

Luciana Xavier de Oliveira
Universidade Federal do ABC
– UFABC
E-mail:
luciana.oliveira@ufabc.edu.br



Este trabalho está licenciado sob uma
licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):
Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

“Meu bem, é isso que eu mereço”? Jovelina Pérola Negra e modos de lembrar e esquecer no Youtube

*“Baby, is this what I deserve”? Jovelina Pérola
Negra and ways of remembering and
forgetting on Youtube*

*“¿Cariño, es esto lo que merezco”? Jovelina
Pérola Negra y formas de recordar y olvidar
en Youtube*

Xavier de Oliveira, L. “Meu bem, é isso que eu mereço”? Jovelina
Pérola Negra e modos de lembrar e esquecer no Youtube.
Revista Eco-Pós, 27(3), 281–305.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v27i3.28354>

RESUMO

Este artigo apresenta algumas reflexões e discussões preliminares a respeito do lugar da obra e da figura da compositora e cantora Jovelina Pérola Negra (1944-1998) no Youtube, entendido aqui como repositório de arquivos digitais e como plataforma para a configuração de um espaço digital de memória coletiva. A partir de uma mirada interseccional (Carrera, 2021; Crenshaw, 1991), considerando as reconfigurações dos gêneros musicais e as dinâmicas de gosto e valor no universo da música popular massiva, o presente estudo tem como objetivo compreender as formas contemporâneas que a memória coletiva da música assume nas plataformas digitais, em especial no Youtube, onde é possível observar a reprodução de hierarquizações e desigualdades na produção de regimes de visibilidade.

PALAVRAS-CHAVE: *Gêneros musicais; Interseccionalidades; Youtube.*

ABSTRACT

This article presents some reflections and preliminary discussions regarding the place of the work and the figure of the composer and singer Jovelina Pérola Negra (1944-1998) on YouTube, understood here as a repository of digital files and as a platform for the configuration of a space digital collective memory. From an intersectional perspective (Carrera, 2021; Crenshaw, 1991), considering the reconfigurations of musical genres and the dynamics of taste and value in the universe of mass popular music, the present study aims to understand the contemporary ways that collective memory of music takes over on digital platforms, especially YouTube, where it is possible to observe the reproduction of hierarchies and inequalities in the production of regimes of visibility and invisibility.

KEYWORDS: *Musical genres; Intersectionalities; YouTube.*

RESUMEN

Este artículo presenta algunas reflexiones y discusiones preliminares sobre el lugar de la obra y la figura de la compositora y cantante Jovelina Pérola Negra (1944-1998) en YouTube, comprendido como repositorio de archivos digitales y como plataforma para la configuración de un espacio de memoria colectiva digital. Desde una perspectiva interseccional (Carrera, 2021; Crenshaw, 1991), considerando las reconfiguraciones de los géneros musicales y las dinámicas de gusto y valor en el universo de la música popular de masas, el presente estudio pretende comprender las formas contemporâneas que toma la memoria colectiva de la música en las plataformas digitales, especialmente YouTube, donde es posible observar la reproducción de jerarquías y desigualdades en la producción de regímenes de visibilidad e invisibilidad.

PALABRAS CLAVE: *Géneros musicales; Interseccionalidades; YouTube.*

Submetido em 21 de julho de 2024.

Aceito em 16 de outubro de 2024.

Introdução

Apesar de sonhar com a carreira artística desde a juventude, só aos 41 anos que Jovelina Farias Belfort conseguiu ter sua primeira gravação em um disco. Freqüentadora assídua das rodas de samba e partido alto da Zona Norte e Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, ganhou reconhecimento como cantora e partideira talentosa, substituindo o nome de batismo pelo sobrenome artístico Pérola Negra. Ainda assim, a música era uma atividade secundária, já que sua principal fonte de renda era proveniente do trabalho como empregada doméstica. Mas teve que abandonar a ocupação em definitivo após o sucesso da coletânea *Raça Brasileira* (RGE), lançada em 1985, quando ficou conhecida nacionalmente. No ano seguinte, com seu primeiro trabalho solo, o disco homônimo *Jovelina Pérola Negra* (1986, RGE), recebeu o disco de ouro após atingir a marca de 200 mil cópias vendidas. Juntamente com artistas como Zeca Pagodinho, Fundo de Quintal, Almir Guineto, Jorge Aragão, Agepê e outros, ajudou a pavimentar as veredas do então chamado pagode, segmento derivado do samba que marcou a vida cultural e o mercado musical brasileiro dos anos 1980 e 1990. Famosa por sua performance vocal potente e sincopada, e também por suas composições, algumas regravadas por grandes nomes do samba e da Música Popular Brasileira (MPB), Jovelina conquistou o disco de platina em 1993 pelo álbum *Vou na Fé* (RGE). Entre 1985 e 1996 lançou nove discos, sendo dois deles coletâneas (*Raça Brasileira*, RGE, 1985; e *Arte do encontro*, Som Livre, 1986, com Dona Ivone Lara), e a artista também se apresentou em países como Angola, França e Japão, sendo indicada ao prêmio Sharp, a premiação mais importante da música brasileira, como melhor cantora de samba em 1998, mesmo ano do seu precoce falecimento, aos 54 anos de idade.

A partir dessa trajetória exitosa que demarcou uma posição importante para as mulheres negras dentro do universo do samba e da música popular massiva nacional, arriscando-se também na arte da composição, Jovelina, de forma definitiva, colaborou para a emergência e consolidação do pagode nos anos 1980 e para a própria circulação do samba por esferas mais amplas do mercado musical e da cultura massiva brasileira nas décadas posteriores (Trotta, 2006). Sua trajetória contribuiu para a difusão de novas práticas musicais

dentro da indústria do disco e para a formulação de outras representações e imaginários sobre as mulheres negras no plano midiático.

A despeito de sua importância e celebridade durante os anos em que esteve em atividade, e de sua presença na lembrança de fãs e parceiros musicais, é notável a pouca disposição de informações sobre sua história no ambiente digital. É justo considerar que a cantora foi homenageada com a construção em 2012 do equipamento público municipal Arena Jovelina Pérola Negra, no bairro da Pavuna, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. No ano 2016, o Ministério da Cultura (MinC) concedeu a Ordem do Mérito Cultura à artista. Em 2024, Pérola Negra foi enredo da escola de samba carioca Lins Imperial, agremiação de pequeno porte também oriunda da Zona Norte, o desfile acontece na Estrada Intendente Magalhães, bairro do Campinho, com pouco destaque na mídia.

Em alguns circuitos do samba carioca, a cantora é referenciada, e suas canções integram o repertório de grupos e artistas locais, e seu legado também tem sido difundido por sua filha Cassiana, cantora e empreendedora, que organiza eventos e se apresenta em rodas de samba celebrando a trajetória da cantora. Anunciaram o lançamento de um livro biográfico sobre Jovelina, mas sem previsão de data para o lançamento. Apesar dessas homenagens, relevantes dentro do contexto local e/ou com pouca visibilidade nacional, em termos mais amplos, persiste a impressão de que há um processo de apagamento de sua memória, o que pode ser apreendido após breve pesquisa em mecanismos de busca como o Google e em plataformas de conteúdo audiovisual como o Youtube. Em portais de notícias de maior circulação, não há informações recentes e atualizadas sobre a artista, e no espaço conversacional dos sites de redes sociais mais utilizados pelos brasileiros, como Instagram, Facebook ou TikTok, encontram-se também relativamente poucas menções. No TikTok, em especial, ao se buscar a *hashtag* #jovelinaperolanegra foram disponibilizados apenas 380 (trezentos e oitenta) resultados, em 14 de março de 2024, considerando essa plataforma uma das mais populares entre um público mais jovem¹.

¹ Em 2022, estudo interno realizado do Google demonstrou que 40% dos jovens utilizavam o TikTok como ferramenta de busca. Já em 2024, um levantamento feito pela Adobe Express indicou que 64% dos jovens nascidos entre 1995 e 2010 tinham como preferência o TikTok em detrimento do Google no momento de realizar pesquisas, especialmente de temas escolares e em contextos de estudos. Fonte: DIAS, Pamela. Vídeos curtos no TikTok viram o novo atalho da geração Z para os estudos. **O Globo**. Rio de Janeiro. 9 jun. 2024. Educação. Disponível

Na construção do argumento deste artigo, o Youtube é tomado como ponto de partida para a compreensão da dimensão ocupada pela figura de Jovelina Pérola Negra na memória coletiva musical no Brasil, que está em formação no ambiente digital contemporâneo. A plataforma assume um lugar privilegiado no consumo de música entre brasileiros, em disputa com outros populares serviços de *streaming* de música como Spotify e Deezer. Segundo dados publicados pela Associação Brasileira de Música e Artes (Abramus, 2018), os brasileiros ouvem música principalmente pelo celular, e nele a plataforma digital do Youtube Premium (49%)² aparece como a mais utilizada, a frente de outras plataformas digitais e do rádio convencional. Ainda que outros serviços como Spotify e Deezer tenham aumentado sua fatia de atuação nos últimos anos, em pesquisa mais recente de 2021 encomendada pelo Grupo Globo com usuários acima dos 16 anos, o Youtube segue sendo apontado como a plataforma mais usada dentre os serviços digitais para escuta de música (68%)³.

Outro estudo de 2022 realizado pela Opinion Box e intitulado “Comportamento do consumidor de música no Brasil”⁴, que entrevistou mais de duas mil pessoas, as redes sociais foram apontadas como determinantes para apresentar novas músicas aos ouvintes, e dentre elas o YouTube é a plataforma mais usada, com 75% dos votos. Importante ainda ressaltar que o Youtube se baseia em um serviço de algoritmos e sistemas de recomendações, que acabam priorizando, no gerenciamento de ofertas de sugestões aos usuários, os conteúdos mais vistos e mais relevantes de acordo com critérios da plataforma. Isso, por sua vez, retroalimenta os números de visualizações desses mesmos vídeos mais acessados.

Os sistemas de recomendação acabaram incorporados como importante ferramenta das atividades de compra, consumo e fruição cultural nos tempos atuais. Não parece haver dúvidas de que as categorizações são parte importante do consumo na época da cultura digital. Mais do que nunca “a classificação

em: <https://oglobo.globo.com/brasil/educacao/noticia/2024/06/09/videos-curtos-no-tiktok-viram-o-novo-atalho-da-geracao-z-para-os-estudos.ghtml>. Acesso em: 17 jul. 2024.

² ABRAMUS. Consumo de música no Brasil - nova pesquisa mostra os hábitos dos brasileiros. Portal Abramus. 2018. Disponível em: [https://www.abramus.org.br/noticias/16444/consumo-de-musica-no-brasil/#:~:text=71%25%20das%20pessoas%20escutam%20m%C3%BAAsica,e%20tomando%20banho%20\(43%25\)](https://www.abramus.org.br/noticias/16444/consumo-de-musica-no-brasil/#:~:text=71%25%20das%20pessoas%20escutam%20m%C3%BAAsica,e%20tomando%20banho%20(43%25)). Acesso em: 1 maio 2024.

³ GLOBO GENTE. Infográfico O consumo de música no Brasil. Globo Gente. 21 out. 2021. Disponível em: <https://gente.globo.com/o-consumo-de-musica-no-brasil/>. Acesso em: 1 maio 2024.

⁴ OPINION BOX. Consumo de música no Brasil, 2022. Disponível em: <https://materiais.opinionbox.com/infografico-musica>. Acesso em: 1 out. 2024.

classifica o classificador”, mas quem classifica a classificação? (Janotti Jr., 2020, p. 18, grifo no original).

Na configuração de classificações, recomendações e dinâmicas de visibilidade e escuta musical no Youtube, existe a agência de fãs e ouvintes comuns, mas também dos próprios músicos, produtores, jornalistas especializados, influencers e criadores de conteúdo, incluindo a ação de empresas de tecnologia, mídia e publicidade, que gerenciam de maneiras diversas o ecossistema de recomendação, organização e distribuição de conteúdo musical.

Em uma procura rápida no próprio mecanismo de busca do Youtube sobre o nome de Jovelina Pérola Negra, levando em conta a experiência de um usuário comum, há um retorno de um pouco mais de 7.270 (sete mil e duzentos e setenta) resultados em pesquisa realizada no dia 14 de março de 2024. Desses resultados, dentre os mais relevantes, a maioria são vídeos com uma faixa de disco ou com álbuns completo da artista, *playlists* em vídeo, cantores amadores interpretando suas composições, poucas imagens profissionais da época da própria Jovelina cantando em shows ou programas de TV, e alguns documentários biográficos amadores, feitos por criadores com imagens encontradas no próprio Youtube.

Considerando o YouTube como plataforma de consumo de música mais utilizada pelos brasileiros, incluindo grupos de jovens, é nele onde está sendo construído também o repositório da memória coletiva musical contemporânea no ambiente digital. Nesse novo *lugar de memória* feito de arquivos digitais, para um usuário comum ter acesso e conhecimento sobre a trajetória de Jovelina Pérola Negra não é tarefa tão fácil.

Dessa maneira, esse artigo se apresenta como uma reflexão sobre as motivações para essa ausência ou presença marginalizada em uma nova memória coletiva da música popular que está sendo engendrada no contexto digital. Tendo em vista que os fenômenos sociais e culturais são condicionados por diversos níveis e pilares de sistemas de poder que promovem hierarquizações, opressões e desigualdades nos regimes de visibilidade e invisibilidade, esse estudo se ampara nas perspectivas de Carrera (2020), que se baseia na interseccionalidade (Crenshaw, 1991) para mobilizar novas propostas metodológicas para os estudos comunicacionais, e em Gumes e Lima (2023) que propõem a interseccionalidade como

ferramenta analítica e conceitual para ampliar as bases reflexivas e metodológicas especificamente dos estudos de som e música.

A perspectiva interseccional também dá suporte aos debates que serão aqui levantados porque sua reivindicação principal se apoia na compreensão de que existem múltiplos sistemas de poder e opressão (Collins, 2020) agindo sobre os sujeitos e sobre as manifestações sociais, indo além das clivagens de raça e gênero. No caso de Jovelina Pérola Negra, é possível ainda incorporar outras marcações identitárias de classe, geração e valor que envolvem dinâmicas de subjugação e marginalização. Para isso, será acionada a discussão proposta por Trotta (2006) sobre valoração e gosto nas configurações do samba e do pagode na música popular massiva brasileira, que apresenta importantes pistas para a compreensão das ambivalências na construção dos juízos de valor sobre a obra da artista, muitas delas assentadas sobre questões de classe e noções estéticas elitizadas.

Relevante ainda observar que, pelo menos até o presente momento, além de homenagens pontuais, não há notícias de alguma programação especial, grandes shows, espetáculos, biografias ou cinebiografias em produção por ocasião da comemoração dos 80 anos de nascimento de Jovelina que, que se estivesse viva, teria sido celebrado no dia 21 de julho deste ano (2024).

Nessa proposta, a ideia é construir uma discussão a respeito da circulação e valor da obra de Jovelina Pérola Negra, compreendendo dinâmicas de memória e esquecimento no interior da música popular massiva, reverenciando também o legado deixado pela artista não apenas para a cultura popular brasileira, como para a produção de outros lugares de reconhecimento e autonomia para mulheres negras no universo do samba e na sociedade em geral.

1 *E o povo dança na sua raiz*⁵: memória coletiva, lembrança e esquecimento no Youtube

Partindo de uma perspectiva interdisciplinar, os estudos sobre a memória compreendem que os processos de lembrança e esquecimento fazem parte da constituição da memória social, que condiciona, e é condicionada, por disputas sociais e tensões políticas. O

⁵ Verso da canção *Não tem embarço*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Compositores: Jovelina Pérola Negra e Carlito Cavalcanti. In: *Sorriso Aberto*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. São Paulo: RGE, 1988. disco vinil, lado B, faixa 6 (3min5s).

conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs (1990) parte do pressuposto de que as memórias individuais, condicionadas por diversos eventos e perspectivas, produzem efeitos nas relações com os outros indivíduos e com a coletividade. Se os enquadramentos de memória (Pollak, 1992), que em um primeiro momento, parecem se constituir a partir de dinâmicas pessoais, individuais e singulares, esses processos, na verdade, são resultado de dinâmicas coletivas, condicionadas por aspectos mais amplos das sociedades.

Halbwachs (1990) entende a memória como uma construção social, com o surgimento e desenvolvimento das plataformas digitais ao longo das últimas décadas, faz sentido entender que a relação entre essas novas tecnologias e seus processos de lembrança e esquecimento constituem uma fundamental plataforma de ancoragem para a memória coletiva na esfera pública contemporânea. A memória, assim, é fruto das interações entre sujeitos na sociedade, ultrapassando o status individual e se consolida coletivamente por meio da negociação, diálogos e tensões entre diferentes indivíduos de uma comunidade, o que também garante a associação entre memória coletiva e identidade. Nestes conjuntos coletivos da memória, datas, nomes e fatos históricos contam tanto quanto correntes de pensamento, afetos, valores e experiências, em constante conflito e intersecção.

O Youtube atua, pois, como construtor e difusor de memórias relacionadas ao passado da música popular massiva, construindo um acervo global de arquivos digitais (Taylor, 2013) que influenciam no presente e moldam diversos aspectos da vida social. Funcionando como repositório e compartilhador de conteúdo midiático, o a plataforma contribui para esta construção “de uma memória coletiva referente ao passado e que, ao atuar dessa maneira, acaba sendo, também, um construtor do presente” (Holzbach, 2015, p. 3). Essa memória, portanto, passa por processos de construção e reconstrução social no presente, que está sempre em disputa.

Ao refletir sobre arte digital, memória e preservação, Beiguelman postula que “a internet não esquece, mas a cultura digital não nos deixa lembrar” (Beiguelman, 2020, p. 12). Assim, é possível refletir que, na atualidade, a sociedade *se lembra e se esquece* por meio de e apesar das mídias digitais. Nessa relação ambivalente e contraditória, tecnologia e esfera pública se conectam e se misturam. E é nessa ambiência digital que se constrói coletivamente

referências e reminiscências, mas também excessos e faltas, em que figuras e histórias ganham e perdem importância.

Pensando na temporalidade das plataformas digitais e nas estratégias que engendram de memorização, conservação/preservação e recomendação/difusão, fato é que a memória cultural coletiva arquivada nesses locais diz respeito também a dinâmicas econômicas e a interesses políticos e/ou geopolíticos. Cada vez mais, grandes corporações controlam a mediação e manutenção de memórias pessoais e coletivas, públicas e privadas, depositadas em “grandes repositórios de imagens, textos e áudios que são descontinuados quando deixam de ser um nicho de marketing conveniente” (Beiguelman, 2020, p. 20).

Se o grande capital foi responsável pelo acelerado crescimento das plataformas digitais, isso também provocou uma redefinição das noções de memória, comunicação e comunidade, diante das mudanças nos modos de acessar e armazenar informações (Casalegno, 2006). Nesse contexto, cada membro da comunidade ou usuário da plataforma age como criador de mitos, narrando e recriando a memória coletiva.

O Youtube, assim, ganha status de um *lugar de memória* que, para Pierre Nora (1993), se refere a locais onde a memória social se ancora e pode ser apreendida, expressada e revelada:

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica (Nora, 1993, p. 21-22).

Dessa maneira, as relações entre memória, história e ambiente digital servem de suporte material e simbólico também para a formação de comunidades virtuais que se pautam em coletividades reunidas por interesses, gostos, valores, processos de identificação, projetos políticos e aspirações subjetivas que sugerem e incentivam outros regimes de representação como ponto focal de reconhecimento, experiência, e até mesmo articulação social. Ainda para Nora (1993) a memória não opera de maneira espontânea, mas é construída também a partir de gestos específicos que sofrem transformações a depender das ações engendradas em cada contexto social e cultural (Pollak, 1992), ou seja, se constituem também a partir de disputas e jogos de poder que intermediam a ação de atores que realizam os processos de constituição e

formalização da memória coletiva. Sendo assim, é possível compreender que existem fatores que determinam aquilo que deve ser lembrado e, conseqüentemente, o que pode ser esquecido.

Nas próximas seções, serão apresentados alguns pontos sobre a biografia e a trajetória midiática de Jovelina Pérola Negra, e a partir desses dados, serão discutidas questões sobre gênero musical, juízo de valor e como marcações de gênero, classe e raça delimitam circuitos distintos de circulação e recepção, demarcando também os lugares ocupados nos espaços digitais de produção de memória coletiva na atualidade.

2 Na roda de samba chego devagar⁶: rastros biográficos de uma partideira

Nascida em 21 de Julho de 1944, no bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro (RJ), Jovelina cantava desde criança em missas e em cerimônias de umbanda e de candomblé na região do município de Belford Roxo e imediações, para onde sua família se mudou. Criada em Miguel Couto, distrito de Belford Roxo, na Baixada Fluminense, depois se mudou para a Pavuna, e também Madureira. Era também exímia tocadora de agogô, e com sua mãe e avó desenvolveu o gosto pelo jongo, caxambu e calango, gêneros musicais tradicionais afro-brasileiros. Apesar de ter sido vendedora ambulante de linguiça, e lavadeira, foi como trabalhadora doméstica que atuou a maior parte da vida, sempre sonhando em cantar profissionalmente. Ao ver antigos patrões na plateia de um show em 1986, Jovelina comentou:

Minha mãe era empregada dessa família. Havia outras crianças na casa e eu fazia companhia a elas. Fui crescendo, outros filhos foram chegando, eu virei babá de alguns. Minha mãe morreu e eu assumi o lugar dela. Hoje, ver todos eles já crescidos, me aplaudindo, foi uma emoção muito difícil de ser traduzida em palavras (Folha de SP, 1998, s.p).

Versando em rodas de partido alto e pagodes nos subúrbios da zona Norte do Rio de Janeiro e da Baixada Fluminense, Jovelina participava também da comunidade da escola de samba Império Serrano, onde desfilava como baiana, durante o tempo em que morou no bairro de Madureira. Aos poucos, foi se tornando conhecida localmente por ter uma voz singular e potente, e por ser uma partideira hábil na arte do improvisado de versos de partido alto, com criatividade, humor e agilidade. Fã de Bezerra da Silva, a cantora era habituée de rodas de

⁶ Verso da canção *É isso que eu mereço*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Compositores: Jovelina Pérola Negra e Zeca Sereno. In: *Jovelina Pérola Negra*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. São Paulo: RGE, 1986. disco vinil, lado B, faixa 6 (3min26s).

samba e partido alto famosas, como no Vegas Sport Clube, em Coelho Neto, onde deu seus primeiros passos, levada por seu amigo Dejalmir, que deu a ideia de incorporar a expressão Pérola Negra como sobrenome artístico. Jovelina também frequentava o bar Urubu Cheiroso, em Irajá, além de sambas na quadra do Império Serrano e o Pagode da Tamarineira, na quadra do bloco de carnaval Cacique de Ramos. Um de seus locais preferidos era o famoso pagode da casa da Tia Doca⁷, em Oswaldo Cruz, se tornando amiga pessoal da família. Jovelina era uma grande *versadeira*, e era capaz de ficar horas improvisando e enfrentando figurões partideiros como Almir Guineto, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Sombrinha, Marquinho China, Renatinho Partideiro, entre outros.

Mãe de três filhos, um deles faleceu de leucemia ainda criança. Após o fim do primeiro casamento, ainda trabalhando como empregada doméstica, começou a cantar na noite, já dividindo o palco com Zeca Pagodinho e outros artistas novatos. Tendo como produtor, e empresário informal, o radialista Adelzon Alves, Jovelina se tornou atração frequente no programa *Amigo da Madrugada*, na Rádio Globo, onde compositores de samba novatos e sem espaço nas gravadoras se apresentavam ao vivo. Adelzon foi quem a levou também para pequenas participações em programas televisivos na TVE e no Som Brasil, da Rede Globo, entre outros.

Após alguns anos se profissionalizando na música, conheceu o músico e produtor Milton Manhães, o Pezão, que a convidara para participar da coletânea Raça Brasileira, lançada em 1985, junto, com seu então amigo, com Zeca Pagodinho, Mauro Diniz, Pedrinho da Flor e Elaine Machado. O projeto foi inicialmente recusado pela Rádio Gravações Especializadas (RGE)⁸, havia em seu casting outros sambistas, mas os diretores acabaram convencidos da

⁷ Também conhecido como Terreirão da Tia Doca, o pagode se tornou ponto-chave do samba no Rio de Janeiro e era organizado semanalmente aos sábados no quintal da casa de Jilcária Cruz Costa (1932 – 2009), conhecida como Tia Doca, sambista e pastora da escola de samba Portela.

⁸ A RGE Discos (Rádio Gravações Especializadas), fundada em 1947 na cidade de São Paulo, por José Scatena, em sociedade com Cícero Leuenroth. No começo, atuou somente como estúdio de gravação de *jingles* para publicidade em rádio, mas 10 anos depois, passou a atuar na gravação e lançamento de fonogramas. Foi uma das gravadoras mais importantes do país, reconhecida pela qualidade sonora de suas gravações, inaugurando o *padrão RGE* especialmente durante a época de ouro da Bossa Nova, quando foi adquirida pela Fermata do Brasil em 1965. O nome RGE se manteve como selo até depois de ser revendido para a Som Livre, no ano de 1980. Em 2000, encerrou suas atividades, e a marca continuou sendo utilizada somente no relançamento do seu catálogo. Fonte: Wikipédia. RGE Discos. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/RGE_Discos#:~:text=RGE%20Discos%20\(R%C3%A1dio%20Grava%C3%A7%C3%B5es%20Especializadas,grava%C3%A7%C3%A3o%20e%20lan%C3%A7amento%20de%20fonogramas](https://pt.wikipedia.org/wiki/RGE_Discos#:~:text=RGE%20Discos%20(R%C3%A1dio%20Grava%C3%A7%C3%B5es%20Especializadas,grava%C3%A7%C3%A3o%20e%20lan%C3%A7amento%20de%20fonogramas).

qualidade dos novos artistas e das composições, decidindo lançar, o disco de vinil com longa duração, popularmente conhecido como LP.

À época, era comum a produção das coletâneas em disco chamadas pejorativamente de *pau de sebo* por unirem em um mesmo produto vários novos cantores, com produção barata e pouco investimento em divulgação, a fim de apresentar novos nomes ao público (Souza, 1986). As gravadoras, assim, investiam pouco e podiam lucrar bastante de maneira rápida, o que de fato ocorreu com *Raça Brasileira*, que vendeu 100 (cem) mil cópias, feito notável para a época. O sucesso estrondoso incentivou a RGE a contratar e lançar projetos solo dos novos artistas, cujos primeiros trabalhos também obtiveram grande êxito de vendas.

No primeiro álbum de *Jovelina Pérola Negra* (RGE, 1985) - que vendeu 30 mil cópias apenas no primeiro mês (Souza, 1986) — recebeu um disco de ouro, e também pelo LP *Sorriso Aberto* (RGE, 1988), cujo êxito se deveu também à gravação do samba-título do compositor Guaracy Sant'anna, o Guará, e se tornou um clássico das rodas de samba até os dias atuais. Depois de uma sequência mais estável de lançamentos, ganhou o disco de platina com *Vou na Fé* (RGE, 1993). No primeiro LP, Jovelina gravou três faixas, participando da composição de duas canções, *Feirinha da Pavuna* e *Bagaço da Laranja*, com Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho, composição que reza a lenda ter sido feita de improviso no momento da gravação, seguindo a tradição do partido alto.

Nos demais álbuns Jovelina gravou ao menos uma faixa de sua autoria, que compusera sozinha ou com diferentes parceiros, demonstrando uma profícua criatividade e se arriscando em um terreno até então dominado por homens. Além de sambas de partido alto, também gravou faixas influenciadas pelo calango, jongo, samba-canção, entre outros. Assumindo um caráter festivo e *nivelado em alto astral*, os discos de Jovelina apresentam coerência temática ao apresentar visões populares sobre a vida nas comunidades pobres do Rio de Janeiro, crônicas da vida do trabalhador e da pessoa comum, exaltando também tradições afro-brasileiras ao tematizar mitologias das matrizes religiosas da umbanda e candomblé. Em sua obra, ainda havia espaço para canções sobre dores de amor, a vida em família, o humor lúdico do cotidiano, a exaltação da festa em si e a homenagem ao samba, aos pagodeiros e partideiros que compartilhavam com ela um mesmo universo de referências e experiências.

De voz grave, com um canto sem lapidações em estúdio, Jovelina evocava um ideal de autenticidade e naturalidade, com um estilo e técnica performáticos herdeiros de tradições musicais ancestrais afro-brasileiras. Essas características fizeram com que a crítica da época a considerassem uma sucessora de Clementina de Jesus, apesar das diferenças de estilo, e também pertencente à mesma família musical de Dona Ivone Lara, sua contemporânea, com quem dividiu um disco-coletânea, o palco e o amor pelas cores verde e branca da bandeira da escola de samba Império Serrano.

Ao longo dos anos 1990, os lançamentos de Jovelina foram ficando mais espaçados, ainda que tenha feito sucesso com seu álbum de 1993. A década foi marcada pela emergência do pagode romântico paulistano, que diminuiu os holofotes sobre os pagodeiros cariocas revelados pelo mercado fonográfico nos anos 1980. Apesar de lançar menos discos, a cantora seguiu realizando shows pelo Brasil, e participou do espetáculo *Damas negras do samba*, ao lado de outras artistas como a amiga Ivone Lara, Carmem Costa, Áurea Martins, Leci Brandão, no Teatro João Caetano, Praça Tiradentes, centro do Rio de Janeiro.

Com problemas cardíacos, controlados com medicação, e fumante Jovelina Pérola Negra, falecera aos 54 anos, conforme Alves (1998) infartou enquanto dormia, na madrugada do dia 2 de novembro de 1998, em sua casa, no bairro da Pechincha, Jacarepaguá, Zona Oeste do Rio. A artista se preparava para entrar mais uma vez ao estúdio no início de 1999.

4 O pagode é coisa boa/E mexe muito com a gente⁹: fronteiras do gênero musical

A rotulação e a configuração dos gêneros musicais fazem parte das dinâmicas da indústria fonográfica. Apesar de ser um processo importante para a localização de consumidores em relação aos produtos musicais postos em circulação, as tentativas de classificação e enquadramento por vezes acabam limitando a recepção e os espaços de circulação de um artista, especialmente, aqueles com menor investimento por parte de suas *majors*, a fim de garantir um retorno. Entre as possibilidades, era oferecer um produto

⁹ Verso da canção *Mistura*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Compositores: Jovelina Pérola Negra. In: Luz do Repente. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. São Paulo: RGE, 1987. disco vinil, lado B, faixa 3 (3min12s).

semelhante a outro que já tinha feito sucesso, na expectativa de que fãs pudessem consumir artistas que eram vendidos como semelhantes.

Em um primeiro momento, o trabalho de Jovelina foi oferecido ao público como um produto semelhante ao de Clementina de Jesus, apesar de diferenças claras em suas produções, performances e gerações. Na capa de seu primeiro disco solo, Jovelina aparece em uma foto de rosto em *close-up*, com um lenço cobrindo seus cabelos, sem maquiagem e outros adereços, em um apelo a uma ideia de naturalidade, popularidade e autenticidade, semelhante à figura cristalizada de Clementina. Werneck (2017), vai mais além e, ao analisar essa capa do LP, observa que é possível associá-la a representações estereotipadas da mulher negra relacionadas ao trabalho doméstico e à pobreza. No entanto, a embalagem não era tão condizente com o conteúdo, ainda que ambas estivessem classificadas dentro do rótulo mais amplo do samba. Operação semelhante ocorreu nas tentativas de aproximação entre as carreiras de Jovelina e Dona Ivone Lara, novamente em uma tentativa de alcançar uma mesma comunidade de ouvintes e fãs associados a eixos semelhantes de circulação, gosto e valoração. Como pontua Werneck (2017), ao transformar sua figura nas capas dos próximos discos, Jovelina:

[...] passa a disseminar uma imagem onde não apenas as referências ao sucesso e à ascensão social estão colocadas, mas também sua negritude está associada à ideia de cuidado, de produção e beleza, perspectiva negada às mulheres negras. Ao embutir noções de atenção a si mesma, de (auto)valorização, destaca a importância do corpo da mulher negra afastando-o das imagens usuais propagadas por diferentes meios, permitindo uma contraposição aos discursos racistas e patriarcais que reiteradamente o descrevem como objetos de trabalho e de consumo sexual (Werneck, 2017, p. 236).

Não apenas com sua imagem, mas com seu trabalho musical, e sua própria biografia, Jovelina transpôs limites e obstáculos colocados historicamente a mulheres negras, ampliando seu espaço de circulação e participação social. Em suas canções, Jovelina apresentava um samba mais contemporâneo, comercial, urbano, com refrões de fácil memorização, propondo outras representações de negritude que foram ressaltadas em seus trabalhos seguintes.

Ampliando também ideais em torno da negritude, do popular e do próprio samba, nos próximos discos Jovelina surge com os cabelos volumosos - e alisados - à mostra, joias, perucas, maquiagem e roupas da moda - sempre brancas. Não se sabe até que ponto a cantora tinha

agência sobre sua imagem e produção de capas de disco, mas essa mudança sugere não só uma ideia de ascensão social, mas um desejo de inspirar modernidade à figura da artista, apresentando também uma proposta de transformação para o próprio samba, projeto que moldou toda a sua trajetória musical.

Entre o samba mais tradicional e o pagode desenvolvido a partir da década de 1970 podem não haver grandes e profundas diferenças estéticas concretas. Se antes, os instrumentos preferenciais do samba eram tamborim e reco-reco, por exemplo, o pagode introduziu o banjo, que reestruturou harmonias mais simples, permitindo inovações melódicas.

Na parte percussiva foi renovada pelo uso do tantã, que marca o tempo forte da música, e do repique, com timbragens mais agudas (Diniz, 2012), deixando de lado o tamborim e o reco-reco, instrumentos clássicos do samba. Porém, essa não era uma regra em todas as gravações do período.

Enquanto isso, no partido alto, vertente do samba mais tradicional, a música é marcada pela batida do pandeiro e por um forte refrão, cujos versos criados de improviso são de fácil memorização, convocando o canto coletivo. De temáticas mais atuais, e por vezes, narrando histórias divertidas, o novo pagode apresentava canções dotadas de ludicidade e humor, alcançando também um público infantil. Esse conjunto temático e estético eram marcadores rejuvenescedores, ampliando seu público, quando comparado à circulação do samba mais tradicional no período. Para Lima (2002), a principal diferença entre o segmento do novo pagode e os sambistas que apareceram em momento anterior, como Martinho da Vila, Beth Carvalho, Paulinho da Viola, Cartola:

[...] era a relação com a indústria, já que estes artistas eram projetados dentro do contexto da MPB e da fabricação de ídolos, enquanto os pagodeiros, seus elementos musicais e simbólicos eram apresentados de maneira mais próxima à de sua veiculação nos pagodes informais ao vivo (Lima, 2002, p. 96).

Diferença que se manifestava também na diferença de investimento, tanto na produção dos LPs, quanto no marketing, enquanto o samba mais tradicional possuía mais prestígio simbólico e, portanto recursos, ainda que nos primeiros anos daquela década artistas do samba

como Paulinho da Viola, Martinho da Vila e Clara Nunes estivessem em baixa no mercado fonográfico, que voltava suas atenções para o pop-rock nacional e para a música infantil.

Mesmo que o pagode estivesse rendendo frutos e seus artistas estivessem no auge de sua popularidade, a crítica especializada ainda o considerava um gênero *menor* em relação ao samba mais tradicional. Os pagodeiros seriam sambistas sim, mas de segunda linha. Para Lima (2002) e Trotta (2006), o pagode surgido no mercado musical dos anos 1980 teria reinventado o samba não só por se apoiar em estruturas rítmicas e melódicas diferentes, incorporando outras referências do pop mundial, como também por ser um dos vetores do novo direcionamento da produção fonográfica prioritariamente para classes populares, readaptando estratégias de produção, divulgação e vendas. No processo de rotulação e configuração do pagode dentro da indústria fonográfica, a alta rentabilidade era um mote imprescindível.

Se o pagode, em sua origem era utilizado como denominação de festa, evento familiar, comunitário e informal, baseado em relações de amizade e criação coletiva - no caso das rodas de partido alto - o pagode fonográfico ganha dimensão de espetáculo e produto massivo. Mas, ainda, mantém características que mimetizam ideias de espontaneidade, naturalidade e informalidade como estratégia, mas também como resultado de menores investimentos, o “padrão fundo de quintal” (Lima, 2002, p. 97).

Os discos de pagode naquele momento, eram discos baratos em relação aos produzidos para os artistas das *faixas de prestígio* das gravadoras, mesmo que esses, na maioria das vezes, vendessem menos, ainda que atendessem ao gosto da crítica especializada e de ouvintes de grupos de maior capital cultural. Produzir discos mais baratos e de maior apelo popular também era uma forma de driblar as sucessivas crises econômicas pelas quais o Brasil passava naquele começo de década. De certa forma, antes dos discos, no Rio de Janeiro, já havia um grande interesse pelas festas de pagode, e os músicos se profissionalizavam, realizando shows de maior porte, contando também com divulgação em jornais e, especialmente, em programas de rádio de Amplitude Modulada (AM) e as gravadoras então passaram a reagir a essa tendência.

O movimento dos pagodes da década de 1980 iniciou um processo de ampliação na diversidade estética do samba, mas, apesar de ter atingido níveis

invejáveis de vendas de discos e projeção comercial, manteve a relação paradoxal com o mercado ao permanecer apoiado no imaginário do ‘fundo de quintal’. (Trotta, 2006, p. 105, grifo no original).

O Plano Cruzado, que posteriormente se mostrou catastrófico, possibilitou a expansão de vendas de discos entre 1986 e 1987, e os pagodeiros chegaram ao topo das paradas, contribuindo substancialmente também para o crescimento das vendas de artistas de gerações anteriores como Beth Carvalho e Martinho da Vila, que naquele momento passaram a ser associados ao pagode. Essa grande projeção nacional do movimento do pagode garantiu definitiva, porém maleável, dissociação do gênero musical tradicional do samba e de seus antigos núcleos realizadores, assumindo uma dicção própria, mas ainda muito próximo aos referenciais simbólicos, estéticos e sociais das tradições que compõem o samba. Após dois anos de enorme êxito nacional, com milhões de discos vendidos, a popularidade da então primeira geração diminuiu diante do crescimento da vertente romântica do pagode no gosto do público da década seguinte.

5 *A escrita é certa mesmo em linhas tortas*¹⁰: valor, hierarquizações e interseccionalidades

A primeira geração do pagode, ao compartilhar de ideais de *tradição* que vinham se constituindo como chave de valorização do samba, acabou por garantir a alguns desses artistas um lugar privilegiado dentro do enquadramento da produção de memória coletiva da música popular, “ao definir personagens e gêneros musicais do passado que merecem ser eternizadas em livros, compilações, reedições de discos e por isso elogiadas em críticas” (Trotta, 2006, p. 184).

Jovelina Pérola Negra cumpre vários dos *requisitos* para ser inserida dentro do panteão do samba, do pagode, e da música popular brasileira de maneira mais ampla, por sua filiação à tradição, pela qualidade do seu repertório, incluindo o autoral, atestado pelo sucesso de vendas e pelas inúmeras regravações por outros grandes nomes da música atual. Então quais seriam as razões pelas quais sua participação na memória coletiva contemporânea

¹⁰ Verso da canção *Não tem embarço*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Compositores: Jovelina Pérola Negra e Carlito Cavalcanti. In: Sorriso Aberto. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. São Paulo: RGE, 1988. disco vinil, lado B, faixa 6 (3min5s).

reconfigurada nas plataformas digitais de consumo e escuta musical parece limitada e reduzida?

Em buscas realizadas na plataforma do Youtube, com o intuito de verificar a quantidade de vídeos disponibilizados, conforme tabela abaixo (Tabela 1), foram elencados os resultados, postados independentemente da data, tipo, duração ou qualidade, sobre artistas do samba e do pagode que estavam em atividade na mesma época que Pérola Negra:

Tabela 1 – Resultados das buscas no Youtube de conteúdo audiovisual sobre os artistas

Artistas	Resultados de buscas no Youtube ¹¹
Jovelina Pérola Negra	7.270
Clementina de Jesus	16.200
Ivone Lara	18.300
Almir Guineto	28.500
Leci Brandão	34.000
Agepê	38.900
Beth Carvalho	62.300
Mauro Diniz	65.400
Candeia	66.300
Clara Nunes	129.000
Zeca Pagodinho	367.000
Fundo de Quintal	735.000

Fonte: Elaborada pela autora (2024).

Para fins de comparação, os nomes dos músicos foram selecionados a partir do sistema de recomendações de conteúdos audiovisuais relacionados à Jovelina Pérola Negra pelo YouTube. Essa lista de artistas relacionados é configurada de maneira personalizada, a partir das combinação de algoritmos que operam dentro de um sistema de recomendações variável.

¹¹ Resultados obtidos utilizando a ferramenta de busca do Youtube em 16 de março de 2024.

Assim, a seleção dos artistas acima se deu a partir das recomendações oferecidas pela plataforma. Ao verificar a quantidade de vídeos de cada um, ordenados dos menores para os maiores, é possível observar que alguns dos artistas que iniciaram suas carreiras fonográficas junto com Jovelina Pérola Negra (Zeca Pagodinho e Mauro Diniz) possuem números superiores a Jovelina.

Zeca, de fato, se manteve em atividade, obtendo enorme sucesso e se consolidando como um dos maiores nomes do samba e do pagode na atualidade. Porém, Mauro Diniz, apesar de ser um compositor talentoso e requisitado, lançou poucos discos ao longo das décadas seguintes, com pouco destaque. Ao compararmos os números de Clementina, Ivone Lara e Leci Brandão, compositoras associadas comumente à Jovelina em termos de circulação e universo musical, os números das três primeiras são superiores.

Importante ressaltar que, de todas, Jovelina foi a única a conquistar disco de platina, além de apresentar a maior quantidade de sucessos radiofônicos à época de seus lançamentos. É notável ainda que os resultados de Jovelina no Youtube sejam inferiores aos de Agepê, Almir Guineto e Candeia, todos já falecidos, o que poderia ser uma razão para que suas figuras fossem obliteradas na configuração da memória coletiva musical atual, mas tal fato não ocorre.

É importante destacar, que não se pretende aqui desmerecer a obra e carreira dos artistas supracitados, nem construir hierarquias de valor, porém, partindo de um questionamento que leva em consideração o intercruzamento de marcadores sociais da diferença e das desigualdades (Sagesse, 2018), é possível inferir que a popularidade e espaço ocupado no processo de arquivamento e configuração de uma memória coletiva em torno da música popular brasileira promovido nas plataformas digitais não pode ser compreendido apenas pela aleatoriedade da ação e interação de fãs da cantora e compositora, ou de desinteresse da gravadora (atualmente, os direitos e fonogramas estão sob controle da Som Livre, que mantém a RGE como selo). Vale observar que Jovelina não possui um canal oficial, mas apenas um canal gerado automaticamente pelo YouTube, com poucos conteúdos audiovisuais.

Nesse ponto, incorporando uma perspectiva interseccional (Carrera, 2021; Gumes; Lima, 2023) na análise da presença midiática e digital de Jovelina, é viável perceber que nesse

processo de esquecimento e conseqüente invisibilização está em jogo um entrecruzamento de dinâmicas relativas ao sexismo e racismo, além de preconceitos de classe e julgamentos de valor e gosto.

Jovelina se notabilizou, em grande medida, por ser uma das pouquíssimas mulheres a participar das rodas de partido alto, criando rimas com habilidade e construindo autonomia ao ousar caminhar pelo universo da composição. Mas ainda assim, é uma mulher dentro de um universo majoritariamente masculino. Também pode-se observar que duas cantoras brancas - Clara Nunes e Beth Carvalho - possuem presença maior na memória coletiva digital do Youtube, o que é correspondente a suas popularidades enquanto estiveram em atividade. Suas obras eram consideradas de qualidade em termos musicais, recebendo maiores investimentos por parte das gravadoras por serem aproximadas à MPB, legitimadas pela crítica especializada. Atributos que não eram oferecidos a cantoras negras, ainda que fossem classificadas dentro de um mesmo gênero musical.

Mesmo com grandes índices de vendagem e êxito popular, Jovelina era alocada em uma posição de menor prestígio, como eram também outros pagodeiros, por ter um trabalho considerado mais *popularesco*, mais associado aos grupos das classes trabalhadoras de menor poder aquisitivo. Associado a isso, ideais elitizados de sofisticação estética, profundidade temática e complexificação melódica ou harmônica, herdados dos padrões de valor das artes eruditas ocidentais também eram aplicados à avaliação da qualidade das canções de samba e pagode, o que permite inferir que o gênero musical possuía seus *medalhões* e grupos de *segunda linha*.

Então, Ivone Lara, Clementina e Leci Brandão, por suas escolhas musicais e trajetórias midiáticas foram associadas ao *núcleo duro* do samba, enquanto Jovelina acabou por ocupar um lugar simbólico subordinado ou marginalizado, mesmo (e talvez por isso) com êxitos mercadológicos muito maiores do que seus pares, ainda que compartilhassem dos mesmos fundamentos, gramáticas e tradições musicais. Mais uma vez, esses critérios de valor e legitimação eram ditados não necessariamente pelas comunidades de origem do próprio samba, ou pela comunidade de fãs, mas por ideais de sofisticação, complexidade e qualidade atribuídos por setores intelectualizados das camadas médias, que envolviam e envolvem

críticos, jornalistas, produtores, pesquisadores, acadêmicos e outros profissionais da música, responsáveis por ditar regras de bom gosto e da valoração estética (Trotta, 2006).

Nessa avaliação, são múltiplos os eixos de subordinação que influenciam o espaço simbólico que a figura e obra de Jovelina ocupam nesses novos espaços virtuais de escuta e consumo musical. Enquanto uma mulher negra, a cantora e compositora, ao longo de sua trajetória, e, também, postumamente, nos oferece um outro “locus de enunciação” (Bernadino-Costa; Grosfoguel, 2016) dentro dos processos comunicacionais, seja na indústria fonográfica, seja na atual dimensão das plataformas digitais.

O espaço midiático de ontem e de hoje é diretamente influenciado por diferentes estruturas de opressão, assim como as formatações da memória coletiva, definindo quem tem nela lugar garantido ou não, quem detém ou não o direito à voz e à imagem, quem tem a possibilidade de deixar para a posteridade pública sua própria memória e história.

Considerações Finais

*A saudade que ficou em seu lugar/ é tema de pagode nas esquinas*¹². Ao oferecer novo tipo de formato da memória coletiva musical, a escuta e consumo musical que se configura nas plataformas digitais parece ser eficaz tanto para a promoção da lembrança quanto para o esquecimento. Em se tratando de artistas negras, cujas existências e obras se localizam no entrecruzamento de clivagens opressivas e marginalizações, essas trajetórias podem ser obliteradas ou escamoteadas. Esse parece ser o caso de Jovelina Pérola Negra e do pouco espaço ocupado pela artista nas interações e circulações de conteúdo audiovisual no Youtube, que juntamente a outras plataformas digitais, têm ganhado importância crescente na difusão da música popular massiva na contemporaneidade.

A memória dos grupos sociais humanos está submetida às possibilidades técnicas de armazenamento de informação de cada período. Não que modelos de arquivamento, classificação e recuperação de dados tradicionais off-line sejam mais eficientes ou seguros. Também são engendrados historicamente e reagem a constrições e dinâmicas de poder que decidem quais são os critérios para que algo integre ou não aquele arquivo, determinando as

¹² Verso da canção *Poeta do Morro*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Compositores: Jovelina Pérola Negra e Carlito Cavalcanti. In: *Amigos Chegados*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. São Paulo: RGE, 1989. disco vinil, lado A, faixa 2 (3min33s).

estratégias para institucionalizar os lugares da memória (Beiguelman, 2020). Ao organizar-se como novo espaço para a manifestação da esfera pública em uma ambiência digital, o Youtube em seus mecanismos de arquivamento, recomendação e divulgação de uma memória coletiva, acaba operando como ancoradouro para a produção, demarcação e negociação de identidades, relocando dimensionamentos, disputas e configurando regimes de visibilidade.

O objetivo desse estudo foi tentar compreender, levando em consideração a experiência de um usuário comum, sem a utilização de aplicativos ou softwares especializados de busca, como o legado de Jovelina Pérola Negra está alocada no cômputo das referências que compõem a memória coletiva musical arquivada na plataforma digital Youtube. Ricoeur (2007) defende que a memória pode ser encarada como um dever, uma obrigação de lembrança, gesto que diz respeito à justiça.

Com Pollak (1992), é possível inferir que a memória se converte em elemento fundamental para a constituição do “sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”. (Pollak, 1992, p. 204). Se populações subalternizadas como as mulheres negras ocupam um *não lugar* nas estruturas sociais e nas grandes narrativas que moldam a identidade nacional, reivindicar suas imagens, vozes e histórias é uma forma de reorganizar esses sujeitos na cultura.

A partir da reflexão sobre a trajetória midiática e biográfica de Jovelina Pérola Negra, as reflexões aqui apresentadas têm como propósito o incentivo para repensarmos as dinâmicas midiáticas e de produção cultural massiva dentro das políticas de memória no Brasil. Este *apagão* não é exclusividade de Jovelina. Outras cantoras e compositoras negras como Elizeth Cardoso e Leny Andrade, já falecidas, Alaíde Costa, Cátia de França, Geovana, Rosa Marya Colin, que seguem em atividade, também permanecem subrepresentadas nesses ambientes digitais e, portanto, bastante invisibilizadas dentro dos processos de escuta e consumo musical contemporâneos.

A configuração de um arquivo digital da memória coletiva, promovida por usuários e fãs, mas subordinada a grandes corporações e a volubilidades do capital, antes de ser uma

produção afetiva, é uma produção de comunidade política e identidade. Mulheres negras foram sempre precariamente alocadas nos projetos de nação do Brasil, e por isso, vêm contando com a memória coletiva e sua transmissão no contexto da cultura popular a fim de articularem-se como sujeitos políticos.

Este artigo representa, assim, um esforço no sentido de contribuir não apenas para a memória e celebração do legado de Jovelina Pérola Negra, mas também para a complexificação de novas perspectivas sobre a trajetória de outras artistas negras, colaborando ainda para o alargamento de horizontes de pesquisas que englobem gêneros musicais em plataformas digitais, dinâmicas interseccionais e questões de valor dentro do campo da música popular massiva. Espera-se assim propor uma ampliação das bases analíticas e metodológicas dos estudos da música e da comunicação para incorporar dinâmicas de raça, classe e gênero sexual, dentre outras clivagens, que estruturam relações de poder e definem quem deve ser lembrado e quem pode ser esquecido.

Referências

- ABRAMUS. Consumo de música no Brasil - nova pesquisa mostra os hábitos dos brasileiros. *Portal Abramus*. 2018. Disponível em: [https://www.abramus.org.br/noticias/16444/consumo-de-musica-no-brasil/#:~:text=71%25%20das%20pessoas%20escutam%20m%C3%BAasicas,e%20tomando%20banho%20\(43%25\)](https://www.abramus.org.br/noticias/16444/consumo-de-musica-no-brasil/#:~:text=71%25%20das%20pessoas%20escutam%20m%C3%BAasicas,e%20tomando%20banho%20(43%25)). Acesso em: 1 maio 2024.
- ALVES, Gustavo. Morre a pérola do pagode. *Folha de Londrina e Agência Estado*, Londrina, Caderno Folha 2, 03 nov. 1998. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/morre-a-perola-do-pagode-105853.html?d=1>. Acesso em: 10 fev. 2024.
- BEIGUELMAN, Giselle. Reinventar A Memória É Preciso. In. Veras, Leno (Org). *Abre-Te Código: Transformação Digital e Patrimônio Cultural*, Goethe-Institut: São Paulo, 2020.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOQUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016.
- CASALEGNO, Federico. *Memória cotidiana: comunidades e comunicação da era das redes*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.
- CARRERA, F. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. *E-Compós*, [S. l.], v. 24, 2021.
- CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, v. 43, p. 1241-1299, 1991.

COLLINS, Patricia H. *Interseccionalidade*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

DIAS, Pâmela. Vídeos curtos no TikTok viram o novo atalho da geração Z para os estudos. **O Globo**. Rio de Janeiro. 9 jun. 2024. Educação. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/educacao/noticia/2024/06/09/videos-curtos-no-tiktok-viram-o-novo-atalho-da-geracao-z-para-os-estudos.ghtml>. Acesso em: 17 jul. 2024.

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

GLOBO GENTE. Infográfico O consumo de música no Brasil. *Globo Gente*. 21 out. 2021. Disponível em: <https://gente.globo.com/o-consumo-de-musica-no-brasil/>. Acesso em: 1 maio 2024.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HOLZBACH, A. “Ôôhhh tempinho bom!!”: Videoclipes no Youtube e a reconfiguração do rock nacional dos anos 80. *Logos*, v.1, n. 22, 2015.

JANOTTI Jr., Jeder.; PEREIRA DE SÁ, Simone. *Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital*. São Paulo: Galáxia, n. 41, 2019.

JANOTTI Jr., Jeder. *Gêneros musicais em ambientações digitais*. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2020.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. O pagode dos anos 80 e 90: centralidade e ambivalência na significação musical. *Em Pauta*. Porto Alegre, n. 21, v. 13, p. 89-132, dez. 2002.

GUMES, Nadja; LIMA, Tatiana. Corpos Insurgentes que Requebram e Amam: o esquema decolonial no álbum de Rachel Reis. *[Anais] 32º Encontro Anual da Compós*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo, n. 10, p. 12. 1993.

OPINION BOX. Consumo de música no Brasil, 2022. Disponível em: <https://materiais.opinionbox.com/infografico-musica>. Acesso em: 1 out. 2024.

PÉROLA Negra foi empregada doméstica. *Folha de São Paulo - Folha on line*, Rio de Janeiro, 2 nov. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/ult021198076.htm>. Acesso em: 10 fev. 2024.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, p. 200-212. Rio de Janeiro, 1992.

RIBEIRO, Ediel. Jovelina, a Pérola Negra do samba. *Jornal O DIA* - Edição digital, Opinião, 23 nov. 2017. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/2017/11/opiniaio/28326-jovelina-a-perola-negra-do-samba.html>. Acesso em: 10 fev. 2024.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SAGESSE, Gustavo S. R. et al. *Marcadores sociais da diferença: gênero, sexualidade, raça e classe em perspectiva antropológica*. São Paulo: Editora Gramma, 2018.

SOUZA, Tárík de. O pagode na hora da explosão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno B, 2 jul. 1986.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TROTTA, Felipe da Costa. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Rio de Janeiro, 2006. Doutorado em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

VERSO da canção *Não tem embarço*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Compositores: Jovelina Pérola Negra e Carlito Cavalcanti. In: *Sorriso Aberto*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. São Paulo: RGE, 1988. disco vinil, lado B, faixa 6 (3min5s).

VERSO da canção *Mistura*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Compositores: Jovelina Pérola Negra. In: *Luz do Repente*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. São Paulo: RGE, 1987. disco vinil, lado B, faixa 3 (3min12s).

VERSO da canção *É isso que eu mereço*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Compositores: Jovelina Pérola Negra e Zeca Sereno. In: *Jovelina Pérola Negra*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. São Paulo: RGE, 1986. disco vinil, lado B, faixa 6 (3min26s).

VERSO da canção *Poeta do Morro*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. Compositores: Jovelina Pérola Negra e Carlito Cavalcanti. In: *Amigos Chegados*. Intérprete: Jovelina Pérola Negra. São Paulo: RGE, 1989. disco vinil, lado A, faixa 2 (3min33s).

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*. 2007. 318f. Doutorado em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Luciana Xavier de Oliveira – Universidade Federal do ABC – UFABC
Doutora em Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrado em Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Jornalismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente na Universidade Federal do ABC (UFABC).
Email: luciana.oliveira@ufabc.edu.br.