

**O canto das *Ialodês*:
O poder e a voz das cantoras de samba**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música e pensamento afrodiáspórico

Marcela Velon
Doutora em Música - Egressa UNIRIO
marcelavelonarquivos@gmail.com

Resumo. Neste artigo apresentamos uma primeira tentativa de compreender, por meio de epistemologias não-hegemônicas, uma característica recorrente em formas de se cantar samba. Aqui focamos no aspecto do timbre e nas relações constituídas socialmente a partir desse elemento por meio de cosmopercepções da cultura *Yorubá*. Para tanto, nos referenciamos aos conceitos de colonialidade de gênero, de Maria Lugones (2019), para justificar a necessidade de novas ferramentas analíticas nos estudos em música popular, e à noção de *Ialodê*, apresentada pela primeira vez como referencial teórico por Jurema Werneck (2007). Complementamos essa perspectiva ao traçar um paralelo entre as vozes faladas e cantadas nos terreiros, as vocalidades de mulheres sambistas e a influência dos *orixás*.

Palavras-chave. Vocalidades no samba, Canto popular brasileiro, Decolonialidade, Feminismo, Música e gênero.

Title. The Song of the *Ialodês*: The Power and the Voice of Samba Singers

Abstract. In this article we present a first attempt to understand, through non-hegemonic epistemologies, a recurrent characteristic in ways of singing samba. Here we focus on the aspect of timbre and the relationships socially constituted from this element through cosmoperceptions of *Yoruba* culture. To do so, we refer to the concepts of gender coloniality, by Maria Lugones (2019), to justify the need for new analytical tools in popular music studies, and to the notion of *Ialodê*, presented for the first time as a theoretical reference by Jurema Werneck (2007). We complement this perspective by drawing a parallel between the spoken and sung voices in the terreiros, the vocalities of sambista women and the influence of the *orixás*.

Keywords. Samba Vocalities, Brazilian Popular Song, Decoloniality, Feminism, Music and Genre.

Sobre a colonialidade de gênero e aspectos do canto popular

Esse artigo traz um recorte do capítulo 5 da tese de Doutorado em Etnografia das Práticas Musicais na UNIRIO (VELON, 2022), e uma primeira tentativa de continuidade sobre o tema, iniciado como complemento de uma das análises do canto de uma compositora

sambista.¹ Neste capítulo, foi defendida uma correlação entre a colonialidade de gênero (LUGONES, 2019), o fenômeno da desvocalização do logos (CAVARERO, 2011) e aspectos observados na cantautoria (ROSA e NOGUEIRA, 2015) de mulheres. Aqui buscaremos prosseguir um pouco além sobre as observações que abarcam especificamente o timbre de cantoras de samba.

Anibal Quijano (2005) analisou como se deu a associação entre o etnocentrismo colonial e a classificação racial universal e considerou três elementos centrais nesse processo, os quais influenciaram (e influenciam) a vida cotidiana da população mundial: a colonialidade do poder, o capitalismo e o eurocentrismo (QUIJANO, 2005).

Dessa moderna visão de mundo, em que se amalgamavam evolucionismo e dualismo, surgiram os binarismos hierárquicos que justificariam as violências perpetradas contra o que era diverso ao padrão hegemônico. Maria Lugones (2019; 2008) ampliou a idéia de Quijano (2005) ao afirmar que a diferenciação entre gêneros (masculino e feminino) e sua associação à heterossexualidade seriam centrais para a constituição desse novo sistema que começou a se formar juntamente com a noção de América: O Sistema Moderno/Colonial de Gênero (LUGONES; 2008), uma visão de mundo que perpassaria questões de ordem econômica, social, filosófica, espiritual; enfim, a construção do conhecimento.

Nesse sistema a mulher estaria associada a um ser essencialmente corpóreo. A partir dessa noção, foi empreendida a caça às bruxas para o domínio dos corpos de mulheres, receptáculos de conhecimentos mágicos (sobre os ciclos da natureza, sobre ervas e medicinas) junto à sexualidade (a capacidade de gerar vida, prazer, outras relações com o mundo), além da relação desse processo com o desenvolvimento do capitalismo e sua relação generificada do trabalho (FEDERICI, 2017). Ao descrever o espaço destinado às mulheres brancas nesse sistema, Lugones (2008) observou:

Mas tão importante quanto sua função reprodutiva de propriedade e raça é que as mulheres burguesas brancas são excluídas da esfera de autoridade coletiva,

¹ Na tese foram observadas as formas de organização de 3 coletivos de mulheres músicas na cidade do Rio de Janeiro – Primavera das Mulheres, Sonora RJ e Essa Mulher – abarcando dinâmica e manutenção desses coletivos, contexto político e histórico em que surgiram, e o trabalho artístico realizado por suas integrantes (cantoras, instrumentistas, compositoras, arranjadoras, produtoras culturais). No quinto e último capítulo foi elaborada uma reflexão sobre o campo do canto popular brasileiro, na qual a pesquisadora analisou algumas interpretações de cantautoras – abarcando, neste termo, a dimensão política, como trazido por Rosa e Nogueira (2015).

da produção de conhecimento e de quase qualquer possibilidade de controle sobre os meios de produção. A suposta fraqueza socialmente construída de seus corpos e mentes desempenha um papel importante na redução e reclusão das mulheres burguesas brancas da maioria dos domínios da vida; da existência humana. [...] O lado oculto/escuro do sistema de gênero era e é completamente violento. Começamos a compreender a profunda redução dos *anamachos*, dos *anafêmias* e dos povos do "terceiro gênero". De sua participação ubíqua nos rituais pré-coloniais, nos processos de tomada de decisão e na economia, eles foram reduzidos à animalidade, ao sexo forçado com colonizadores brancos e à exploração laboral tão profunda que muitas vezes os levou a trabalhar até a morte. (LUGONES, 2008, p. 98-99)²

Outras relações generificadas foram constituídas nesse processo, dentre as quais nos debruçamos a compreender no campo da música popular brasileira (VELON, 2022). Se os binarismos constituíram os antagonismos correspondentes entre homem\mulher, racionalidade\irracionalidade, forte\fraco, objetivo\subjetivo, entre outros, observamos, no campo da música popular, a sua correlação “(em relação a andamento) estável\instável ou firme\solto, (pegada) forte\fraca, (performance) precisa\imprecisa, (qualidade) boa\ruim, escolha estética (racional\intuitiva), e assim por diante” (Id, ibid, p. 173). Consequências da colonialidade de gênero e suas imposições dentro da música popular se encontram, por exemplo, no espaço destinado às mulheres – o de cantoras – bem como outras relações no campo do canto popular brasileiro, incluindo a sua historiografia oficial (Id, ibid).

Por isso, cantoras como Leny Andrade e Alcione, entre outras mulheres negras, enfrentaram desafios ao se colocarem em espaços masculinizados da música. Apesar de serem excelentes instrumentistas, tiveram que assumir apenas o lugar de intérpretes para conseguirem seguir com o trabalho em música, sendo consideradas “músicos” no lugar de “cantoras”. Ao apresentarem aspectos observados em homens instrumentistas – seja pela virtuosidade técnica, seja pelo uso de terminologias musicais – pois recaíam novamente na questão da racionalidade (NESTROVISKI, 2013; PRADO, 2019), além da branquitude. Cantoras negras também

² Ao escrever sobre *anamachos* e *anafêmeas*, Maria Lugones cita o trabalho de Oyéronké Oyewùmi no livro *La Invención de las Mujeres*, em que demonstra como na cultura yorubá não existe um sistema de gênero, que é um princípio organizacional da cultura Ocidental usado como ferramenta de dominação e interpretação do mundo. As categorias homem/mulher não se aplicam, não existe essa oposição binária, nem mesmo são interpretadas hierarquicamente. Os órgãos sexuais não definem posições sociais, pois são interpretados apenas como características anatômicas, por essa razão Oyewùmi utiliza o prefixo *ana*.

enfrentaram outros desafios por escolherem cantar gêneros musicais que não estavam inseridos apenas no samba. É o exemplo de Áurea Martins, amadrinhada por Elizeth Cardoso: Ao transpôr o mito da “mulata sambista” por cantar músicas que considerava como baladas, mais densas e dramáticas, foi invisibilizada desde seu primeiro álbum gravado em 1972 (SANTHIAGO, 2009).

Ao buscar compreender onde estariam a corporeidade e a subjetividade no canto (considerados da ordem do feminino pela cultura hegemônica), nos referenciamos à “psicodinâmica vocal”, de Behlau e Zimer (In: JACOBS, 2017) que levaram em consideração três dimensões de seu fenômeno: a biológica, a psicológica e a socioeducacional. A biológica diz respeito às características anatômicas e fisiológicas que, no entanto, não é determinante. A interação contínua dos sujeitos com o meio possibilita modificações na dimensão biológica, como, por exemplo, intervenções cirúrgicas, posturas, uso de determinadas roupas, etc. A camada socioeducacional se remete à cultura de forma mais ampla, envolvendo nesse contexto elementos prosódicos, como por exemplo, a formação dos sotaques (JACOBS, 2017). Apesar de existir um componente intrínseco à estrutura do indivíduo, há uma grande possibilidade de variação da qualidade da voz que é determinada pelo fator sociocultural e psicológico. O som padrão de uma voz pode ser modificado por diferentes ajustes do trato vocal (SUNDBERG, 2015; MARIZ, 2013), sendo a voz um instrumento incorporado que apresenta uma ampla plasticidade.

Daiane Jacobs (2017) afirma que, embora a voz coloquial de homens e mulheres do Brasil apresentem uma média de 113Hz e 205Hz, respectivamente, esse padrão pode apresentar variações de acordo com inúmeras variáveis culturais (JACOBS, 2017, p. 369). Baseada em estudos sobre diferenciação entre comunicação masculina e feminina a fonoaudióloga Mara Behlau afirmou que, com intuito de aparentar maior independência e autoridade, as mulheres deveriam buscar utilizar a voz falada mais grave (BEHLAU, 2010). Já Titze (2012) observou que cada vez mais mulheres buscam utilizar a voz falada mais grave, na busca por equidade entre os gêneros. A voz é utilizada na sociedade ocidental para afirmar sua matriz cis-heteronormativa de gênero (CAMOZZATO, 2020). Daí as críticas às vozes de travestis, repetidamente consideradas falsas, performáticas (id., ibid.), demonstrando que existe também uma normatização e disciplinamento das vozes, o que podemos ampliar ao considerar o canto – que também pode ser disciplinado segundo regras sociais (VELON, 2022). A voz é a

materialidade investida na produção do gendramento, sendo também uma ferramenta discursiva por si só.

As Ialodês do samba

Em “O samba segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática”, Jurema Werneck (2007) resgata a relevância da mulher negra na história do samba e analisa elementos da carreira de três de suas vozes; Leci Brandão, Alcione e Jovelina Pérola Negra. Ela retoma as memórias das casas das tias baianas na busca por essa origem mítica do samba, da centralidade da mulher, e afirma não ser tarefa fácil. O que as pesquisadoras mais encontram em relação à vida das mulheres negras na cultura brasileira são a ausência ou a insuficiência de fontes. Para isso, por meio da figura da Ialodê, Werneck recria pontes para uma possível reescrita historiográfica. Ialodê é a forma brasileira para a palavra em iorubá “*Ìyálòòde*” ou “*Iyálóde*”, e foi um dos títulos dados à Oxum e Nanã (WERNECK, 2007, p. 66-67).

Oxum é a orixá feminina identificada com a fertilidade e a capacidade de enxergar o futuro; com as águas doces dos rios e das cachoeiras; com a riqueza, o ouro e a cor amarela. Oxum é a mulher que, através do trabalho, do respeito às tradições e da luta, foi capaz de reverter as estruturas de poder e riqueza e apropriar-se de fatias consideráveis deste poder e desta riqueza (WERNECK, 2007, p. 68).

A Ialodê é a personalidade feminina que possui atuação política, manifesta poder e respeito, sendo detentora da capacidade de luta. O título de Ialodê é conferido a cargos públicos, sendo uma posição de prestígio ocupado por mulheres nessa cultura. Werneck utiliza a Ialodê como conceito para contrapor e explicar a invisibilidade das mulheres negras tanto na historiografia da música popular, quanto para demonstrar situações de racismo e sexismo pelas quais muitas passaram em suas carreiras. As mulheres do samba estariam encarregadas de dar continuidade a essa tradição africana revelada pelas Ialodês, sendo valorizada a sua dimensão de luta, de disputa e de mobilizações constantes. Isso o fazem não somente por si, mas por toda a sua comunidade, e então se colocam no espaço público para realizarem ações políticas.³

É com essa mesma intenção que nos remetemos ao trabalho de Jurema Werneck no título do presente artigo: Para compreender uma característica recorrente nas vocalidades de mulheres sambistas. Acreditamos que se fazem necessárias novas interpretações sobre os processos históricos observados na música popular brasileira, considerando a

³ Um lugar bem diverso àquele destinado inicialmente às mulheres brancas, como vimos acima.

interseccionalidade para se ter uma compreensão mais ampla sobre alguns mitos ou apagamentos possivelmente criados a partir de uma lente embranquecida e androcêntrica. Ao buscar descrever algumas personalidades, eventos e fenômenos da música popular, afrodescendente, devemos compreender de que forma o racismo atua nas relações de gênero e nas interpretações sobre nossas sonoridades.

Para expandirmos novos entendimentos sobre a formação das vocalidades do canto popular brasileiro, em toda a sua diversidade, devemos buscar outras ferramentas de análise que por muito tempo não foram levadas em consideração, seja por descrédito ou por desconhecimento, ao serem valorizados referenciais notadamente marcados pela escrita e pensamento branco-euro-hetero-androcêntrico. Portanto, uma outra cosmopercepção, fator essencial na constituição da cultura e identidade afrodiaspórica no Brasil, estará sendo levada em consideração como marco teórico nas hipóteses aqui levantadas, numa tentativa de africanizar a epistemologia do canto brasileiro.

Ao observar a voz de cantoras do samba (mulheres negras, atuantes no Rio de Janeiro, em sua maioria), destacamos a recorrência de timbre escuro em quase todas as vozes, além de maior presença do registro de peito – esta última recorrente no samba, de uma forma geral.⁴ Essa marca aparece desde referências do gênero, responsáveis por constituir uma identidade dentro da discografia brasileira (Elizeth Cardoso, Clementina de Jesus, Áurea Martins, Beth Carvalho, Clara Nunes, Alcione, Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão), até intérpretes contemporâneas (Mariene de Castro, Margareth Menezes, Marina íris, Nina Rosa, Fabiana Cozza).

Se a voz grave nos leva a considerar que o sujeito que a emite personifica o poder, e se às mulheres negras, afrodescendentes, é permitido exercer o poder de suas personalidades

⁴ Há, por vezes, confusão entre timbre de voz grave e tonalidade grave. Elizeth Cardoso, por exemplo, não cantava simplesmente em tons considerados graves para mulheres, como observado em reportagens sobre a cantora, mas trazia como características de sua voz, de seu timbre (VELON, 2015). Como foi assinalado, além da constituição física de cada indivíduo, somos capazes de realizar ajustes do aparelho fonador com intuito de escurecer ou clarear a voz, ou seja, ocasionar valorização ora de harmônicos graves, ora de harmônicos mais agudos. Essas modificações resultam em sensação de maior peso ou leveza em relação ao padrão da voz.

influenciadoras na sociedade – como visto por meio da figura da Ialodê – conjecturamos que, ao longo do processo de consolidação do samba, essas mulheres possivelmente estariam envolvidas de forma ativa nos encontros realizados em suas comunidades.

Não queremos, com isso, ignorar a constituição da estética vocal dos gêneros musicais brasileiros a partir de uma genealogia (MACHADO, 2012), dada pela escuta e imitação de principais referências. Consideramos aqui essa inquestionável construção, geração após geração, dos padrões de vocalidades de gêneros consolidados como o samba, o forró, a música caipira, e assim por diante – também em disputa constante na contemporaneidade. No entanto, nos parece enriquecedor pensar mediante outras perspectivas para compreender algumas sonoridades tão naturalizadas que, por isso mesmo, parecem não serem notadas.

As vocalidades dos terreiros

Ao buscar pesquisas sobre esse tema, decidimos começar pelo samba de roda. Clécia Queiroz afirmou que “A literatura acerca das vozes no samba de roda não é extensa. (...) Os estudos são mais voltados para a *chula* e, ainda assim, com concentração no canto e não propriamente nas vozes” (QUEIROZ, 2019, p. 210) e “Embora não existam provas documentais que o samba de roda tenha se originado ali (nos terreiros de candomblé da Bahia), há fortes indícios da existência de uma estreita relação com o candomblé e de que provavelmente os praticantes de um também o eram do outro” (QUEIROZ, 2019, p. 222-223).

Algumas pesquisadoras relatam sobre a relação de adeptos do candomblé com os orixás que regem a sua cabeça, dos quais têm forte influência, principalmente após o processo de iniciação. Luciana Gama (2007) observou a relação de vozes faladas de adeptos do candomblé sob a força dos Orixás. A autora exemplificou, com atribuições corporais e comportamentais, alguns comentários êmicos como “Ela é mesmo filha de Oxum, tão vaidosa!”, “Todos os filhos de Iemanjá que eu conheço têm algum problema nas pernas”, “Pelo seu tipo você deve ser filha de Iansã” (GAMA, 2007, s.p) e que essa diferenciação se passa por características morfológicas, psicológicas e pelo comportamento sexual. “Foi a partir dessas considerações que pude perceber a influência dos orixás na voz e fala dos seus filhos de santo, inclusive por haver uma associação entre a personalidade e as características vocais” (id, *ibid*). Os filhos de Ogum, relacionado a um arquétipo guerreiro, violento, tido como o deus do ferro, razão pela qual costuma imprimir um caráter sisudo e rígido nos comportamentos corporais de seus ‘filhos’. “De acordo com os relatos colhidos, os filhos deste Orixá se comunicam “[...] num

tom de imposição, em um tom de ordem”, “[...] falam com maior rispidez e sua entonação vocal é agressiva” (id, ibid). Nanã Buruku, uma anciã dos Orixás, dança como uma idosa, curvada para frente, com gestos suaves. Nanã bebeu do “*omi eró*”, a água que acalma. Seus filhos e filhas costumam falar baixo, de maneira doce e meiga. Oxalá, também considerado como um orixã mais velho, é calmo e pacífico, e por seu caráter quieto e sem muito entusiasmo, não gosta de falar. Como resultado, a entonação se mostra mais calma e baixa; seus filhos e filhas falam pouco e de maneira mais lenta. (idi, ibid). Oyá (Iansã) e Xangô compartilham o poder do fogo. Iansã possui ainda sua relação com as águas, simbolizando a união de forças opostas. Acompanha Xangô na guerra e possui o poder dos relâmpagos, ventos e trovões, “(...) os filhos de Iansã apresentam na voz um tom de imposição. Falam com maior rispidez e sua entonação vocal é agressiva e impetuosa. Todas essas características vocais dizem respeito ao temperamento desse orixá e, conseqüentemente, ao temperamento dos filhos que herdaram suas qualidades” (id, ibid). A pesquisadora ainda percebeu maior alteração vocal (disfonia ou rouquidão) em filhas e filhos de Iansã e Xangô. Essa característica aparece inclusive na mitologia do Orixá. Há ainda o seu poder de cuspir fogo pela boca e nariz, o que a leva a perder a voz, motivo de a pesquisadora relacionar a problemas de voz presentes em suas filhas e filhos.

Rita Segato (2005) afirmou que nas religiões afro-brasileiras há “[...] uma conciliação do indivíduo com o transcendente através do próprio corpo do fiel, evidenciando a relação íntima do sujeito com o divino” e que, além disso, observa-se a partilha de traços dos fiéis com a personalidade dos santos, que herdaram características dos segundos mesmo fora das cerimônias (id, ibid).

Laila Rosa (2005) trata sobre as músicas devotadas à orixá Iansã no terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê* ou *Seita Africana Santa Bárbara*, regido por esta entidade. Ao buscar compreender a nação Xambá, percebeu a representatividade de Iansã para este terreiro que, por sua vez, possuía como fundamento o protagonismo de mulheres por décadas. Rosa observou a dupla função exercida pela música, responsável tanto por elevar a experiência humana rumo ao divino, quanto também por ocasionar transformações a partir de sua experiência terrena, na vida comum. Já em sua tese, Rosa (2009) traçou um panorama do surgimento e das práticas nos rituais da Jurema, tradição observada principalmente no nordeste do Brasil, e sua atuação pelas mulheres. A autora observou como se dá a relação por meio da música tanto na esfera humana, realizada por meio de entrevistas com as(os) praticantes da Jurema, quanto na esfera divina, a partir das divindades femininas que compõem seu panteão. Um dos dados observados foi a

influência que as divindades (caboclas, pretas-velhas, ciganas, mestras e pombagiras) exercem sobre as/os frequentadores da Jurema, principalmente sobre as pessoas que ‘recebem’ as entidades, promovendo o empoderamento de mulheres e homens. Isso ocorre pelas características de cada divindade, da performance e da música. Outro dado a destacar seria o repertório dedicado a cada divindade, apresentando diferenças notáveis, excetuando uma em que ocorrem certos entrecruzamentos (o caso da cigana), além de características vocais particulares apresentadas por cada entidade.

Erico Brito (2018) afirmou que quando o *orixá* se manifesta na terra, emite um grito ritual chamado *ilá*, um som específico que existe para cada *orixá*. Esse som é o sinal de que a divindade está ali, e não mais a pessoa que o manifestou. “Ao emitir o *ilá*, o *orixá* recebe de volta os *orikis* emitidos pelos presentes na cerimônia” (BRITO, 2018).

Bruna Prado (2019) observou a relação do canto de Maria Bethânia com o candomblé. A partir dessa identificação estabelecida entre a filha de santo e a Orixá dona dessa cabeça, Iansã, a intérprete encontrou uma forma específica de se expressar na música. Bethânia, com predominância do registro de peito firme e forte, afirmou que “[...] dialoga com os cantos de tradição oral, presentes nos diversos pontos de umbanda e candomblé e nos sambas-de-roda que ela interpreta” (PRADO, 2019, p.71).

Denise Barata (2015) questionou o motivo pelo qual as vozes consideradas herdeiras de uma vocalidade tradicional africana não ganharam a mesma visibilidade na história da MPB. Estudiosa do samba desde 1996, em especial, do partido alto presente em clubes, escolas de samba e festas nos fundos de quintais das casas do subúrbio do Rio de Janeiro, conheceu vozes, como de Renatinho Partideiro, Ivan Milanez, Argemiro do Patrocínio, Elaine Machado, Tia Surica, Tia Doca, dentre outras intérpretes que não chegavam em outras regiões da cidade. Diante das poucas vezes que fizeram esse trânsito, suas vocalidades foram consideradas oriundas de uma forma exótica ou folclórica de cantar: “Todos eles foram tardiamente gravados em LPs ou CDs, mas eram mais conhecidos pela sua participação nestes eventos do que pela presença na mídia” (BARATA, 2015, p. 1).

Breve genealogia de vocalidades das mulheres do samba

Uma possível elucidação para a recorrência do timbre grave, poderia ser a disputa simbólica das mulheres com os homens, como observado anteriormente por Behlau (2010) e Titze (2012) em relação à voz falada no ocidente. No entanto, ao utilizarmos outros referenciais

culturais como o significado da presença das Ialodês na cultura yorubá e a mitologia dos orixás – bem como a influência nos iniciados do candomblé, como observado acima – compreendemos que a imagem da mulher nessa cultura não corresponde àquela elaborada pela hegemônica, européia.

Considerando a centralidade das mulheres e o poder exercido por estas na resistência cultural afrodiáspórica no Brasil (WERNECK, 2007), gostaríamos de buscar esclarecer o uso recorrente do registro de peito e do timbre escuro, principalmente, mediante alguns indícios que precisaremos aprofundar em uma etapa posterior. Acreditamos que esses dois fatores (a figura das Ialodês e algumas características de orixás) nos informam que o timbre grave é valorizado como símbolo do poder exercido pelas mulheres, onde a corporeidade está vinculada à uma espiritualidade telúrica. O mundo espiritual, expresso por meio dos elementos da natureza, da força de suas manifestações, de seu *axé*, não se afasta do corpo e da matéria, como observamos em outras tradições religiosas dominantes, sendo elemento marcante de sua cosmopercepção.

Tomemos como um último exemplo o trecho a seguir. Nele podemos observar como *Iansã* herda diversas características de *orixás* lidos como masculinos e as integra em sua personalidade, o que se converte em poder. Vocalmente, esse poder pode ser traduzido por meio do timbre escuro (relacionado às forças da natureza por elementos como raio, trovão), como observado sobre as vozes de filhas de *Iansã*, e de sua potência vocal (prevalecendo o registro de peito com volume alto e emissão firme).

Iansã usava seus encantos e sedução para adquirir poder. Por isso entregou-se a vários homens, deles recebendo sempre algum presente.

Com Ogum, casou-se e teve nove filhos, adquirindo o direito de usar a espada em sua defesa e dos demais.

Com Oxaguiã, adquiriu o direito de usar escudo, para proteger-se dos inimigos.

Com Exu, adquiriu os direitos de usar do fogo e da magia, para realizar os seus desejos e os de seus protegidos.

Com Oxóssi, adquiriu o saber da caça, para suprir-se de carne e a seus filhos.

Aprimorou os ensinamentos que ganhou de Exu e usou de sua magia para transformar-se em búfalo, quando ia em defesa de seus filhos.

Com Logum Edé, adquiriu o direito de pescar e tirar dos rios e cachoeiras os frutos d'água para a sobrevivência sua e de seus filhos.

Com Obaluaê, Iansã tentou insinuar-se, porém, em vão. Dele nada conseguiu. Ao final de suas conquistas e aquisições,

Iansã partiu para o reino de Xangô,

envolvendo-o, apaixonando-se e vivendo com ele para a vida toda.

Com Xangô, adquiriu o poder do encantamento,

o posto da justiça e o domínio dos raios. (Iansã ganha seus atributos de seus amantes, em “Mitologia dos Orixás”, de Reginaldo Prandi, 2001, p. 296-297)

Para finalizar, elencamos 3 personalidades do samba para ilustrar essa investigação inicial. **Elizeth Cardoso**, uma das referências vocais para Clara Nunes e Beth Carvalho (xxx,xx) cuja mãe, “Maria José Pilar, baiana, gostava de cantar e frequentar as casas de outras contrêneas na Praça XI, entre elas a casa da Tia Ciata” (Autor, xxx, p. 23), em que grandes referências de sambistas ali frequentavam, entre eles, Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha, onde se realizava um samba amaxiado que estaria fortemente conectado à uma tradição (SANDRONI, 2001, p. 101 e 137). Apesar de ser reconhecida como intérprete de samba-canção e ter sido a primeira a gravar um disco da bossa-nova, Elizeth cantou diversos compositores sambistas e gravou o antológico “Elizeth Sobe o Morro” em 1965. Neste LP foi registrada a estréia de Nelson Cavaquinho em uma gravação como violonista e cantor, e de Paulinho da Viola como compositor com uma música gravada, “Minhas madrugadas”, parceria com Candeia (PAVAN, 2006, p. 82). Nele estavam alguns dos mais representativos compositores dos morros e das escolas de samba cariocas. **Clara Nunes**, uma das maiores referências do gênero, foi amadrinhada por Elizeth Cardoso (NUNES, 1982, entrevista). Iniciada no candomblé em 1970, era filha de Ogum e Iansã. Em 1971, com seu disco Clara Nunes, fez seu primeiro grande sucesso com a música “Ê Baiana”, “Sua trajetória artística se relaciona intimamente com a religião, embora tendo transitado em gêneros musicais distintos até chegar ao samba” (RECHETNICOU, 2018, p. 66). **Leci Brandão**, no início da carreira cantou no Teatro Opinião, foi a primeira mulher a entrar na ala dos compositores da Mangueira, em 1971. É deputada estadual em São Paulo (eleita com mais de 90 mil votos). Logo que começou, na década de 1970, em sua obra falava sobre as lutas da negritude, do ponto de vista das mulheres e da população LGBTQICAAPF2K+ (então chamada de *gay people*), temas muito pouco abordados na época. Desde criança frequentou terreiros de umbanda e passou a conhecer o candomblé já adulta. Desde 1985 todos os seus discos terminam com um ponto de candomblé (BRANDÃO, 2018, entrevista).

A partir de uma breve exposição dessas biografias, observamos possíveis conexões com as hipóteses aqui levantadas. Pretendemos prosseguir e aprofundar tais investigações, especialmente por meio de uma pesquisa de campo, entrevistando cantoras de samba atuantes no cenário carioca e baiano, principalmente, o que já foi iniciado.

Não queremos comprovar, contudo, a influência direta dos terreiros ou de algum orixá específico, mas sim enunciar que possivelmente herdaram dessa cultura certas gestualidades vocais que existem desde antes da diáspora, passadas de geração para geração, algumas pelo contato direto com a cultura yorubá, outras de forma indireta, pela escuta de suas referências.

Referências

BARATA, Denise. Vozes ancestrais do samba: memória, estética e comunicação. In: XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Vitória, 2015.

BEHLAU, Mara. Entrevista – A diferença entre homens e mulheres na comunicação. *Programa Todo seu*. São Paulo: TV Gazeta, 2010.

BRANDÃO, Leci. Entrevista concedida à Rodrigo Faour em 2017. 16 de janeiro de 2018. 21 minutos. disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=r51rkSpqRPM> Acesso em 26 Jul 2023.

BRITO, Erico de Souza. O axé do som e o som do axé: Multiplicidades sonoras em um terreiro de candomblé da nação ketu. *Revista do núcleo de Antropologia urbana da Usp*. Número 23, ano 2018, s\p.

CAMOZZATO, Nathalia Müller. Vozes Dissonantes, Gênero e Heterotopias. Estudos em variação linguística: teoria, métodos e descrição de variedades brasileiras. *Revista Porto das Letras*, 06(01), 2020.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal*. UFMG: Ed. UFMG, 2011.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GAMA, Luciana Barros. Korin Orixá, Korin Alafiá: Voz e fala nos terreiros. [Dissertação]. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, 2007. Mestrado em Música.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu* (Campinas, SP), (5): 7–41, 2009.

LUGONES, Maria. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa* (Bogotá), (9): 73-101, julio-diciembre, 2008. ISSN 1794-2489.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 357-378.

MACHADO, Regina. *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. São Paulo. [Tese]. Área de Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. 192f. Doutorado em Linguística.

MARIZ, Joana. *Entre a expressão e técnica: a terminologia do professor de canto – Um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo*. [Tese]. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. Doutorado em Música.

NESTROVSKI, Livia. *Sambop: o scat singing brasileiro a partir da obra de Leny Andrade (1958- 1965)*. [Dissertação]. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Mestre em Música.

NUNES, Clara. Entrevista concedida à Leda Nagle em 1982. 45 minutos. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=27onZ7giWro> Acesso em 22 Jul 2023.

PRADO, Bruna Queiroz. *Para gritar o céu: o canto como desobediência feminina à cultura dos homens*. Tese. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Música: Teoria, Criação e Prática, 2019.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, Clécia Maria Aquino de. *Aprendendo a ler com minhas camaradas: seres, cenários e difusão do samba de roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano*. [Tese]. Programa de Doutorado Multi- institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento. UFBA, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Aníbal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 10 jun. 2021.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. *Revista Vórtex* (Curitiba), 3(2): 25-56, 2015.

ROSA, Laila. *Epahei Iansã! Música e resistência na nação Xambá: uma história de mulheres*. [Dissertação]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005. Mestrado em Etnomusicologia.

ROSA, Laila. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada*. [Tese]. Bahia. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, UFBA. 344p. 2009. Doutorado em Música.

RECHETNICOU, Miriam Marques. A, B, C, D do samba: Construção da identidade vocal no samba – papel das cantoras Alcione, Beth Carvalho, Calara Nunes e Dona Ivone Lara.

[Dissertação]. Brasília-DF: Programa de Pós Graduação em Música em Contexto, Instituto de Artes | Departamento de Música, Universidade de Brasília, UNB, 2018. Mestrado em Música.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*. São Paulo: Letra e Voz, 2009.

SEGATO, Rita Laura. *Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília: Editora da UnB, 1995.

SILVA, Sara Jane da. *O canto de Oyá no Candomblé Keto: Um estudo dos aspectos culturais e etnomusicológicos*. [Dissertação]. Salvador: Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2009. Mestre em Música.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da Voz: Fatos sobre a Voz na Fala e no Canto*. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

TITZE, Ingo. *Have Workplace and beautiful teeth changed female voice characteristics?* Journal of Singing. January/February, 2012.

VELON, Marcela. *Elizeth Cardoso e o canto popular urbano brasileiro: cinco décadas em cinco momentos*. [Dissertação]. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, XX. Mestrado em Música.

_____. *Ação e obra de 3 coletivos de mulheres músicas na cidade do Rio de Janeiro – Análise feminista e decolonial*. [Tese]. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, XX. Doutorado em Música.

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática*. [Tese]. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2007. Doutorado em Comunicação.