

## **Macacas de Auditório?**

### **Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira**

**Jurema Werneck**

Janeiro de 2013

*Ensaio elaborado para o Prêmio Mulheres Negras contam sua História, promovido pela Secretaria de Políticas para as Mulheres*

*O rádio anda desmentindo a teoria da evolução de Darwin. De acordo com Darwin existia o macaco ... no princípio era o macaco ... e o macaco se transformou em homem (sic). No rádio se deu o contrário. O rádio nasceu homem e virou 'macaca'.*

Conferencista durante o Fórum de Debates da APP, a/ data, apud Pereira, João Baptista Borges, 2001, p. 112.

Segundo o Aurélio, macaca-de-auditório "é a mulher entusiasta de cantores de rádio ou de televisão e que frequenta os programas de auditório". O Michaelis segue o mesmo diapasão: "mulher que é grande admiradora de cantores de rádio e televisão e que frequenta assiduamente os programas de auditório". O Houaiss registra: "frequentadora assídua de programas de auditório e televisão, que manifesta ruidosamente o seu entusiasmo por determinados artistas". (AGUIAR, Ronaldo Conde, Almanaque da Rádio Nacional, 2007, p.31.)

Entusiastas? Admiradoras? Frequentadoras assíduas de programas de auditório. Submersas na expressão pouco lisonjeira, são mulheres dotadas de características especiais: sua presença e participação nos auditórios dos programas musicais radiofônicos chamou atenção, mereceu destaque, virou expressão dicionarizada.

Ao criar o termo para definir as participantes dos auditórios dos programas de rádio nas décadas de 40 e 50, Nestor de Holanda talvez não estivesse consciente da amplitude discursiva de sua criação. Macaca, macaco, têm sido ao longo dos anos do racismo entre nós, termos pejorativos para definir de modo ofensivo e inferiorizante a pessoa negra. Animalização, desumanização e discriminação se associam a este recurso, que habita o cotidiano e o senso comum da sociedade brasileira. Assim, macaca de auditório é denominação que implica a aceitação das regras do racismo para definir as mulheres negras e seus modos de participação como consumidoras de produtos culturais, em especial aquelas atuantes nos programas musicais do rádio brasileiro na primeira metade do século XX. Destacam-se os excessos - de gesticulação, de ruídos, de expressão - buscando destacar o seu oposto, a falta: de modos, de

recato, de elegância, de contenção, prescritos às “boas” mulheres da época. E, principalmente, a falta de pertencimento.

Nos dias atuais, quando já se consegue ver a inspiração racista na origem do termo, é cada vez mais difícil seu uso na esfera pública, especialmente nos discursos midiáticos. Afinal, foi um longo percurso até aqui, marcado por fortes disputas - nunca definitivas - acerca dos processos que explicam a sociedade brasileira e suas incongruências. A longa hegemonia do mito da democracia racial foi lentamente deslocada em favor do reconhecimento da força com que o racismo estrutura relações sociais, econômicas, culturais. Deslocamento que permite visualizarmos sua abrangência e os impactos produzidos ao longo dos anos – séculos! –, apesar de haver um igualmente longo caminho para a sua superação e a destruição de seus efeitos.

A crescente produção de dados numéricos e qualitativos acerca das iniquidades raciais, ao lado de elaborações conceituais recentes, expõe as piores condições de vida enfrentadas por mulheres e homens negros nas diferentes regiões do país. Permitindo a demonstração das diferentes formas com que a desigualdade racial incide sobre indivíduos e grupos não homogêneos. Da mesma forma, o conceito de interseccionalidade apresentado na década de 90 por Kimberlé Crenshaw<sup>1</sup> tem sido fundamental para a explicitação das diferenças e desigualdades entre sujeitos subordinados. Possibilitando o (re)conhecimento das várias formas como o racismo interage com diferentes eixos de subordinação, aprofundando ou atenuando iniquidades. Indo além, permite a constituição de mecanismos capazes de confrontar seus impactos.

No Brasil ainda fortemente marcado pela iniquidade produzida pelo racismo e suas interseccionalidades<sup>2</sup>, a metáfora criada por Gilberto Freyre no início do século XX permanece atual: o esquema Casa Grande-Senzala ainda funciona como chave de leitura para as formas de hierarquização racial entre nós, com forte marca patriarcal e patrimonialista. Ele expõe modos de controle do acesso aos valores e riquezas econômicos e simbólicos da nação, ainda ancorados nos interesses dos homens brancos, sendo distribuídos com parcimônia para mulheres deste grupo racial, após o que poderão ser alcançados por homens negros e mulheres negras, nesta ordem. Assim, continua atuante a chamada “linha de cor”<sup>3</sup>, onde os mais escuros enfrentam uma carga maior de expropriações e injustiças. Neste cenário, o racismo se apropria de mecanismos patriarcais, relegando ao polo feminino<sup>4</sup> as piores posições abaixo e acima da linha de cor. Dessa perspectiva, é capaz de plasticidade suficiente para adequar-se a diferentes contextos e condições, requerendo respostas dotadas de igual maleabilidade, para produzir alterações consistentes no quadro de desvantagens experimentadas.

---

<sup>1</sup> Em Stanford Law Review, Vol. 43, No. 6 (Jul., 1991), pp. 1241-1299

<sup>2</sup> Gênero, identidade de gênero, geração, condição física e/ou mental, região ou local de moradia, entre outras.

<sup>3</sup> Definido por W. E. B. Dubois, em *The Souls of Black Folks*, publicado em 1903.

<sup>4</sup> Inserem-se neste grupo não apenas as mulheres, mas também todos e todas que se distanciam da norma vigente que privilegia a masculinidade heterossexual e, nela, os homens. Assim, mulheres heterossexuais, bissexuais e homossexuais, ao lado de transexuais e travestis ocupam posições de inferioridade, agravadas ou atenuadas por seu pertencimento racial e outras identidades ou características individuais ou grupais.

Apesar dos passos dados até aqui, a força e persistência da hierarquização racial e de gênero permanecem desafiando a inteligência da nação a elaborar respostas adequadas capazes de reposicionar e equiparar os diferentes grupos sociais em patamares de justiça e igualdade.

O trabalho aqui apresentado se desenvolve neste terreno: da necessidade de visualizarmos e compreendermos as diferentes faces que o racismo assume, em especial na sua trajetória de produção da subordinação das mulheres negras. Ao mesmo tempo, interessa conhecer as respostas elaboradas por este segmento populacional, de modo a subsidiar novas estratégias de confronto. Aqui, o objetivo é olhar para os sujeitos inferiorizados e, dentre estes, ver mais de perto a atuação das mulheres negras.

Importante reconhecer desde já que as mulheres negras são uma coletividade heterogênea, que têm em comum a vivência do racismo patriarcal heteronormativo em seus extremos. Resulta daí piores condições de trabalho, renda, educação e saúde; maior vulnerabilidade a diferentes violências (física, psicológica, simbólica), num quadro de desproteção social cada vez mais visível nos dados oficiais disponíveis<sup>5</sup>. No entanto, em meio à visibilidade crescente dos impactos do racismo, persiste a lacuna quanto aos modos deste coletivo amplo lidar com as diferentes realidades, suas estratégias de confronto e de produção de espaços de liberdade. De fato, um dos “efeitos colaterais” do reconhecimento do racismo entre nós tem sido a leitura da realidade das mulheres negras (mas não apenas delas) apoiando-se em excessiva vitimização, negligenciando e invisibilizando confrontos, conflitos, resistências e resiliências. O que tem impedido que se reconheça, no grupo, sujeitos sociais e políticos não apenas despossuídos ou derrotados, mas capazes de agenciamentos e reconfiguração das relações sociais e dos territórios em que vivem.

Este é um dos pressupostos deste estudo<sup>6</sup>, as capacidades das mulheres negras de resistir e superar os quadros desfavoráveis. Capacidades que podem estar por trás das mudanças experimentadas ao longo dos anos no plano individual e coletivo.

A análise destes processos encontra, aqui, foco específico: a participação das mulheres negras na cultura brasileira, particularmente na cultura popular, uma vez que esta tem sido uma importante arena de disputas entre modelos e projetos de nacionalidade e brasilidade, e de seus critérios de pertencimento. Na cultura popular, mulheres e homens negros têm, a exemplo do que aconteceu em diferentes países da diáspora africana, produzido hegemonias que não se traduziram - ou se traduziram de forma instável, imprecisa e insuficiente - em melhorias nas condições de vida. Ainda assim, tais hegemonias expõem protagonismos e protagonistas que nem sempre recebem o destaque necessário.

Assume importância uma breve análise da presença das mulheres negras na música popular brasileira e no rádio. Nela, analisarei a participação de algumas mulheres negras emblemáticas para a discussão que desenvolvo acerca dos discursos sobre raça presentes no contexto da

---

<sup>5</sup> Ver IPEA; SPM; IBGE; LAESER; entre outros.

<sup>6</sup> Estudo que se apoia não apenas em estudos empreendidos por G. Spivak, S. Hall, E. Said, b. hooks, P. H. Collins, N. Canclini, P. Gilroy, M. Sodré, S. Carneiro, H. Theodoro, L. González, B. Nascimento, C. Pons Cardoso, J. Werneck e vários outros; mas também e fundamentalmente, na experiência cotidiana da ausculta das diferentes histórias de vida e a o das mulheres negras na diáspora africana. Como exemplo, ver Werneck, J., Iraci, N., Cruz, S., Mulheres Negras na Primeira Pessoa (2012).

música popular e sua indústria, visibilizado algumas formas como o racismo se coloca e enfrentado. É no rádio que surgiram as chamadas “macacas de auditório”, que terão sua participação na indústria cultural na primeira metade do século XX vista através de aspectos de raça, racismo, capacidade de agenciamento no fenômeno dos programas de auditório.

### **Cultura popular brasileira: algumas considerações**

De que forma as mulheres negras ocupam espaços na cultura, especialmente a cultura popular? Como definir, na cultura negra, o papel das mulheres negras?

Ao longo dos tempos e territórios da diáspora africana, cultura tem sido um importante espaço de disputas para a afirmação de novos discursos sobre a negritude e seus sujeitos, mais além do longo percurso de disputas e exclusões envolvidas na constituição daquilo que o conceito traduz (Sodré, 1996). O mesmo acontece na chamada cultura popular: trata-se de um terreno povoado de contradições, disputas e esgarçamentos. Ela foi - e continua sendo - um importante território de produção identitária individual e grupal, especialmente para o contingente de africanos escravizados e seus descendentes diaspóricos. Ou seja:

Cultura não é uma viagem de descobrimento e certamente não é uma jornada de retorno. Não é uma arqueologia. É uma produção. (...) Cultura não é uma questão de ontologia, do ser, mas de tornar-se. (Hall, 2000, p. 7)

Nestes processos, as mulheres negras tiveram papel central, desenvolvendo funções de aglutinação comunitária propiciadora de vivências, recriação e perpetuação das tradições africanas, onde o sagrado teve primazia:

A mulher negra foi, na escravidão e nos primeiros tempos de liberdade, a viga mestra da família e da comunidade negras. Neste período inicial de liberdade, as mulheres foram forçadas a arcar com o sustento moral e com a subsistência dos demais. (Theodoro, 1996, p. 34)

Para além da sobrevivência material e simbólica do contingente negro, estas ações se estendiam aos diferentes grupos europeus e eurodescendentes aqui instalados:

Conscientemente ou não, passaram para o brasileiro “branco” as categorias das culturas africanas de que eram representantes. Mais precisamente, coube à “Mãe Preta”, enquanto sujeito-suposto-saber, a africanização do português falado no Brasil (o “pretuguês”, como dizem os africanos lusófonos) e, conseqüentemente, a própria africanização da cultura brasileira. (González, 1982, p. 94)

A mesma centralidade era vivida nos diferentes contextos da diáspora (Reagon, 1996) e guardava relação com experiências vividas no continente africano:

*Por toda a África à mulher se deram tradicionalmente grandes oportunidades (como propriedade e controle de hortas e pomares, mercados, negócios domésticos, sociedades secretas) e reconhecimento oficial (de*

*sacerdotisa e médium, os paços da rainha e outras entidades que tratam de interesses femininos); por vezes a mulher as partilhava com os homens. Era assim nas complexas sociedades da África Ocidental de onde veio, ou descendia, grande parte da população escrava. (Landes, 2002 [1947],p. 349)*

Situações também encontradas durante sua permanência no Brasil dos anos 30 do século XX em Salvador, para estudos que resultaram na publicação sintomaticamente denominada Cidade das Mulheres.

Esta perspectiva torna interessante analisar a participação das mulheres negras na música popular, reconhecida sua abrangência como produto dotado de valor de mercado, mas não somente.

Desde o Brasil colônia, a música foi vivida e produzida pelo contingente populacional negro não apenas como objeto de deleite, mas principalmente como veículo discursivo, como algo que fala, para além dos prazeres de ritmo e melodia. A música foi – e ainda é - um meio de produção e expressão de singularidades discursivas e/ou interpretativas à disposição de produtores e consumidores. Nela, se delinearam (delineiam) as afirmações identitárias necessárias para a constituição e posituação de mulheres e homens negros como indivíduos e grupos, em contextos extremamente desfavoráveis da escravidão e seus períodos subsequentes de exclusão racista. A música permitiu a circulação de informações acerca do regime e suas brechas, propiciando o confronto a outros discursos e práticas de subordinação, bem como a elaboração e disseminação de estratégias de liberdade.

As diferentes expressões da cultura negra, particularmente aquelas elaboradas na diáspora, “afirmam ao mesmo tempo em que protestam.” (Gilroy, 1991, p. 155), prescrevem, buscam propor alternativas e futuros. Sua capacidade de oposição ao status quo foi apontada por Stuart Hall:

*Deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica da escrita (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita -, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. (Hall, 2003c, p. 342)*

A música adquire, assim, o papel de meio de comunicação privilegiado diante da censura e da violência que cercam a vida daqueles que a produzem. Sua capacidade de afirmação de outros princípios, outros modelos e sujeitos, é ampla e profunda. Segundo Gilroy:

O topos de indizibilidade produzido a partir das experiências dos escravos com o terror racial e reiteradamente representado em avaliações feitas no século XIX sobre a música escrava tem outras importantes implicações. Ele pode ser utilizado para contestar as concepções privilegiadas tanto da língua como da literatura enquanto formas dominantes de consciência

humana. O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua. (Gilroy, 2001. p. 160).

Também no Brasil, a música adquiriu semelhante importância:

*Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano. (Sodré, 1998, p. 12)*

Transpondo estas visões para as condições de existência dos descendentes destes escravos e suas necessidades de sobrevivência e afirmação local e diaspórica no pós-escravidão, pode-se acreditar que a música manteve sua capacidade comunicativa, organizativa, de afirmação identitária e de aglutinação em torno dos mesmos pressupostos e práticas culturais. Especialmente se considerarmos a menor influência que as culturas letradas tiveram entre estes grupos, junto ao compartilhamento de heranças culturais que valorizavam e valorizam formas de comunicação baseados na oralidade e corporeidade. Nas palavras de Muniz Sodré, “música não se separa de dança, corpo não está longe da alma, a boca não está suprimida do espaço onde se acha o ouvido.” (Sodré, 1998, p. 61). Pois trata-se de:

*um modo de significação integrador, isto é, um processo comunicacional onde o sentido é produzido em interação dinâmica com outros sistemas semióticos – gestos, cores, passos, palavras, objetos, crenças, mitos. Na técnica dessa forma musical, o ritmo ganha primeiro plano (daí a importância dos instrumentos de percussão), tanto por motivos religiosos quanto possivelmente por atestar uma espécie de posse do homem sobre o tempo: o tempo capturado é duração, meio de afirmação da vida e de elaboração simbólica da morte, que não se define apenas a partir da passagem irreversível do tempo. Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte. (Sodré, 1998, p. 23)*

Desse modo, a produção e a audição musical necessitaram assumir pontos de vista diferenciados, posições de gênero, de classe social e outras, capazes de estabelecer unidades aglutinadoras não apenas a partir da perspectiva de seus produtores e criadores, como também na perspectiva de seus e suas ouvintes, das comunidades negras imaginadas e organizadas a partir de seus parâmetros.

Para as mulheres negras, a audição, a transmissão oral, a recriação e a atualização de conteúdos têm sido prática reiterada ao longo dos séculos de existência diaspórica, através do

que puderam reorganizar territórios culturais para si e seu grupo, em diálogo com as tradições e com as necessidades apresentadas pelas condições sociais e políticas adversas. Nesta perspectiva, a música, ao reafirmar a vinculação entre voz e corpo, ao recriar um passado africano de liberdade e prazer (a partir dos ritmos, mas não apenas deles), ao recolocar as dimensões do sagrado para além das esferas da cristandade ocidental, etc, ofereceu possibilidades ilimitadas de expressão e aglutinação.

Nesta trajetória comunicacional, o status integrador da música negra assumiu proporções inesperadas nos processos de implantação e consolidação da indústria cultural no Brasil, em particular nos processos de produção e disseminação midiática da música popular.

Por diferentes caminhos e processos, o produto negro apresentado à indústria cultural passou a veicular conteúdos e formas que tornaram-se hegemônicos:

*Na virada do século, no Rio de Janeiro, alguns dos artistas negros com seu sucesso seriam pioneiros da Indústria Cultural nacional, vivendo esses indivíduos uma situação absolutamente nova e paradoxal, sem precedentes. (Moura, 2000, pp. 141-142)*

Afirmativa que expõe, no caso brasileiro, a proporção que o samba assumiu, a partir de seu primeiro registro oficial ainda na segunda década do século XX, mas que estende-se a outras formas musicais.

De todo modo, o predomínio da música negra, ou mesmo da cultura negra, na cultura popular não foi um fenômeno exclusivamente brasileiro, sendo verificado em outros espaços da diáspora africana, a exemplo do jazz (Griffiths, apud Fenelick, 2005).

É importante recuperar a dimensão de disputas que esta hegemonia requisitou:

*A “transformação cultural” é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas. Em vez de simplesmente “caírem em desuso” através da Longa Marcha para a modernização, as coisas foram ativamente descartadas, para que outras pudessem tomar seus lugares. (Hall, 2003a, p. 248)*

O reconhecimento dos poderes de agenciamento de diferentes sujeitos políticos, em particular de negras e negros, ajuda a explicar o deslocamento das formas europeias em favor da música negra no Brasil<sup>7</sup>. Disputas reiteradas por Letícia Vidor de S. Reis, que endereça uma crítica a determinadas correntes de análise da música popular que, por razões bem marcadas, passam

---

<sup>7</sup> Assim, torna-se inócua a pergunta acerca do “mistério” da ascensão do samba, produto negro, à condição de símbolo da nacionalidade brasileira marcada pela hegemonia racial branca. Bem como dá-se outro significado ao mito fundacional mais aceito, que endereça a um grupo de homens negros (e brancos) atuantes na primeira metade do século XX a autoria do produto. A este respeito ver Vianna, H.1996.

ao largo dos interesses divergentes e das diferenças político-ideológicas presentes na cultura e na música brasileira:

*não podemos (...) deixar de lado a discussão acerca da cultura do poder, substituindo-a por uma ênfase demasiada no poder da cultura como, me parece, faz Vianna (1995), relevando a importância do contexto sociopolítico da Primeira República e dos conflitos sociais do período. (Reis, 2003, p. 249)*

A partir da perspectiva de disputa continuada por hegemonias - instáveis, temporárias, que não se traduzem automaticamente em melhores posições sociais - buscaremos compreender a ação das mulheres negras. Ao (re)conhecermos sua atuação como recriadoras, mantenedoras, disseminadoras das tradições afro-brasileiras, resta a indagação: qual teria sido o seu papel na indústria musical incipiente na primeira metade do século XX?

### **Mulheres negras, cultura e música popular brasileira:**

As mulheres negras estiveram presentes na indústria cultural brasileira, especialmente na cultura popular e na música, desde o princípio. Nomes emblemáticos na virada dos séculos XIX e XX, como Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Tia Ciata (1854-1924) ajudam a apontar um universo de mulheres negras em grande parte ignoradas pela historiografia, mas que atuaram na constituição de paisagens e territórios culturais e musicais amplos, num momento especial de mudanças culturais, políticas e sociais no Brasil.

Contemporâneas no Rio de Janeiro ainda fortemente marcado pelo regime escravocrata<sup>8</sup>, as duas tiveram papel central na música popular brasileira, em particular a música negra. Passaram para a história com registros opostos: Chiquinha Gonzaga é retratada como mulher branca, ativa e ativista, pioneira na incorporação de novos papéis de gênero e na transformação da música brasileira, com atuação no teatro musicado e em organizações de classe. Já Ciata tem sido retratada como uma negra baiana adepta do Candomblé, dona da casa em cujo quintal os batuques religiosos e profanos teriam propiciado o surgimento do samba. Como dona-de-casa, participaria dos estereótipos restritivos desta condição, sendo vista como uma expectadora passiva e privilegiada de um momento inovador: o surgimento do samba na cidade.

No entanto, outras histórias precisam ser contadas.

Chiquinha Gonzaga era a primeira filha de um total de quatro filhos<sup>9</sup> de uma mulher negra chamada Rosa Maria de Lima. Como mulher afrodescendente, é possível supor que cresceu e foi educada na convivência com as formas culturais dos negros da época, não apenas por sua origem, mas também por habitar uma cidade em que o contingente negro era considerável (Karasch,2000). De sua convivência com as formas culturais negras surgiram muitas de suas

---

<sup>8</sup> Tia Ciata nasceu em Salvador, tendo emigrado para o Rio de Janeiro aos 22 anos. Ver Moura, 1983.

<sup>9</sup> Reconhecidos oficialmente pelo pai branco somente quando Chiquinha estava com 13 anos.



características comportamentais e também as manifestações culturais e musicais que utilizou como substrato para suas criações inovadoras. Tia Ciata tornou-se parte do contingente negro do Rio de Janeiro em 1876, quando chegou à cidade. Nela, trabalhou nas ruas centrais e na famosa Festa da Penha como vendedora de quitutes, da mesma forma que muitas mulheres negras antes dela. Exerceu sua autoridade religiosa na comunidade negra a que Heitor dos Prazeres denominou de “África em miniatura”<sup>10</sup>, localizada entre os bairros da Saúde e a Praça Onze cariocas. Foi figura essencial na disseminação dos costumes afro-brasileiros para a sociedade não negra. Disseminação também protagonizada por Chiquinha, que trouxe o lundu e o maxixe populares nas ruas e territórios negros da cidade para os pianos das salas dos brancos da época. Além de seu grande sucesso popular com a marcha-rancho “Ô Abre Alas”, composta para a apresentação carnavalesca do Cordão Rosa de Ouro em 1899. E Ciata foi presença importante nas associações culturais e festeiras como os ranchos, por exemplo, um dos embriões das atuais Escolas de Samba<sup>11</sup>. O primeiro samba a ser registrado oficialmente, “Pelo Telefone”, teria a própria Ciata entre seus autores. Ainda hoje, grande parte de sua trajetória pessoal e das demais mulheres negras de sua comunidade, como Perpétua, Veridiana, Calú Boneca, Maria Amélia, Rosa Olé, Sadata, Mônica e sua filha Carmem do Xibuca, Gracinda, Perciliana, Lili Jumbaba, Josefa, Davina, permanece desconhecida. Já Chiquinha Gonzaga teve sua figura disseminada pela mídia moderna, tornando-se personagem principal de uma série televisiva, onde foi representada por uma atriz símbolo da branquitude conservadora brasileira. Mas resta ainda um percurso relevante de pesquisas que permitam recolocar seu pertencimento à comunidade negra e visibilizar as demais mulheres negras de sua convivência, sua comunidade, suas atuações e costumes à época.

### **Indústria cultural, o rádio e a participação das mulheres negras:**

O produto negro foi fundamental para a consolidação da indústria cultural carioca e brasileira. Seus agentes foram homens e mulheres de diferentes origens sociais e raciais, com grande destaque para a população negra e seu envolvimento nos diferentes momentos da produção e do consumo cultural.

Como vimos, a modernização tecnológica vivida no Brasil, especialmente no final do século XIX e início do século XX, teve papel importante para a ampla disseminação destes produtos, em contraponto à mobilidade limitada que o racismo impunha a seus formuladores e agentes negros. Note-se que a indústria cultural instalada obedecia aos preceitos do tipo de capitalismo que interessava à sociedade racista e patriarcal da época: uma empresa masculina voltada para a apropriação, pela minoria branca, dos valores materiais e simbólicos gerados. Ainda assim, havia algum espaço de lucratividade e prestígio para negros, em especial, os homens:

---

<sup>10</sup> Rebatizada de Pequena África pelo jornalista Roberto Moura (2000).

<sup>11</sup> O jornalista e pesquisador Jota Efegê assim escreve a dedicatória de seu livro Ameno Resedá – o rancho que foi escola. Documentário do carnaval carioca. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1965: “A Tia Bebiania, Tia Aciata, Hilário Jovino Pereira, e aos que com eles colaboraram no lançamento do rancho no Carnaval carioca, homenagem.”

*Um mundo de trabalho eventual, solto, anárquico, que permitia a transcendência dos limites impostos pela sociedade, garante para alguns um sucesso pessoal sem precedentes, e eventualmente o triunfo da cultura popular negra veiculada pelas empresas de entretenimento. (Moura, 2000, p. 143).*

Grande parte das narrativas sobre a implantação e consolidação da indústria cultural no Brasil da época não explicita os locais e os modos de participação feminina, especialmente no que se refere a seu protagonismo. Mas permite a aproximação com os determinantes do silenciamento acerca da presença das mulheres negras: ganhos financeiros e simbólicos foram e continuam sendo intensamente disputados na indústria cultural e na música popular, sendo o racismo patriarcal uma ferramenta potente para justificar sua apropriação por uns, em detrimento de outras. Não foi coincidência, portanto, o fato de boa parte da música popular veiculada nas primeiras décadas do século XX buscar produzir e afirmar a inferiorização e subordinação das mulheres, em especial das negras, através do policiamento e/ou interdição de sua presença em ambientes e empreendimentos públicos. O que incluía a ampla disseminação de músicas que prescreviam e legitimavam a violência como modo de contenção das mulheres<sup>12</sup>. Em escala industrial, propagou-as “virtudes” de restringir-se a presença das mulheres negras ao espaço privado negro, ao lado de discursos condenatórios e estigmatizantes à sua presença nas ruas, de forma a aprisioná-las em mecanismos patriarcais antes restritos às brancas.

A presença de mulheres negras em espaços públicos foi um fato constante em toda a história colonial e republicana, o que é atestado por diferentes relatos da época e por pesquisas mais recentes. Por um lado, esta presença guardava continuidade com costumes dos diferentes povos africanos aqui aportados, onde as trocas culturais e materiais aconteciam em ambientes públicos com forte participação das mulheres. E, por outro, respondia às necessidades da empresa colonial escravagista, de promover todo tipo de possibilidades de ganhos com a exploração da mão-de-obra escrava, obrigando as mulheres escravizadas a diferentes trabalhos nas ruas e em outros ambientes públicos nas cidades. Ainda assim, apesar de amplamente difundida, esta participação foi intensamente policiada e estigmatizada.

Portanto, podemos concordar que, à época, compositores e produtores culturais não desconheciam a presença cotidiana de mulheres negras em atitudes e padrões de comportamentos que contrariavam as prescrições postas nas letras das músicas e nas normatizações impostas pela sociedade branca.

Assim, a opção por disseminar discursos restritivos e condenatórios expõe disputas acerca da abrangência do patriarcado nas estruturas de segregação racial da época, tendo a música e sua indústria como veículos fundamentais de ampla penetração. Ou seja: a partir da propagação e legitimação do modelo de homem negro ou não como ser misógino, estes produtos culturais e seus autores, em associação com a indústria e com os interesses hegemônicos na sociedade

---

<sup>12</sup> Muitos destes produtos contaram com registro fonográfico nos anos recentes, no Projeto O Samba é Minha Nobreza, desenvolvido por Hermínio Bello de Carvalho em 2002. Para outros exemplos, ver Mattos, 1982.

patriarcal e racista, concorreram para a exclusão e/ou invisibilização da participação das mulheres negras em diferentes espaços<sup>13</sup>.

Neste cenário desfavorável, várias razões determinaram a grande presença de mulheres negras na música e seus produtos associados como a dança e a representação no circo e no teatro musicado, nos discos, além de jornais, revistas, programas radiofônicos, cinema e, posteriormente, a televisão. Concorreram para este fenômeno as vivências decorrentes das tradições culturais negras somadas ao posicionamento das mulheres negras na marginalidade social, o que, de diferentes formas, as compelia às ruas, onde trocas sociais e culturais se davam de modo intenso e as oportunidades estavam colocadas. Foram igualmente importantes as possibilidades de expressão, de ganhos financeiros (pequenos) e de prestígio a partir do exercício do trabalho musical regular e sua oferta a públicos cada vez mais amplos. Assim, as mulheres negras puderam estar presentes nos diferentes momentos e movimentações que consolidaram vários produtos culturais populares que vieram a ser veiculados pela indústria incipiente: cantos, danças, instrumentos musicais, entre outros (Werneck, 2007).

Por estarem posicionadas estrategicamente quando surgiram as diferentes oportunidades, no momento da popularização do rádio, as mulheres negras puderam inserir-se de forma ampla. Entre muitas, destaco algumas de especial interesse neste trabalho: Araci Cortes (1904-1985), Aracy de Almeida (1914-1987), Carmem Costa (1920-2007), Dolores Duran (1930-1959) e Elza Soares (1937). Todas, mulheres negras nascidas no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, onde desenvolveram grande parte de suas carreiras e tiveram, em comum, trajetórias proeminentes e marcantes na cultura brasileira. Partilhando a origem pobre, sua entrada na indústria se deu a partir de programas populares, como circos, teatros ou programas de calouros. Outro traço marcante em seu percurso refere-se à pressão que o racismo patriarcal fez sobre suas trajetórias pessoais e profissionais, impactando também seus respectivos registros historiográficos. Vejamos:

Araci Cortes foi, possivelmente, a primeira estrela da música brasileira, mas raros são os registros sobre sua trajetória que recuperam seu pertencimento racial negro, sendo descrita como “morena”. Iniciou carreira no teatro amador, dentro das fronteiras da Pequena África, no bairro da Saúde, na mesma rua que viu circular a comunidade de Tia Ciata e veria o nascimento de Dolores Duran. Profissionalizou-se ainda na adolescência, aos 16 anos, no circo, ao lado do então famoso palhaço negro Benjamim de Oliveira, passando ao teatro e ao disco em 74 anos de atuação descontínua. Destacou-se no momento em que a indústria cultural incipiente, especialmente a música e o teatro de revista, incorporou de modo mais profundo os elementos negros. Foi responsável pelo abasileiramento brejeiro da performance musical, antes influenciada pelas formas europeias de canto lírico. Suas músicas faziam referência direta à linguagem e ao modo de vida da população negra, o que resultou num estrondoso sucesso, tendo entre seus grandes sucessos a composição Jura (em 1928), de Sinhô, integrante da comunidade de Tia Ciata e famoso compositor de sambas. Foi uma das participantes, em 1965, do espetáculo histórico dedicado à cultura negra e ao samba, “Rosa de Ouro”, ao lado de Clementina de Jesus e do jovem Paulinho da Viola. Ao manejar as possibilidades e

---

<sup>13</sup> bel hooks faz interessantes considerações acerca desta aliança patriarcal em torno da música negra, ao analisar o exemplo do rap estadunidense (hooks, 1994).

ambiguidades da indústria em relação à raça<sup>14</sup>, Aracy Cortes dialogou com as aspirações negras e populares por maior expressão cultural, logrando deslocar as formas europeias e consagrar as formas negras na indústria cultural.

Aracy de Almeida nasceu pobre no bairro do Encantado, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro:

*A linha do trem divide o Encantado em dois, o lado melhorzinho, e assim mesmo de ruas sem calçamento, casas muito pobres, vidas modestas, e o outro ainda pior, no qual, pés no chão, foi criada Aracy, mulata miúda, cabelo encarapinhado, jeito de molequinho de esquina, mas muito autêntica, de uma autenticidade que nada, nem o tempo, nem a fama, lhe vai roubar. (Máximo e Didier, 1990, p. 322)*

Começou a cantar na igreja evangélica onde seu irmão era pastor, mas foi no estúdio PRB-7 da Sociedade Rádio Educadora do Brasil em 1934, ocasião em que conheceu Noel Rosa, que sua carreira se iniciou. Foi considerada, por Noel e outros críticos da época, sua melhor intérprete: "Aracy de Almeida é, na minha opinião, a pessoa que interpreta com exatidão o que eu produzo" (Noel Rosa apud Máximo e Didier, 1990, p. 323). Gravou outros compositores reconhecidos em 181 discos de diferentes tecnologias de gravação. Seu sucesso a levou ao cinema, onde protagonizou um confronto ao racismo que ficou registrado: recusou-se a gravar uma cena sugerida pelo próprio Noel Rosa que a traria, de pano na cabeça e trajas pobres, estendendo roupa num varal, vivendo um estereótipo de mulher negra, isto ainda no ano de 1936! O que não impediu a continuidade de seu sucesso em diferentes meios: rádio, discos, boates, cinema e televisão em diferentes programas, como apresentadora e jurada. Na sua participação em TV encarnou, já na parte final da carreira, o papel da jurada irritadiça e exigente que, segundo consta, era um personagem criado por ela própria, atuação que fez com que recuperasse a popularidade, até sua morte em 1988. Os diferentes momentos de participações na indústria audiovisual, no cinema e na televisão, retratam sua busca em confrontar ou tirar partido dos usos que se fazia de sua identidade racial (ou mesmo de sua orientação sexual). Ao recusar-se a aparecer representando um papel que via como depreciativo no cinema, recusou não apenas seu próprio "rebaixamento", como também a vinculação à estereotipia do lugar da mulher negra. Já ao atuar na televisão no papel de uma jurada irascível, acreditava lucrar com as possibilidades jocosas que os estereótipos ofereciam a uma mulher negra idosa e masculinizada. Sem, porém, abrir mão da qualidade imposta por seu talento e cultura musicais:

*Uns e outros aí já disseram que eu sou uma mulher sem modos, que eu já morri e não-sei-quê, e se queixam até dos meus palavrões. Acontece que eu não estou a fim de fazer média com ninguém. O Hermínio Bello de Carvalho fica puto da vida quando eu digo que agora eu sou mais*

---

<sup>14</sup> Várias de suas canções faziam referências à raça, mesmo que indiretamente: as letras, os modos de cantar, os ritmos, as expressões e modos de pronunciar as palavras em português.

*comediante. Ai ele me esculhamba dizendo que eu faço humor negro. (apud Carvalho, 2004, p. 9, grifo meu)*

Em ambas as situações amparou-se numa leitura crítica da realidade em que se inseriu, bem como nas suas possibilidades de agenciamento e confronto.

Carmen Costa nasceu no interior do Rio de Janeiro em 1920, negra de pele bem escura. Trabalhando como empregada doméstica desde a infância, aos 15 anos foi incentivada por seu patrão, o cantor Francisco Alves no auge do sucesso, a iniciar carreira musical. Cumpriu a trajetória comum aos talentos da época, participando e vencendo o programa de calouros de Ary Barroso. Gravou em 1963 a, talvez, primeira música que fazia referência direta às relações extraconjugais na perspectiva da mulher que não seguia os padrões prescritos: no samba-canção “Eu sou a outra”, apresenta a mulher “que o mundo difama”, mas que tem a potência de se colocar na esfera pública em primeira pessoa, de forte cunho autobiográfico. Gravou cerca de 76 discos e foi uma das primeiras a apresentar canções de Luiz Gonzaga, tendo atuado também no cinema. Desenvolveu, em 2003, campanha para seu “tombamento” como patrimônio cultural do Brasil, para solucionar a desproteção social que uma artista com sua trajetória vivia. Compôs e cantou para o Ministro da Cultura da época uma canção para verbalizar seu pedido:

Tal desproteção social aproxima a história de Carmen Costa à experiência das mulheres negras comuns nas diferentes épocas, expondo também sua busca de reparação e reconhecimento. Situação que, no caso da cantora, não teve resposta adequada até a sua morte no ano de 2007.

A curta vida e carreira de Dolores Duran também tiveram momentos marcantes. Nasceu na mesma região que serviu de base para a comunidade de Tia Ciata, no bairro da Saúde, vivendo grande parte de sua infância e adolescência nos subúrbios. Desde menina participou de atividades artísticas, como atriz e cantora de teatro e rádio em programas infantis. Percorreu, como as demais, os programas de calouros, tendo acumulado prêmios: ganhou o primeiro deles aos seis anos de idade. Gravou vários discos, participou de programas de rádio e televisão, tendo liderado um programa na extinta TV Rio chamado “Visitando Dolores”. Na infância pobre adquiriu uma lesão cardíaca que provocaria sua morte aos 29 anos de idade, após dois infartos anos antes. Foi cantora e compositora de talento reconhecido, tendo composto algumas das principais músicas da fase de modernização da canção brasileira, que acabaram desembocando, inclusive, na chamada bossa-nova. Iniciou e não concluiu estudos de canto lírico na adolescência. O racismo seria a causa da desistência<sup>15</sup>: “Não vou mais nessa aula de canto não. Já viu Desdêmona preta? A gente não vê preto em Ópera. Acho que isso é bobagem, meu negócio é música popular”. Análise feita e decisão tomada por volta de seus 16 anos, segundo depoimento de sua irmã caçula (apud Faour, 2012).

---

<sup>15</sup> Da mesma forma, rompeu o noivado com o compositor João Donato, considerando que a família deste (família branca e burguesa da época) não aceitaria seu casamento com uma jovem negra. Estas e outras informações sobre sua autodeclaração como negra estão presentes na bibliografia recém lançada (Faour, 2012)

*Eu sou a raça/Sou mistura/Sou aquela criatura/Que o tempo vai tombar/sei que não serei a derradeira/Mas quero ser a primeira/para a história conservar/Senhor Ministro da Cultura/por que não se tomba/Uma criatura/Quando é patrimônio nacional? (Costa, 2003)*

Este episódio nos permite desnudar mais uma vez as disputas que envolviam a participação de mulheres negras na cultura popular através do apagamento de seu pertencimento racial. Tal apagamento não envolveu “escolhas” pessoais da artista, mas sim a ação dos narradores da sua história. Não por outra razão, seu biógrafo registra: “Sábria decisão para uma branca com traços de mulata que sabia que era preciso ousar, mas não a ponto de dar um passo maior que as pernas no Brasil dos anos 40.” (grifo meu). Interessante notar que este seu biógrafo recolheu em seu trabalho diferentes depoimentos e testemunhos que a denominavam de mulata à negrinha, de modo carinhoso ou ofensivo, passando pelo recurso à clássica expressão de “ter um pé na África”, em vários momentos de sua carreira artística. O silenciamento sobre a raça/cor de Dolores ou seu branqueamento parece indicar que até os dias de hoje permanece difícil para alguns associar talento, cultura, ações inovadoras e modernizantes dentro e fora da música popular brasileira à figura de uma mulher negra!

Elza Soares é outro exemplo singular. Nascida numa favela, com pele escura e traços bem marcados, sua primeira participação nos programas de calouros tem a marca das tragédias que muitas mulheres negras enfrentaram e enfrentam: movida pelo talento e pela necessidade urgente de ganhar dinheiro para salvar a vida do filho doente em consequência da miséria, participa, aos 13 anos, do programa de calouros de Ary Barroso. Sua figura raquítica, vestindo roupa e sapatos emprestados maiores que o seu tamanho, provocou estranhamento e violenta reação do apresentador: “Minha filha, de que planeta você veio?”. A resposta, rápida e certa, foi transmitida pelas ondas do rádio: “Do planeta fome!”. Ao cantar, a qualidade de sua interpretação fez com que ganhasse o primeiro lugar. Enfrentou a perda de três filhos, de dois maridos, além de estigmas e violências por ser negra, pobre e por sua relação extraoficial com o jogador de futebol Garrincha. Gravou vários discos, desenvolveu carreira fora do país, ganhou prêmios. Foi a primeira mulher “puxadora” de samba-enredo em desfile de Escola de Samba, tendo trabalhado também como compositora, dançarina, atriz e modelo. Cantou com Louis Armstrong, foi a substituta escolhida para cantar no lugar de Ella Fitzgerald na doença desta e foi eleita a cantora do milênio no ano 2000 pela empresa de mídia inglesa BBC. No entanto, Elza Soares tem sido representada reiteradamente com certo estranhamento e singularização de sua condição social: as tragédias e as ações de superação que viveu são individualizadas, como se não fossem tragicamente comuns ao cotidiano das vítimas das iniquidades raciais. São noticiadas e comentadas com certo espanto, cuja principal utilidade parece ser resguardar o “desconhecimento” com que brancos lidam como os impactos cotidianos do racismo na vida de negras e negros. Suas escolhas estéticas e seu talento não encontram, para muitos de seus analistas, explicação, referências ou parâmetros que os justifiquem. Para estes, trata-se de um talento “instintivo” que “milagrosamente” (sic),

superou as vicissitudes<sup>16</sup>. Até hoje permanece aprisionada ao enredo de ter que narrar repetidas vezes, ainda que com variações irônicas, sua trajetória de vitimização. Narrativas editadas de modo a garantir o apagamento das causas e a magnitude da resistência individual e coletiva que as acompanham.

Na trajetória destas mulheres negras nascidas em diferentes comunidades, de onde apreenderam os elementos de sua arte, a amplitude de seus processos de agenciamento da realidade e da vivência do racismo, assim como a magnitude de sua produção para o alargamento dos espaços de expressão e vivência para as mulheres negras e a população negra como um todo, ainda precisam ser explicitadas.

Da mesma forma, ainda temos muito a recuperar e a compreender acerca de suas comunidades negras de referência e diálogo. Em seu caso, nos relatos da época e nos atuais, seu pertencimento racial aparece como um “problema” cujo tratamento tem sido o silenciamento ou a estigmatização.

Por outro lado, ao apoiarem-se nas marcas culturais negras, estas mulheres negras puderam fazer com que seus produtos tivessem ampla circulação nos diferentes meios, indo ao encontro das aspirações populares. Por certo, esta circulação esteve associada não apenas às conquistas que o coletivo negro angariou em diferentes momentos, mas também a suas habilidades individuais de jogar com as ambiguidades, os limites e as possibilidades colocadas, indo além do que muitos talentos de igual monta conseguiram. A partir do que puderam penetrar também os espaços das elites, mas sempre de modo limitado pelas condições que o racismo impunha e ainda impõe.

### **Macacas de auditório?**

As macacas de auditório são um fenômeno dos anos 40 e 50 do século XX, diretamente vinculado ao período de maior destaque da história do rádio brasileiro. Apesar de ser uma tecnologia presente no Brasil desde 1922, o rádio cresceu em importância a partir de sua estatização pelo governo de Getúlio Vargas, com objetivo de usá-lo como ferramenta de comunicação e disseminação de seu projeto político. Segundo Cravo Albin:

*Getúlio usou o rádio para se comunicar com as massas desfavorecidas, e o fez com enorme eficiência e repercussão. Além disso, o Governo Vargas enxergou no rádio um oportuno fator de integração nacional. Era a primeira mídia na cultura ocidental a ter acesso direto e imediato aos lares das pessoas, acompanhando-as em vários momentos ao longo do dia e da noite. (Albin, 2003, p. 81)*

---

<sup>16</sup> Para um exemplo da linguagem utilizada para definir seu talento e carreira, ver a matéria de capa e a crítica ao seu disco *Do Coccix até o pescoço*, em PORTO, Regina e FRENETTE, Marco. Flor de Lótus. Revista Bravo! No 59, agosto de 2002. p. 60 - 67

Capaz de falar direto com as massas, o rádio foi fundamental para a delimitação e expansão daquilo que veio a se constituir como música popular brasileira e seus estilos canônicos.

Se em seus primeiros tempos os programas de rádio amparavam-se em visões e gostos elitistas e em projetos de educação da população inculta, a partir da Era Vargas passaram a nortear-se pelos gostos e desejos das massas, vistas então como segmento essencial ao projeto político instalado do país. Por essa razão, a audiência inicial, restrita a domicílios com poder aquisitivo suficiente para adquirir os caros e raros equipamentos necessários para a recepção de seus sinais, redundando na participação majoritária de mulheres e homens das classes sociais superiores em seus auditórios, foi substituída pela presença de representantes das classes sociais mais baixas, junto à massificação da aquisição de aparelhos domiciliares.

Através das ondas curtas, os sinais de rádio gerados no Rio de Janeiro passaram a chegar a todo o território nacional, agregando e unificando audiências. Mudanças que desagradaram diferentes segmentos da elite: “A audiência mudou. Era uma classe diferente de pessoas. O auditório perdeu sua elegância”, registrou o depoimento de uma ex-frequentera citada por McCann (2004, p. 182). A senhora foi substituída por uma audiência inculta, o povo brasileiro:

Está mais do que provado que nosso povo, mesmo com seu raquitismo exaustivo de bagre, gosta de música. O que ele não tem é educação musical. Nem musical nem nenhuma outra, diga-se de passagem. (Holanda, 1955, p. 28)

Assim, ao longo de várias décadas, a indústria cultural no Brasil passou a ser movimentada pela pujança das audiências populares e do marketing dos programas de rádio, especialmente nos programas produzidos no Rio de Janeiro, na Rádio Nacional e outras. Nunca antes um veículo de comunicação chegara tão longe, cobrindo vastas distâncias do território nacional; e tão perto, entrando nas casas, falando direto aos ouvidos das pessoas, em grande escala. Tal poderio foi logo apropriado, não apenas pelo Governo e seu projeto nacionalista, como também pelo capitalismo, como forma de vender produtos e costumes.

Para dar concretude a aspirações e interesses tão ambiciosos, a audiência deveria ser chamada a participar. E a população respondeu intensamente ao chamado, ocupando os auditórios. Sua movimentação ruidosa ganhou destaque, reprovando ou consagrando aspirantes a artistas nos programas de calouros ou engrandecendo seus ídolos; aprovando e disseminando estratégias de propaganda e venda de produtos; consumindo a vida dos artistas em jornais e revistas dirigidas especialmente a este público. E disseminando seus costumes, comprando discos e produtos cinematográficos, assistindo a shows em cassinos, teatros, circos e clubes pelo país afora. Foi época de demonstrações de força e penetração de fã-clubes, cujos integrantes eram acusados pelos opositores de serem profissionais de audiência, pondo em dúvida a sinceridade e legitimidade de seus gostos. Some-se a isto a fantasia e os projetos individuais e coletivos das margens lutando por inserir-se de modo positivo e propositivo na sociedade que se transformava. E havia a música, a dança, com forte marca afro-brasileira, seus produtores e produtoras.



### **Nos auditórios das rádios, a presença feminina negra era predominante:**

Tão acentuada é a presença da mulher de cor entre esses frequentadores de auditórios, e é de tal maneira efervescente, barulhento e espetaculoso o seu comportamento, que nos meios radiofônicos esses grupos promocionais são chamadas depreciativamente de ‘macacas de auditório’, numa alusão direta àquelas generalizações populares que procuram identificar características negroides e traços simiescos. (Pereira, 2001, pp 111-112)

Para além das possibilidades de acesso a entretenimento gratuito e de influência direta sobre os produtos culturais veiculados, a presença destas mulheres negras nos programas, trabalhadoras domésticas em sua maioria, significava também, segundo o pesquisador, a busca por oportunidades de socialização sem os riscos representados pelas ruas e suas polícias. Além de possibilidades de intercâmbio com outras e outros integrantes do mesmo segmento racial e social em ambientes protegidos.

Apesar dos relatos depreciativos, a participação destas “mocinhas pardas dos auditórios” (Holanda, 1954, p. 29) nos programas era antecedida por uma série de ações preparatórias que envolviam articulação grupal, investimentos na produção de indumentárias com os luxos possíveis às representantes das classes mais baixas, cuidados com cabelos e maquiagem, estratégias para o afastamento do trabalho numa época em que a carga de horária de empregadas domésticas era extenuante, entre outras. Tive oportunidade de conhecer e dialogar com mulheres negras que frequentaram os auditórios das rádios nos tempos mais intensos e que discorreram sobre os detalhes desta participação: era necessário grande investimento financeiro, de trabalho e tempo, uma vez que produziam as próprias roupas e cuidavam dos próprios cabelos em horários alternativos aos dedicados ao trabalho nas residências da elite. E havia também as múltiplas emoções envolvidas em sua frequência aos auditórios para prestigiar seus ídolos: orgulho, realização, esperteza ao driblar as patroas, energia física para retornar à intensa carga de trabalho após a agitação do rádio e dos bailes subsequentes. Contentamento ao escapar, ainda que momentaneamente, às agruras do cotidiano que o racismo patriarcal lhes impunha. E alegria. Essa participação me pareceu requisitar, ao contrário do espontaneísmo histórico descrito por alguns autores, organização, agência, protagonismo, projeto.

Mesmo assim, ao lado das aspirações de aceitação e ascensão social, estas mulheres negras encontraram principalmente estigmas e rejeições. Nestor de Holanda, o jornalista que cunhou o termo “macacas de auditório”, junto com outras expressões estigmatizantes citadas aqui, não estava sozinho. Não é outra a razão que impeliu a cantora Marlene, uma das artistas mais prestigiadas pelo seu público, a tentar retribuir a dedicação, afirmado numa entrevista em 1973: “Nós não tínhamos apenas empregadinhas. Tínhamos colegiais, universitários, gays, nós tínhamos de tudo.” (apud McCann, p. 210, tradução minha). Ao tentar prestigiar o seu público, a cantora reiterou exclusões e estigmas em voga, buscando invisibilizar o predomínio das negras trabalhadoras domésticas entre suas fãs nos auditórios. Ainda que a cantora, e muitas e muitos artistas junto com ela, devessem a estes auditórios e seus fã-clubes, momentos marcantes de sua carreira, como, no caso de Marlene, a eleição de Rainha do Rádio em 1949 e 1950 e os ganhos financeiros e de prestígio associados ao título e a longa trajetória de sucessos:

*O resultado deixou surpreendido o mais ortodoxo ouvinte, pois o fã-clube de Marlene foi mais eficiente e elegeu a paulista, a Rainha do Rádio de 1949 e 1950. O título possibilitou que a estrela ganhasse um programa próprio na Rádio Nacional. (Moraes e Siqueira, 2008, p.6)*

*Ao contrário das correntes depreciativas em voga, o pesquisador José Ramos Tinhorão, voz tantas vezes discordante, enxergou nas “macacas de auditório” um momento de hegemonia das classes mais baixas, ainda que fugaz (McCann, p. 210).*

O apagamento e/ou a estigmatização da participação das mulheres negras era – ainda é - uma estratégia importante ao privilégio racista sobre os valores gerados na sociedade brasileira, mesmo antes do advento da indústria cultural e do rádio. Tal privilégio, como vimos nas narrativas acerca da trajetória exemplar de algumas cantoras de maior sucesso da indústria musical brasileira acima, recorria a diferentes mecanismos, que envolviam estigmatização, negação de pertencimento racial, ou uma combinação de ambos. Tais estratégias não impediram a circulação das vozes e imagens de mulheres e homens negros na indústria, mas possivelmente buscaram restringir os graus de identificação das audiências e, também, seu acesso aos resultados positivos destas produções culturais.

#### **Parada provisória à título de conclusão:**

Não se buscou produzir aqui nenhuma grande narrativa da vitória das margens a partir do barulho produzido pelas mulheres negras nos auditórios dos programas de rádio nas décadas de 40 e 50. Tampouco quis afirmar o triunfo negro na sociedade marcada pelo racismo patriarcal a partir da ação daquelas mulheres negras. Reconheço e concordo com S. Hall ao apontar que:

*hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações da cultura; trata-se de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele. (Hall, 2003, p. 339)*

Ao indagar as estratégias empreendidas pelo segmento negro e, nele, pelas mulheres negras, busquei verificar, ainda de modo inicial, a amplitude dos espaços de expressão conquistados e os elementos que estiveram em jogo nestas disputas em ambientes tão adversos como a mídia radiofônica e seu projeto nacionalizante da primeira metade do século XX. Reconhecendo, ainda a partir de Stuart Hall, que:

*os espaços 'conquistados' para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. (...) [E] o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. (Idem).*

Busquei, aqui, recolocar as macacas de auditório do lado de fora do círculo de estigmas, para podermos ver um pouco mais o que eram: mulheres negras empreendendo coletivamente táticas de participação e expressão na música popular brasileira, inserindo-se de forma ativa e ativista nas disputas em torno da identidade cultural válida para o Brasil imaginado.

De fato, formas de participação coletivas não são estranhas à cultura afro-brasileira. As modalidades tradicionais (em rituais religiosos ou não) implicam a participação coletiva traduzida na roda; na participação integral do corpo, suas possibilidades e sensações; as vozes uníssonas e os corpos que dançam e usufruem do passado comum e do futuro imaginado. Tais formas persistem, hibridizadas, articuladas a outras formas em disputa no campo da cultura. Longe de indicarem pureza cultural, sua persistência aos tempos da instalação da empresa cultural midiática do século XX expõe resistências vividas do lado de dentro dos processos de produção capitalista instalados.

As táticas empreendidas pelas mulheres negras nos auditórios remetem a outras experiências dentro da cultura negra e seus modos musicais que exigem a presença dos coletivos, como as formas de canto-e-resposta; a atuação das pastoras dos terreiros de samba que, com seu canto em coro, tinham o poder de terminar o sucesso ou a rejeição das canções; as rodas rituais religiosas e as rodas de samba. Em todas elas, a participação das mulheres assume relevância e protagonismo.

Diante dos limites da participação coletiva negra na sociedade da época e ainda nos produtos radiofônicos, aquelas mulheres negras encontraram brechas para exercer protagonismo nos programas de auditório, possibilitando novas modalidades de inserção coletiva, em alto e bom som, abrindo espaços de atuação na indústria cultural para a comunidade negra e, principalmente, para as mulheres negras.

Da mesma forma que encontrava um lugar para as tradições negras, a ação das macacas de auditório expunha o conflito embutido no mito da democracia racial recém- instalado, contestando a precedência e protagonismo que este conferia ao segmento branco no projeto de nação moderna e na indústria cultural em desenvolvimento. Nos auditórios, as mulheres negras reivindicaram e exerceram um protagonismo inesperado e, para muitos, inaceitável. Mas fundamentalmente, um protagonismo que as posicionava no centro de algumas das decisões no momento da virada industrial da cultura e da música popular no Brasil. No momento de construção e afirmação de uma nova nacionalidade, um novo regime, uma nova nação.

## Referências bibliográficas:

- AGUIAR, Ronaldo Conde. Almanaque da Rádio Nacional. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2007.
- ALBIN, Ricardo Cravo. O Livro de Ouro da MPB. Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.
- BOBO, Jacqueline. Black Women as Cultural Readers. New York, Columbia University Press, 1995.
- CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, Edusp, 1998.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. Araca: arquiduquesa do Encantado. Rio de Janeiro, Folha Seca, 2004.
- COLEÇÃO REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Rio de Janeiro, Funarte – Bem-Te- Vi Produções Literárias, 2006.
- CRAGNOLINI, Alejandra. Soportando la violencia: modos de reproducir y de resignificar la exclusion social. In ULHÔA, Martha e OCHOA, Ana Maria. (orgs.). Música Popular na América Latina: pontos de escuta. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2005. pp. 53 – 70.
- CRENSHAW, Kimberlé W. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. In: Stanford Law Review, Vol. 43, No. 6 (Jul., 1991), pp. 1241-1299.
- DINIZ, Edinha. Chiquinha Gonzaga: uma história de vida. Rio de Janeiro, Editora Rosa dos Tempos, 1999.
- FAOUR, Rodrigo. Dolores Duran: a noite e as canções de uma mulher fascinante. Rio de Janeiro, Record, 2012.
- FENERICK, José Adriano. Nem do Morro nem da Cidade: transformações do samba e da indústria cultural (1920 – 1945). São Paulo, Annablume/FAPESP, 2005.
- GILROY, Paul. Atlântico Negro – Modernidade e Dupla Consciência. São Paulo/ Rios de Janeiro, Editora 34/ UCAM, 2001.
- GOMES, Tiago de Melo. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830 – 1932. Revista Afro – Ásia. Salvador, no 29/ 30, 2003. pp. 175 – 198.
- GONZÁLEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, Madel T. (org.). O Lugar da Mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1982.
- HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do ‘popular’. In: HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG/Brasília: Unesco, 2003. pp. 247 – 264.
- \_\_\_\_\_ A relevância de Gramsci para o estudo de raça e etnicidade. In: HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG/Brasília: Unesco, 2003. pp. 294-334
- \_\_\_\_\_ Que ‘negro’ é esse na cultura popular negra. In: Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte – Brasília: Editora UFMG/ Representação a UNESCO no Brasil, 2003, p. 335 – 349.
- HOOKS, bell. Gangsta Culture – Sexism and Misogyny: who will take the rap? In: \_\_\_\_\_. Outlaw Culture: resisting representations. New York, Routledge, 1994. pp. 115 – 123.
- LANDES, Ruth. Escravidão negra e status feminino. In: A cidade das mulheres. 2a edição revista. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. pp. 347 – 352.
- MATOS, Cláudia Neiva de. Acertei no Milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio

de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

MAXIMO, João e DIDIER, Carlos. Noel Rosa: uma biografia. Brasília, Editora UNB, 1990.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983

\_\_\_\_\_. A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro. In: LOPES, Antônio Herculano (org). Entre Europa e África: a invenção do carioca. Rio de Janeiro, Topbooks e Edições Casa de Rui Barbosa, 2000, pp. 113 – 154.

NAPOLITANO, Marcos. A Música Brasileira na Década de 50. Revista USP. São Paulo, n.87, p. 56-73, setembro/novembro 2010.

PEREIRA, João Baptista Borges. Cor, Profissão e Mobilidade – o Negro e o Rádio de São Paulo. 2a edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

CARDOSO, Cláudia Pons. Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo), NEIM/UFBA, 2012.

MCCANN, Bryan. Hello, Hello Brazil: Brazil. USA, Duke University Press, 2004.

Popular Music in the Making of Modern

REIS, Letícia Vidor de Sousa. “O que o rei não viu”: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. In: Estudos Afro-Asiáticos, Ano 25, número 2, 2003, pp. 237-279.

RUIZ, Roberto. Araci Cortes: linda flor. Rio de Janeiro, Funarte/INM/Divisão de Música Popular, 1984.

SAROLDI, Luís Carlos. O maxixe como liberação do corpo. In: LOPES, Antônio Herculano (organizador). Entre Europa e África: a invenção do carioca. Rio de Janeiro, Topbooks e Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

\_\_\_\_\_. e MOREIRA, Sonia Virginia. Rádio Nacional: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro, Martins Fontes/ FUNARTE/Instituto Nacional de Música, 1984.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2.a edição. Rio de Janeiro, Mauad, 1998. \_\_\_\_\_. A Verdade Seduzida: por um conceito de cultura no Brasil. 2a edição. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2010.

THEODORO, Helena. Mito e Espiritualidade: mulheres negras. Rio de Janeiro, Pallas Editora, 1996.

VIANNA, Hermano. O Mistério do Samba. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 1995.

WERNECK, Jurema. O samba segundo as lalodês: mulheres negras e a cultura midiática. Rio de Janeiro, Tese (Doutorado em Comunicação) Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

\_\_\_\_\_, IRACI, Nilza e CRUZ, Simone. Mulheres Negras na Primeira Pessoa. Porto Alegre, Redes Editora, 2012.