimento que tem como origem a matriz africana, o samba africano, embora ele tenha sido muito alterado para atender o mercado. Quando as gravadoras apertaram em investimento, e a televisão também, elas começaram a forjar grupos de meninos que na frente tivessem um vocalista branco. E apostaram na juventude, encostaram a velha guarda do samba. Então, Jorge Aragão, Leci Brandão, Beth Carvalho, Zeca Pagodinho – se bem que ele sempre foi muito bem posicionado – mas Fundo de Quintal, o próprio Demônios da Garoa que tocava uma música semelhante ao Raça Negra. O mercado ficou dominando. Algumas letras mostravam essa realidade, mas o que mais a gravadora queria, o que ela escolhia para que a rádio tocasse, para que a televisão mostrasse eram os pagodes românticos.

**4 - Em entrevista do Péricles no Espelho, programa de Lázaro Ramos no Canal Brasil, ele fala da profissionalização do pagode, e de que o pagode nunca tirava férias. Foi com o Exalta que isso começou. A profissionalização coloca o homem negro como o artista que vai trabalhar muito, um operário da música. O quanto essa ascensão do homem negro influenciou na vida deles, já que você estava bem próxima a essa rotina?**



Foi uma grande lógica de sedução. Quando você ouve hoje o Péricles falando disso, ele avaliou depois. Porque naquele momento o que menos se pensava era “que eu não vou fazer dois, três shows [por noite]”. O próprio Exaltasamba fazia mais de quatro na noite. Não era uma lógica que colocava eles como operários, não. Eles faziam aquilo por essa lógica da sedução que operou no mercado do pagode, e no imaginário desses meninos, que tem a ver com o racismo. Tem a ver com aquele lugar que sempre foi negado e de repente o mercado falou: “Vem aqui, você é bonito”. Mas, na verdade, eles ganharam muito menos do que eles mereciam. Ganhavam menos do que os empresários, os contratantes de shows, as casas de espetáculo, do que os intermediário ganhavam. Havia uma exploração velada. Foi tanta sedução para um menino preto, da favela, que cresceu as vezes passando fome com cinco irmãos dentro de casa, que além da igreja ou do terreiro, tinha também a música...E aí de repente, vira artista, e as meninas correm atrás, querem tirar foto, autógrafa...Aliás, o assédio das mulheres, vários meninos tiveram muito problema com pensão alimentícia, alguns foram presos, inclusive.

Alguns compravam carro à prestação e depois sem cachê tiveram que entregar carro. Não tinham patrimônio porque eles estavam totalmente seduzidos por um mercado que realmente os usou. Mas, um artista de samba que ficou conhecido, como o Péricles, e que agora, no século 21, dizer que era muito mais uma exploração do corpo do homem negro, conclui isso tardiamente como resultado dessa sedução, de que ele foi vítima. Naquele momento, inclusive a mídia exaltava: “Cinco shows por dia”. “Não sei quantos shows por semanas”, “Arrecadação de milhões...”. E imagina que era um show com dez neguinhos em cima do palco, fora os roadies, fora produtor, ônibus, roupa que comprava, porque algumas marcas patrocinavam, outras não. Sempre foi uma tensão, porque eram meninos da periferia, que tinham abandonado a escola para viver esse sonho, então tinha muito do sonho e da sedução.

E o mercado hegemônico, capitalista, ele sabe como se aproveitar disso.

**5 - O lugar ocupado pelo pagodeiro, um homem, negro, periférico, naquele período, foi de "status". A mulher negra, no entanto, não estava ao lado dele nessa ascensão social/midiática. A que isso se atribui?**

Historicamente, atribuo isso à forma com que a sociedade brasileira foi constituída, e reservou um lugar para pessoas negras. E quando a gente vai olhar esse país, que é

racista, se procura onde está a mulher negra. E como ela é reconhecida na sociedade. Ela está na base da pirâmide e com os piores índices sociais. Aí, é desse lugar que você vai reconhecer onde ela vai participar da sociedade em qualquer segmento. Os piores índices, a invisibilidade histórica que ela sofre, e não seria diferente nos ambientes do samba, que foram ao longo do tempo dominados por uma lógica racista também. Se a gente for olhar a origem das escolas de samba, a presença da mulher negra existia. Ao longo do tempo, ela perde não só protagonismo como visibilidade. Eu faço um trabalho pesquisando a presença das mulheres, a contribuição sócio-histórica delas no samba, a partir da história de Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata de Oxum, que é a matriarca do samba. Quando eu olho para a história da Tia Ciata, eu consigo ver a história de Raquel Tobias, de Adriana Moreira, de Tatiana Bueno, de Simone Tobias, são nomes que eu estou falando para você e que talvez você não tenha ouvido, são mulheres, Luana Bayô... De uma nova geração do samba, que estão reivindicando o protagonismo que ao longo do tempo, do final do século 19 para cá, as mulheres foram perdendo.

A que eu credito essa ausência das mulheres ali na década de 90 é esse fenômeno de marginalização e invisibilização da mulher negra, em especial, na história do samba. Porque a história do samba, os sambas das escolas de samba, nasce com a participação da mulher negra, inclusive, com um lugar de liderança e poder na constituição das organizações. Tanto como carnavalescas como produtoras, tocadoras, sambadeiras, compositoras. O machismo, o patriarcalismo e o racismo escondem essa mulher que não interessa.

Por que qual é o lugar reservado para uma mulher negra historicamente numa sociedade como o Brasil? Ela é a doméstica, a serviçal, a que está inferiorizada. É essa lógica racista que operou também para dizer qual é o lugar da mulher negra. Na década de 90, no pagode, a gente vai ver qual foi a mulher que consegue atingir vendagem, sendo que antes disso, nas décadas de 70 e 80 em que mulheres negras também disputaram espaço na mídia, você vai ver mulheres brancas como Clara Nunes, Beth Carvalho, conseguem ocupar espaço com mais facilidade, estava muito mais acessível para elas para chegar à mídia, ter vendas de discos do que uma Clementina de Jesus, uma Alcione, uma Leci Brandão, uma Jovelina Pérola Negra.

Quando você tem uma nova geração reivindicando esse lugar, é porque já há todo um movimento de mulheres negras para não só ocupar esses lugares como também um posicionamento político da mulher. O que está acontecendo hoje, de elas disserem que querem seus lugares, tem a ver com o movimento feminista negro. Quando você vai ver em relação a mercado e consumo, elas começam a ganhar um posicionamento político, mas mercadologicamente ainda estão preteridas. Elas estão na resistência. Na luta. Quando você pergunta o que acontece, você tem que fazer uma análise social. A mulher branca ganhou sucesso, quem fez: o nome é Eliana de Lima. A mulher branca, loira, que pode estar em todos os programas de TV. Inclusive, a gente já tinha outro grande sucesso que era a Alcione, que era a Leci Brandão, que perde um pouco o protagonismo e é o pagode nos anos 90 que reativa a imagem dela, mas tinha também a Jovelina, que falece, a Done Ivone Lara, outras cantoras negras...Mas quem ganha protagonismo e vendendo muito mais disco possivelmente do que lançamentos recentes dessas mulheres que são clássicas no samba foi Eliana de Lima. Que também vem da periferia, que vem de um ambiente de escola de samba, porque ela puxava, mas ela se encaixa direitinho no que o sistema queria. E ela canta o samba romântico, o pagode. Ela foi um fenômeno de mulher na década de 90.

De mulher preta, a gente não tem esse fenômeno. Inclusive a gente teve o Fora de Série que não conseguia os mesmos espaços que os meninos, que faziam sucesso e eram escutados com elas na rádio, conseguiam. Havia uma dúvida se elas tocavam samba, e todas elas tocavam instrumento, de que mulher podia cantar e fazer frente a um contexto em que os grupos de homens negros fazia sucesso. Entre vender ingresso para um show do Katinguelê, que se esgotava ingresso e era um público feminino, as meninas ouviam muito essa música porque eram muitos meninos que eram expostos pela mídia, então para a mulher? Qual era o estigma que a mulher negra carregava também? Da objetificação, da coisificação, da sexualização. Era essa e é ainda a imagem que a gente está debatendo da mulher e do corpo da mulher negra relacionado ao samba. Não houve investimento em mulheres negras no samba e, mais interessante, não houve investimento em grupos de samba. Como hoje a gente tem: o samba de Dandara, o Samba Delas, o Mulheres em Marcha, então, hoje, sim, elas estão retomando. Mas quem abre o caminho para isso é o movimento feminista negra.

**6- Você fala sobre a maioria do público ser feminino, o que acontece até hoje, nos shows de artistas que fazem carreira solo, por exemplo. E falou de que nos anos 90,**

**os meninos estavam expostos ali, e a mulher que poderia ter até vergonha de dizer que queria ficar com um homem preto, acabava vendo ele ali no palco. Como essa lógica que você falou antes se deu no afeto entre as pessoas negras?**

Eu acho que há um destaque nas relações afetivas de homens negros com negras e com brancas. Há a discussão de que pagodeiro rico e de sucesso saía com as meninas brancas e não com as pretas. Isso foi muito recorrente, sobre a masculinidade negra. Mas, por outro lado, se você for ver pelo ambiente que essa profissão do samba favorecia, era um ambiente de romance, de amor. Tinham músicas que falavam do amor perdido, de afeto, inclusive algumas denunciavam uma mulher que era volúvel, que se não andasse na linha, a mulher abandonava. Tinha uma agressividade romântica. A mulher tinha um comando na relação, e quando você ouve algumas músicas é o “você me fez sofrer”. E tinha a questão da tradição, então, esse lamento do homem que ama e perde a mulher, que é abandonado, ou que ama demais e confessa esse amor, isso está nas letras do samba, que de alguma forma agradavam muito esse público feminino, não sou eu que estou falando, os números falavam. O maior público que ouvia e era atraído por essas narrativas eram mulheres. E tinha uma exaltação à relação hétero cis normativa. Tem todo um contexto que, se você tirar a época do pagode, vai trazer várias questões para avaliar o que estava em jogo ali, essa relação da disputa pelo corpo da mulher e a exaltação ao corpo dela, aquele homem que amava demais, atraía muito o público feminino.

**7- Em que medida o pagode anos 90 reproduziu opressões? Ele trouxe avanços para o debate do racismo na opinião pública? E do machismo/sexismo? Olhando agora, em perspectiva, teve alguma coisa que ele conseguiu colocar em pauta?**

Então, é tudo da consciência. Tem um samba do grupo Sensação, que fez muito sucesso na época, que chama “Canto Nacional”. Se você ouvir hoje, parece que ele foi feito ontem. As pessoas cantavam... Mas a gente está falando de uma cultura de massa, de indústria cultural, que não está preocupada em colocar ninguém para pensar. A grande questão de a gente achar que houve reproduções ou conscientização nessa letra. Houve de alguns compositores. A música do Sensação simboliza realmente uma voz do povo brasileiro, periférico, preto. Além de outras músicas, mas o Canto Nacional... Como eles falaram do Brasil em que eles viviam. Mas isso não era uma constante nas letras do samba. Você pegava isso na década de 80 com o Bezerra da Silva, por exemplo. Mas,

não pega na década de 90, porque se vendia o romantismo. Inclusive, o Canto Nacional foi tocado porque naquela época o que chegava na rádio, a gente tocava todas as faixas. Eram 24 horas. E o que ia ser assimilado pelo público ouvinte voltava para a programação e aí massificava. Mas fora isso, embora a emissora de rádio fosse muito forte, o movimento suplantou a mídia, porque essas músicas, quando chegavam na rádio, já eram cantadas nas rodas de samba. E tinha roda de samba 24 horas por dia também, em todos os lugares, as empresas contratavam sambista para fazer show corporativo, os shoppings faziam inauguração... Houve um grande consumo desse tipo de mensagem. E aí, não era uma coisa estratégica falar de questões políticas a partir do samba, embora ele também tenha esse papel.

Como ele reproduz as opressões? Ele reproduz nas relações que o samba cria. Quando você fala da forma de contratação, como esses grupos eram formatados para se tornarem artistas. Tiveram grupos que foram desenhados pelas gravadoras – chegava uma verba na rádio e dizia “é esse aqui que vai tocar, é esse aqui que não vai tocar”.

#### **8- Você se lembra de alguns nomes de grupos que passaram por isso?**

Boa parte dos grupos que surgiu na década de 90 com sucesso que tinha multinacional por trás era desenhado. Duas carreiras que foram muito peculiares e que eu acompanhei. A primeira foi o surgimento do Só Pra Contrariar, enquanto grupo de samba era uma realidade, enquanto sucesso ele foi projetado pela gravadora. Se você for ver os primeiros sucessos do SPC, ele era uma renovação, estética, inclusive, do Raça Negra. O Raça Negra foi o grupo que projetou uma nova forma de ouvir o samba pelo Brasil, foi um sucesso tremendo. Aí, a gravadora forjou o SPC. Os meninos tinham muito talento, eram de Minas Gerais. Imagina você tirar um talento de lá, para você ver como o mercado estava realmente procurando alguém que pudesse ir para frente. Quando o SPC chega, eu estava na rádio, fizeram uma reunião com a gente e falaram: “É esse grupo agora a bola da vez”. E foi a bola da vez. Porque a gravadora investiu não só na rádio, mas com aqueles meninos novos, bonitinhos. Alexandre Pires cantava muito, tocava muito, estava encabeçando. Era o líder. Ele era o que a gravadora queria para inserir no mercado mesmo. Foi uma proposta para o mercado.

Na sequência, a forma com que eles retiram o Alexandre Pires, e não só ele, vários grupos do samba foram desmontados neste modelo do capital, das gravadoras. Ele é

tirado do SPC como uma proposta de cantor solo latino-americano. Levam ele para gravar fora do Brasil, em castelhano. Começam a projetar a carreira solo do Alexandre Pires.

Na sequência do Alexandre Pires, outro que segue isso é o cantor Belo. Que se envolve com o crime organizado, é preso. E aí morre a carreira internacional projetada para o Belo. Mas o primeiro cantor de samba projetado com carreira internacional pela indústria cultural foi o Alexandre Pires. E isso é opressivo, dominador. Porque a hora que gravadora se retira desse projeto, acaba a carreira desses artistas do pagode. Quem é que sobreviveu bem do pagode?

O Alexandre Pires sobrevive bem porque ele tem uma boa formação, família estruturada, projeto de vida bem estruturado. É uma família que viveu a miséria. Ele tem uma vida diferenciada. Eu não sei, mas eu acredito. Vê que há uma estrutura em volta dele, e ele consegue acumular um pouco de dinheiro. Fora isso, o contrato para essa projeção de carreira internacional deve ter rendido muito dinheiro, ele é premiado fora do Brasil também, e com esse dinheiro ele se organiza para o futuro. A maioria dos artistas não conseguiu.

Agora, por que artistas do pagode 90 não ficaram ricos? Por que estão até agora o que fazer com a carreira artística? Primeiro, porque o Brasil não é um país que valoriza os artistas. Quiçá, de samba. E outra, porque esses meninos foram realmente usados como produto. Não foram pensados como sujeitos de direitos à criação artística, ao que produziam. Realmente, quando o Péricles fala da exploração. E nisso, eles não tinham que acumular capital, eles tinham que ajudar esse capital ser acumulado externamente e não para eles.

**9- Você lembra ou pesquisou outras mulheres que cantavam nessa época e que não tiveram a projeção? E o quanto isso está ligado a esse lugar destinado à mulher negra, como você falou, que acaba comprometendo qualquer perspectiva de carreira?**

Sem dúvida, eu coloco a Bernadete do Peruche. Ela surge quase na mesma época, se não um pouquinho antes, da Eliana de Lima. Ela também consegue gravar um disco dela. Tenho certeza que os cachês dela eram menores, ela foi preterida várias vezes em relação à Eliana. Foi uma cantora negra que não [inaudível]. Porque não foi valorizada

pelo mercado, e tinha tudo para ser. Para você ter uma ideia, quando a Eliana estava no Peruche e estava para ter a menina dela, e não pode cantar naquele Carnaval, ela foi substituída pela Bernadete. Ela apareceu na TV. E sofreu com racismo, rejeição e discriminação ao trabalho dela. Ela foi uma cantora negra do samba que não chegou a, de ter sucesso, dinheiro, prestígio, com a valorização do trabalho dela, porque era uma mulher negra.

Só agora estamos conseguindo questionar isso.

Agora é muito mais questionamento, até porque o Brasil não é preparado para valorizar o artista, valorizar o que é do negro, de matriz africana, só valoriza quando o samba e as escolas de samba são branqueados, os terreiros de candomblé e macumba porque agora têm mais branco colocando a cara para dizer “Eu sou do candomblé”, que era demonizado. E mesmo assim há a demonização de quem é negro. Temos um Brasil que tem estrutura racista. O que vier do negro, você pode pesquisar, vai encontrar esse problema. O da operação do racismo. Se você está num país em que ele é estrutural, tem o privilégio que está preterindo a pessoa negra, pela cor da pele. Meritocracia não existe. E a sociedade está aí para gente ver. E cada vez mais vai estar escancarada as relações raciais no Brasil.

### **Eliana de Lima**

Entrevista feita por telefone no dia 27 de novembro de 2020. Eliana de Lima atendeu ao lado do assessor, material gravado por áudio por entrevistada não saber lidar bem com tecnologia para realização de entrevista por vídeo.

#### **1 - Como e em que período foi sua chegada ao samba e a caminhada para o pagode?**

Eu comecei a cantar em 1979, eu fui conhecer a Cabeções de Vila Prudente, vi uma mulher cantando e gostei. A cantora era a Silvia na época. Aí, depois de três meses... Tem uma história que ninguém me conhecia, mas eu pedi para cantar um samba. Pessoal ficou me olhando. Eles gostaram e me falaram na hora: vai ter uma apresentação daqui uns dias, você não quer vir cantar um samba? Eu lembro que naquela semana eu consegui decorar uns dez sambas. Hoje é difícil decorar. Mas a minha vontade era tanta, que eu fiz esse repertório, para cantar com a bateria, né.

Depois de três meses, me convidaram para defender samba-enredo. Aí, eu fiquei conhecida como a garota que defende o samba-enredo, aí, defendi na Imperador, da Peruche...

Aí minha carreira começou em 1979. Passei pela [inaudível] da Zona Sul, Imperador do Ipiranga, fiquei dois anos de compositora na Mocidade Alegre, fui batizada lá como sambista e cantora da ala de compositores. Tinha um sambista maravilhoso, o Portela. E quando viram que eu não tinha espaço ali na Mocidade me convidaram para a Peruche. O samba ganhou, um dos mais conhecidos da minha carreira e do Carnaval de São Paulo, que se chama Água Cristalina, mas é conhecido como Mariana. Isso foi em 1985. Até 88, permaneci na Peruche, tirando a escola do nono lugar para o quarto, o terceiro. Sendo puxadora de samba. Aí, em 88 eu cantei ao lado do grande Jamelão, puxamos na avenida e gravamos.

Aí, em 89, a história do puxador de samba em São Paulo mudou. Porque a Leandro [de Itaquera] me contratou e me pagou um cachê que na época foi um carro. E outros puxadores começaram a ser valorizados a partir daí. Antes, tudo era por amor à camisa.

Eu parei de puxar samba-enredo porque eu acho que o puxador tem que se dedicar pelo menos três meses antes do Carnaval e hoje não acontece mais isso, eles são contratados por fora, fazem três ensaios e vai para a avenida. Às vezes é a ala musical que canta. Na minha época, eu, Tobias, Roger, Portela e outros tínhamos que puxar sozinhos.

Em 1990, a Band FM lança um disco – as melhores da Band FM – que na época era a radialista Gleides Xavier, ela tinha um programa de muito sucesso e me convidaram para gravar a música Estação do Amor junto com Mauro Diniz. Aí, a música estourou, todo mundo conhece aqui em São Paulo. Eu tinha feito uma gravação em 1984 com o Mauro também no “Choppapo”, choperia lá de Santo André. Eu gravei e começaram a conhecer meu trabalho solo naquela época. A música era “Sonhei e acordei”, que depois o Alexandre Pires regravou em um disco dele com a mãe, porque ele é muito meu fã.

A Choppapo fez uma coletânea e, em 90, eu participei na da Band. Aí as pessoas começaram... o Rogério da Rocha já me ajudava, ele foi muito importante na minha história. Ele trouxe o pagode para SP, Zeca Pagodinho, Jovelina, Leci Brandão, Neginho da Beija Flor, Fundo de Quintal. Ele que trouxe e eu vi todos eles vindo. Na época, o Rogério fechava shows para gente, ele era radialista, o primeiro do samba de



São Paulo, que ajudou muita gente, tenho muita gratidão por ele. Porque de 85 a 87, a gente não tinha nome. Ele contratava e nós fazíamos eventos, de Prefeitura, Secretaria de cultura e foi assim que fiquei conhecida.

**2 - Você comentou que teve um disco gravado em 87 que teve pouca divulgação pela gravadora, porque o sertanejo era algo mais interessante para elas. O mercado estava dominado por esse gênero musical? Como eram as oportunidades para o samba e para o pagode para chegarem até o grande público?**

Isso, o nome do disco era “Fogueira de não se apagar” [pela Continental]. Era muito sertanejo. Eu não entendi. Me mandaram para o Rio de Janeiro, conheci o produtor, fizemos o repertório e quando o disco ficou pronto não teve muito trabalho em cima disso. Mas grandes músicas como “Samba por inteiro”, que é uma poesia, “Viver no verão”... Eu sempre procurei nos meus trabalhos gravar compositores de SP. É uma bandeira que eu levanto, e sempre vou levantar.

**3 - Você sente que há uma valorização maior do samba no Rio?**

Acho que sim, estão todos lá, né. Muitos programas feitos pela Globo foram gravados lá, então, já era mais fácil pegar os artistas e colocarem porque eram de lá. Acho que são mais unidos, em São Paulo teria que ser mais unido também.

**4 - Você veio nessa pegada com o pagode romântico, a partir de um momento. Como foi essa aproximação?**

Eu sendo sambista, que eu posso bater no peito e dizer que eu sou sambista nata, porque desde menina quando eu ia comprar discos nunca eram de outro estilo, era Alcione, Martinho da Vila, Beth Carvalho, Elza Soares, Alberto Ribeiro... Quando eu fui conhecer a quadra de samba eu fiquei enlouquecida, era isso que eu queria para a minha vida. Sou sambista e estava batalhando para fazer minha carreira solo. E a “Estação do Amor” foi muito importante.

E nesse intermédio, eu comecei a pegar música de compositores. E o que aconteceu? Fiquei dois anos cantando Desejo de Amar, Badabauê, Chora e Sofre Coração, Estação do Amor, praticamente. As casas falavam assim: “Eu quero a moça do Undererê”. Queremos contratá-la. Eu nem tinha nome na época. Comecei a fazer shows em cima de Desejo de Amar, nem foi de Estação do Amor.

Aí, em 1991, tinha que fazer o Carnaval da Peruche, mas minha filha nasceu um dia antes do carnaval. No hospital, o [inaudível] foi me fazer uma visita e me convidou para gravar pela JWC. Foi quando eu vendi 1 milhão de cópias.

**5 - Algumas das principais mudanças do samba para o pagode são sobre a forma de tocar, com instrumentos diferentes, e a temática, de um amor mais "meloso". Há quem diga que isso transforma o pagode em um subgênero, outros dizem que tudo é samba. Qual é sua opinião?**

Eu acho que pagode é um estilo. Tem o samba-enredo, o de breque, o de roda, o partido alto. É um estilo. Porque se fala que o “pagode as pessoas se reúnem”. Qualquer estilo de samba é assim.

**6 - Você acha que houve preconceito com o pagode, feito na época pelos homens, negros?**

A linha do paulista é uma, do mineiro é outra, do carioca é outra, e a do baiano também. São estilos diferentes de fazer samba. O nosso de São Paulo cai para o mais romântico, não tem aquela coisa malandreada, como Bezerra da Silva, Dicró, mas o amor vai ser cantando em todas as línguas e estilos. Mas no Rio é mais pagodão, samba de roda, tem mais lá do que aqui.

Mas para mim o pagode acaba sendo uma reunião de pessoas tocando e batucando em uma mesa, cantando e trazendo as pessoas para dançar e ficar feliz e alegre. Tomando sua cervejinha.

**7- O Raça Negra é apontado como o grande referencial de estouro de sucesso do pagode. Você fez dueto com Luiz Carlos em "Volta pra ela". Me conta um pouco de como surgiu essa parceria e quais foram os frutos que você colheu dela ou não.**

Então, tem muita gente que não sabe, mas quem puxou o pagode em nível de vendagem, para o Brasil inteiro conhecer nos anos 90 foi Eliana de Lima com a gravadora JWC. Porque antes de eu gravar Desejo de Amar, ninguém gravou nada. Katinguelê, Negritude vieram depois, Raça Negra veio logo em seguida do meu trabalho... Art Popular, veio tudo depois. E fiz grandes relacionamentos e muitas amizades. Tive o prazer de gravar com o Luis Carlos uma letra que ele fez. Eu presenciei ele fazendo a música, que é o “Volta para ela”, gravei alguns balanços. Já

gravei com Reynaldo, Pixote, Alexandre, Molejo, com muita gente. Eu tenho uma lista de gente. E a gente fez isso por ser de São Paulo, pelo conhecimento.

### **8- Como era a relação com as gravadoras?**

Eu sou da época que ou você tinha talento ou você não tinha. Que você lançava um disco e que se fosse bom era vendido, e era isso. Hoje, não. Já mais de 15, 20 anos, depois da tecnologia e as gravadoras se acabaram, começaram a aparecer investidores. Então, o que a mulher sambista precisa é de investidor. Porque eu não sei por que nessa política eles contratam vários grupos e gravam, mas não vemos investimento na área feminina. Isso atrapalha. Porque a gente encontra mais dificuldade.

### **9 - Você sentiu essa diferença de tratamento pelos contratantes, pela gravadora?**

Não, porque de 91 a 94, eu fui uma das mulheres que mais vendeu discos no Brasil. Em 94, fui chamada na sala do presidente [da gravadora] e ele me falou isso.

Então, eu acho que não sei se é porque o público feminino, quando surge um grupo de samba, a mulherada vai, curte o show, faz aquela festa. E não tem a mesma repercussão quando é mulher. Se bem que eu tenho um público muito grande pelo Brasil afora, estou fazendo evento no dia 5 com outras mulheres, eu, Iara Rocha, Ivanir Coelho com a Adriana Bombom. Iara Rocha uma das grandes pagodeiras conhecidas em São Paulo...

### **10 - Na sua época, você era a mais vendida, mas não tinham outras mulheres no pagode fazendo o mesmo sucesso. Como era isso?**

Não tinha outras em São Paulo, né? Mas tinha Alcione, Beth Carvalho, Leci Brandão. Sim, mas eu São Paulo eu sai em vantagem. Até hoje, tem grandes cantoras... A Bernadete que é puxadora de samba, a não sei o que [Graça, ela lembra o primeiro nome posteriormente] Braga, a esposa do Tobias da Vai-Vai que é uma grande cantora. São tantas coisas, e eu tenho falado com muita gente no celular, porque estou preparando meu clipe para dezembro, uma correria.

Mas tem muitas cantoras maravilhosas que não têm espaço, que chegaram atrasadas e não têm um investidor para valorizar a carreira delas. Adryana Ribeiro fazendo um trabalho muito bom.

### **11- E como surgiu o título de Rainha do pagode? E quem eram as princesas?**

O príncipe, né? O Reynaldo, que perdemos há pouco tempo. Foi a Gleides Xavier que me deu esse título, acho que foi a Rádio Manchete que me deu esse título. Eu agradeço o carinho, mas não gosto de rótulos, não, eu sou uma lutadora, que levanta sempre a bandeira do samba, fiz minha carreira no Carnaval de São Paulo, agradeço muito à raça negra, que me recebeu, que me amou, que curte meu trabalho até hoje e tenho grandes recordações do Carnaval.

Quando eu entrava na avenida, eles gritavam o nome da escola e o meu, isso é muito amor, são emoções que a gente vive que não há dinheiro que pague. Então, para mim, tudo valeu. Toda dificuldade que eu passei.

Hoje o mercado não está fácil, mas eu estou em estúdio, vou soltar meu EP agora em janeiro, com seis músicas, para gente divulgar, mostrar o trabalho. Eu tenho uma música com o Xandy de Pilares... Quando estiver pronta, vai abalar, porque é uma letra que ninguém fez esse trabalho. Estou saindo com a música “Quero de novo”, Gerson Silva, Vitor Marcos e Patacaxa.

### **12 - Sua banda era de homens? Os compositores? Tinha alguma presença feminina ao seu redor? Como você lidava com isso (com a ausência total ou com a presença de poucas)?**

Infelizmente, não tive o prazer de ter mulheres tocando comigo. Mas a gente sabe que hoje, de uns 20 anos para cá, tem muitas tocando baixo, violão, cavaco, percussão. Eu acho demais, né?

### **13 – Naquela época, além de ter poucas mulheres, eram poucas mulheres negras. Você percebia isso?**

Olha, o que eu sinto era um baita de um preconceito de uma mulher puxar o samba. Isso eu senti na pele porque eu defendi o samba na Barroca, gravei e não deixaram eu puxar na avenida. E na Imperador o samba ganhou na minha voz, e eu nem gravei, nem puxei. Até hoje existe um preconceito muito grande em relação a isso.

Tem muitas mulheres talentosas, e às vezes não encontrando espaço na própria escola, como é o caso da Bernadete, no Peruche. Mas ela já demonstrou que sabe fazer e muito bem. O dia que minha filha nasceu, quem puxou foi ela.

Eles cobram tanto de uma mulher, independentemente de ela ser negra ou branca, porque para você ser puxadora de samba você tem que ter o dom, a cor da pele não vai influenciar em nada, tanto de nós e quando chega no Carnaval, existe uma ala musical com 220 caras cantando e o puxador fazendo gracinha, tomando água...

Então, já que existe esse preconceito, põe o cara para cantar lá sozinho. É preconceito mesmo. Mas a Grazzi Brasil apareceu aí no cenário, puxando na Vai-Vai. É mais uma porta se abrindo para as mulheres.

**14- Passados tantos anos, temos vários pagodeiros em carreira solo. Surgem poucas mulheres no gênero musical. Qual é sua avaliação sobre isso?**

As mulheres estão engatinhando para uma igualdade. Em relação à separação deles dos grupos, é uma questão de cada um. Mas quando isso aconteceu enfraqueceu um pouco o samba. Porque se o grupo perde o cantor, como vai prosseguir? E tem outras questões de bastidores que a gente não convive e não sabe, também não vou comentar aqui porque não tem nada a ver comigo.

**15 - Como era a sua rotina no pagode, com shows e muito trabalho?**

Eu sou mãe de quatro filhos, a minha mais nova tem 16 anos. Olha, tem que ter pessoas competentes do seu lado, para cuidar dos filhos. E a hora que você está com eles tem que ser de qualidade e não quantidade. Foi um período corrido da minha trajetória, tinha mês que eu fazia 25, 28 shows, mas como eu fui a primeira cantora de samba a estourar eu não tinha muita noção do sucesso que eu estava fazendo, e o samba de SP não era muito valorizado. Mas graças a Deus trabalhei bastante, tenho 12 CDs gravados. E estou caminhando para fazer 40 anos de carreira de Eliana de Lima.

**16 - Acredita que o pagode está voltando a ser valorizado? Há projetos, como a Tardezinha, do Thiaguinho, e do Belo, que estão fazendo sucesso?**

É assim, ó: você pode perceber que as pessoas que trabalham mais estão na mídia, estão tocando na rádio. Não é mais quem tem talento, se você tem uma pessoa para investir e

colocar na mídia, o retorno vem mais rápido. Por exemplo, eu gravei programas da Globo no ano passado, mas sou uma artista que não estou toda hora na televisão. Eu toco na rádio meus sucessos antigos. Quando mando uma música nova, como a Dona da Casa, não tive a grana para investir. Entrou na plataforma digital, mas na rádio, não.

Hoje, quem não está na mídia precisa de investidor.

### **17 - Você acha que a rádio ainda é importante para o pagode?**

Para mim, ela sempre vai ser o maior veículo da história da música. Porque você acorda de manhã, liga o carro e ouve a música, ouve música almoçando, no celular à tarde. É 24 horas. A TV é importante, mas o rádio acho mais.

Hoje, é muito caro fazer um trabalho de rádio. Porque eu preciso de um fôlego, estouro uma música, e vou ter fôlego para investir. E como vou ter para investir em uma nova?

### **18 - O pagode de amor, que cativa mais as pessoas, ainda é o que se destaca mais?**

Até no Rio de Janeiro mudou, né? O Ferrugem, Dilsinho, outros mais, vêm na linha romântica. Quando a pessoa faz o disco, é feita uma audição e a escolha sempre vai para o lado romântico. Mas se o samba for bom, você vê, o Revelação estourou com grandes pagodes, sambas para frente, não só com música romântica. Assim como o Fundo de Quintal, Leci, Beth. Depende muito da música na rádio e o ouvinte vai gostar. É o público que escolhe.

### **19 - E os CDs ao vivo?**

Começou com o Revelação, mexeu com universo do sambista, com todo mundo fazendo ao vivo.

### **20 - Qual foi seu auge no pagode?**

Nos anos 90, 91, 92, 94 e 95. Porque nesses dois últimos anos eu fiz dois discos de balanço na gravadora RGE e foram muito bem recebidos pelo público em geral. E o artista depende muito da gravadora, né? Eu fiz vários discos maravilhosos pela Paradoxx, pela [inaudível], que não tiveram divulgação. Porque eles começaram a perceber que não bastava o nome do artista. Tinham que entrar com dinheiro. E como não entrou, o disco ficou praticamente na prateleira.

## **21 - Qual foi sua maior vendagem?**

Desejo de Amar, 1,5 milhão de discos. O De Volta para ela foi 600 mil cópias, em 1994. Em 1992, disco de platina. Tenho mais de 6 milhões de cópias vendidas, infelizmente nunca fiz um trabalho por uma multinacional. Não sei o que é fazer isso. Se eu tivesse vindo por uma delas, teria feito muito mais sucesso.

Porque quando saiu a tecnologia, as gravadoras começaram a perder fôlego. As pessoas pegavam a música na internet, no Youtube e não queria mais comprar. Eu acho que o estilo que mais respeita a vendagem é a MPB. Porque quem gosta de MPB não comprava pirata, comprava o CD. E hoje ninguém quer mais gravar CD, é gravar EP, show ao vivo. Com investimento, porque não adianta só gravar, tem que divulgar. Para começar o trabalho tem que ser R\$1 milhão agora.

### **Leci Brandão**

Perguntas enviadas por e-mail e respostas enviadas por áudio de WhatsApp em 2 de dezembro de 2020 com apoio de assessora de imprensa lendo perguntas para entrevistada.

## **1 - Como foi sua aproximação com os grupos de pagode dos anos 90? Quais participações e encontros a senhora fez, com quais deles e como isso atravessou sua carreira naquela época?**

Eu primeiro me aproximei deles ouvindo no rádio, na mídia, porque isso tocava muito. Foi uma explosão que aconteceu quando o grupo Raça Negra ganhou milhões de cópias. A diferença deles para outros grupos era o vestuário, chegaram com roupas diferentes, não todo mundo de calça branca... Daquelas capas de LP de sambista: calça branca, sapato branco, uma mesa, cerveja e copo. A imagem deles já mudou, com roupa mais moderna e cada um com seu estilo.

E o ritmo desse samba que se chama de pagode 90: a batida de violão do Luis Carlos, vocalista do Raça Negra, era a mesma do Jorge Ben nos anos 60. Ninguém inventou nada, era exatamente a do Jorge Ben, dançante.

A diferença eram as letras. Os meninos começaram fazendo a valorização da mulher em termos de carinho, “beijinho”, “meu benzinho”, “teu corpinho”. E isso pegou, a mulher se sentiu valorizada, a coisa da ternura, do amor. Aí veio o Exaltasamba...

Eu quero dar uma atenção para o grupo Art Popular, que começou a fazer músicas com um recado diferente. O Leandro Lehart tem isso para os outros compositores. Eu fiquei feliz porque foram eles que gravaram primeiro o Zé do Caroco, nos anos 80. Tem até um discurso que eles fazem antes de cantar, de luta e de consciência. Mas, coincidentemente, eu fiquei sem gravar de 81 a 85. Eu saí de cena e não acompanhei mais nada.

Quando eu retomei “Isso é fundo de quintal” do LP Leci Brandão, esses meninos ficaram muito fãs meus. E começaram a me convidar para participar dos respectivos grupos. Aí eu fui gravando com um monte de grupo, além de participar do trabalho deles, eu também recebia música deles para gravar.

E por que não recusei? Porque eram melodias boas, eram letras que não iam me incomodar no meu modo de pensar, absolutamente, e eu sempre conversei com eles uma coisa: “Vocês chamam atenção pela imagem, corte de cabelo, roupa da moda, mas precisam dar recados sociais. Tem a questão do amor, do namoro, da conquista, mas precisavam dar outros recados importantes”.

Eu jamais fiz matérias falando que eles eram uma porcaria, muitos cantores fizeram isso, acabaram com os grupos. Mas eles foram aplaudidos pelo Brasil porque naquele momento as pessoas queriam amar.

## **2 - A senhora sentia que era um movimento dominado por homens? Como se sentia? Falava sobre isso com eles?**

As meninas, alguns grupos femininos tentaram, sim, formar seu trabalho. Tinha por exemplo o Roda de Saia...Alguns grupos foram formados por mulheres. Mas, assim, normalmente quem vai a show e programa de TV, o auditório é sempre feminino. E as mulheres gostam de bater palma para os rapazes. O público que estava nos auditórios era feminino. Então, o negócio era colocar a rapaziada para cantar. As meninas também eram bonitas, eram legais, tocavam bem, mas a indústria fonográfica não...



**3 - Por que a senhora acha que os grupos eram apenas de homens negros? Tem a ver com o machismo da cena musical, das gravadoras e dos próprios músicos que não dava brecha para mulheres ganharem espaço no pagode ou há outros motivos?**

De repente, a publicidade até escolheu esse tipo de homem. O cara tinha que ser saradinho, com roupa legal, fazer dancinha... O grupo requebrava também, além de tocar. Tinha interesse em se mostrar sensual, todo mundo usava calça apertada para mostrar as protuberâncias... Rebolando.

**4 - A senhora conheceu mulheres que queriam ser pagodeiras, mas não conseguiram deslanchar carreira? Lembra-se de alguma banda/cantora que marcou?**

O Roda de Saia era da Marcia Alvarez, tinha umas meninas que eu esqueci agora... Mas a questão da TV, ela é que determina quem é que ela quer que apareça. Se você tem um grupo feminino, mas que alguma menina que tenha um comportamento ou roupa ou algum recorte lésbico ou de gênero, aí não interessa para eles. É machismo mesmo.

**5 - Em sua opinião, a mulher conquistou mais lugares no samba do que no pagode romântico?**

Sim, claro, quantas mulheres não foram grandes artistas no samba, né? Elza, Clara, Beth, Alcione... Outra coisa.

**6 - Temos muitos pesquisadores e pesquisadoras que falam que a mulher negra no Brasil é historicamente excluída, tem mais dificuldade para alcançar espaços na sociedade. Acha que isso pode impactar também nas dificuldades para virarem artistas? A senhora passou por isso?**

Eu vou falar por mim: mulher negra que faz trabalho musical com conotação de protesto em suas letras tem dificuldade. Eu tive. Fui até punida, cinco anos sem gravar. Ninguém queria saber dos meus protestos, e olha que eu protesto há muito tempo, desde os anos 70.

O pagode teve aquela coisa da moda, depois passou. Nós tínhamos cerca de 200 grupos de pagode e todo mundo sumiu. Ficaram alguns de carreira solo. Quem? O Belo, que

era do Soweto... O Péricles, do Exaltasamba... O Belo foi o primeiro que saiu e se deu bem. E paulatinamente outros saíram. É que passou a moda. Por exemplo, sambista não sai de moda. O samba é eterno. Está aí, vivo, forte, ninguém esquece os sambas. Samba não é modismo. Do Paulinho da Viola, dos anos 70, do Jorge Aragão, todo mundo canta até hoje. Agora, quando você muda o estilo, faz muito sucesso num momento e daqui a pouco cai em demodê.

## Anexos

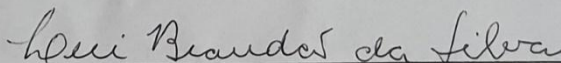
### Termos de consentimento de entrevistas

#### **Termo de consentimento livre e esclarecido**

Eu, Leci Brandão da Silva, compreendo os direitos como participante da pesquisa "Machismo e racismo no pagode anos 90 – Onde estavam as mulheres negras?", orientada pela professora doutora Cláudia do Carmo Nonato Lima e que tem como pesquisadora responsável Nathália Maria Freitas Duarte Geraldo, aluna do Curso de Cultura, Educação e relações étnico-raciais (pós-graduação lato sensu) do Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo, a qual pode ser contatada pelo e-mail [nathaliageraldo@usp.br](mailto:nathaliageraldo@usp.br) ou telefone 13 997005555. Na qualidade de entrevistada para a pesquisa, afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Minha colaboração se fará de forma pública, por meio de entrevista semiestruturada.

Compreendo como e porque essa pesquisa está sendo realizada. Assino abaixo este formulário de consentimento.

São Paulo, 22 de janeiro de 2021.



**Assinatura**

**RG.: 02.007.535-4**

**Leci Brandão da Silva, artista e deputada estadual por São Paulo**

Termo de consentimento livre e esclarecido

Eu, Eliana Maria de Lima, compreendo os direitos como participante da pesquisa "Machismo e racismo no pagode anos 90 – Onde estavam as mulheres negras?", orientada pela professora doutora Cláudia do Carmo Nonato Lima e que tem como pesquisadora responsável Nathália Maria Freitas Duarte Geraldo, aluna do Curso de Cultura, Educação e relações étnico-raciais (pós-graduação lato sensu) do Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo, a qual pode ser contatada pelo e-mail [nathaliageraldo@usp.br](mailto:nathaliageraldo@usp.br) ou telefone 13 997005555. Na qualidade de entrevistada para a pesquisa, afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Minha colaboração se fará de forma pública, por meio de entrevista semiestruturada.

Compreendo como e porque essa pesquisa está sendo realizada. Assino abaixo este formulário de consentimento.

São Paulo, 23 de Março de 2021.



Eliana Maria de Lima

RG: 15.909.464-1

## Termo de consentimento livre e esclarecido

Eu, Claudia Alexandre, compreendo os direitos como participante da pesquisa “Machismo e racismo no pagode anos 90 – Onde estavam as mulheres negras?”, orientada pela professora doutora Cláudia do Carmo Nonato Lima e que tem como pesquisadora responsável Nathália Maria Freitas Duarte Geraldo, aluna do Curso de Cultura, Educação e relações étnico-raciais (pós-graduação lato sensu) do Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo, a qual pode ser contatada pelo e-mail [nathaliageraldo@usp.br](mailto:nathaliageraldo@usp.br) ou telefone 13 997005555. Na qualidade de entrevistada para a pesquisa, afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Minha colaboração se fará de forma pública, por meio de entrevista semiestruturada. Compreendo como e porque essa pesquisa está sendo realizada. Assino abaixo este formulário de consentimento.

CLAUDIA ALEXANDRE, JORNALISTA  
SÃO PAULO 18 DE JANEIRO 2021

Claudia Regina Alexandre, RG 10384694-3

## Termo de consentimento livre e esclarecido

Eu, Adriana Ribeiro de Carvalho, compreendo os direitos como participante da pesquisa “Machismo e racismo no pagode anos 90 – Onde estavam as mulheres negras?”, orientada pela professora doutora Cláudia do Carmo Nonato Lima e que tem como pesquisadora responsável Nathália Maria Freitas Duarte Geraldo, aluna do Curso de Cultura, Educação e relações étnico-raciais (pós-graduação lato sensu) do Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo, a qual pode ser contatada pelo e-mail [nathaliageraldo@usp.br](mailto:nathaliageraldo@usp.br) ou telefone 13 997005555. Na qualidade de entrevistada para a pesquisa, afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Minha colaboração se fará de forma pública, por meio de entrevista semiestruturada. Compreendo como e porque essa pesquisa está sendo realizada. Assino abaixo este formulário de consentimento.

Adriana Ribeiro de Carvalho

São Paulo, 18 de março de 2021

RG 24.512.440 8

## Termo de consentimento livre e esclarecido

Eu, Adriana Alves Dupin Custódio, compreendo os direitos como participante da pesquisa “Machismo e racismo no pagode anos 90 – Onde estavam as mulheres negras?”, orientada pela professora doutora Cláudia do Carmo Nonato Lima e que tem como pesquisadora responsável Nathália Maria Freitas Duarte Geraldo, aluna do Curso de Cultura, Educação e relações étnico-raciais (pós-graduação lato sensu) do Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo, a qual pode ser contatada pelo e-mail [nathaliageraldo@usp.br](mailto:nathaliageraldo@usp.br) ou telefone 13 997005555. Na qualidade de entrevistada para a pesquisa, afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Minha colaboração se fará de forma pública, por meio de entrevista semiestruturada.

Compreendo como e porque essa pesquisa está sendo realizada. Assino abaixo este formulário de consentimento.

Adriana Alves Dupin Custódio

Professora/ Cantora

São Paulo 18 de Janeiro de 2021

Adriana Alves Dupin Custódio

Rg 17040663-5