

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

HANNAH DA CUNHA TENÓRIO CAVALCANTI

MEMÓRIA CULTURAL, MÚSICA POPULAR AFRO-BRASILEIRA
E GÊNERO: AS MULHERES NO SAMBA CARIOCA

RIO DE JANEIRO

2023

HANNAH DA CUNHA TENÓRIO CAVALCANTI

**MEMÓRIA CULTURAL, MÚSICA POPULAR AFRO-BRASILEIRA
E GÊNERO: AS MULHERES NO SAMBA CARIOCA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, da linha de pesquisa Memória e Espaço, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito final para obtenção do título de Doutora em Memória Social.

Orientadora: Prof^a Dra. Andrea Lopes da Costa Vieira

RIO DE JANEIRO

2023

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

C376 Cavalcanti, Hannah da Cunha Tenório
Memória cultural, música popular afro-brasileira e
gênero: as mulheres no samba carioca / Hannah da Cunha
Tenório Cavalcanti. -- Rio de Janeiro, 2023.
156

Orientador: Andrea Lopes da Costa Vieira.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social,
2023.

1. Relações étnico-raciais. 2. Gênero. 3. Samba. I.
Vieira, Andrea Lopes da Costa, orient. II. Título.

HANNAH DA CUNHA TENÓRIO CAVALCANTI

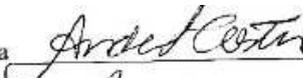
MEMÓRIA CULTURAL, MÚSICA AFRO-BRASILEIRA E GÊNERO:
as mulheres no samba carioca

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, da linha de pesquisa Memória e Espaço, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito final para obtenção do título de Doutora em Memória Social. Área de concentração: Interdisciplinar.

Aprovado em: 03/07/2023

Banca Examinadora:

Andréa Lopes da Costa Vieira



Camila Maria dos Santos Moraes

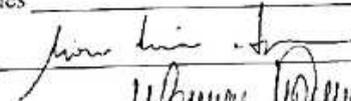


Edlaine de Campos Gomes

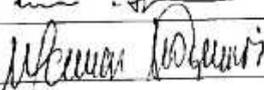
gov.br

Documento assinado digitalmente
EDLAINE DE CAMPOS GOMES
Data: 03/07/2023 19:09:14 -0300
Verifique em <https://validar.id.gov.br>

Monica Lima e Souza



Nilcemar Nogueira



Fonte: Elaborado pelo autor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, meu pai Mário Tenório Gomes Cavalcanti, minha mãe Monica Miranda da Cunha, meus irmãos queridos Ramon Fernando e Rafael Miranda, minha segunda mãe Giovana Maria Galasso, meu companheiro Guilherme Santana e minha sogra Silvana Campos. À CAPES, por ter me propiciado a bolsa de estudos sem a qual teria sido muito mais difícil me dedicar à pesquisa; minha orientadora Andrea Lopes da Costa Vieira, sempre presente nos momentos decisivos. Agradeço também à equipe do Museu do Samba - RJ e Museu da Imagem e do Som - RJ; à Luiz Cláudio Almeida dos Santos; Antonio Carlos Rodrigues; Waldice Rodrigues de Souza pelas suas contribuições.

CAVALCANTI, Hannah da Cunha Tenório. **Memória cultural, música afro-brasileira e gênero: as mulheres no samba carioca.** 2023. 156 f. Tese de doutorado - Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023

RESUMO

Esta pesquisa traz discussões sobre memória cultural, relações étnico-raciais e mulheres na música popular afro-brasileira, mais especificamente no samba carioca. Através de fontes diversas como textos teóricos, sites, jornais, além de depoimentos e entrevistas de mulheres que dedicaram sua vida ao samba presentes no Museu da Imagem e do Som e no Museu do Samba (RJ), problematizamos o apagamento dessas contribuições na produção de conhecimento e na esfera pública brasileira, e evidenciamos através de suas trajetórias como buscaram superar todo um contexto social através da cultura. Partimos do conceito de Memória Cultural de Assman (2008) para afirmar as mulheres como as maiores responsáveis pelo desenvolvimento e manutenção do complexo cultural do samba.

Palavras-chave: Memória cultural; Gênero; Relações étnico-raciais; Identidade; Samba; Música Popular Brasileira; Carnaval

CAVALCANTI, Hannah da Cunha Tenório. **Cultural memory, afro-brazilian music and gender: the women in Samba in Rio de Janeiro.** 2023. 156 f. Tese de doutorado - Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023

ABSTRACT

This research brings discussions about cultural memory, ethnic-racial relations and women in Brazilian afropopular music, more specifically in Rio de Janeiro samba. Through diverse sources such as theoretical texts, websites, newspapers, testimonials and interviews of women who dedicated their lives to samba, we problematize the constant erasure of these contributions in the production of knowledge and in the Brazilian public sphere, and we show through their trajectories how they sought to overcome an entire social context through culture. We start from Assman's concept of cultural memory to affirm women as the main responsible for the development and maintenance of the cultural complex of samba.

Keywords: Cultural memory; Gender; Ethnic-racial relations; Identity; Samba; Popular Brazilian Music; Carnival

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - KFURI, Jorge, SD. Porto do Rio de Janeiro desde a Praça Mauá até próximo ao Canal do Mangue	68
Figura 2 - Carnaval na Praça XI. Cerca de 1937. Coleção Biblioteca Nacional.....	77
Figura 3 - Zaira de Oliveira (sentada) e Donga ao seu lado, em pé. O Malho, 1934.....	96
Figura 4 - Nota sobre a classificação de Zaira de Oliveira no Concurso de Música Regional do Diário Carioca, 1930.....	96
Figura 5 - Dagmar da Portela em 1954.....	98
Figura 6 - Dodô da Portela em fevereiro de 2009, durante depoimento ao Museu do Samba no Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba. Imagem captada do audiovisual.....	99
Figura 7 - Tia Nadyr em outubro de 2009, durante depoimento ao Museu do samba para o Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba. Imagem captada do audiovisual.....	103
Figura 8 - Tia Eulália na Serrinha em 1992. Carlos Magno, Acervo O Globo	104
Figura 9 - Tia Neném em fevereiro de 2009 durante depoimento ao Museu do samba para o Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba. Imagem captada do audiovisual.....	107
Figura 10 - Waldice Rodrigues em 2022 após entrevista no Estácio, Rio de Janeiro	108
Figura 11 - Jupira e suas cabrochas, Correio da Manhã, 1960.....	110

Figura 12 - Aylce Chaves.....	113
Figura 13 - Dolores Duran.....	115
Figura 14 - Bidu Reis.....	116
Figura 15 - Conjunto As três Marias.....	117
Figura 16 - Dora Lopes. Diário Carioca, 1953.....	118
Figura 17 - Foto de Carmelita Brasil que está na Galeria da Câmara de Vereadores de Nova Iguaçu.	123
Figura 18 - Dona Ivone Lara e Clementina de Jesus.....	127
Figura 19 - Tia Surica em março de 2009 durante depoimento ao Museu do samba para o Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba.....	129
Figura 20- Tia Nilda em julho de 2013, durante depoimento ao Museu do Samba para o Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba. Imagem captada do audiovisual.....	132
Figura 21 - Dona Filó em agosto de 2014 durante depoimento ao Museu do Samba para o Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba. Imagem captada do audiovisual.....	133
Figura 22 - Maria Moura em julho de 2014 em depoimento ao Museu do Samba Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba.....	134

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. MEMÓRIA CULTURAL, MULHERES E SOCIEDADE.....	26
1.1 Família e relações de gênero no Brasil.....	45
1.2 Articulando gênero, raça e classe para o entendimento da realidade social.....	51
2. O NASCIMENTO DO SAMBA: CULTURA E SOCIEDADE NO RIO DE JANEIRO NO PÓS-ABOLIÇÃO.....	61
2.1 “Pequena África”, Praça Onze e Estácio	66
2.2 Vargas, Samba e “malandragem”: o samba faz escola	84
3. ENTRE SUJEITO E OBJETO: A PRESENÇA FEMININA NA MÚSICA POPULAR AFRO-BRASILEIRA COM FOCO NO SAMBA CARIOCA.....	91
3.1 Nos passos de Chiquinha e Ciata: 1920-1950.....	95
3.2 Novos vãos: 1960-1980.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS.....	146

INTRODUÇÃO

As lacunas ainda são significativas tanto na historiografia quanto no campo da memória social, no que tange à contribuição das mulheres nas manifestações culturais e artísticas, apesar dos esforços que vem promovendo transformações nas últimas décadas. Ainda na fase de elaboração do projeto de pesquisa, comecei a me aproximar da história social do samba e mais especificamente do bairro Estácio no Rio de Janeiro, e me deparei com um silêncio gritante em relação à participação feminina. Em boa parte da produção sobre o bairro e a escola de samba de mesmo nome, a impressão que se tem é que elas não existiam, ou se existiam, só se conhece o primeiro nome da maioria delas, sem maiores dados biográficos - enquanto os músicos homens ocupam fartas páginas ou até obras inteiras sobre suas trajetórias.

Ao ler a bibliografia clássica da história social do samba (SANDRONI, 2008; TINHORÃO, 1998; CABRAL, 2011) é quase inevitável a pergunta: onde elas estão? Quase sempre relegadas aos papéis de mães, esposas ou colaboradoras de algum personagem famoso, ou ainda como articuladoras e organizadoras dos encontros sociais, com raras exceções. Roberto Moura (1996), Monica Velloso (1990), Mariza Corrêa (1996) e Rego (1996) são pesquisadores que as colocaram em evidência na história do samba já na década de 1990; a partir dos anos 2000 podemos contar com uma quantidade maior de trabalhos que foram fundamentais para esta pesquisa (PAIVA, 2009; NETO, MACEDO, 2007; THEODORO, 2009; GOMES, 2011; MOREIRA, 2013; OLIVEIRA, 2015; GIESTA, 2012; NOBILE, 2015; CAMARGO, 2018; CASTRO et al, 2017). Na historiografia da música popular brasileira em geral (incluindo outros gêneros que não o samba) pudemos contar também com ótimos trabalhos, que exploraram aspectos diferentes da participação feminina (DINIZ, 1999; BURNS, 2006; SENRA, 2014; MURGEL, 2018; WERNECK, 2013; VELON, 2015) .

Ao iniciar a revisão bibliográfica do assunto, tornou-se evidente a constatação de que por muito tempo as mulheres foram “esquecidas” da história do samba e da música popular brasileira em geral. Especialmente referente ao Estácio, considerado o berço do samba carioca, ainda são poucos os trabalhos que as citem e quase inexistentes que as tenham como foco, o que me levou a escolher inicialmente o objeto *Memórias de mulheres do samba no Estácio* e optar pelo recurso da oralidade através de entrevistas e arquivos domésticos. Parti de alguns contatos que já possuía como moradora do bairro,

e cheguei a algumas senhoras na faixa de 70 a 90 anos, que foram apontadas como as mais “antigas” da região a ter envolvimento permanente com o samba e a escola de samba Estácio de Sá. A constatação de que qualquer material que remete à trajetória feminina é mais difícil de ser encontrado e acessado foi um incômodo motivador. Aos poucos, os trabalhos que buscaram romper esse silêncio ou pelo menos dedicar mais espaço à elas, me possibilitaram ir construindo uma grande colcha de retalhos, que ficou ainda mais robusta quando decidi adentrar no universo das memórias de algumas dessas pioneiras, através de seus próprios depoimentos.

Assim, escolhi inicialmente entrevistar senhoras do Estácio a partir de 70 anos de idade, que fossem da “velha guarda” da escola de samba ou em caso de falecimento as filhas delas, a fim de trazer elementos biográficos que pudessem contribuir com a construção de narrativas que valorizassem a participação dessas figuras no mais importante gênero da música brasileira, problematizando memória, esquecimento e relações entre gênero e raça. Escolhi fazer um recorte de mulheres cisgênero (aquelas que se identificam com o gênero a que foram atribuídas ao nascer) que se vincularam ao mundo do samba até os anos 1980 (ainda que nele permaneçam até hoje ou não), pela ausência mais aguda de material até esse período.

Problematizações...

Inicialmente, minha principal pergunta foi: como mulheres (em sua grande maioria negras) que exerciam uma autonomia sociocultural tão significativa, verdadeiras articuladoras culturais das representações de matriz africana na rede de sociabilidade negra carioca, foram sendo relegadas em seu papel de protagonistas dessas manifestações, desaparecendo de boa parte da historiografia e da memória cultural? Dessa pergunta desdobraram-se outras como: a tentativa de apagamento da produção cultural das mulheres por parte de diferentes atores sociais deve ser analisada a partir da formação sócio-cultural brasileira? Temos uma cultura hegemônica patriarcal com fissuras, variações, especificidades e nuances? O protagonismo exercido por mulheres negras no período de formação do samba teve algo a ver com a liderança que exerceram nos cultos de matriz africana? Se sim, isso pode ser considerado como elemento de suas culturas de origem? Como as questões de gênero e raça se tangenciam nesse contexto?

Por que a maioria das mulheres foram incentivadas a exercer certas atividades dentro do mundo do samba e desencorajadas a outras? Qual foi a visibilidade de suas atuações na esfera pública? Nesse último ponto, considere aqui a definição de Habermas (1997, p. 92):

A esfera pública pode ser descrita como uma rede adequada para a comunicação de conteúdos, tomadas de posição e opiniões, nela os fluxos comunicacionais são filtrados e sintetizados, a ponto de se condensarem em opiniões públicas enfeixadas em temas específicos.

Historicamente no Brasil as mulheres foram restringidas de diferentes formas em seu acesso à esfera pública desde o período colonial até o início do século XX (SAFIOTTI, 2013); em suas diferentes condições sociais, elas tiveram que lidar com uma sociedade cuja hegemonia era exercida pelos homens, sobretudo os homens brancos. As relações sociais no Brasil foram em grande parte forjadas a partir do modelo ibérico, que buscou impor aos variados povos nativos e aos africanos trazidos à força para serem escravizados uma cultura patriarcal que vinha sendo consolidada em quase toda a Europa desde o final da baixa idade média (FEDERICI, 2017).

Apesar das transformações das relações sociais e configurações familiares ao longo do tempo, as estruturas patriarcais forjadas no passado não desapareceram por completo, mas sofreram abalos consideráveis no início do século XX - período de formação do samba carioca - resistindo no entanto graças ao empenho do Estado e instituições à ele ligadas, como a Igreja Católica e a medicina. Assim, a partir da década de 1930 o Estado brasileiro criou mecanismos de controle da vida privada fundamentados nos discursos de profissionais da medicina, por exemplo (BESSE, 1999).

Também na primeira metade do século XX, cresce entre os intelectuais e no seio dos movimentos sociais a percepção de que vários grupos sociais, incluindo as mulheres, tinham sido mantidos à margem das narrativas históricas e da produção de memória. Esse fato começa a ser encarado como um projeto político de apagamento a ser combatido principalmente a partir dos anos 1960-70, período em que surge a história oral, que diante das lacunas documentais das fontes tradicionais para abordar os grupos sociais marginalizados, desenvolve metodologias de utilização de fontes orais (DELGADO, 2010; D'ASSUMÇÃO, 2012). As movimentações políticas e intelectuais provocam mudanças ou rupturas profundas na vida pública e na produção de

conhecimento, e a chamada História das Mulheres serve de arcabouço para a chamada “segunda onda” do movimento feminista (PERROT, 2005). No Brasil, intelectuais negras como Beatriz Nascimento (1985), Sueli Carneiro (2020), Lélia Gonzalez (2018) e Helena Theodoro (2008) apontaram as condições das mulheres negras na sociedade brasileira, incluindo sua sub-representação nos mais variados âmbitos. Essas intelectuais também trouxeram grandes contribuições para pensar as culturas afrodiaspóricas brasileiras. Quando falamos de samba, como veremos, falamos de protagonismo feminino, na grande maioria dos casos como extensão de um protagonismo espiritual que elas assumiram na religiosidade de matriz africana no contexto brasileiro.

A mulher negra se estrutura como uma pessoa que toma a si a responsabilidade de manter a unidade familiar e a coesão grupal e de preservar as tradições culturais e religiosas de seu grupo, em função da nova realidade que a opressão econômica e a discriminação racial pós-Abolição criaram no seio da sociedade brasileira. (THEODORO, 2008, p. 111).

O candomblé nasce, então, como campo possível de resistência e sobrevivência cultural e étnica do negro escravizado, e como a possibilidade de manutenção de uma identidade e solidariedade que o processo de escravidão, libertação e marginalização do negro não logrou destruir (THEODORO, 2008, p. 124-125).

Assim, foram as mulheres as grandes protagonistas na elaboração e preservação das culturas afro-brasileiras ou afro-diaspóricas no Rio de Janeiro, a partir de núcleos inicialmente criados na região central da cidade, chamada de “Pequena África”, que se formaram também nas zonas norte e oeste a partir de processos de expulsão de populações pobres do Centro, criando redes de sociabilidade cada vez mais ampliadas através dos trilhos do trem. Sabemos hoje que muitas das pioneiras agremiações carnavalescas do início do século XX no Rio de Janeiro foram fundadas e/ou presididas por mulheres (MACEDO, 2007; THEODORO, 2009; GOMES, 2011; MOURA, 1996; VELLOSO, 1990). As rodas de samba ou batuques, associando práticas culturais sagradas e profanas de matriz africana, aconteciam em suas casas, e assim exerciam uma liderança comunitária em várias localidades do Rio. Quando o samba começa a tornar-se gênero musical e ser inserido na nascente indústria fonográfica brasileira, esse cenário sofre transformações notáveis. Principalmente na primeira metade do século XX, a grande maioria dos compositores e instrumentistas reconhecidos eram homens; as

cantoras conseguiram aos poucos algum espaço para gravar, mas via de regra interpretando canções masculinas. Várias delas desafiaram essa estrutura que foi sendo construída na produção musical carioca e fizeram sucesso inscrevendo sua trajetória na história da cidade - mas ainda assim por muitas décadas, grande parte foi praticamente apagada da história, fazendo subsistir ainda hoje uma visão de que houve um vácuo – sobretudo de compositoras e instrumentistas - na música brasileira até os anos 1960. Dessa forma, procuramos ao longo deste trabalho problematizar esses mecanismos de apagamento que foram sendo reproduzidos à luz do contexto histórico, necessário para a compreensão da complexidade da formação dos valores hegemônicos na sociedade brasileira e carioca.

Mudanças no percurso da pesquisa e metodologia

Ainda durante a pesquisa bibliográfica, dediquei algum tempo a consultar sites de música brasileira e procurar notícias sobre personalidades do samba e do carnaval em jornais antigos como O Malho, Revista da Semana, O Cruzeiro, entre outros disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Nessas buscas achei uma profusão de informações sobre bailes carnavalescos, artistas, clubes etc. mas duas artistas me chamaram a atenção: Jupira, ou Jupira Brasil (nome artístico de Francelina Xavier Pereira), uma espécie de pioneira da Carmen Miranda, que fundou seu próprio grupo de mulheres obtendo bastante sucesso nas décadas 1940-50; e Carmelita Brasil Monteiro, a primeira mulher que se tem registro ter presidido uma escola de samba e composto samba enredo, além de ter sido a primeira vereadora eleita da Baixada Fluminense.

Descobri também outros nomes muito interessantes e ainda pouco explorados, como Aylce Chaves, Dora Lopes e Bidu Reis – compositoras de sambas, marchinhas e samba canção na primeira metade do século XX.

Pois bem, para as entrevistas no Estácio, defini algumas perguntas-chave: elementos principais da história de vida (onde nasceu, cresceu, casamentos, filhos e trabalho), história de seu envolvimento no samba, e sua percepção acerca de ser mulher no mundo do samba. Porém, dos contatos que consegui, apenas duas mulheres se dispuseram a conversar. As dificuldades ocorreram por vários motivos: as senhoras muitas vezes não tinham celular, tive que recorrer a filhos ou netos; algumas já não

moravam no Estácio e não consegui o contato; ou estavam com problemas de saúde e sem disposição para falar. Precisamos lembrar do fato de que o país passou por uma pandemia que vitimou cerca de 700 mil pessoas entre 2020 e 2022. Ela impactou a saúde de milhões de pessoas, principalmente de pessoas idosas e com comorbidades, além de ter suspenso a vida cultural e artística como conhecíamos, impactando de forma contundente os blocos, escolas de samba e demais agremiações. Então não temos dúvida de que o ambiente que encontraríamos para realizar essa pesquisa antes de 2020 seria outro.

Nesse mesmo período busquei contactar uma pessoa que poderia contribuir para essa fase da pesquisa, a Marly dos Santos Xavier, primeira mulher a ingressar na ala de compositores da Estácio, mas soube que havia falecido e ninguém tinha notícia de seus parentes, que segundo alguns já não moram mais no bairro. Algumas de suas memórias foram apresentadas por Carlos Nogueira no livro “Samba, cuíca e São Carlos” (2014), uma das minhas primeiras referências quando ainda estava escrevendo o projeto para a seleção do doutorado. Entrei em contato com o autor com o objetivo de obter contatos relacionados à ela, pois eu tinha interesse principalmente em resgatar algum samba composto por Marly; mas infelizmente ele não tinha maiores informações.

Comecei a me preocupar a respeito dessas dificuldades em relação às entrevistas, e pensar em outros caminhos para a pesquisa. Foi quando decidimos como caminho alternativo recorrer aos acervos do Museu da Imagem e do Som - MIS RJ e do Museu do Samba - RJ, duas instituições de referência para quem lida com música popular no Rio de Janeiro, e não mais focar a pesquisa somente no Estácio. Escolhi então no MIS a coleção Depoimentos para a Posteridade, e no Museu do Samba a coleção Depoimentos do Programa de História Oral - Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. A partir dessas duas coleções, por sua vez, selecionei treze depoimentos, e realizei uma entrevista; portanto foram quatorze depoimentos utilizados. A seleção se deu através do conhecimento prévio de informações básicas sobre as personalidades, incluindo as sinopses dos museus, por indicação de estudiosos e integrantes conhecidos de escolas de samba.

Museu do Samba - Coleção Memória das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro
Depoimentos selecionados (audiovisual)
Maria das Dores Alves Rodrigues - Dodô da Portela
Yolanda de Almeida Andrade - Tia Neném
Iranete Ferreira Barcelos - Tia Surica
Nadyr Amâncio - Tia Nadyr
Filomena Martins Silva - Dona Filó
Nilda da Silva - Tia Nilda
Yvonne Lara da Costa - Dona Ivone Lara
Maria Enésia Alves de Moura - Maria Moura
Leci Brandão
Alice Gomes Pereira - Tia Alice (audiovisual)

Museu da Imagem e do Som - MIS RJ - Coleção Depoimentos para a posteridade
Depoimentos selecionados
Marli Lindolfo da Silva – Maralina do Estácio (áudio)
Eulália Oliveira do Nascimento – Tia Eulália (audiovisual)
Euzébia Silva do Nascimento – Dona Zica (audiovisual)

Entrevistas próprias (realizadas por mim)
--

Waldice Rodrigues de Souza (áudio)

Definimos portanto um objeto mais amplo, que pretende contribuir para uma *história e memória das mulheres no samba carioca*, articulando sempre a discussão de gênero à étnico-racial e atravessando também subtemas como memória, corpo e espaço. Como um trabalho vinculado a um programa de pós-graduação interdisciplinar, estamos caminhando entre fronteiras disciplinares, nesse caso entre Ciências Sociais e História.

É fundamental aqui focarmos na questão que nos traz Perrot (2005, p. 43): “Forma da relação com o tempo e o espaço, a memória, assim como a existência de que ela é o prolongamento, é profundamente sexuada” – ou seja, o processo de construção da memória possui singularidades em sociedades em que o sexo é um marcador social importante no processo de socialização.

Ela enfatiza a insuficiência de registros documentais escritos relativos às mulheres, e como suas memórias são uma das principais formas de acessar suas experiências - “é por isso que os desenvolvimentos recentes da história chamada de “oral” são de certa maneira uma revanche das mulheres”(2005, p.40). Entretanto, essa escolha que aqui fizemos não esteve livre de problemas; um deles é que as entrevistas e/ou depoimentos disponíveis nos acervos não foram realizados por mim, com as minhas perguntas e condução. Não estou alheia à questão de que aspectos significativos do conteúdo gerado seriam diferentes de acordo com a abordagem do pesquisador/entrevistador. No entanto, todos seguiram um roteiro semi-estruturado que tenta abordar de forma linear a trajetória da pessoa entrevistada partindo de perguntas básicas (local e data de nascimento, infância, juventude, trabalho, casamento) para outras mais específicas.

Para além do roteiro pré-estabelecido ou não, a forma de conduzir a entrevista também é um fator importante que pode mudar o rumo das respostas - não podemos esquecer que a narrativa de alguém sobre si é algo construído a partir de vários fatores, como: aquilo que se quer lembrar; aquilo que conseguiu-se lembrar de fato; aquilo que se quer expor; a forma como gostaria de ser lembrada; entre outras variáveis. Há pessoas que pensam o que vão falar antes da entrevista e outras não. Sabemos que a

memória muitas vezes é ativada através de estímulos como imagens, sons, textos, palavras, etc. Fato é que muitas vezes precisamos optar pelo que é mais viável para realizar uma pesquisa diante do contexto que se apresenta, e nesse caso contamos com o acervo de instituições que existem justamente para salvaguardar e difundir essas memórias.

Aos poucos compreendemos que nosso objetivo aqui não é apenas contar a história de vida dessas mulheres e sim *a partir* de suas histórias de vida produzir reflexões sobre as relações entre memória cultural, gênero, e relações étnico-raciais. Como colocam Gill e Goodson (2015, p. 215-216) “o objetivo da história de vida é compreender a interação entre mudança social, vida e ação de indivíduos e grupos”. Não ignoramos uma tendência dos projetos de memória e história oral em buscarem obter depoimentos de pessoas que são consideradas “referências” ou “lideranças” na sua área, o que é totalmente compreensível também por fatores que envolvem viabilidade; nunca será possível abarcar tudo. É perceptível também que as pessoas mais contempladas com registros tanto em acervos quanto na bibliografia analisada pertencem às agremiações mais prestigiadas, especialmente as escolas de samba integrantes do Grupo Especial e algumas da Série Ouro.

Museu da Imagem e do Som e Museu do Samba - RJ: instituições promotoras da memória cultural carioca e afro-brasileira

No campo arquivístico, nos deparamos ainda hoje com questões sensíveis como a escassez de documentos sobre mulheres nos arquivos brasileiros – ainda mais significativa quando se trata de mulheres negras e/ou pobres - e a subordinação de acervos de mulheres aos de seus companheiros. Consideramos portanto, que as práticas arquivísticas também estão permeadas por seletividade em relação à classe, gênero e raça (CERCHIARO e ALVES, 2022). Não seria diferente, portanto, com os museus, instituições diretamente ligadas ao campo arquivístico. Como define Brulon (2019, p. 20):

Os museus, ao longo de sua existência moderna, serviram de palco para encenar os cânones de identidades masculinas centradas na matriz cultural europeia e, logo, imperial. É no bojo do processo violento da colonização na Europa que os primeiros museus, templos das heranças dos príncipes do

além-mar, chegam às colônias com a missão de normatizar as relações existentes, incluindo as relações de gênero, e moldando os comportamentos por meio do controle dos imaginários. Não por acaso, carregando ainda no presente a herança das relações de poder construídas no passado, os museus hoje se veem, em parte, a serviço daquelas identidades que temem as experiências culturais diversas, percebendo as diferenças como ameaça ao patriarcalismo e à heteronormatividade que ainda vigoram.

O Museu da Imagem e do Som – RJ e o Museu do Samba, ambos criados no Rio de Janeiro, possuem trajetórias bastante distintas, mas uma característica marcante em comum: a valorização da cultura popular e negra carioca. A partir de concepções completamente diferentes, as duas instituições constituíram-se como espaços de preservação da memória cultural brasileira e carioca em especial.

O MIS foi criado em 1965 na gestão do governador Carlos Lacerda, e inicialmente foi um projeto que engendrava seus objetivos políticos, que seria candidato à presidência no ano seguinte pela União Democrática Nacional (UDN), partido alinhado ao golpe militar. Lacerda realizou uma série de reformas urbanas e criou o MIS como forma de fortalecer a identidade dos cariocas, já que o Rio deixara de ser capital federal em 1960. Como parte de suas ações populistas, promoveu uma série de eventos na ocasião do IV Centenário da cidade, trazendo como lema o Rio como capital cultural do país (PEREIRA, 2019). Com a suspensão das eleições pelos militares em 1966 e o rompimento de Lacerda com seu campo político, o MIS viu-se ameaçado de extinção logo no início. Esse processo foi revertido por Ricardo Cravo Albin, então um jovem intelectual que assumiu a presidência do museu. A gestão de Albin foi um divisor de águas não só para a construção da concepção do museu, como para sua consolidação como instituição pioneira no patrimônio cultural brasileiro.

A constituição do Conselho de Música Popular Brasileira, composto por nomes como José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Almirante, Ary Vasconcelos, o próprio Albin entre outros intelectuais e articuladores culturais, definiu os caminhos do MIS e trouxe contribuições consideráveis para a valorização e preservação da memória cultural. Dos quarenta nomes integrantes do Conselho, muitos eram ligados ao Partido Comunista Brasileiro e ao movimento folclorista, que considerava fundamental a questão da “autenticidade” da cultura popular brasileira, tradicional e sem influências norte-americanas, negando tendências como a Bossa Nova. Outros, eram favoráveis à Bossa Nova e à sua integração aos músicos de samba “de raiz” das décadas de 1920-40 (PEREIRA, 2019). Albin pertencia ao primeiro grupo, que afirmou certa hegemonia, e

esse fato ajuda a compreender a formação da Coleção Depoimentos para a Posteridade, utilizada na presente pesquisa de doutorado. Sua gestão foi até 1972, mas marcou profundamente o futuro do MIS. Atualmente o museu possui 39 coleções particulares, com mais de 500 mil itens em variados suportes. A coleção Depoimentos para a Posteridade continua sendo alimentada até a atualidade, possuindo mais de 1.100 registros sonoros e em audiovisual de personalidades da música, artes cênicas, cinema, do jornalismo e do rádio; destes, cerca de 190 são de mulheres. Os primeiros depoimentos para a coleção foram de João da Baiana, Donga e Pixinguinha, três grandes baluartes do Samba e do Choro carioca. Como apontado, a intenção do conselho era entrevistar personalidades consideradas pioneiras, vistas como guardiãs da cultura popular brasileira. Uma exceção desse primeiro período foi Chico Buarque, que foi entrevistado ainda muito jovem, causando controvérsia no Conselho. E de fato, é questionável que um jovem músico de apenas 22 anos na época fosse indicado havendo tantos outros com trajetórias consolidadas.

É importante frisar que existiam outros conselhos no museu, responsáveis por formar um acervo diversificado abrangendo música erudita, artes plásticas, teatro, rádio e até esportes (PEREIRA, 2019). No final da década de 1960 o regime militar recrudescer com o Ato Institucional n. 5 e esse cenário político começa a afetar cada vez mais o museu. A presença de agentes infiltrados, perseguições e censuras tornam-se mais intensas; em 1972 o Conselho de Música Popular Brasileira é extinto, e a sucessora de Albin na direção, a pedagoga e museóloga Neuza Fernandes, é demitida. Em seu lugar assume Álvaro Cotrim, que extingue os outros conselhos e passa a definir quem seria entrevistado para a Coleção (PEREIRA, 2019). A gestão seguinte segue o viés autoritário com o interventor Luís Carlos Pinheiro. Em fins da década de 1970 e início da década de 1980, o MIS aos poucos se recupera sob as agitações políticas do período de redemocratização do Brasil. A partir dos anos 80 percebe-se um significativo aumento de mulheres depoentes. Porém, é perceptível que a coleção assumiu caráter bastante heterogêneo, e que as escolhas dos nomes para integrá-la foram em grande parte influenciadas pelos diretores e presidentes da instituição. Dos vinte e dois gestores, dez foram mulheres, número que pode ser considerado equilibrado.

Atualizando o debate que mobilizou o Conselho do MIS desde os anos 1960, entre muitos outros agentes culturais brasileiros, utilizamos aqui uma variação do termo “música popular brasileira” (este não como gênero musical, cuja sigla foi fixada como MPB nas décadas de 1960/70) que vem sendo utilizada para abarcar a produção

musical das classes populares de autores formalmente conhecidos e que está “fora do âmbito da música de concerto, clássica ou erudita e diversa da folclórica e tradicional” (LOPES e SIMAS, 2015). Optamos no entanto pelos termos “música popular afro-brasileira” e “samba carioca” como recortes específicos dentro da produção cultural brasileira. Em relação ao samba, propomos a utilização da denominação alternativa “música popular afro-brasileira” porque esta demarca sua matriz africana, aspecto mais fundamental do ponto de vista histórico-cultural. O termo “popular” assumiu diferentes significados dependendo do contexto e do grupo que o utilizou. Comprendemos que a denominação genérica de “popular” serviu como forma de encobrir o caráter étnico-cultural da produção afrodiaspórica no Brasil, passando por isso a ser contestada e gradativamente substituída por “cultura negra” e afro-brasileira pelos movimentos negros (ABREU e ASSUNÇÃO, 2018). Reconhecendo que nenhuma denominação é completa e resolve todas as questões, e considerando a importância de demarcar que estamos falando, a partir da década de 1920, de produções geradas no ambiente urbano carioca que apesar de conectadas ao domínio público logo passaram a estar articuladas ao mercado musical, pensamos ser útil reconciliar os termos “música popular”, “música negra” e “música afro-brasileira” na atualidade, valendo-se dos elementos que cada um traz de importante.

O Museu do Samba surgiu inicialmente como Centro Cultural Cartola, em 2001, por iniciativa de Nilcemar Nogueira e Pedro Paulo Nogueira, netos de Dona Zica e do compositor Cartola, e pretendia preservar a memória do músico e avô. Em 2007 o Centro Cultural é proponente do registro das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro a patrimônio imaterial, aprovado pelo IPHAN no mesmo ano. Esse processo de registro implicou numa ampla pesquisa realizada pela equipe envolvida, e provocou a ampliação das atividades do espaço, que em 2009 foi reconhecido pelo IPHAN como Pontão de Memória das Matrizes do Samba Carioca, implantando o Centro de Referência, Documentação e Pesquisa do Samba Carioca (NOGUEIRA e REIS, 2019).

Com objetivos e escopo ampliados, o Centro torna-se Museu do Samba, sendo a primeira instituição a criar um programa de História Oral voltado exclusivamente à memória do samba, e portanto referência nacional e internacional nesse aspecto. O programa Memória das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, utilizado na pesquisa de doutorado que originou este artigo, possui cerca de 140 depoimentos de sambistas de várias gerações, com significativa presença de mulheres, grande parte delas até então

desconhecidas do grande público. Além disso, o Museu possui uma exposição permanente e promove exposições temporárias e atividades educativas. Segundo Nogueira e Reis (2019, p. 62) “O reconhecimento da história do samba e dos sambistas como parte fundamental da história do Brasil é uma das operações mais importantes de reparação e de afirmação da ancestralidade africana, bem como empoderamento dos detentores desse saber” – ou seja, nessa perspectiva, a memória e o patrimônio são ferramentas de reparação histórica. Como aponta Gomes e Vieira (2016, p. 263)

A memória e seus novos usos serviram de combustível para processos de luta política e propulsores para uma série de medidas de reconhecimento direcionadas a uma diversidade de grupos identitários: grupos quilombolas, movimentos indígenas, representações da religião afro-brasileira, movimento negro, entre outros. Nesse contexto, os diferentes processos de produção de memória assumem protagonismo, como suporte para a conformação e potencialização para a identidade social.

Em relação às mulheres do samba, a instituição publicou “A força feminina do samba” (MACEDO et al, 2007) que faz uma compilação da trajetória de uma série de mulheres que contribuíram para o samba carioca em diferentes funções. Para além de Tia Ciata, nessa publicação vemos novamente como as casas de diversas mulheres como as citadas acima foram espaços de criação do samba carioca e dos primeiros ranchos e blocos carnavalescos, muitos deles assumindo também a função de espaço de culto aos Orixás. Através dessa publicação podemos conhecer um pouco mais de suas histórias e conhecer fatos importantes que atestam o papel fundamental delas na formação e desenvolvimento da cultura afro-brasileira e popular em geral. Em 2023, o Museu inaugurou uma exposição com o mesmo nome, abrangendo ainda mais mulheres que tiveram por tanto tempo suas contribuições negligenciadas. Uma das características marcantes do Museu do Samba portanto, é promover o debate sobre as desigualdades de gênero e étnico-racial nos campos da Memória Social, da Museologia e do Patrimônio, bem como para a população em geral, assumindo uma função social de grande relevância. A equipe do museu reconhece as disputas que envolvem a memória:

Desde o primeiro momento, a preocupação da instituição não consistia somente em preservar acervos voltados para a valorização da cultura e história do samba e das suas matrizes africanas, mas também advogar por essas causas e por seus detentores frente aos desafios contemporâneos nas suas variadas formas de expressão e atuação. (NOGUEIRA e REIS, 2019, p. 57-58).

Como afirmam Gill e Goodson (2015, p. 218) “a narrativa e a história de vida são processos recíprocos de desenvolvimento da compreensão”. Busquei reconhecer suas singularidades sem atomizar suas trajetórias, identificando o extraordinário no ordinário e vice-versa: dentro do contexto social em que viviam, como desenvolveram possibilidades de agenciamento da própria história chegando aos acervos de museus. Para o campo da Memória Social, a pesquisa de narrativa e o estudo de histórias de vida são caminhos fundamentais para lidar com as memórias de grupos que foram historicamente excluídos da produção de conhecimento acadêmico. “O trabalho de narrativa e história de vida dá a oportunidade de reexaminar a pesquisa social reconhecendo a complexidade dos encontros humanos e incorporando a subjetividade humana ao processo de pesquisa” (GILL e GOODSON, 2015, p. 217). Constatamos que tanto o MIS-RJ quanto o Museu do Samba possuem um rico acervo de depoimentos de mulheres que pode ser muito mais explorado. Considerando as questões e limitações inerentes a qualquer pesquisa, foram selecionados treze depoimentos, com base nos seguintes recortes: mulheres representativas em diferentes gerações, que iniciaram no mundo do samba entre as décadas de 1920 e 1980; e que ainda não foram biografadas (as exceções são Dona Ivone Lara e Dona Zica); Essa seleção foi feita através do conhecimento prévio de informações básicas sobre as personalidades, contidas em publicações, nas próprias sinopses dos museus, por indicação de estudiosos, integrantes de escolas de samba e pelo meu conhecimento prévio como pessoa que circula no meio do samba.

Estrutura do texto

No primeiro capítulo, **Memória cultural, mulheres e sociedade**, fiz uma discussão teórica procurando articular questões sobre cultura, gênero, memória e relações étnico-raciais, com o objetivo de compreender um pouco das questões históricas, sociais e culturais que envolvem as condições femininas no Brasil. Como se estruturaram as relações sociais no Brasil, especialmente no que diz respeito às relações de gênero e étnico-raciais? Neste capítulo busquei oferecer uma discussão teórica para pensarmos as

condições sócio-históricas das mulheres no Brasil, especialmente as mulheres negras; optei por lançar mão de diferentes perspectivas que contribuem às questões levantadas pela pesquisa. Algumas delas me inquietaram nesse período, principalmente sobre a utilização da categoria gênero como eixo de análise para mulheres negras, e de premissas ligadas às contribuições teóricas feministas, me levando a priorizar referências do feminismo negro (CARNEIRO, 2019; NASCIMENTO, 2019; COLLINS e BILGE, 2021; GONZALEZ, 2018; THEODORO, 2009) e trazer também aspectos principais do Mulherismo Africana (NAH DOVE, 1998; NJERI e RIBEIRO, 2019).

No segundo capítulo, **O nascer do samba: cultura e sociedade no Rio de Janeiro no pós-abolição**, abordei o contexto sócio-histórico no qual toma forma o samba carioca - as primeiras décadas do século XX, com ênfase especial à zona portuária do Rio, à Praça Onze e ao Estácio - região chamada de “Pequena África”¹. Busquei igualmente, abarcar o máximo possível a complexidade do período a partir da bibliografia que foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa, citados no início dessa introdução. Abordei a relação entre música e construção da nacionalidade, matrizes culturais, manifestações artísticas tradicionais (principais elementos formadores) do samba, relação entre espiritualidade e samba, a atuação fundamental das chamadas “tias baianas”, entre outros pontos.

No terceiro capítulo, **A presença feminina na música popular carioca com foco no samba**, trago trajetórias de mulheres na música popular carioca com foco no samba, desde início do século XX à década de 1980, a partir das variadas fontes citadas. Neste capítulo é onde mais utilizo fontes diferentes, desde matérias de jornais antigos, sites especializados em história da música, até os depoimentos em áudio e audiovisual consultados. Abordei desde artistas reconhecidas nacionalmente, até aquelas conhecidas apenas por estudiosos e/ou pessoas antigas do meio do samba, e algumas nem mesmo citadas em nenhuma outra fonte que não o próprio depoimento acessado nos acervos das instituições.

1. O termo foi criado inicialmente pelo sambista e pintor Heitor dos Prazeres, que teria chamado a região de “África em miniatura”; décadas mais tarde Roberto Moura lança o livro “Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro” (1996), consolidando o termo.

Optei por inserir os depoimentos utilizados no corpo do mesmo capítulo, com a intenção de inseri-las na história em um contexto mais amplo. Utilizei variadas imagens com o objetivo de tornar seus rostos mais conhecidos e familiares, de retirar algumas delas da invisibilidade. Creio que a partir da dificuldade em redefinir um recorte mais específico, reconhecemos como contribuição principal justamente o fato do trabalho poder oferecer um ponto de partida amplo e ao mesmo tempo robusto para quem pesquisa mulheres na música popular brasileira e no samba carioca. Pois uma constatação ao longo da pesquisa foi que na verdade já existem muitas fontes, informações e produções disponíveis, porém dispersas ou de difícil acesso.

1. MEMÓRIA CULTURAL, MULHERES E SOCIEDADE

Para iniciarmos esse capítulo, é fundamental apresentar o que entendemos por memória cultural. Utilizaremos a definição de Assman (2008, p.118): “Memória cultural é uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural”. Assman está falando de um conjunto de símbolos, práticas e conhecimentos, repertórios elaborados e reelaborados por gerações, que são considerados referência para um ou mais povos. Como ele sugere, consideramos aqui a memória cultural como uma dimensão da memória coletiva. Como ele sugere, consideramos aqui a memória cultural como uma dimensão da memória coletiva. Assman também explicita a relação entre memória, cultura e espiritualidade para diversos povos de diferentes matrizes culturais:

A memória cultural sempre tem seus especialistas, tanto nas sociedades orais como nas letradas. Isso inclui tanto xamãs, trovadores, griôs, como sacerdotes, professores, artistas, clérigos, estudiosos, mandarins, rabinos, mulás e outros nomes para portadores especializados de memória.

Essas pessoas que se dedicam a preservar e transmitir a memória cultural possuem um status diferenciado em cada sociedade. Em algumas delas, como as da África Ocidental, no caso dos Griots, Jalis, Jelis ou Djelis (denominações sinônimas), tanto homens quanto mulheres sempre puderam assumir essa posição, de acordo com a tradição familiar (SANTOS, 2017). Reforçando a ideia de que essa função de salvaguarda da memória cultural está presente em várias culturas e teve forte participação feminina, Perrot (2005, p. 40) coloca: “A memória das mulheres é verbo. Ela está ligada à oralidade das sociedades tradicionais que lhe confiavam a missão de contadora da comunidade da aldeia.” Ou seja, a oralidade assumia a centralidade das narrativas produzidas por esses povos e a função feminina era relevante. Trabalharemos aqui com a ideia de que as variadas tradições culturais que formaram a sociedade brasileira foram reelaboradas a partir do contexto colonial moderno mantendo elementos primordiais de seu repertório (THEODORO, 2009; LOPES, 1992; SANTO,

2016). Mas voltaremos a esse assunto mais adiante. A Colonização forçou o contato entre inúmeros povos no território que veio a ser chamado de Brasil, portanto variadas memórias culturais compõe o processo de construção nacional brasileira, assim como processos de esquecimento. Narrativas de superioridade cultural dos povos invasores em relação aos povos autóctones e africanos foram sendo aos poucos construídas como forma de legitimar a dominação desses povos, que deveriam ser “civilizados” à imagem e semelhança das culturas européias; porém, a complexidade da dinâmica social estabelecida no contexto colonial foi muito além da dicotomia colonizadores x colonizados. Muitos elementos culturais dos povos que formaram o Brasil foram perdidos, mas tantos outros foram mantidos, reelaborados ou resgatados em diferentes contextos.

Das matrizes européias, sem dúvida as que influenciaram mais decisivamente a formação do Rio de Janeiro foram portugueses e espanhóis, ainda que a cidade tenha recebido europeus de várias nacionalidades. Dos povos originários que habitaram o território do atual estado fluminense seja originalmente ou já deslocados por força da colonização, sabemos de Tupis, Guaranis, Puris, Temininós, Tupinambás, Goitacaz, Coroados, Coropós, Guanhaus, Sacurus, Tupiniquim - muitos dos quais foram aldeados entre os séculos XVI e XIX. Todos esses povos possuíam suas mitologias, cosmologias, religiões ou práticas espirituais. Essas crenças em grande parte definiam as relações com o tempo, o espaço, as relações sociais e demais práticas culturais. Com a chegada de povos africanos trazidos para serem escravizados, vindos num primeiro momento da África Central (principalmente atual Congo e Angola) e depois da África Ocidental (especialmente a região do Golfo do Benim), podemos ter uma ideia da complexidade originada do contato entre essas diversas culturas.

Como já vem sendo amplamente discutido nas ciências humanas, a colonização moderna da América não representou apenas a invasão do espaço e exploração econômica da vida presente nesse imenso território, mas a criação de um sistema de dominação com diversas nuances regionais, permeado pelas dimensões simbólica e cultural. Como bem nos lembra Gonzalez (2018, p. 137), “cultura é o conjunto de manifestações simbólicas através das quais os sujeitos sociais expressam suas relações com a natureza e entre si”. Como elemento constitutivo da identidade, a memória cultural dos povos dominados precisava ser reprimida ou como ela mesma coloca, “recalcada”, inferiorizada e deslegitimada para que sua consciência e capacidade de reação fosse suprimida. Na América do Sul o colonialismo moderno se fundamenta em

um modelo civilizatório específico – cristão e ibérico - e funda a “constituição colonial dos saberes, das linguagens, da memória e do imaginário” (LANDER, 2000). Os mecanismos de dominação seguem operando no período neocolonial (que no Brasil vai de 1822 até os dias atuais, na nossa perspectiva), ainda que reformulados, fenômeno denominado como “Colonialidade do poder” pelo sociólogo Aníbal Quijano (2000).

Entre os séculos XIX e XX, as culturas dos povos nativos e africanos que formaram o Brasil são reconsideradas e classificadas como “folclore”. Os folcloristas não constituíam um grupo homogêneo, mas basicamente consideravam as manifestações “folclóricas” como expressões de identidades “genuinamente” brasileiras, que apontariam nossa singularidade enquanto povo, alguns as viam como exóticas, produções de uma massa iletrada porém criativa de um Brasil rural que aos poucos se urbanizava. Isso só evidencia as disputas ideológicas em torno da cultura; de toda forma esse crescente interesse resultaria em uma rica produção intelectual sobre essas práticas, especialmente a partir dos anos 1940; (ABREU e ASSUNÇÃO, 2018). Apesar da defesa dos folcloristas, parte dessas práticas culturais foram consideradas ameaçadoras por muito tempo. Como aponta novamente Gonzalez (2018, p 138):

Nossas instituições “folclóricas”, até há pouco tempo, para funcionarem legalmente, tinham que “pedir passagem” às delegacias de polícia dos “culturais”; estamos falando de terreiros, blocos, escolas de samba etc. (hoje a coisa mudou, num certo sentido, porque o sistema capitalista vigente se apropria da produção cultural negra, transformando-se em mercadoria geradora de lucro; mas os produtores culturais continuam violentamente reprimidos).

A autora pergunta por que tanta repressão à essas manifestações culturais, e responde em seguida: “uma das respostas, a meu ver, está justamente no caráter colonizador da classe dominante”. Ou seja, era fundamental para estas que as ideias e os mecanismos criados no período colonial fossem de alguma forma recorrentemente atualizados. Nesse sentido reforçamos que ao falarmos de memória, identidade e cultura, falamos inevitavelmente também de poder.

Utilizaremos uma variação do termo “música popular brasileira” – este não como gênero musical, cuja sigla foi fixada como MPB nas décadas de 1960/70 – mas sim da forma como desde o início do século XX ele fora utilizado, para abarcar a produção musical das classes populares de autores formalmente conhecidos e que está “fora do âmbito da música de concerto, clássica ou erudita e diversa da folclórica e

tradicional” (LOPES e SIMAS, 2015). Optamos no entanto pelo termo “música popular afro-brasileira” e “samba carioca” como recortes específicos. Em relação ao samba, propomos assim a importância da utilização da denominação “música popular afro-brasileira”, que demarca sua matriz africana, aspecto mais fundamental do ponto de vista histórico-cultural. Como vimos a partir de Lopes e Simas, nem toda a música afro-brasileira é popular, assim como o contrário – nem toda música popular tem como matriz principal culturas africanas. O próprio significado de “popular” assumiu diferentes significados dependendo do contexto e do grupo que o utilizou.

Compreendemos que a denominação genérica de “popular” serviu como forma de encobrir o caráter étnico-cultural da produção afrodiaspórica no Brasil, passando a ser contestada e gradativamente substituída por “cultura negra” e afro-brasileira pelos movimentos negros (ABREU e ASSUNÇÃO, 2018) . Reconhecendo que nenhuma denominação é completa e resolve todas as questões, e considerando a importância de demarcar que estamos falando, a partir da década de 1920, de produções geradas no ambiente urbano carioca que apesar de conectadas ao domínio público logo passaram a estar articuladas ao mercado musical, pensamos ser útil reconciliar os termos “música popular”, “música negra” e “música afro-brasileira” na atualidade, valendo-se dos elementos que cada um traz de importante. Dito isso, trazendo a discussão para as relações de gênero (com o recorte focal nas mulheres cisgênero, como sinalizamos na introdução), os arranjos sócio-culturais existentes nas diversas culturas que formaram a sociedade brasileira, suas definições sobre os papéis e atribuições esperados de homens e mulheres foram muito diversos; os choques, os conflitos e as adaptações foram profundos, sendo também permeados por diferentes formas de violência.

Nas sociedades portuguesa e espanhola estava consolidado um sistema patriarcal e patrilinear (termos que aprofundaremos adiante), ancorado na igreja católica, que veio desde a idade média submetendo suas mulheres a um controle cada vez mais rígido e a um status inferiorizado, demonizando a sexualidade feminina em especial (FEDERICI, 2017). A administração e transferência de propriedade, riquezas ou poder político, no caso de famílias abastadas, também era definido pelo patriarca, até à autoridade máxima, o monarca (rei). O sistema monárquico foi abalado com as revoluções sociais ocorridas no continente nos séculos XVIII e XIX, que desencadearam uma participação crescente das mulheres na política e suas iniciativas de construir movimentos próprios (chamados de movimentos feministas).

No livro “Mulheres, raça e classe” Davis (2016) detalha e analisa o movimento

feminista nos Estados Unidos no século XIX , sua relação com a questão racial e o movimento abolicionista, permeada de tensões. Inclusive ela ressalta que, no caso dos Estados Unidos, foi o movimento abolicionista que introduziu muitas mulheres na política e as deu experiência para organizarem os movimentos centrados na questão feminina anos depois (DAVIS, 2016, p. 51). Os movimentos que aconteciam nos EUA e na Europa reverberaram nas capitais brasileiras com intensidades variáveis, principalmente através das classes média e alta, e aqui tomaram rumos próprios. Ao invés de simplesmente partir do pressuposto de que a sociedade brasileira é patriarcal a partir de discursos pré-existentes, optamos por realizar uma discussão que nos traga arcabouço teórico para compreender o que é patriarcado e que patriarcado é esse.

Afinal, estamos investigando aqui como e por que mulheres em diferentes condições sociais ficaram por tanto tempo (boa parte do século XX) relegadas ao esquecimento em relação à sua atuação cultural, ao mesmo tempo em que conseguiram ultrapassar as barreiras invisíveis que buscavam as colocar sistematicamente como pessoas limitadas pelos seus papéis de esposa e mãe. Quando falamos de samba, como veremos, falamos de protagonismo feminino, na grande maioria dos casos como extensão de um protagonismo espiritual que elas assumem no contexto brasileiro na religiosidade de matriz africana. Assim, iremos recorrer a estudos como o de Diop (2014), Theodoro (2009), Beniste (2019), Nascimento (2019), Carneiro (2019) entre outros para discutir a presença e reelaboração de elementos matriarcais ancestrais africanos nas práticas culturais brasileiras, especialmente cariocas, nosso recorte espacial.

Para utilizar os termos *patriarcal*, *patriarcado*, *patriarcalismo*, *matriarcado* ou *matriarcalismo* precisamos situar conceitualmente do que estamos falando. Pois bem, a tomada de consciência de que as mulheres enquanto grupo social estão sujeitas à dominação masculina nas sociedades ocidentais e/ou ocidentalizadas motivou discussões, movimentos políticos, pesquisas e elaborações teóricas sobre essa questão, suas origens e desenvolvimento. Não temos o objetivo de apresentar detalhadamente as concepções que já foram elaboradas em diferentes áreas das ciências humanas sobre o tema, mas temos interesse em abordá-lo pelo fato de haver toda uma discussão envolvendo matriarcado e mulheres negras, maioria no mundo do samba e como veremos, nas tradições religiosas de matriz africana brasileiras. Portanto essa discussão faz sentido para esta pesquisa porque entendemos que existem reminiscências das

culturas africanas de origem entre as comunidades negras no Brasil. Um trecho de Helena Theodoro (2009, p. 228) nos traz essa ideia:

A mulher transmite dignidade, conserva o sangue e o lar, sendo que o pai, para todos os efeitos sociais e religiosos é o tio materno. No entanto, o sistema mantém o equilíbrio entre o masculino/feminino, já que os homens é que possuem a autoridade, o poder de pai e o exercício dos direitos. Esta autoridade e dignidade se transmitiu para as mulheres das escolas de samba.

Bachofen é o estudioso apontado como pioneiro no campo das ciências humanas a estudar o tema (ERIKSEN, 2007). Ele formulou uma teoria chamada de Teoria do Matriarcado Original, na qual defendia que a organização social matriarcal seria um estágio da evolução social e portanto característico de sociedades “primitivas”. Ele influenciou diversos autores como Engels, Morgan, McLennan e outros (DIOP, 2014; ERIKSEN, 2007). Engels também defendia a ideia da existência de “matriarcalismo” entre as sociedades “primitivas”, em *A origem da família e da propriedade privada*, lançado em 1884, sem dúvida um marco importante na discussão sobre o tema. Essa perspectiva foi combatida por antropólogos que apontaram o contrário, como Malinowski, Radcliffe Brown e Westermarck - estes buscaram provar a universalidade da união monogâmica e da família nuclear, além da função imprescindível do pai como líder dessa família, argumentando que a matrilinearidade não seria o único elemento para afirmar uma sociedade como matriarcal (ERIKSEN et al, 2007).

Radcliffe Brown (1973, p. 35) define da seguinte forma as duas formas de sociedade:

Uma sociedade pode ser chamada patriarcal, quando a descendência é patrilineal (isto é, os filhos pertencem ao grupo do pai) o casamento é patrifocal (isto é, a mulher muda-se para o grupo local do marido); a herança (ou propriedade) e a sucessão (hierárquica) são em linha masculina, e a família é patripotestal (isto é, a autoridade sobre os membros da família está nas mãos do pai ou seus parentes). Por outro lado, uma sociedade pode ser chamada matriarcal, quando a descendência, herança e sucessão estão na linha feminina, quando o casamento é matrilocal (o marido muda-se para a casa de sua mulher) e quando a autoridade sobre os filhos é exercida pelos parentes da mãe.

Nas décadas de 1940-50 alguns estudiosos do campo da antropologia retomaram a questão discutindo a ideia de matriarcado negro, a partir de estudos etnográficos com famílias norte-americanas e contando com experiências também no Brasil,

especialmente na Bahia ((ERIKSEN et al, 2007; LANDES, 2002). Nesse período a discussão centrou-se em tentar responder se a preponderância de mulheres como chefes de família nas comunidades negras teria relação com consequências da escravidão sobre a formação familiar, se seria reminiscência de uma herança cultural africana ou mesmo característica de famílias pobres. O problema principal girava em torno de tentar entender o abandono da família pelos homens e a constituição de núcleos familiares liderados por mulheres. Ruth Landes (2002), em sua pesquisa etnográfica em Salvador (BA) apontou a existência de uma espécie de matriarcado religioso local que conferia às sacerdotisas do Candomblé status diferenciado dentro da comunidade negra, ainda que na esfera pública institucional o clero católico detivesse a legitimidade oficial. Ainda que seu trabalho tenha elementos questionáveis à luz da atualidade, levantou pontos interessantes para pensar as singularidades da liderança feminina no sacerdócio do Candomblé. Nos anos 1960-70 antropólogas feministas iriam contestar tanto a tese do matriarcado original quanto a da universalidade da dominação masculina na organização de sociedades “complexas” e “avançadas” (ERIKSEN et al, 2007).

Algum tempo depois, a obra fundamental de Cheikh Anta Diop (1982) elucida vários aspectos que vinham sendo discutidos. Ele defende a existência de dois berços principais da humanidade: o berço nórdico, de origem indo-européia que desenvolveu uma organização social nômade e patriarcal, e o berço meridional - representado pelo continente africano - predominantemente sedentário e matriarcal; e as zonas de confluência que apresentam elementos de ambos os berços. Gerda Lerner define o patriarcado como um sistema de dominação com bases historicamente remotas que aos poucos se estabeleceu em várias sociedades - em seu clássico “A criação do patriarcado” (2019), ela apresenta os resultados de quase uma década de pesquisa especialmente na região da Mesopotâmia, considerando-a como o mais provável foco de irradiação de estruturas sociais patriarcais das civilizações ocidentais. Segundo ela, "As principais metáforas e representações de gênero da civilização ocidental vieram de fontes mesopotâmicas e depois, hebraicas” (LERNER, 2019, p. 36). Essa proposta não entra em confronto com a análise de Diop, já que a origem Indo-européia é assinalada por ambos. Ela propõe que “A apropriação da função sexual e reprodutiva das mulheres pelos homens ocorreu antes da formação da propriedade privada e da sociedade de classes” [...] embora afirme que “o Estado tinha um interesse fundamental na permanência da família patriarcal” (LERNER, 2019, p. 33), ou seja, embora as bases da organização social patriarcal historicamente anteceda em muito a formação de estados

nacionais na Europa, o Estado no ocidente de forma geral adotou a família patriarcal como norma. A autora refuta tanto parte das ideias colocadas por Engels quanto por Weber - este último que define o “patriarcalismo” como um tipo de dominação tradicional centrado no senhor e vigente apenas em “comunidades domésticas” ou “formas sociais mais simples” (WEBER, 1991). Ainda que a diferenciação sexual possa ser observada em várias culturas, não podemos afirmar o mesmo a respeito do patriarcado - se tomado basicamente enquanto sexismo institucionalizado através de uma construção sócio-histórica. Lerner adverte que

Quando antropólogas feministas revisaram os dados ou fizeram o próprio trabalho de campo, descobriram que a dominação masculina estava longe de ser universal. Em vez disso, as tarefas realizadas por ambos os sexos eram indispensáveis para a sobrevivência do grupo, e o status de ambos os sexos era considerado igual na maioria dos aspectos. Nessas sociedades, os sexos eram considerados “complementares”; seus papéis e status eram diferentes, mas nivelados (LERNER, 2019, p. 44).

Ou seja, um deslocamento da pretensa “universalidade” das estruturas sociais ocidentais, estas tomadas geralmente como referência de sociedades complexas, levou a reconsiderar alguns pressupostos iniciais nas investigações do tema. Diferentes linhas de pensamento das ciências humanas vem trazendo há décadas caminhos críticos de reinterpretação da ideia de modernidade e de suas continuidades no mundo contemporâneo. Como observa Varikas (2016, p. 19)

O automatismo que assimila modernidade a liberdade das mulheres encobre uma análise política das verdadeiras continuidades e rupturas que moldam o antagonismo de sexo nos tempos modernos; mas ele impede, igualmente, que se pense como as novas configurações desse antagonismo moldam a própria definição de modernidade.

Um caminho mais difícil, mas certamente menos sujeito a equívocos etnocêntricos, é considerar cada sociedade dentro de seus próprios parâmetros. Mas será isso verdadeiramente possível, considerando o quanto estamos permeadas de referências culturais específicas na formação de nossos paradigmas, e principalmente que no nosso caso, ainda predominam as influências ocidentais? Quais são os limites desse deslocamento considerando nossas referências, nossos lugares de análise e de fala hoje?

Além disso, frequentemente a romantização dos povos “dominados” no processo da colonização moderna vem criando essencialismos que não têm correspondências

históricas concretas - ou que desconhecem a realidade social desses povos na atualidade. Em todo caso, tratam-se de caminhos bastante complexos; mas que estes considerem o máximo de ângulos possíveis, é um esforço que perseguiremos aqui.

A pensadora Oyèronké Oyewùmí (2021) desenvolve uma crítica contundente a respeito tanto da estrutura da produção de conhecimento das universidades quanto dos pesquisadores e pesquisadoras, sejam europeus ou mesmo africanos - estes últimos apontados por ela como fortemente ocidentalizados. Ela problematiza: “assim, a questão é esta: em que bases as categorias conceituais ocidentais podem ser exportadas ou transferidas para outras culturas que possuem uma lógica cultural diferente?” Ela aponta que uma série de pressupostos desenvolvidos a partir da análise das sociedades ocidentais são erroneamente utilizados para compreender outras sociedades completamente diversas. Em suas próprias palavras (2021, p. 46):

A emergência do patriarcado como uma forma de organização social na história ocidental é uma função da diferenciação entre corpos masculinos e femininos, uma diferença enraizada no visual, uma diferença que não pode ser reduzida à biologia e que deve ser entendida como sendo constituída dentro de realidades históricas e sociais particulares.

A autora enfatiza que a lógica cultural Yoruba é bem diferente da ocidental e por isso categorias construídas a partir das referências ocidentais não vão servir para a compreensão desses povos africanos. Segundo ela,

No mundo iorubá, particularmente na cultura Oyó prévia ao século XIX, a sociedade era concebida para ser habitada por pessoas em relação umas com as outras. Ou seja, a "fiscalidade" da masculinidade ou feminilidade não possuía antecedentes sociais e, portanto, não constituía categorias sociais. A hierarquia social era determinada pelas relações sociais. (OYEWÙMÍ, 2021, p. 43)

Através de uma detalhada análise das instituições e relações sociais Yorubá-Oyó, fundamentando-se fortemente na língua e seus significados, Oyewùmí questiona as interpretações de antropólogos e sociólogos a respeito de um provável patriarcado africano entre esses povos. Ela demonstra que a senioridade é o fator principal de classificação social dos Yorubá, enquanto mostra a alta complexidade de suas relações sociais. A autora sustenta ao longo do trabalho sua posição de que nem mesmo as categorias *mulher* e *homem* existem nessas sociedades no mesmo sentido em que nas

sociedades ocidentais, e muito menos o conceito de *gênero* pode ser aplicado.

O debate sobre sexo e gênero é longo e complexo, portanto não pretendemos aprofundá-lo tanto aqui, mas consideramos importante trazer algumas reflexões sobre o tema, já que estamos problematizando as condições sociais das mulheres em diferentes contextos, mas especialmente no Brasil, aonde o processo colonial foi marcante para as relações sociais. A criação de categorias como *mulheres*, *sexo*, etc. é fruto de processos sociais complexos em cada contexto analisado. Sobre o conceito de gênero, Varikas (2016) observa que

Os novos empregos da palavra gênero nas ciências humanas forneceram, ao longo das últimas décadas, um exemplo característico. Substituindo categorias como “sexo” ou “diferença sexual” - cujo determinismo biológico e cujo uso autoexplicativo ela contestava - a noção de gênero estava chamando a atenção para a construção social das categorias de sexo, para as relações sociais e as relações de poder que fazem, dos seres machos e fêmea, homens e mulheres numa dada sociedade.

Varikas (2016, p. 28) chama a atenção de que há, no entanto, “pertinências e impertinências” no conceito:

O uso da palavra "gênero", certamente não é generalizável. Há línguas, como o dinamarquês, em que os substantivos só tem um gênero; outras, como o grego, o alemão, o russo, que têm três; várias línguas dispõem, como o suaíli, de uma taxonomia mais detalhada incluindo animais, objetos inanimados, plantas, ferramentas, objetos de uma determinada forma. Em inglês, como já vimos, a função gramatical do gênero não é tão ativa quanto nas línguas latinas. Há, por fim, línguas que não têm palavra distinta para designar o gênero. O alemão, que dispõe de três gêneros, tem só uma palavra (*Geschlecht*) para designar, simultaneamente, o sexo, a diferença anatômica dos sexos, o gênero gramatical, a família, o povo, o gênero humano.

É justamente partindo da língua que Oyewù mí faz uma cartografia das instituições sociais Iorubá para demonstrar sua hipótese de que

[...] o gênero não era um princípio organizador na sociedade iorubá antes da colonização pelo ocidente. As categorias sociais “homens” e “mulheres” eram inexistentes e, portanto, nenhum sistema de gênero esteve em vigor. Em vez disso, o princípio básico da organização social era a senioridade, definida pela idade relativa. (OYEWÙMÍ, 2021, p. 69)

Ambas as autoras nos colocam essa problematização, sem perder de vista a importância da discussão em torno do conceito, por ter evidenciado a não correlação antes imediata para muitos entre o sexo anatômico e a classificação “mulher” ou “homem” na sociedade. De fato, é impossível conceber algum corpo como não social ou considerar qualquer forma de classificação, seja ela etarista ou de outra ordem, fora da premissa básica da construção social. Para as ciências humanas, tudo é socialmente construído. O fato do gênero não ser um princípio organizador de uma sociedade significa *necessariamente* que não exista normatividade e diferenciação nas relações, a ponto de inexistir na prática as categorias “mulher” e “homem” e atribuições específicas esperadas de cada grupo? Ou seja, na prática os indivíduos pertencentes a tais culturas seriam ensinados sobre suas atribuições como filhos, netos, irmãos, tios, suas profissões ou tradições familiares, mas nada disso tem relação com seu sexo anatômico ?

É complexo considerar isso em povos nos quais a maternidade é considerada uma das funções mais importantes e primordiais de um grupo de pessoas que nasceram biologicamente aptas a gerar filhos, possuem uma denominação específica e determinadas condições na sociedade. Sociedades diferentes, conceitos diversos, normatividades diferentes - não necessariamente passíveis de serem encaixados em um conceito de “patriarcado”, enquanto sexismo e/ou dominação masculina estrutural.

Mas elementos como a normatividade, o controle sobre as atribuições de determinados corpos parece existir em muitas culturas independente de serem identificados pelos seus integrantes como opressores ou não. A própria noção do que é opressão é cultural e extremamente subjetiva. Afinal, isso também é aprendido, ou seja, crescemos naturalizando práticas que para outros povos podem ser inadmissíveis - e o contato com a diferença pode nos levar justamente a reconsiderar aquilo que antes era certeza e padrão de normalidade.

De toda forma, tudo isso nos leva a considerar a noção de *patriarcado branco* (HOOKS, 1981) como a mais adequada para falar de sociedades ocidentalizadas, como a brasileira. A partir da colonização moderna parte das culturas européias foi imposta a povos que as desconheciam. Por isso, a ocidentalização do mundo representou também a globalização do patriarcado nos moldes judaico-cristãos - ainda que o choque entre as culturas tenha produzido efeitos nada previsíveis. Ainda assim é preciso cuidado para não legitimar antigas interpretações que colocavam os povos não europeus como meros receptores, vítimas sem agência histórica. No mundo antigo, o intercâmbio cultural entre povos africanos, a região que veio a ser chamada de Oriente Médio e Europa

foram intensos, muitos povos influenciaram-se mutuamente, e sem dúvida os povos que exerceram hegemonia política e econômica em diferentes períodos como por exemplo os egípcios, os babilônios, os persas, núbios, gregos, romanos etc. também exerceram forte influência cultural sob diversos povos (SANTOS, 2017). Como um continente extremamente diverso culturalmente, que possui experiências históricas complexas, não nos parece adequado qualquer tipo de generalização, embora seja seguro afirmar que organizações sociais patriarcais não triunfaram em grande parte da África.

Se Nah Dove (1998) considera a dominação colonial moderna da Europa sobre a África também como uma luta do patriarcado contra o matriarcado - o que nos parece bastante assertivo - podemos dizer que esse período tenha sido a etapa mais decisiva de imposição do patriarcado europeu, que já vinha penetrando em diferentes partes do mundo - conseguindo, ainda que parcialmente (ou precariamente), globalizar-se a partir da modernidade. Ainda assim, as possíveis permanências de elementos culturais matriarcais, assim como a emergência e/ou tentativa de resgatá-los em várias partes do mundo, só expõe que essa dominação nunca foi de fato concluída ou absoluta.

Não podemos também desconsiderar completamente a participação dos homens não brancos na manutenção do patriarcado que na América buscou-se instituir. Não podemos ignorar que a incorporação de valores patriarcais por homens não brancos possa ter *parecido* conveniente em muitos momentos para estes últimos. Mas seu poder relativo sobre as mulheres não corresponde à sua posição na estrutura social na qual os homens brancos detém com distância o topo - a ponto de criar inclusive mecanismos específicos de opressão para homens não brancos.

Assim, afirmar que o patriarcado branco foi imposto aos povos nativos e africanos não significa que mulheres enquanto grupo não sofressem controle, restrições, opressões e/ou violências por serem mulheres em outras culturas não ocidentais. Mas uma questão central é: quais seriam os critérios para definir uma sociedade como patriarcal ou não? Diop (1982) define que, no matriarcado antigo, os direitos políticos são concedidos pelo parentesco materno, a mulher não abandona a família ao se casar, recebe um dote do cônjuge, exerce a centralidade na estrutura familiar inclusive podendo dissolver a união do casamento e escolher com quem seus filhos se casarão, enquanto no patriarcado, é o oposto que ocorre.

2. Gonzales (1970) e Smith (1975) apontam alguns elementos centrais da família matrifocal: a mãe como a figura central e estável do grupo familiar - a referência no que tange à transmissão dos valores e continuidade da mesma (autoridade principal); os contatos dos membros da família são realizados com parentes matrilaterais; as mulheres detêm as decisões sobre as crianças e a casa. Envolve tanto as relações de parentesco quanto a forma de organização da vida cotidiana do núcleo familiar. Já a matrilinearidade diz respeito à regra na qual a linhagem familiar é reconhecida unicamente pelo parentesco feminino.

Precisamos considerar no entanto a questão de que matrilinearidade e matrifocalidade - que são coisas diferentes ² - não são *necessariamente* indicadores de igualdade no status social entre mulheres e homens:

Ao contrário do que se acreditava antes, não é possível demonstrar uma conexão entre as estruturas de parentesco e a posição social da mulher. Na maioria das sociedades matrilineares, é um parente homem, em geral o irmão ou tio da mulher, quem controla as decisões econômicas e familiares (LERNER, 2019, p. 57).

Diop (1982, p. 34) já aponta que no matriarcado africano em geral as decisões são tomadas pela mulher, e que o tio materno tem a importante função de auxiliá-la, ou até representá-la e defendê-la se necessário. Ou seja, o tema é mais complexo do que parece a princípio, mas é razoável concluir que na família matrifocal, pelas suas características, é possível um exercício maior de autonomia e poder da mulher sobre si e a família. Nesse sentido, Lerner aponta que

Existiram e existem sociedades nas quais as mulheres compartilham poder com os homens em muitos ou alguns aspectos da vida, e sociedades nas quais mulheres em grupos têm poder considerável para influenciar ou controlar o poder dos homens. Também existem, e existiram ao longo da história, mulheres em particular com todos ou quase todos os poderes dos homens, que representam ou por quem atuam como substitutas, por exemplo, rainhas e soberanas (LERNER, 2019, p. 59).

Já foi demonstrado que no berço meridional, no qual incluem-se os povos africanos, é aquele em que as mulheres alcançaram ainda na antiguidade posições de poder, como guerreiras e soberanas (DIOP, 1982; SANTOS, 2017). Ainda a respeito das relações de gênero em boa parte do continente africano,

A figura da mulher na África era associada ao sexo forte. As mulheres tinham a incumbência de realizar as atividades agrícolas, como semear, colher, e preparar o solo para o plantio. Essas atividades garantiam-lhe papel de destaque socioeconômico, na medida que influenciavam diretamente na produção (agricultura) e na continuação da linhagem (reprodução) (COSTA & PEREIRA, 2018).

Entretanto, mesmo que de fato houvesse um lugar mais equilibrado para as mulheres na estrutura social de povos africanos como os da África Central, por exemplo, não podemos esquecer que o poder de liderança política era geralmente reservado aos homens. Boubou Hama e Ki-Zerbo (2010, p. 30) dão a sua perspectiva sobre esse fato:

Apesar de sofrer uma segregação aparente nas reuniões públicas, todos sabem na África que a mulher está onipresente na evolução. A mulher é a vida. E também a promessa de expansão da vida. É através dela que os diferentes clãs consagram suas alianças. Pouco loquaz em público, ela faz e desfaz os acontecimentos no sigilo de seu lar.

Mas, se as mulheres não existissem enquanto grupo social como elas poderiam ser especificamente excluídas do debate político público? Se elas exerceram a política de maneira indireta ou intrafamiliar, foi precisamente uma forma de impor sua participação e de certa forma burlar essa restrição. Essa fala não condiz muito com a imagem que poderíamos fazer sobre os grupos de mulheres guerreiras, por exemplo, citadas pelos próprios autores no mesmo texto - ou figuras históricas como as Candaces no império de Cuche (Núbia). De toda forma, os autores parecem querer argumentar que embora as mulheres nas sociedades africanas não tivessem diretamente a voz nas reuniões políticas públicas, elas participavam antes e depois das mesmas, e através do sistema matrilinear ou matrifocal concentravam um poder fundamental na dinâmica social. Porém, isso nos leva a pensar que, ainda que possamos reconhecer que nessas culturas africanas as mulheres tivessem um status elevado na sociedade, o exercício do seu poder na esfera pública tinha limitações específicas - mas que existiam mecanismos de compensação a elas, mecanismos de equilíbrio na distribuição do poder. Nós os chamaremos de *mecanismos compensatórios*.

Os mecanismos compensatórios seriam arranjos elaborados para buscar estabelecer certa complementaridade na diferença, mecanismos simbólicos para possibilitar às mulheres seus espaços de poder enquanto grupo, ainda que restrições e formas de controle fossem encaradas como tradicionais, práticas culturais reproduzidas desde tempos imemoriais. Theodoro (2009) reitera também que o status da mulher africana nas sociedades matrilineares está irremediavelmente ligado à maternidade.

Nessa perspectiva o matriarcado não seria o oposto de patriarcado, mas uma

organização social na qual a mulher é especialmente valorizada pelas suas funções sociais, sendo os homens peças fundamentais desse alicerce. Nesse sentido, consideramos a importância das mulheres negras e como estas estiveram no cerne da preservação da memória ancestral das religiosidades africanas no Rio de Janeiro, como pontuou Beniste em seu trabalho sobre a formação dos candomblés na cidade (BENISTE, 2019). Na diáspora³ muitas mulheres africanas e suas descendentes diretas fizeram dos terreiros espaços de protagonismo feminino e prática de valores matriarcais ancestrais. No aspecto material, as condições que foram estabelecidas para essas mulheres na sociedade pós-abolição gerou a necessidade de busca de autonomia feminina.

Como ele mesmo pontuou, “As mulheres atuavam como verdadeiros chefes de família, costureiras, quituteiras, cozinheiras, bordadeiras”, fato que vemos ainda nos dias de hoje (BENISTE, 2019, p.102).

Podemos associar isso ao fato das mulheres, especialmente as mulheres negras serem chamadas carinhosamente de “tias”, notadamente aquelas que exercem papéis de referência em suas comunidades, além das “mães de santo” ou Ialorixás, que são mães de toda uma coletividade e portanto cuidam da preservação e do equilíbrio comunitário.

Essas denominações familiares (mãe, tia, avó) tem um aspecto valorativo extremamente positivo dentro do contexto comunitário, pois indicam respeito e consideração àquelas que atuam como cuidadoras do corpo social coletivo e portanto ativas na preservação da memória cultural no espaço em que vivem. Essas mulheres que são referência em suas comunidades são um corpo-memória, pois concentram saberes e práticas ancestrais, sem deixar seu poder de criação e movimento. Ou seja, elas gozam de certo reconhecimento local, ainda que muitas vezes não consigam extrapolar esses limites. Nas palavras de Gonzalez (2018, p. 113) “A mulher negra tem sido quilombola exatamente porque, graças a ela, podemos dizer que a identidade cultural brasileira passa necessariamente pelo negro”.

Mesmo assim, Lélia exerce uma reflexão crítica sobre os estereótipos criados em torno da mulher preta, para a qual, segundo a autora, normalmente estão reservadas as funções ligadas ao servir. Ela alerta que essas mulheres são posicionadas como mães, tias ou avós, se não são consideradas aptas, pela idade e/ou atributos físicos, à designação de “mulatas” (CORREA, 1996; GONZALEZ, 2018).

3. Para um panorama do conceito de diáspora africana, ver: FLOR, Cauê Gomes. O conceito de diáspora africana como argumento para descentrar a identidade negra. Revista Ambivalências V.5 • N.9 • p. 148 – 171 • Jan-Jun/2017.

É como se estivesse interdita à primeira a expressão da sexualidade, e a outra fosse a personificação da lascividade. E de fato, todas as mulheres cujos depoimentos acessamos para essa pesquisa, com exceção das passistas, são identificadas como “tia” ou “dona”. Curioso é que uma das maiores referências do samba, Dona Ivone Lara, não queria inicialmente ser identificada como “dona” Ivone, como ficou conhecida a partir de seu primeiro LP, de 1978 (BRUNO, 2021). Ainda que sejam mais raros os “tios”, existem os “pais de santo” ou Babalorixás, que possuem a mesma função - talvez justamente porque o cuidado associado à maternidade no berço meridional africano também é exercido pelos homens - esse cuidado não se relaciona ao útero físico, mas ao útero mítico-ancestral (NJERI e RIBEIRO, 2019). Inclusive podemos dizer que na cultura de terreiro é onde os homens mais têm possibilidade de exercerem esse papel de cuidadores, além de ser também o espaço religioso que é reconhecido por não discriminar homossexuais, pessoas trans e travestis - espaços onde o feminino pode se expressar com positividade mesmo que fora dos padrões hegemônicos na sociedade.

Novamente Nah Dove (1998, p. 8) aponta diferenças fundamentais entre as duas matrizes culturais no que tange à ideia de maternidade:

O papel da maternidade ou dos cuidados maternos não se limita às mães ou mulheres, mesmo nas condições contemporâneas. A maternidade, portanto, descreve a natureza das responsabilidades comunitárias envolvidas na criação dos filhos e no cuidar dos outros. No entanto, embora o papel da mulher e dos cuidados maternos no processo de reprodução sejam fundamentais para a continuação de qualquer sociedade e cultura, em uma sociedade patriarcal, este papel não é atribuído com o valor que ele traz em uma sociedade matriarcal.

Ainda que não estivessem sujeitas a um controle tão repressivo de sua sexualidade e nem à invisibilidade humilhante que as sociedades européias relegaram às suas mulheres, nos parece que limites e papéis bem definidos eram determinados em várias culturas não européias que formaram a sociedade brasileira. Como vimos, em culturas africanas como dos povos Yoruba (ainda hoje a mais estudada e conhecida, em detrimento de outros grupos étnicos até mais numerosos) outros marcadores sociais eram mais importantes do que o sexo biologicamente reconhecido, como a senioridade,

a posição na linhagem, casamento etc. Faz-se necessário também questionar brevemente se sociedades que se fundamentam na continuidade da linhagem, nos filhos como foco principal das uniões conjugais e da dinâmica social não colocam à margem relações que não sejam heteronormativas.

Não podemos esquecer que, quando houve um discurso de valorização da mulher na Europa, ele também esteve sempre atrelado à sua função de mãe, educadora, mantenedora da família e portanto da sociedade e dos valores civilizatórios supostamente comuns (BESSE, 1999); justamente pelos prejuízos decorrentes desse discurso parte das mulheres européias passaram a questionar ou até mesmo negar veementemente essas funções. Não é coincidência que as mulheres sejam vistas em diferentes culturas como fundamentais para a reprodução social, cuja unidade básica é a família, independente da configuração da mesma. Fica a questão: sejam ou não valorizadas pela sua função reprodutiva, as mulheres estão inevitavelmente incumbidas da mesma de forma compulsória. Mas sem dúvida, o fato das mulheres no berço meridional africano terem seus direitos de propriedade, trabalho e divórcio garantidos é um fator significativo para o seu grau de autonomia.

Bell Hooks (1981) aponta um cenário mais difícil para as mulheres africanas, argumentando que além de serem as principais responsáveis pela agricultura, faziam todo o trabalho doméstico em famílias extensas; sua interpretação vai no sentido de perceber isso como uma condição extenuante, havendo portanto uma sobrecarga feminina na manutenção da sociedade. Ela inclusive atribui essa experiência prévia na agricultura e o histórico cultural anterior em uma espécie de patriarcado africano como vantajosas para os escravizadores brancos: “A mulher africana escolada na arte da obediência a uma autoridade superior, seguindo a tradição de sua sociedade, era provavelmente vista pelo homem branco comerciante de escravizados como sujeito ideal para escravização” (HOOKS, 1981, p. 36). Apesar de compreendermos sua interpretação, vamos nos permitir discordar parcialmente desta afirmação, pois historicamente conhecemos vários exemplos de resistência feminina na África frente a invasões européias desde a antiguidade até a modernidade (SANTOS, 2017).

Essas visões bem diferentes sobre as relações sociais nas sociedades africanas nos faz concluir que provavelmente nem a versão idealizada de mulheres super poderosas nem a de subservientes correspondam de fato à complexidade existente nas sociedades africanas antes, durante e depois do processo de colonização desses povos. Ou seja, todo tipo de generalização tem suas armadilhas.

Além disso, não podemos ignorar que diferenciações sexistas podem ser identificadas em várias culturas através de suas narrativas mitológicas. Gomes (2011, p. 53) expressa bem esse fato:

Diversos mitos das tradições africanas, bem como gregas e indígenas, contam que determinadas funções relegadas aos homens se originaram das mulheres. Elas teriam sido as criadoras e passaram aos homens o conhecimento e a responsabilidade de mantê-lo. Em alguns mitos, este conhecimento não foi passado, mas roubado ou tomado, por vezes, de forma violenta. Esta luta pela supremacia entre os sexos aparece com constância nos mitos de diversas culturas, e podemos encontrá-las em abundância nas mitologias africanas e ameríndias.

O autor cita outros dois exemplos de mitos, um de povos originários da América e outro dos povos yorubás africanos, nos quais os instrumentos teriam sido criados pelas mulheres e depois transmitidos ou tomados pelos homens, interditando o acesso feminino a eles. Entre eles está o mito do tambor Batá, segundo o qual uma mulher chamada Ayántoke, teria criado o tambor com o auxílio de Exu. O sucesso da criação foi tanto que ela tornou-se tocadora oficial do palácio e esposa de Xangô, rei da cidade. Porém ela passou toda a arte de tocar e produzir o tambor ao seu filho, tornando as mulheres proibidas de fazê-lo a partir de então. Existe a interpretação de que esse mito seja tão forte que tenha persistido influenciando as funções de homens e mulheres no samba consciente ou inconscientemente até a contemporaneidade (THEODORO apud GOMES, 2011). Até bem recentemente as mulheres não eram permitidas como Ogãs nos terreiros de Candomblé, função fundamental de conhecer os toques de cada Orixá e tocar os atabaques sagrados que ativam a manifestação das divindades. Carneiro (2019, p. 63) também reforça que “o equilíbrio de forças está sempre presente nos mitos; há neles o reconhecimento, do ponto de vista do homem, da necessidade de controlar a mulher, não porque ela seja inferior, subproduto dele, mas porque tem potencialidade e características capazes de submetê-lo”. Relacionando essa questão à música, Gomes conclui que

Diversos mitos indígenas, africanos, gregos, cristãos, etc, exercem influência sobre o inconsciente coletivo que gera a música popular brasileira onde, o samba, discutido aqui, é um dos elementos mais representativos. De fato, a música popular brasileira é constituída por tamanho sincretismo que torna difícil qualquer mapeamento relacionado à procedência destes mitos. (GOMES, 2011, p. 55)

Ou seja, por entendermos que elementos de várias culturas originalmente permeiam a memória cultural brasileira, é difícil de fato afirmar com precisão como elas influenciaram as relações de gênero de forma mais ampla na sociedade contemporânea, e como isso se refletiu na produção musical. Fato é que reconhecemos aqui que existe uma inter-relação entre esses fatores, e que trata-se de assunto muito mais complexo do que simplesmente afirmar que a sociedade brasileira é patriarcal e que isso se refletiu em todos os aspectos da vida cultural. De qualquer forma, o que queremos enfatizar é a contribuição ativa em ações de aquilombamento (NASCIMENTO, 1985) das mulheres negras, e como graças a elas muitos elementos das culturas africanas foram transmitidas a outras gerações, ao mesmo tempo em que novas linguagens e manifestações culturais foram sendo forjadas na dinâmica de uma vida social pujante.

Como veremos, a música é um dos campos da cultura que foi alvo de disputas na formação da sociedade brasileira contemporânea, pois sua difusão significava também propagar discursos e estéticas específicas que estariam alinhadas ao processo de construção de uma identidade nacional. Fato é que, no Brasil, existiam cenários bem diversos no que diz respeito às relações de gênero, família, casamento, sexualidade etc. e que elas se refletem na produção musical de cada período.

Podemos neste ponto estabelecer aqui alguns pressupostos a respeito da ideia de patriarcado. Um deles é que a partir de estudos históricos, arqueológicos e antropológicos apresentados (DIOP, 1982; LERNER, 2019) podemos considerar seu ponto de irradiação a partir dos povos indo-europeus em períodos históricos muito anteriores à formação dos estados nacionais da Europa ocidental - e portanto anteriores à colonização moderna - povos estes que não estavam isolados, mas realizaram trocas e relações culturais com sociedades africanas e asiáticas, e bem mais tarde invadiram o continente que foi denominado América, trazendo para cá essa forma de organização social que se adaptou e desenvolveu a partir das singularidades locais. Sua característica essencial é a monopolização dos direitos políticos, econômicos e sociais pelos homens, desde as instituições estatais até a família. É fundamental pontuar que o patriarcado que estruturou definitivamente as sociedades européias - cuja fonte inspiradora cultural principal era Roma - foi imposto ao longo de séculos de perseguição aos próprios povos locais europeus, promovendo ataques contínuos à liberdade das mulheres do continente, tornando-se inerente ao projeto civilizatório cristão colonial (FEDERICI, 2017). A igreja Católica tornou-se a principal instituição de perpetuação do patriarcado no mundo. Proponho considerarmos que além da estrutura patriarcal ter sido imposta a

partir do período colonial, as relações entre homens e mulheres nas mais variadas culturas são permeadas por conflitos, adaptações e construções sociais que definem diferenciações dos papéis exercidos dentro da sociedade por cada gênero.

1.1 Família e relações de gênero no Brasil

Outro debate amplo diz respeito à configuração da família e relações de gênero, o qual consideramos relevante abordar sem a pretensão de fazê-lo de forma completa, mas sim de trazer alguns elementos que nos interessam especificamente para tratar nosso tema central. No que diz respeito à construção social da família brasileira, é plausível a interpretação de que ela tenha sido marcada pelo modelo senhorial escravocrata, e que portanto parte das relações de gênero tenham se estruturado a partir dessa influência, como expõe Beatriz Nascimento (2019, p.259):

Em um dos pólos desta hierarquia social encontramos o senhor de terras, que concentra em suas mãos o poder econômico e político; no outro, os escravos, a força de trabalho efetiva da sociedade. Entre estes dois pontos encontramos uma camada de homens e mulheres livres, vivendo em condições precárias. Por estar assim definida, a sociedade colonial se reveste de um caráter patriarcal que permeia toda sua estrutura, refletindo-se de maneira extrema sobre a mulher.

Entendemos que quem é escravizado é o *outro* - e a construção deste *outro* perpassa pela percepção de si como a referência, que no caso é o homem europeu; quanto mais distante dessa referência, mais questionada é a humanidade desse outro. Os caminhos ideológicos, políticos e jurídicos para legitimar isso são variados. Há também um componente histórico que Sueli Carneiro (2019) aponta:

Sabemos que em toda situação de conquista e dominação de um grupo humano sobre o outro é a apropriação sexual das mulheres, do grupo derrotado pelo vencedor, que melhor expressa o alcance da derrota. É a humilhação definitiva que é imposta ao derrotado e um momento emblemático de superioridade do vencedor. (CARNEIRO, 2019, p. 150)

Ou seja, mais um ponto para refletirmos sobre a exploração das mulheres, (sobretudo as africanas e indígenas) que ocorreu desde o período colonial, como um

fator de afirmação do poder e da dominação do colonizador.

Gilberto Freyre (2006) é quem vai se debruçar de forma até então inédita sobre a sociedade rural escravocrata, tendo como referência a pernambucana, expondo a família ali constituída como sádica e ao mesmo tempo “civilizadora”. O domínio dos colonos, fossem ou não senhores, sobre as mulheres seria constitutivo de relações de gênero violentas no geral:

Resultado da ação persistente desse sadismo, de conquistador sobre conquistado, de senhor sobre escravo, parece-nos o fato, ligado naturalmente à circunstância econômica da nossa formação patriarcal, da mulher ser tantas vezes no Brasil vítima inerme do domínio ou do abuso do homem; criatura reprimida sexual e socialmente dentro da sombra do pai ou do marido.

Neste trecho Freire de certa forma reduz toda a experiência feminina no período colonial a esse padrão, como se essa fosse a única ou pelo menos a principal condição da mulher na sociedade brasileira.

Porém Correa (1981, p. 9) problematiza essa linha de pensamento em sua análise dos textos de Freire e Antonio Candido:

O problema principal de ambos os textos - Casa Grande e Senzala e The Brazilian family - é então o contraste entre essa sociedade multifacetada, móvel, flexível e dispersa, e a tentativa de acomodá-lo dentro dos estreitos limites do engenho ou da fazenda: lugares privilegiados do nascimento da sociedade brasileira. Recuando para o interior da instituição dominante num certo momento no Brasil colonial, e fazendo dela seu ponto de observação, os autores assumem o olhar de seus habitantes - os senhores brancos e suas famílias.

Para Freire os grupos “dominados”, ou seja os povos nativos e africanos, seriam “masoquistas”, massas incultas e primitivas mas que tiveram seus méritos e sua contribuição na construção da civilização brasileira. Ao mesmo tempo em que aponta a existência de dois Brasis, “equilibrado” entre “sadistas e masoquistas, senhores e escravos, doutores e analfabetos, indivíduos de cultura predominantemente européia e outros de cultura principalmente africana e ameríndia” (2006, p. 115) - ele busca amenizar essa afirmação identificando vantagens nesse processo e crendo em uma coexistência harmoniosa entre esses diferentes grupos sociais:

Talvez em parte alguma se esteja verificando com igual liberalidade o encontro, a intercomunicação e até a fusão harmoniosa de tradições diversas, ou antes, antagônicas, de cultura, como no Brasil.

Por conta de afirmações como esta, Freire ficou conhecido como o defensor da ideia de que haveria uma democracia racial no Brasil - expressão que ele mesmo nunca utilizou - uma interpretação que tinha a pretensão de ser menos rígida do que as trazidas pelo pensamento eugenista, oferecendo uma visão considerada mais conciliadora da formação cultural brasileira - uma sociedade na qual os “antagonismos contundentes” estariam sendo progressivamente amortecidos pela miscigenação, gerando “condições de confraternização e de mobilidade social peculiares” (2006, p. 117).

Ao falar da mulher indígena, Freire procura ressaltá-la por sua maior “utilidade social e econômica” em relação ao homem indígena na produção agrícola, apontando sua contribuição “do corpo que foi a primeira a oferecer ao branco, a do trabalho doméstico e mesmo agrícola, e da estabilidade”, definindo-a como “um pouco besta de carga e um pouco escrava do homem” (2006, p. 185). Ou seja, para Freire a mulher indígena é a melhor serviçal possível, na esfera sexual, doméstica e na produção agrícola. Sua defesa de uma “fusão harmoniosa” é contrastada por trechos como esse, nos quais a exploração e a violência do corpo feminino são escancaradas de forma naturalizada. Mais à frente o autor reconhece o papel das mulheres na transmissão cultural brasileira, através de seu papel de educadoras no contexto familiar, principalmente as mulheres escravizadas domésticas cujo recurso era a oralidade. Estamos enfatizando tanto a obra de Freire aqui porque Casa Grande e Senzala foi e talvez continue sendo uma das mais clássicas influências no que se refere ao estudo de temas como formação da sociedade brasileira, família patriarcal, escravidão e sexualidade no período colonial. Apresentando-as ora como vítimas sem agência, ora como úteis servidoras dos homens nos planos sexual, econômico e social, ora como sádicas e cruéis senhoras, Freire reduz a humanidade feminina de todas as formas possíveis, revelando as ideias que permeavam o imaginário de parte dos intelectuais brancos brasileiros na primeira metade do século XX. Sueli Carneiro (2019, p. 151) expõe brilhantemente que

Portanto, no caso brasileiro, o discurso sobre identidade nacional possui essa dimensão escondida de gênero e raça. A teoria de superioridade racial teve na subordinação feminina seu elemento complementar. A expressiva massa de população mestiça construída na relação subordinada de mulheres escravas negras e indígenas com seus senhores tornou-se um dos pilares estruturantes na decantada “democracia racial” brasileira.

Ainda que admitindo a dose de violência inerente à colonização, Freire positiva e defende esse processo como inevitável:

Tenhamos a honestidade de reconhecer que só a colonização latifundiária e escravocrata teria sido capaz de resistir aos obstáculos enormes que se levantaram à civilização do Brasil pelo europeu. Só a casa-grande e a senzala. O senhor de engenho rico e o negro capaz de esforço agrícola e a ele obrigado pelo regime de trabalho escravo (FREIRE, 2006, p. 323)

Consideramos fundamental realizar essa discussão afim de compreendermos os mecanismos de apagamento da história e memória das mulheres na cultura brasileira. Ainda mais considerando a influência de Freire no período em que a música brasileira e mais especificamente o samba se formava e logo depois era apropriado pelo governo Vargas como símbolo da mestiçagem e de uma suposta identidade cordial brasileira. Na narrativa de Freire podemos concluir que a dominação colonial foi especialmente violenta com as mulheres, e que a exploração do corpo da mulher (notadamente as nativas e africanas) em todas as dimensões possíveis foi prática corriqueira que estruturou a sociedade brasileira e parte constitutiva desse processo “civilizatório”.

Porém, a formação das famílias brasileiras é um assunto complexo que não se restringe à dualidade mais presente nas ciências humanas pelo menos até os anos 1980, que apresentava a família senhorial rural por um lado, e a família nuclear urbana por outro. Outros arranjos fora do padrão estruturante desses dois modelos foram abundantes, a tal ponto do casamento formal ser algo pouco difundido no Brasil até as primeiras décadas do século XX. Nesse sentido é que Correa (1981) problematiza a interpretação dominante na história da família brasileira até então de que a família nuclear urbana seria uma decorrência da decadência da família senhorial rural, provocada pela urbanização, industrialização e as novas necessidades da modernização capitalista. Ela argumenta que nem as formas de organização familiar senhorial foram de fato extintas, nem a família urbana centrada na figura masculina como “chefe de família” seria uma transformação daquela. Saffioti (2013) expõe como a família, tanto no ambiente urbano “moderno” quanto no rural, representaram lócus de confinamento às mulheres, principalmente das camadas médias e altas, ainda que no ambiente urbano a flexibilidade tenha sido maior.

Nas camadas mais pobres, foram comuns as uniões informais e configurações fora do padrão estabelecido pelas primeiras. Incluem-se nestas as famílias negras

brasileiras, que se formaram sob um protagonismo feminino forte, como já foi mencionado anteriormente. A instrução formal só foi realidade para as mulheres brasileiras de forma mais ampla após a década de 1930; dentre a absoluta desigualdade em todos os cursos, chama atenção o fato de predominarem matrículas femininas no curso de música em 1929 em São Paulo (SAFFIOTI, 2013) demonstrando que existia, pelo menos no centro econômico do país, uma quantidade considerável de mulheres musicistas. Susan Besse (1999) analisa as transformações que ocorrem na família e nas relações de gênero no Brasil a partir dos anos 1920 e 1930, defendendo a ideia de que nesse período a instituição familiar tradicional sofre um abalo. Identificando essa crise, o Estado, a Igreja Católica e parte da sociedade promoveram uma verdadeira cruzada para enfim modernizar a desigualdade - ou seja, garantir que as transformações em curso não colocassem em risco definitivo as funções femininas primordiais de reprodução social e a divisão sexual do trabalho.

Durante as décadas de 20 e 30, em busca de esteios para a ordem, a racionalidade, a “evolução” e o “progresso”, a comunidade profissional e intelectual urbana do Brasil lutava por “regenerar” a família e elevá-la (com as mulheres em seu centro) como a instituição social primordial e essencial, capaz de promover a modernização econômica preservando a ordem social (BESSE, 1999, p. 3).

Assim, a partir da década de 1930 o Estado brasileiro criava mecanismos de controle da vida privada fundamentados nos discursos de profissionais da medicina, por exemplo. Nessa perspectiva, as classes pobres precisavam ser disciplinadas e moralizadas, e as classes médias e altas deveriam manter-se como modelo familiar, abafando os ruídos conflituosos das ideias feministas, das quais falaremos adiante. Na propaganda governamental, o Brasil agrário estava sendo supostamente substituído pelo Brasil moderno e urbano - transformações eram necessárias, mas não deveriam sob nenhuma hipótese serem radicais ou estruturais. A família, como núcleo de reprodução social por excelência, precisava estruturar-se adequadamente para a reprodução do capital. O foco principal era o possível colapso da divisão sexual do trabalho.

Particularmente após a ascensão de Vargas ao poder, em 1930, o Estado brasileiro desempenhou um papel cada vez mais ativo na tentativa de redefinir o sistema de gêneros: prescrevendo currículos educacionais, oportunidades de emprego, papéis públicos, responsabilidades familiares, comportamento sexual e traços de caráter adequados a homens e a mulheres (BESSE, 1999, p. 5).

Ainda segundo a autora, nesse contexto os novos discursos científicos procuraram atenuar a ideia de inferioridade natural feminina revalorizando sua função na manutenção da família, elevando a mulher como ser mais moral do que o homem, e portanto por isso responsável pela fundamental tarefa de servir à nação através dela. Aos núcleos familiares mais modestos, incentivos materiais seriam moeda de troca para a incorporação dos valores disciplinadores.

Podemos afirmar a partir de Besse que esse período foi fundamental para a redefinição das relações de gênero no Brasil, constituindo-se como uma nova e importante etapa do processo civilizador brasileiro iniciado no período colonial. O trabalho formal feminino foi ampliado, mas legislações “protetoras” para mulheres e a doutrinação educacional buscavam assegurar que a função de cuidadoras dos marido e das crianças não fosse posta em xeque.

Não podemos esquecer também da forte penetração de valores católicos nas famílias pobres brancas, negras e inter-raciais de todo o país através do trabalho assistencial; valores que foram adaptados ou flexibilizados a um catolicismo popular sincrético, gerando inclusive dissidências desestabilizadoras, como a Umbanda. Ainda que o catolicismo dos pobres tenha em muito fugido dos rigores da instituição católica, seus valores foram muito fortemente disseminados a partir das classes abastadas, consideradas o modelo civilizatório. Concluindo pelas palavras da autora:

O novo sistema de gênero que surgiu no decorrer da década de 1930 foi profundamente moldado pelas tradições autoritárias e pela estrutura hierárquica de classes do Brasil e desempenhou um papel essencial na manutenção dessas tradições sob novas formas. O modelo corporativo de uma nova pátria orgânica, coesa e saudável (ou medicamente saneada e moralmente purificada) promoveu a modernização dos papéis de gênero, mas não a democratização (nem qualquer “luta” ou “guerra”) entre os sexos. As mulheres podiam - e de fato, deviam - ser mobilizadas para promover o “progresso” nacional, tornando-as produtoras e reprodutoras mais eficientes. (BESSE, 1999, p. 222-223)

Ainda que as concepções do papel social feminino tenham sofrido transformações ao longo do tempo, certamente as relações de gênero na sociedade brasileira devem ser pensadas a partir de suas interseções com classe e raça. As mulheres não constituem de forma alguma um grupo socialmente homogêneo na sociedade brasileira. Suas condições e status de cidadania sempre variaram de acordo com sua classe, sexualidade e classificação racial - que por sua vez estão relacionados à sua escolaridade, ocupação laboral e local de residência.

Verifica-se, no entanto, uma diferença de padrões comportamentais entre as famílias pobres, (brancas e negras ou de inter-raciais), as da classe média e ricas, na primeira metade do século XX. Autoras apontam um controle social diferente sobre os corpos das mulheres pobres, sendo que essas muitas vezes por força da necessidade, assumiram a posição de chefes de família (GONZALEZ, 2018; CARNEIRO, 2019).

Mesmo assim, fato é que mesmo que mulheres pobres brancas e negras pudessem morar nos mesmos cortiços nas primeiras décadas do século, dividindo a escassez de recursos materiais e a exposição às violências, possuíam status distintos na sociedade, e portanto experiências de vida distintas em aspecto fundamental (o fator racial), tendo acesso a diferentes oportunidades.

1.2 Articulando gênero, raça e classe para o entendimento da realidade social

Aprofundando o debate, consideramos importante falarmos um pouco sobre algumas correntes teóricas e movimentos que historicamente contribuíram e ainda contribuem para a discussão. No que diz respeito ao Feminismo, os movimentos assim denominados foram gestados em relação estreita com dois outros movimentos políticos que emergiram mais intensamente no século XIX nos Estados Unidos e Europa: o abolicionismo e o socialismo. As organizações de mulheres que vieram a ser chamadas de feministas são criadas nos Estados Unidos e na Europa ocidental nesse período, e logo surgem conflitos entre feministas burguesas, de classe média e operárias, gerando diferentes grupos e formas de atuação.

Ângela Davis esmiúça esse momento histórico especialmente nos Estados Unidos, e aqui destacamos dois trechos fundamentais:

Em 1831, ano da rebelião de Nat Turner, nasceu o movimento abolicionista organizado. O início da década também foi de greves e paralisações nas fábricas têxteis do nordeste do país, operadas em grande parte por mulheres jovens e crianças. Na mesma época, mulheres brancas de origem mais abastada começavam a lutar pelo direito à educação e por uma carreira fora de casa.

Ao longo da década de 1830, as mulheres brancas - tanto as donas de casa como as trabalhadoras - foram ativamente atraídas para o movimento abolicionista. Enquanto as operárias contribuíam com parte de seus minguados salários e organizavam bazares para arrecadar mais fundos, as de classe média se tornavam ativistas e organizadoras da campanha antiescravagista (DAVIS, 2016, p. 45 - 47).

A autora coloca que a inserção das norte americanas no campo político de forma mais incisiva e organizada ocorre através do movimento abolicionista, e a partir dessa experiência é que surgem os debates acerca da condição das próprias mulheres. Ainda que a parceria entre o movimento abolicionista ou antiescravagista e o movimento de mulheres estadunidense tenha se estendido por períodos posteriores culminando na criação em 1866 da Associação pela Igualdade de Direitos, as escolhas de algumas lideranças revelaram que havia racismo entre as feministas brancas e provocaram o fim dessa articulação (DAVIS, 2016).

Entretanto, é preciso lembrar que na segunda metade do século XIX na Europa o feminismo tornou-se forte no seio dos movimentos socialistas operários, que estavam aos poucos se diferenciando entre correntes comunistas e anarquistas. Ainda que tanto na Europa quanto nos Estados Unidos muitas vezes as mulheres burguesas assumissem protagonismo por terem mais tempo livre e contatos influentes, a participação das mulheres trabalhadoras brancas e negras tornou-se significativa e escancarou conflitos de classe e raciais (DAVIS, 2016). Assim, a imagem de um movimento feminista formado majoritariamente por mulheres de classe média e alta corresponde muito menos à realidade europeia e estadunidense do que à chegada dessas ideias ao Brasil (ZIRBEL, 2021).

Como em outras partes do mundo, aqui tanto homens quanto mulheres africanas, indígenas e seus descendentes vinham há séculos organizando formas de resistência no território brasileiro, evidenciadas na formação de inúmeros quilombos território afora, bem como na formação das irmandades, além de práticas de greves, revoltas e fugas (GOMES e REIS, 1996). O acesso ao estudo e à leitura já não era comum para brancos pobres, sendo proibido para a população negra no período escravocrata e depois pouco acessível na república. Ou seja, os textos feministas só chegavam a quem tinha acesso aos mesmos, e inicialmente em outros idiomas. Mas suas ideias aos poucos se espalhavam também pela oralidade, pelos discursos e encontros políticos públicos, etc.

No século XIX no Brasil, mulheres como Nísia Floresta, Júlia de Albuquerque,

Sandy Aguiar, Beatriz Francisca de Assis Brandão, Clarinda da Costa Siqueira, Delfina Benigna da Cunha, Josefina Álvares de Azevedo e tantas outras, começaram a discutir em textos em português temas como família, sexualidade, maternidade, reivindicando o direito à educação, ao voto e ao divórcio (DUARTE, 2019). Nas primeiras décadas do século XX a movimentação se intensifica, aparecendo no cenário mulheres como Bertha Lutz e Maria Lacerda de Moura. Esta última adotou uma linha de atuação política com viés mais radical, libertário e anarquista, defendendo a “libertação total da mulher”, o amor livre, e assim como Nísia Floresta, enfatizando a importância da educação para a emancipação das mulheres. Como nos resume Duarte (2019, p. 36)

A década de 20 foi particularmente pródiga na movimentação de mulheres. Além de um feminismo burguês e bem comportado que logrou ocupar a grande imprensa, com suas inflamadas reivindicações, o período foi marcado pelo surgimento de nomes vinculados a um movimento anarcofeminista, que propunha a emancipação da mulher nos diferentes planos da vida social, a instrução da classe operária e uma nova sociedade libertária, mas discordavam quanto à representatividade feminina ou à ideia do voto para a mulher.

Essa discordância em relação ao voto apontada no trecho acima se deve a um dos princípios básicos do anarquismo, que é a extinção do estado e a auto-organização popular. Outras figuras emblemáticas marcaram o cenário político brasileiro, como a baiana Leolinda Daltro, líder de um grupo que adotou a estratégia de ocupar o espaço público em passeatas e agitações; Ercília Nogueira Cobra, que questionou o culto à virgindade e denunciou a exploração sexual e trabalhista da mulher; Diva Nolf Nazário, da Aliança Paulista pelo Sufrágio Feminino; escritoras como Gilka Machado, Rosalina Lisboa, Mariana Coelho, estiveram também contribuindo para o avanço das pautas femininas na política brasileira (DUARTE, 2019).

Um fato notório que marcou a década de 1920 foi a criação da Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher liderada por Bertha Lutz, em 1919. Alguns anos depois, após a ida de Bertha aos Estados Unidos, onde participou da Conferência Pan Americana de Mulheres, esta fundou com a ajuda da norte-americana Carrie Chapman Catt e outras feministas a Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino (FBPF), que conseguiu manter núcleos em vários estados brasileiros. Já em 1930, Nathércia da Silveira, membro da Federação, funda outra organização, a Aliança Nacional de Mulheres, que tinha um viés mais popular voltado às mulheres operárias e trabalhadoras precarizadas em geral. Lutz preferiu manter um viés mais elitizado para a FBPF.

As ideias socialistas, feministas e o movimento negro nem sempre ocuparam posições distantes no cenário político brasileiro do pós-abolição. Um exemplo extraordinário nesse sentido é a trajetória marcante de Laudelina de Campos Melo, nascida em Poços de Caldas, filha de pais alforriados pela lei do ventre livre, que ao longo de sua importante atuação política envolveu-se com movimentos feministas, foi do Partido Comunista Brasileiro, participou da formação da Frente Negra Brasileira e fundou a Associação Profissional Beneficente das Empregadas Domésticas, mais tarde sindicato das empregadas domésticas. Mesmo assim, é sintomático do racismo institucional que trajetórias tão fundamentais como a dela não sejam amplamente conhecidas na história política brasileira e valorizadas pelos partidos de esquerda. Assim, críticas vem sendo feitas no sentido de apontar que as mulheres negras estiveram sub-representadas tanto no movimento feminista brasileiro quanto nas demais organizações de esquerda. Em fins dos anos 1970 Lélia Gonzalez ainda apontava a exclusão das mulheres negras dos movimentos feministas brasileiros:

É interessante observar, nos textos feministas que tratam da questão das relações homem/mulher, da subordinação feminina, de suas tentativas de conscientização, etc, como existe uma espécie de discurso comum com relação às mulheres das camadas pobres, do sub-proletariado, dos grupos oprimidos. Em termos de escritos brasileiros sobre o tema, percebe-se que a mulher negra, as famílias negras - que constituem a grande maioria dessas camadas - não são caracterizadas como tais. As categorias utilizadas são exatamente aquelas que neutralizam a questão da discriminação racial, do confinamento a que a comunidade negra está reduzida (GONZALEZ, 2018, p. 73-74)

Dentro dessa discussão, Hooks (1981, p. 24) afirma que

Com muita frequência, no movimento de mulheres pressupôs-se que uma pessoa poderia se livrar do pensamento sexista ao simplesmente adotar a retórica feminista apropriada; além disso pressupôs-se que, ao se assumir oprimida, uma pessoa se livra de ser opressora. A tal ponto que esse pensamento impediu que feministas brancas compreendessem e superassem seus próprios comportamentos sexistas e racistas direcionados às mulheres negras.

Refletindo sobre esse trecho de Hooks, podemos considerar que a resistência de feministas em abordar a questão racial possa ser atribuída justamente ao incômodo provocado pelo tema, já que ele expõe privilégios e explicita a necessidade de uma tomada de posição a respeito. Desde o século XIX, a extraordinária trajetória de

Sojourner Truth (1797-1883) tornou-se um grande referencial para a discussão sobre os direitos das mulheres negras e sua invisibilidade dentro dos movimentos feministas.

Collins (2019) aponta que nem mesmo nas organizações negras as mulheres negras tiveram espaço ou voz condizente com sua importância social. Assim, elas historicamente não foram contempladas no discurso e atuação de movimentos classistas, feministas e até mesmo antirracistas tanto nos Estados Unidos como no Brasil. Como aponta Collins (2019, p. 40):

No geral, ainda que as intelectuais negras tenham afirmado seu direito de falar tanto como afro-americanas quanto como mulheres, ao longo da história elas não ocuparam posições de liderança nas organizações negras, e com frequência encontravam ali dificuldades para expressar ideias feministas negras.

As intelectuais afro-americanas têm “falado bastante” desde 1970, insistindo que o viés masculinista no pensamento social e político negro, o viés racista na teoria feminista e o viés heterossexista em ambos sejam corrigidos.

Em consequência, mulheres negras em variados contextos sentiram a necessidade fundamental de organizarem-se fora dos movimentos até então existentes e desenvolverem suas próprias ideias sobre sua condição. Nesse sentido é que se forma o feminismo negro, que afirma a autonomia intelectual e política das mulheres negras, articulando de forma contundente questões raciais às de classe e gênero. Como reforça Grada Kilomba (2019, p. 101):

Esse modelo de mundo dividido entre homens poderosos e mulheres subordinadas tem sido criticado fortemente por feministas negras. Primeiro, porque ele ignora estruturas raciais de poder entre mulheres diferentes; segundo, porque não consegue explicar porque homens negros não lucram com o patriarcado; terceiro, porque não considera que, devido ao racismo, o modo como o gênero é construído para mulheres negras difere das construções da feminilidade branca; e, por fim, que localiza o gênero como foco primário e único de atenção e, desde de que “raça” e racismo não são contemplados, tal ideia relega as mulheres negras à invisibilidade.

Collins (2019, p. 33) afirma: “Opressão é um termo que descreve qualquer situação injusta em que, sistematicamente e por um longo período, um grupo nega a outro grupo o acesso aos recursos da sociedade”. Ao longo do século XX, os movimentos gays, trans, queer, lésbico e outros se organizaram para combater a opressão sobre a sexualidade e identidade de gênero das pessoas. Estes movimentos

também estão abordando e buscando alternativas ao sexismo dominante. Da mesma forma, os movimentos queer, trans e lésbico se desenvolveram como espécies de “dissidências”, ou seja, por não se verem representados pelo antigo movimento gay.

De fato, um número cada vez maior de pessoas passou a compreender através da própria experiência que a superação da sociedade de classes não era o único foco da luta política, já que as opressões que viviam no dia a dia nem sempre estavam diretamente ligadas à sua condição de classe. Por isso formaram os movimentos negros, feministas, LGBTQI (sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, Queer e Intersexuais); e tanto no interior desses grupos quanto na interação deles entre si, muitas discussões vieram à tona que tornaram o debate cada vez mais complexo. Imbuída desse contexto, Crenshaw desenvolveu no final dos anos 1980 o conceito de *Interseccionalidade*, que segundo a própria autora é

... uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Crenshaw propôs o conceito como caminho para compreender a complexidade da condição de grupos subalternizados nas sociedades ocidentais ou ocidentalizadas contemporâneas. Pessoas que carregam diferentes marcadores sociais que podem colocá-las simultaneamente em um grupo social oprimido e em algum nível de privilégio dentro da hierarquia social. Assim, a análise da desigualdade social não leva em conta *separadamente* ou de forma sobreposta a condição de classe, raça, gênero, sexualidade, nacionalidade, etnia, etc. e sim como todas essas e outras condições atravessam umas às outras para definir quem é quem na hierarquia social, considerando sempre como essa hierarquia se estrutura dentro da sociedade analisada.

Collins complementa:

Postular que as configurações contemporâneas de capital global que alimentam e sustentam as crescentes desigualdades sociais se referem à exploração de classes, ao racismo, ao sexismo e a outros sistemas de poder promove um repensar nas categorias usadas para entender a desigualdade econômica. Estruturas interseccionais que vão além da categoria de classe revelam como raça, gênero, sexualidade, idade, capacidade, cidadania etc. se

relacionam de maneiras complexas e emaranhadas para produzir desigualdade econômica (COLLINS, 2019, p 35).

Em outra perspectiva, o Mulherismo Africana, termo cunhado por HUDSON-WEEMS (1993) parte de pressupostos afrocêntricos (ASANTE, 2014) para abordar as questões relativas às mulheres, considerando as mulheres negras nascidas fora da África como africanas em diáspora (HUDSON-WEEMS, 1993; NAH DOVE, 1998) O Mulherismo Africana destaca a questão racial, e a necessária união de homens e mulheres no combate à supremacia branca.

Embora haja um reconhecimento da complexa interação entre essas relações de poder desiguais e antiéticas, a prioridade é dada à raça como uma construção social, porque a opressão racista/supremacia branca para mulheres, homens e crianças Africanos tem precedência sobre e afeta a natureza das opressões de gênero e de classe. No entanto, também será argumentado que o patriarcado europeu está na base das desigualdades sociais do Ocidente que afetam as mulheres e os homens africanos de forma igualmente perversas (NAH DOVE, 1998, p. 5).

Além disso, o Mulherismo Africana enfatiza a organização comunitária matriarcal, a memória ancestral, o resgate da história dos povos africanos e seus descendentes, o pensamento intelectual milenar africano, enfim todos os elementos histórico-culturais que o processo de colonização ocidental tentou destruir, reprimir ou se apropriar.

Trata-se, então, de uma perspectiva emancipatória da população preta, pensada por mulheres pretas e suas dores frente ao racismo e não uma ação política de liberdade de um determinado segmento. Pensar apenas pela via do gênero não dá conta da desintegração ontológica das mulheres pretas e de seu povo. A proposta do mulherismo passa por pensar o lugar dessas mulheres pretas a partir de nós e não nos nutrir de ideologias que, embrionariamente, não nos foram direcionadas. Não é possível reestruturar um Ser a partir da centralidade de experiências de outrem. (NJERI e RIBEIRO, 2019, p. 601)

Enquanto uma teoria que vem sendo estruturada nas últimas três décadas, essa vertente vem ganhando força no Brasil recentemente, e impulsionando novos caminhos de pensamento e ação das mulheres negras. Aos poucos vem se difundindo fora dos círculos acadêmicos, e inclusive podemos considerar que muitos de seus elementos sempre existiram na prática nas comunidades negras. Até porque trata-se também de se

referenciar e reconstruir no contexto da diáspora um pensamento que não seja direcionado pelo ocidente, que pense questões contemporâneas em conexão com a ancestralidade e a história africanas, princípio expresso no Adinkra (símbolos gráficos criados pelo povo Asante) chamado Sankofa, que ensina que “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás” (GÁ e NASCIMENTO, 2009).

Sobre a relação do Mulherismo com o homem negro, Nah Dove (2003) aponta que “o conceito de matriarcado realça o aspecto de complementaridade da relação feminino-masculino ou a natureza do masculino e do feminino em todas as formas de vida, que é entendido como não-hierárquico.” Assim, matriarcado não seria o extremo oposto de patriarcado, mas uma forma de organização social em que a mulher possui um status social tão importante ou fundamental quanto o homem.

Algumas críticas do Mulherismo ao(s) Feminismo(s) são direcionadas principalmente à vertente liberal do último. Um ponto fundamental alvo de críticas diz respeito ao racismo historicamente presente nos movimentos feministas; relacionado a isso há a crítica de seu caráter intrinsecamente colonialista por propor uma pretensa universalidade de concepções a partir de experiências que seriam especificamente européias. A partir da colonização moderna as mulheres africanas trazidas à força para a América, assim como as nativas do território, foram submetidas ao regime patriarcal da forma mais violenta, e tiveram que elaborar e realizar suas ações de resistência ou empoderamento. Considerando que na hierarquia social as mulheres européias ainda tinham mais possibilidade de voz, o feminismo se expandiu e atingiu notoriedade.

Apresentado como proposta de libertação de todas as mulheres, o feminismo por muito tempo considerou somente um aspecto principal da sociedade patriarcal, a dominação sexista, e desconsiderou outro tão ou mais importante para as mulheres negras e indígenas: o racismo e o etnocídio. Assim, há algumas décadas discute-se a pretensa universalidade do discurso feminista, que por muito tempo excluiu mulheres de outras culturas por ter como principal referência as ideias européias e até recentemente pouco se articulava diretamente com as lutas anticoloniais. Esse aspecto é particularmente importante porque expõe que toda a linguagem e a forma de atuação dos movimentos feministas desconsideram outros paradigmas culturais não brancos, inviabilizando portanto as necessidades, valores e estratégias de mulheres fora do contexto ocidental ou ocidentalizado. Apesar desse cenário ter se modificado nas últimas décadas, as adeptas do Mulherismo têm optado por construir espaços autônomos de mulheres desvinculados dos movimentos feministas.

Collins(2017) aborda essa questão Feminismo Negro versus Mulherismo trazendo reflexões fundamentais. Uma, é a necessidade de mulheres negras em estar ao lado dos homens negros e integrá-los em suas lutas por justiça social; o feminismo ainda é visto por muitas como muito bélico em relação aos homens. Além disso, mesmo que o feminismo negro tenha ganhado cada vez mais espaço, o protagonismo dos movimentos ainda é frequentemente monopolizado por mulheres brancas. Por outro lado, a rede de ativismo global do feminismo também mobiliza pautas importantes para as mulheres negras, além de inúmeras entidades de apoio que realizam ações concretas e incidência política que afetam mulheres de diferentes condições sociais. A autora propõe que talvez o caminho seja desenvolver uma ação política estratégica que coloque em diálogo as diferentes concepções.

Considerando a relação entre memória e identidade e as questões que se apresentam para a comunidade negra brasileira em identificar-se como africana, afro-brasileira e afins, Gonzalez (1988) apresenta a proposta da “Amefricanidade” e do continente como “Améfrica Ladina”. Essa categoria contemplaria os africanos em diáspora, considerando também os povos nativos do continente, e incluiria até mesmo os mestiços, aqueles que estão inseridos nessa imbricação étnico-cultural “e não apenas os pretos e os pardos do IBGE”.

Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistências, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; O Brasil e seus modelos Yorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica (GONZALEZ, 1988, p. 76).

Essa categoria é bastante interessante aqui porque considera, na nossa interpretação, que a memória cultural do que veio a ser denominado América teve como eixo estruturador ou aglutinador os povos africanos, já que eles foram para todas as regiões do continente. Ou seja, estando por exemplo os povos Banto presentes em diversas regiões do continente, levando para todas elas suas culturas, as reelaborações que ocorreram em contextos sociais e ambientais diversos guardam semelhanças entre si. Essa proposta provoca um deslocamento do paradigma eurocentrado, que defende justamente o contrário, que essas culturas (nativas e africanas) foram “civilizadas” tendo como elemento formador da nação a vinculação ao colonizador europeu. Ainda que

arrojada, a categoria de Lélia não daria conta por si só, obviamente, de eliminar as fraturas e tensões presentes na formação de identidades no continente. Mas sem dúvida representa um esforço agregador comprometido com a superação de tantas alteridades.

Mas afinal, para onde nos leva toda essa discussão quando a relacionamos com o objeto dessa pesquisa - as memórias de mulheres que fizeram e fazem parte do universo cultural do samba? Todo esse percurso nos leva a retornar à problematização sobre por que elas não estão presentes em boa parte das narrativas quando o assunto é história e memória do samba. Trabalhamos aqui com a ideia de que mulheres e sobretudo mulheres negras foram muitas vezes silenciadas e excluídas das narrativas sobre o passado, o presente e sobre a produção de memórias socialmente compartilhadas. Suas produções, trajetórias e contribuições foram em grande parte invisibilizadas, desvalorizadas ou tratadas como pouco relevantes para a história e memória social.

Atribuímos a esse fato a hegemonia de estruturas sociais dominadas por homens e de pressupostos ideológicos estigmatizantes do feminino, sejam eles resquícios ou provas da existência plena de um patriarcado contemporâneo. Não podemos esquecer o fato de que a produção acadêmica sobre o samba e a música popular brasileira em geral tenha sido por um bom tempo dominada por pesquisadores homens. No caso do samba, as mulheres não só fizeram parte como podem ser consideradas pioneiras na construção desse complexo cultural, bem como na criação de grupos e agremiações que o articularam ao carnaval, como veremos melhor adiante. As formas como elas se relacionaram com essa realidade social foram múltiplas, e temos interesse aqui em observar e refletir como gênero e raça aparecem e articulam-se em suas próprias falas.

2. O NASCIMENTO DO SAMBA: CULTURA E SOCIEDADE NO RIO DE JANEIRO NO PÓS-ABOLIÇÃO

Neste capítulo iremos abordar o cenário da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, período em que a cidade vivia profundas transformações, a fim de compreender as imbricações sociais e culturais que levaram à formação do samba carioca. Assim, faremos uma espécie de revisão bibliográfica da história social do Rio de Janeiro com ênfase no samba, para depois nos adentrarmos com mais minúcia em nosso objeto, que é o papel das mulheres nessa história, problematizando a invisibilidade de suas trajetórias e finalmente trazendo à luz suas memórias.

É fundamental lembrarmos que nessas primeiras décadas do século o Rio de Janeiro passava por um crescimento populacional intenso, propiciado tanto pela migração de populações negras de outros estados como Bahia e Minas Gerais quanto a imigração de turcos, árabes e europeus pobres.

Nas palavras de Chalhoub:

Essas mudanças na demografia da cidade precisam ser percebidas dentro do quadro mais amplo da constituição do capitalismo no Brasil — e especialmente no Rio de Janeiro — no período compreendido entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX.

É, portanto, sobre o antagonismo trabalho assalariado versus capital que se erguerá o regime republicano fundado em 1889, regime este que tinha como seu projeto político mais urgente e importante a transformação do homem livre — fosse ele o imigrante pobre ou o ex escravo — em trabalhador assalariado (2012, p. 45 e 46).

O imediato pós-abolição não trouxe mudanças significativas no status social da população negra, sendo relegado a ela as piores oportunidades e condições de trabalho. As primeiras décadas do século XX são reconhecidas por um processo de urbanização e industrialização nas cidades, que levou também muitos trabalhadores a se organizarem em sindicatos para reivindicar melhores condições. No Rio de Janeiro a zona portuária foi espaço marcante dessas movimentações, já que na região foram formadas a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café e a União dos Operários Estivadores, protagonizadas por trabalhadores negros (CRUZ, 2006). Entre os anos 30 e 50 outros grupos como a Frente Negra Brasileira (FNB), a União dos Homens de Cor (UHC) e o Teatro Experimental do Negro (TEN) além de vários clubes,

associações e jornais são criados para fortalecer a comunidade negra. Considerando que os historiadores não entraram em consenso sobre a periodização do chamado pós – abolição, de qualquer forma consideramos a primeira metade do século XX como aquela em que foram criadas estruturas sociais, políticas e culturais identificadas com um projeto específico de nação associado à nascente república, que se impôs após intensas disputas que vinham ocorrendo na sociedade brasileira desde pelo menos meados do século XIX. Ora, essa afirmação ressalta que os republicanos não foram homogêneos em suas ideias e propostas, e que no interior do movimento republicano havia diferentes tendências e projetos de país.

O modelo de república que começa a ser concretizado efetivamente em 1889 e ganha adesão de ex-monarquistas oportunistas e outros grupos hegemônicos, é pautada pela garantia da exclusão da população liberta afrodescendente dos processos decisórios da política institucional. A constituição de 1891, apesar de alguns avanços no que dizia respeito à separação dos poderes, liberdade de culto e extinção do voto censitário - é preciso lembrar que foram excluídos do quadro de eleitores as mulheres, e a grande maioria da população pobre e negra, ao restringir o voto aos alfabetizados. Da mesma forma o regime federativo com critério de proporcionalidade na representação da câmara dos deputados era igualmente conveniente às oligarquias cafeicultoras do país, especialmente do centro-sul – pois como se sabe, estas desejavam tanto livrar-se do centralismo imperial, obtendo maior autonomia em suas províncias, quanto foram beneficiadas com maior quantidade de assentos na câmara, devido ao seu maior número populacional (SAGAHARA, 2001).

É importante lembrar que o regime republicano brasileiro elaborou um código penal antes da própria constituição, no qual a capoeira e seus praticantes (muitos dos quais inclusive assumiram embates com os setores republicanos dominantes) e os cultos afrobrasileiros foram criminalizados, assim como qualquer prática de “espiritismo, magia e seus sortilégios”, “curandeirismo” e correlatos (BRASIL, 1890); triunfava uma proposta civilizatória eurocêntrica e autoritária, influenciada pelo racismo científico.

Os primeiros anos do século 20 foram marcados pelas políticas científicas e estatais pautadas na ideologia do embranquecimento e da modernização, onde os discursos e o poder acadêmico, jurídico e médico, sobre estas religiões, tendiam a formular enunciações negativas acerca de suas práticas. Não sem sentido, foi justamente nesse período que houve um aumento significativo das perseguições aos praticantes e adeptos das religiões de matrizes africanas por parte da polícia em todo o território brasileiro, em especial os afro-brasileiros, denominados de baixo espiritismo (SANTOS, 2019).

As abordagens do racismo científico à brasileira e um conveniente esquecimento deliberado do então recente passado escravocrata, fundamentaram um projeto institucional de incentivo à imigração europeia além de mecanismos jurídicos de criminalização de práticas culturais de matriz africana. Entendemos por racismo estrutural a condição de uma sociedade em que o racismo faz parte da ordem social, possuindo quatro elementos fundamentais que o constroem e mantêm: a ideologia, o direito, a política e a economia cuja intersecção formam uma cultura racista, a partir de um processo histórico específico (ALMEIDA, 2018).

Ressaltamos ainda que houve a negação por parte do Estado na nascente república da obrigação do Estado com a educação pública, o que novamente impossibilitou o acesso de grande parte da população liberta à educação formal.

Como afirma Costa (2017),

O modo como a escravidão extinta apenas um ano antes da instalação do regime republicano no Brasil foi tratada no Hino República é igualmente perceptível nos debates da Assembleia Constituinte de 1890-91. Esta relação com o passado escravista teve implicações na Constituição de 1891, pois aspectos básicos daquilo usualmente compreendido como direitos de cidadania republicanos continuavam apresentar forte característica de privilégios.

As teorias raciais ou o racismo científico ganham força na virada do século, até pelo menos os anos 40 do século XX. Havia uma intensa necessidade das elites lidarem com o contexto do pós-abolição sem grandes abalos na estratificação social até então construída sobre base racializada, bem como apresentar “soluções” e projetos que constituíram novas formas de nacionalidade, forjando uma aparência de modernização e desenvolvimento. Ou seja, consideramos que “o término da escravidão forçou as elites brasileiras a formularem um novo discurso e uma nova narrativa para manterem as antigas hierarquias” (COSTA, p. 8), ainda que seja inegável ter havido um rompimento em vários aspectos significativo com a ordem anterior, visto que o direito da população negra ao próprio corpo, e sua condição de cidadania ainda que precariamente, passa a ser debatido. Porém, o esquecimento, ou apagamento deliberado deste passado indesejável, andou lado a lado com a discussão das teorias racialistas, que fundamentaram práticas de branqueamento com o objetivo de eliminar o componente

étnico africano e indígena da população brasileira em questão de tempo. Assim, a história, a memória e cultura desses povos também deveria ser eliminada, de acordo com setores das elites brasileiras.

Alguns estudiosos interessados nas alteridades étnico-culturais brasileiras viriam a compor esse quadro, trazendo abordagens que criaram uma “tradição africanista brasileira”, e a “mestiçagem como fundamento da identidade nacional”, em certos casos positivada, mas também digna de controle e organização para o alcance do desenvolvimento da nação dentro de um projeto civilizatório específico.

Guerreiro Ramos (1957) em sua crítica da sociologia brasileira, fez uma análise acurada dessa produção intelectual sobre os negros no Brasil nas primeiras décadas do século XX, analisando Sylvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Oliveira Vianna e Nina Rodrigues. Em sua perspectiva, até os anos 40 havia duas correntes principais: a fundada por Sylvio Romero, (a qual teria sido continuada por Euclides da Cunha, Alberto Torres e Oliveira Vianna) que ele denomina de “crítico-assimilativa” - interessada “antes na formulação de uma teoria do tipo étnico brasileiro do que em extremar as características peculiares de cada um dos contingentes formadores da nação”(p. 127); e a fundada por Nina Rodrigues (continuada por Arthur Ramos, Gilberto Freyre e outros), interessada na historicidade e nos aspectos culturais africanos que ainda sobreviviam entre a população negra brasileira. De toda forma, Ramos identifica uma “ideologia da branquidão” e até uma “patologia social do branco brasileiro”, sendo um dos pioneiros nesse tipo de análise no país. Nesse sentido, ele é um dos primeiros a afirmar o racismo como estruturador da subjetividade das pessoas brancas no Brasil.

Apesar do contexto geral de criminalização das manifestações culturais afro-brasileiras, isso não impediu que alguns sambistas e lideranças do candomblé ganhassem prestígio e fossem ligados a membros das elites brasileiras (MOURA, 1995; SANTOS, 2019; BENISTE, 2019). Ao assumir a presidência em 1902, Rodrigues Alves, representante da oligarquia cafeeira paulista (tendo como vice um mineiro, estratégia clássica do que veio a ser chamado de “política do café com leite”) assume em seu plano de governo a prioridade com a reforma urbana do Rio, a qual o engenheiro Pereira Passos já estava envolvido em projetos anteriores, e o nomeia para prefeito do Rio no mesmo ano. Passos vai buscar na França inspiração para suas intervenções urbanísticas no Rio, e é interessante observar que o contexto aqui também era de turbulência política e revoltas populares como a Revolta da Vacina - ainda que de

caráter bem diverso daquelas vividas pelo país europeu. Em seu conjunto de intervenções urbanísticas, Passos demoliu cortiços, forçando pela expulsão muitas famílias a irem para o alto dos morros como o Morro da Favela (atual Providência) ou procurarem moradia em localidades mais distantes. Seu planos de “melhoramentos” não visavam toda a população, e sim foi permeado pela exclusão social (BENCHIMOL, 1992). Essas expulsões impactaram não só os aspectos materiais da vida daquelas pessoas, mas vínculos, suas memórias e seu futuro.

Para Chalhoub (1990, p. 186)

Ao perseguir capoeiras, demolir cortiços, modificar traçados urbanos – em suma, ao procurar mudar o sentido do desenvolvimento da cidade - os republicanos atacavam na verdade a memória histórica da busca da liberdade. Eles não simplesmente demoliam casas e removiam entulhos, mas procuravam também desmontar cenários, esvaziar significados penosamente construídos na longa luta da cidade negra contra a escravidão.

Como coloquei em trabalho anterior (CAVALCANTI, 2016), a influência das transformações urbanísticas de Haussman em Paris no plano de Pereira Passos não foi puramente técnica, também teve uma dimensão política. No caso do Rio e em tantos outros, o espaço pode ser visto desde o início como alvo de disputas tanto econômicas e políticas quanto simbólicas. Espaço, identidade, cultura e natureza estão articulados nas experiências sociais humanas. No caso de sociedades que viveram a experiência colonial, esse ponto é essencial. A colonização provocou desde o início a invasão de territórios e conseqüentemente, a desterritorialização de inúmeros povos. No caso dos povos africanos para cá trazidos à força para serem escravizados, a ruptura com seu território anterior seria ainda mais profunda.

Os escravizados foram arrancados pela força do seu território físico enquanto terra e espaço físico de seus ancestrais fundadores; territórios e terras que constituíam um patrimônio social inalienável e não uma propriedade coletiva alienável.

No Brasil, como em todas as Américas onde foram transplantados e escravizados, a memória de seus territórios étnicos foi sistematicamente destruída.

Da memória territorial dos escravizados e seus descendentes sobrou apenas a África enquanto continente negro. Por isso, essa África enquanto continente que sobrou como lembrança indestrutível continua a ser recriada, reinventada e idealizada em todos os discursos identitários da diáspora. (MUNANGA, 2012)

A partir desse trecho acima apresentado, podemos refletir sobre as relações corpo-memória-território estabelecidas por essa população africana e afro-brasileira no Rio, em meio a outros grupos marginalizados do processo oficial de construção da nacionalidade brasileira. É importante pensarmos como vários desses grupos foram em certos momentos “integrados” discursivamente, quando foi interessante aos poderes constituídos forjar um sentimento de unidade e gerar comprometimento da população com o projeto de nação em curso.

2.1 “Pequena África”, Praça Onze e Estácio

Região alagadiça que foi sendo aterrada durante o século XIX, a denominação “Mangue” permaneceria na linguagem popular por muito tempo para designar a região da Cidade Nova e da Praça Onze de Junho (nome que remetia à batalha do Riachuelo, decisiva na guerra do Paraguai), que se tornaria residência para imigrantes italianos, judeus, ciganos, africanos e seus descendentes expulsos do centro da cidade pela já citada reforma urbana de Pereira Passos, conhecida como “bota abaixo”, iniciada em 1903.

Como coloca Moura (1996, p. 55):

A saúde, onde se concentrava grande parte da colônia baiana, integrados os homens como estivadores do porto, seria também afetada pelas reformas, fazendo com que muitos, juntamente com seus novos parceiros arrebanhados pela situação comum, fossem procurar moradia pelas ruas da Cidade Nova, além do Campo de Santana, ou para os subúrbios e, logo depois, nos morros em torno do centro.

Nas primeiras décadas do século XX a região do Cidade Nova, Estácio e Praça Onze tornou-se núcleo de convergência do transporte do centro às fábricas dos bairros São Cristóvão, Vila Isabel e Tijuca. Para lá mudaram-se também as pioneiras casas de candomblé, ou terreiros, alguns liderados por mulheres baianas, que foram as principais

responsáveis pela formação de uma comunidade afrodiaspórica¹ na região central do Rio – esta que veio a ser chamada de “África em miniatura” pelo compositor e pintor Heitor dos Prazeres - e marcariam de forma significativa a formação da cultura popular carioca e afro-brasileira em geral.

A partir da ocupação da Cidade Nova pela gente pobre deslocada pelas obras, que a superpovoaria na virada do século, a praça se tornaria ponto de convergência desses novos moradores, local onde se desenrolariam os encontros de capoeiras, malandros, operários do meio popular carioca, músicos, compositores e dançarinos, dos blocos e ranchos carnavalescos, da gente do candomblé ou dos cultos islâmicos dos baianos, de portugueses, italianos e espanhóis (MOURA, 1996, p. 58).

Mas afinal, qual a espacialidade da “Pequena África”? Sua definição não é arbitrária, mas podemos considerar, confluindo autores como Moura (1996), Líbano Soares (2011), Franceschi (2010), Cunha (2015), Lopes e Simas (2015) que desde cerca de 1870 ela abarcou da região da Central do Brasil (onde destaca-se o Morro da Favela, atual Providência), passando pela região portuária até Praça Onze, estendendo-se até a Cidade Nova e Estácio. O Estácio e a Cidade Nova fazem então parte dessa espacialidade conhecida como “Pequena África”? Sim, já que podemos considerá-los como ligados por cordão umbilical à ela - embora, no que diz respeito ao samba, os sambistas do Estácio sejam vistos pelos estudiosos como uma “segunda geração”.

O Estácio é territorialmente integrado ao bairro da Cidade Nova e à Praça Onze, pela extrema proximidade. Considerando o contexto apresentado, sua ligação com a Praça Mauá e adjacências era considerável. Mas a região da Praça Onze viria a ser eliminada da paisagem da cidade, a partir da construção da avenida Presidente Vargas, finalizada em 1944. Já vimos desde o início um pouco sobre os impactos das transformações urbanísticas nas dinâmicas sócio-culturais da cidade. A dimensão espacial tem sua importância na construção das redes de sociabilidade, da cultura, da memória cultural e portanto das identidades.

Figura 1



KFURI, Jorge, SD. Porto do Rio de Janeiro desde a Praça Mauá até próximo ao Canal do Mangue. Brasileira Fotográfica.

A figura acima indica como a região portuária estava conectada à Praça Onze ao fundo, onde havia o chamado “Canal do Mangue”. Com as transformações urbanas ao longo do século XX houve um progressivo crescimento da área central, dissolvendo essa integração. A criação do samba e o desenvolvimento do carnaval carioca estão profundamente ligados às chamadas “tias baianas”, mulheres como Tia Ciata, Bebiana, Perciliana, Amélia Araújo, Maria Adamastor, Carmen Teixeira entre outras. Quase todas praticantes ou sacerdotisas da religiosidade de matriz africana que faziam de suas casas verdadeiros núcleos de preservação e criação de práticas culturais, além de serem responsáveis pela sociabilidade entre camadas diferentes da sociedade carioca (VELLOSO, 1990; MOURA, 1996; THEODORO, 2009;). Os espaços que concentravam grande parte dessa comunidade afro-brasileira na região portuária eram chamados de zungus, “espécie de casa coletiva, onde cativos e libertos encontravam-se, desfrutando momentos de festa, batuque, religiosidade e até de conspiração” (BENISTE, p. 130). Veremos mais sobre algumas dessas mulheres que assumiram em grande parte a perpetuação de uma memória ancestral africana no Rio, tornando-se

líderes que promoviam a espiritualidade, a culinária, a musicalidade, festividades e toda uma rede de sociabilidade afro-brasileira estabelecida na região central que se estendeu a outros bairros do Rio. Fato é que o desenvolvimento do samba carioca esteve ligado ao ambiente domiciliar dessas mulheres. Alguns expoentes do samba foram filhos dessas baianas, como Donga, filho de Tia Amélia, e João da Baiana, filho de Perciliana - esta inclusive o ensinara a tocar pandeiro e prato e faca, objeto do cotidiano transformado em instrumento no recôncavo baiano e lá muito tocado por mulheres (NETO, 2017). Portanto é inegável a influência das mulheres do recôncavo na cultura carioca. A contribuição mineira, menos explorada pela historiografia, também foi importante. Dito isso, é fundamental pensarmos no espaço que a música negra ocupa na sociedade brasileira do pós-abolição enquanto expressão cultural que aos poucos atinge as camadas médias e altas.

Nas palavras de Martha Abreu (2013, p. 88)

Em termos mais amplos, é possível afirmar que o campo musical passou a expressar, talvez como em nenhum outro lugar, os impasses e os conflitos sociais e políticos vividos no Pós-abolição por diferentes setores sociais. Por meio da música discutia-se o legado cultural da escravidão e da África, as formas possíveis da presença e da representação dos negros nos palcos, e por extensão na própria sociedade, a reprodução dos estereótipos raciais em termos culturais, e as dificuldades e possibilidades de ascensão social da população negra no mundo artístico.

Cunha (2015) problematiza tanto a associação da população negra somente à musicalidade percussiva, assim como ao carnaval e à chamada Pequena África. Ela aponta para a complexidade do ambiente social vivido nas primeiras décadas do século XX no Rio, recorrendo a registros documentais para exemplificar a polifonia existente no período, a participação tanto de negros e mestiços quanto brancos pobres em variados gêneros musicais e grupos carnavalescos, assim como na condição de artistas de rua, muitas vezes perseguidos pelas autoridades policiais.

A autora chama atenção para o perigo de construir a visão de uma Pequena África “homogeneizadora”:

Seja como for, a expressão consagrada pelo uso sintetiza uma memória centrada na presença dominante dos negros e nos sons de seus tambores e atabaques em um passado relativamente próximo, o que evidentemente não está muito longe da verdade. Mas tampouco está exatamente perto – ou, em outras palavras, a imagem de um território remetido a uma África mítica, embora enfatize uma dimensão importante da vida dos trabalhadores da

região, pode dar margem a simplificações perigosas e revelar-se incapaz de dar conta de uma realidade bem mais complexa. (CUNHA, 2015, locais do Kindle 688-690).

Associar a imagem da população negra da época exclusivamente às práticas do candomblé, umbanda, capoeira, samba de roda ou partido alto, batucadas e batuques, é uma apreensão insuficiente, já que sabemos que as próprias tias baianas também eram ligadas ao catolicismo popular, assim como grandes músicos negros como Antonio Callado (1848-1880), Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Pixinguinha (1898-1973) desenvolveram o choro e tocavam polcas, valsas e outros gêneros musicais europeus (NETO, 2017; CASTRO e VILHENA, 2013). No entanto perceptível como em vários momentos históricos, as matrizes européias da cultura brasileira foram apresentadas como as vertentes civilizatórias, que carregam a capacidade de positivar qualquer expressão popular - além de terem sido privilegiadas nos registros históricos e nas políticas de patrimonialização ao longo de boa parte do século XX.

Essa discussão sobre a Pequena África também nos remete a outra que outrora foi alvo de disputas, sobre a “origem” do samba: se teria sido criado na Bahia ou no Rio, na “cidade” ou no morro. Para os estudiosos geralmente toda discussão em torno de origens torna-se um labirinto de difícil solução. É inegável que as favelas cariocas foram o cenário que protagonizou a criação e desenvolvimento do complexo cultural do samba, inclusive as próprias agremiações que viriam a ser denominadas de Escolas de Samba. Mesmo assim, sabemos que próximo dos morros localizavam-se casas como as dos babalorixás João Alabá (próximo à Central do Brasil) e Cipriano Abedé, de Tia Ciata e Carmem Teixeira (Praça Onze), além de bares que eram ponto de encontro de bambas como o Apollo, o Café do Compadre (frequentados pelos sambistas do Estácio) e tantos outros exemplos, nos fazendo pensar que morro e “cidade” acabaram por articular-se na espacialidade da Pequena África. Até porque, no entorno dos morros existiam (e ainda existem alguns remanescentes) as casas de cômodos ou cortiços, onde conviviam pessoas negras e imigrantes brancos pobres. Apesar dessa relação entre os sambistas que moravam nas primeiras favelas e os que habitavam cortiços ou casas fora delas, Paiva (2010) nos indica já certas diferenças de status tanto em relação às pessoas quanto ao tipo de samba que se tocava em cada espaço.

Compreendemos também que a ênfase no samba e em outras criações artístico-culturais na espacialidade da Pequena África e sua afirmação como espaço

afrodiaspórico vem sendo reivindicado principalmente para resistir às tentativas de apagamento que ocorreram e ainda ocorrem de sua história e memórias. Ou seja, esse protagonismo precisou e ainda precisa ser ressaltado pois quando o samba foi deixando de ser perseguido para virar símbolo da identidade nacional, ele logo foi sendo associado à uma imagem branca ou mestiça que fazia coro com a ideia de uma integração harmoniosa ou “democracia racial” (SIQUEIRA, 2012). Em relação à transformação do samba em símbolo nacional, foi um processo envolveu de diferentes formas a participação de artistas, intelectuais, jornalistas e políticos:

Em uma leitura mais crítica, o símbolo servia para afirmar a resistência popular; em um viés mais oficial, para celebrar a natureza festivamente pacífica e a doçura mestiça da índole nacional, gerando um consenso que dirigiu a maior parte das interpretações das práticas culturais dos pobres da cidade. (CUNHA, 2015, Locais do Kindle 572-574).

Assim, se olharmos atentamente para a história do Rio de Janeiro, certamente veremos outras Pequenas Áfricas (como as que existiram e existem na Serrinha, Oswaldo Cruz, Mangueira e Salgueiro, para citar algumas das mais conhecidas) que estabeleceram articulações entre si de várias formas; o samba, o carnaval e a religiosidade foram os elos principais entre essas comunidades.

A exemplo do ocorrido nos morros próximos às áreas centrais da cidade, os distantes subúrbios não paravam de receber contingentes de negros, mestiços e ex-escravos, muitos deles oriundos da decadente zona cafeeira do Vale do Paraíba. Assim, em vez de se falar de uma Pequena África, única, idealizada e resumida à área próxima à zona portuária da cidade, talvez fosse mais apropriado se imaginar uma miríade de outras pequenas áfricas, todas já disseminadas na acidentada geografia do Rio de Janeiro. (NETO, 2017, p. 37-38)

Entendemos que a Pequena África da região central e portuária adquire essa visibilidade hoje por ter sido um dos principais pontos de entrada de africanos e africanas da cidade (também do país e do mundo) durante o período colonial, pelas (re) descobertas que fizeram emergir essa memória novamente no espaço público, como o Cemitério dos Pretos Novos, o Cais do Valongo (hoje na lista de patrimônio mundial da UNESCO), o Cemitério de Santa Rita entre outros (CAVALCANTI, 2016; MARQUES, 2015). Além disso é importante compreendermos o contexto de resgate e reafirmação da “Pequena África” da região central - sobre o qual falamos detalhadamente em pesquisa anterior (CAVALCANTI, 2016): o fim da ditadura civil-militar e a

rearticulação do movimento negro, que já vinha pautando há décadas questões relacionadas à memória e história da população afro-brasileira, sistematicamente apagadas no pós-abolição (DOMINGUES, 2007). Nesse período (anos 1980-90) uma série de agentes atuaram para trazer à tona outras versões da história brasileira, para discutir as noções de racismo, democracia racial, reparação, patrimônio e reivindicar políticas públicas que dessem conta da complexidade da questão racial brasileira. Como exploro em minha pesquisa anterior (CAVALCANTI, 2016), um marco fundamental que deu mais visibilidade às discussões relacionadas à memória e patrimônio afrobrasileiro no Rio de Janeiro foi a revelação do Cemitério dos Pretos Novos na Gamboa (zona portuária) em 1996 - um cemitério para pessoas escravizadas utilizado até a primeira metade do século XIX e que foi achado acidentalmente no subsolo da casa de uma família, que anos depois criou o Instituto de Memória e Pesquisa Pretos Novos (4).

Em 2009 outro fato que intensificou as disputas sobre aquele espaço público foi o projeto de “revitalização” Porto Maravilha, que desconsiderava a valorização da história e memória da região. Portanto, a região central e portuária do Rio passou recentemente por processos tanto de patrimonialização quanto de apagamentos da presença negra, como foi o caso do planejamento inicial da “revitalização” iniciada em 2009 que construiu um milionário “Museu do Amanhã” na Praça Mauá no bairro da Saúde, coração da Pequena África histórica. No entanto, a partir da problematização de vários atores, o mesmo museu passou a integrar em sua agenda atenção especial à questão étnico-racial e territorial. Além disso, após intensos debates foi inaugurado em 2017 o Museu da Escravidão e Liberdade, mais tarde Museu da História e Cultura Afro-brasileira, o MUHCAB, no prédio do antigo Centro Cultural José Bonifácio, local que já tinha uma história de projetos relacionados à memória afro-brasileira em décadas anteriores.

4.Saiba mais em <https://pretosnovos.com.br/>

Samba e carnaval “da poeira”

Nei Lopes (1992) e Spirito Santo (2016), mais do que enfatizar contrastes, traçam percursos desde os batuques vindos de Angola e Congo até as vertentes sonoras geradoras do que se convencionou chamar de Samba Carioca; a eles se juntaram a influência de culturas subsaarianas como os Yorubás, através das baianas que tiveram protagonismo na região conhecida como Pequena África. A origem Congo-angolana do Samba já foi abordada desde letras de músicas, até publicações e estudos, mas segue menos explorada do que deveria, considerando a quantidade de elementos que a evidenciam (MEIHY, 2004). Fato é que o que foi gravado a partir da década de 1920 para fins comerciais sofreu intervenção estética disciplinadora que amenizasse as origens africanas. Nada mais coerente em um contexto no qual uma política de embranquecimento da população vinha sendo elaborada e posta em prática.

Mesmo assim, é emblemático que as origens africanas do Samba enquanto complexo cultural tenham conseguido se impor continuamente ao longo do século a ponto de ser impossível negar que sejam elas o núcleo estruturador ou essência fundamental capaz de o manter vivo. Mais tarde, como toda expressão cultural, a sonoridade do samba continuaria se transformando e fundindo com outros gênero negros como o jazz, o rock e o reggae.

A convivência entre povos africanos de diferentes partes do continente, destes com as culturas nativas indígenas e européias - sobretudo portuguesa e espanhola - gerou uma série de reelaborações culturais. Como apontamos, o grupo Banto ou Bantu, formado por cerca de 16 etnias principais, foram bastante significativos para a formação cultural brasileira - entre as quais notadamente os Bakongo, Ovimbundo e Kimbundo - povoaram boa parte do país, influenciando significativamente as expressões de dança, canto e ritmos brasileiros (SANTO, 2016; IPHAN, 2007; LOPES, 1992; SANTOS, 2017). Portanto a musicalidade do samba é fruto de um amálgama de ritmos, cantos e danças de povos africanos diversos com formas musicais lusitanas e indígenas.

Tanto Spirito Santo (2016) quanto Nei Lopes (1992) destacam os povos Bantu no caso do samba; o Jongo e o Lundu, para citar apenas dois exemplos, foram manifestações culturais cujos elementos ajudaram a forjar o que viria a ser o samba carioca. A migração da população negra do nordeste (especialmente a Bahia) para o

sudeste após a abolição intensificou também a influência cultural dos povos subsaarianos (dos quais os mais conhecidos são os Jeje e Iorubás). Já estilos como o maxixe, a modinha e o choro foram expressões locais com forte influência européia e mais ligadas ao novo contexto urbano, e também foram fundamentais para a construção do novo gênero (DINIZ, 2006). Nesse caldeirão cultural sem precedentes, o samba tornou-se um verdadeiro complexo cultural, envolvendo não somente música, canto e dança, mas religiosidade, culinária, poesia, filosofia, artes visuais e tradições que atravessam gerações.

Dada a profusão de elementos formadores, o samba só poderia tornar-se tão múltiplo, gerando uma infinidade de variações sob seu guarda-chuva: samba de breque, partido alto, samba de terreiro, samba-enredo, samba de roda, samba de gafeira, samba-canção, samba-choro. Foram tantas as formas musicais assumidas pelo fenômeno samba que é quase impossível definir todas elas.

No Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (IPHAN, 2007), optou-se por registrar três raízes principais como os subgêneros mais significativos no Estado: o partido-alto, o samba de terreiro e o samba enredo. No primeiro o canto assume protagonismo, e os chamados partideiros cantam um refrão principal seguido de outro improvisado, o “desafio” poético que é permeado de bom humor e provocações. Os versos são acompanhados de percussão e cordas dedilhadas, mas o elemento principal é a capacidade do partideiro desafiado de criar um verso na hora, que seja considerado de qualidade por todos. Já o samba de terreiro, como o próprio nome sugere, está diretamente associado à religiosidade de matriz africana praticada nos terreiros de candomblé, umbanda, omoloko, etc. assim como nos quintais das casas de famílias negras e nas escolas de samba.

Diferentemente do partido alto, que se define diretamente por características formais (musicais e poéticas), e do samba-enredo, que se caracteriza principalmente por sua função, o samba de terreiro parece se definir antes pelo seu contexto, ou seja, pelo fato de ser um tipo de samba que ocorre no terreiro (IPHAN, 2007).

Finalmente, o samba-enredo foi criado para acompanhar o desfile carnavalesco, desenvolvendo-se junto com as recém-nascidas agremiações que seriam denominadas de escolas de samba. A partir dos primeiros concursos realizados no início dos anos 30, o samba-enredo iria aos poucos caracterizar-se por ritmos mais dinâmicos, sincopados, e posteriormente mais acelerados; as narrativas têm um tema central com início, meio e

fim. O samba-enredo vai tornando-se ao longo do século XX uma criação complexa que articula os elementos visuais, musicais e da letra numa narrativa única e sincronizada.

Assim coexistiam variadas musicalidades e expressões culturais como o maxixe, o lundu, o jongo, as folias de reis, as congadas, as batucadas, os cordões, os blocos sujos, os cucumbis, os ranchos, as sociedades carnavalescas. O samba de roda, as “chulas” trazidas pelas baianas e baianos do recôncavo e a capoeira eram também práticas negras populares. Dentre estas, algumas eram mais mal vistas pelas autoridades policiais do que outras - as mais pacíficas, “ordeiras” e relacionadas a tradições católicas, como os ranchos, eram toleradas - enquanto os cordões, os blocos sujos, as batucadas, a capoeira e os cucumbis eram expressões que remetiam mais explicitamente às raízes africanas e nativas, traziam um caráter mais forte de afirmação identitária e muitas vezes de afronta à ordem estabelecida (SANTO, 2016; LOPES, 1992; MOURA, 1995; NETO, 2017). Todas essas manifestações culturais encontrariam as culturas européias sem passar incólumes a suas influências, mas assumindo sobre elas um protagonismo irremediável. Exemplo fundamental disso foi a transformação da Festa da Igreja da Penha em um evento dominado pelas tias baianas, tornando-se o local principal de divulgação dos sambas nas primeiras décadas do século - que com a crescente participação da população negra, iria sofrer repressão e controle policial (MOURA, 1995; FRANCESCHI, 2010).

Já os cucumbis, existentes desde o período colonial - que envolviam música, dança e uma encenação centrada em reis negros – ressurgiram no Rio em fins do século XIX com viés carnavalesco bastante transformado, trazendo elementos que deixaram marcas significativas no carnaval carioca. Para termos uma ideia da riqueza de referências existente no período:

Os Cucumbis Carnavalescos não representam apenas uma reprodução de antigas festas coloniais. Eles eram uma manifestação mais ampla, uma elaboração criativa de seus participantes estabelecendo um diálogo entre as novas formas de se brincar o carnaval da década de 1880 com os elementos culturais presentes entre as culturas negras da cidade. Elementos das congadas, dos reisados, das festas das irmandades religiosas, dos cortejos fúnebres, de embaixadas africanas, e também referências à tradição religiosa banto (o complexo ventura/desventura, o feiticeiro, a Calunga, um cristianismo africano) e a história da África (o reino do Congo, a rainha Ginga, a travessia do Atlântico) entravam em contato com as formas europeizadas de se brincar o carnaval (os préstitos com estandartes que dançavam em frente às redações dos jornais, o passeio pela Rua do Ouvidor) (BRASIL, p. 290).

Engana-se quem vê nessas práticas apenas expressões culturais festivas sem viés político. Eric Brasil (2014) aponta como os Cucumbis que saíam às ruas em fins da década de 1880 faziam seus cortejos em frente a jornais abolicionistas, tinham lemas como “A África sempre foi livre” e homenagearam abolicionistas como José do Patrocínio. O carnaval, além do caráter de criatividade, irreverência e festividade, sempre foi marcado por trazer discussões políticas em suas narrativas, ainda que em outros momentos também tenha feito o jogo dos poderes estabelecidos como forma de obter legitimidade ou escapar da repressão.

Os ranchos eram outra expressão cultural carnavalesca que marcou a cidade “desde o início do século XX, nos arredores e na praça Onze, existiam várias agremiações destinadas à diversão popular com estrutura básica de rancho e cuja finalidade principal era o desfile de carnaval” Franceschi (2010, p. 37). Mesmo antes disso, a forma carnavalesca dos ranchos foi marcada tanto pelas baianas quanto pela figura de Hilário Jovino Ferreira, afrobrasileiro pernambucano criado em Salvador que como tantos outros, foi para o Rio na última década do século XIX. Até então as saídas do cortejo festivo ocorriam no ciclo natalino, especialmente no dia de Reis, mas Hilário foi um dos primeiros a levá-lo para o carnaval e com nova roupagem – na verdade, uma mistura de referências diversas:

Como novidade extra, fundiu a orquestração costumeira de violão, flauta, cavaquinho e castanholas a uma percussão mais próxima da sonoridade africana, com tantãs, pandeiros e ganzás, além de incluir as figuras da porta-estandarte e do baliza (o precursor do mestre-sala), já tradicionais nos reisados baianos, mas ainda raros nos ranchos da capital federal (NETO, 2017, p. 32).

Essas inovações influenciaram a formação das futuras escolas de samba cariocas. Como foi citado, os ranchos, forma mais “comportada” de brincadeira festiva e depois carnavalesca, eram tolerados pela polícia. Antes da reforma urbana de Passos, o carnaval mais popular ocorria onde viria a ser a avenida Presidente Vargas, próximo à Central do Brasil. Na Avenida Rio Branco havia desfiles de carros das classes altas, com batalhas de flores e outras brincadeiras. Logo a Praça Onze virou espaço para toda a criatividade que emergia dos primórdios da festa, um carnaval feito sem subvenções – pelo menos inicialmente, pois os jornais, os políticos profissionais e o próprio Estado logo teriam interesse em patrocinar as nascentes agremiações (MOURA, 1996; FRANCESCHI, 2010).

O tempo “da poeira”, como se dizia, foi aquele em que fantasias eram confeccionadas com cetim e papel crepom, os “livros de ouro” eram uma espécie de chapéu para viabilizar os desfiles, sambas eram compostos nos quintais de humildes barracões em ruas de terra ou semi-urbanizadas que faziam subir a poeira do chão nos carnavais. Havia uma mistura de cuidado e improviso, dedicação e espontaneidade, simplicidade e criatividade, que aos poucos foi ganhando contornos de profissionalismo.

Figura 2



Carnaval na Praça XI. Cerca de 1937. Coleção Biblioteca Nacional

<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/10832>

Além das baianas, alguns dos mais famosos sambistas pioneiros dessas primeiras décadas foram: Sinhô, chamado de “rei do samba”; Caninha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres (também pintor) e Donga. Este último registrou em 1917 a partitura da música “Pelo Telefone” como composição sua e de Mauro de Almeida, tendo causado polêmica e conflito com Tia Ciata, que afirmava sua participação na criação da música em sua casa. É bem verdade que era prática comum dos compositores do período apropriar-se de criações coletivas ou tocadas em ocasiões festivas, transformá-las ou desenvolvê-las sem comprometimento com a questão autoral. Mesmo assim, sendo Tia Ciata uma protagonista na situação, não é exagero considerarmos que ela foi injustamente preterida pelos outros músicos, que ganharam fama e

reconhecimento pela música. Podemos relacionar de forma mais ampla esse episódio a tantos outros vividos por mulheres no mundo das artes, nos quais elas foram invisibilizadas ou até lesadas em suas contribuições artísticas. Essas situações contribuíram para que as mulheres de forma geral estejam menos presentes na memória cultural do país.

A “Turma do Estácio”

Como vimos, nos idos de 1910-20, apareceram no cenário da música negra e popular carioca nomes como Anacleto de Medeiros, João da Baiana (filho de tia Perciliana), Sinhô (coroado “rei do samba” em 1927), Pixinguinha, Caninha, Donga (filho de tia Amélia) - este último que registrou a partitura de “Pelo Telefone” - composição coletiva criada e tocada na casa de Tia Ciata - entre outros (NETO, 2015; SIQUEIRA, 2012;). Nesse período o que se chama de “samba” é música em estágio formativo com influência de ritmos e bases melódicas de diversas matrizes culturais, tendo como ponto central ritmos africanos tanto de origem dos povos Banto (Bacongo, Ambundo, Ovimbundo, entre outros) quanto Subsaarianos (Jeje, Yoruba, Mandinga, Fula entre outros).

Em meados dos anos 1920 ocorre uma transformação (vista por vários autores inclusive como ruptura) entre a musicalidade do samba que foi gestado nas casas das tias baianas e a que começa a ser desenvolvida no Estácio, nascendo uma nova linguagem musical. Isso também está relacionado às transformações do espaço urbano em si, ou seja, à já citada expulsão da comunidade afrodescendente do centro e zona portuária para a Praça Onze/ Cidade Nova, que impactou a vida do Estácio – e o que isso significava em termos de transformação da cidade como um todo.

É preciso lembrar que Tia Ciata, um dos grandes ícones da Pequena África, morreu em 1924 – e inclusive um dos seus netos, Bucy Moreira, se integraria à chamada “turma do Estácio”, que veremos melhor adiante de quem se tratava.

O samba que começa a ser criado no Estácio torna-se bastante diferente daquele feito nas casas das tias baianas, não apenas em termos rítmicos. Houve por isso um certo choque de gerações entre esses novos fazedores de samba da chamada “turma do

Estácio”, e os que já estavam produzindo anteriormente, como Donga, Sinhô, Caninha entre outros. Nas palavras de Franceschi (2010, p. 52):

A novidade trazida pelo Estácio com o samba de sambar, no dizer de Ismael Silva, abalou profundamente os principais compositores da década de 1920, particularmente Sinhô, Donga e Caninha. Os jornais da época, onde eles tinham o espaço que desejassem nas colunas de carnaval, trazem declarações de vários matizes. Desde menosprezo até violência verbal, todos presididos pelo ciúme e pela inveja do sucesso, ainda inconsciente, dos novos compositores de um bairro sem expressão.

Esse caldo era engrossado também pela disputa em torno do que seria ou não samba, já que esse período foi permeado por diversas influências, sendo os sambas cariocas expressões dessa fusão rítmica e melódica. Fato é que a sonoridade criada no Estácio marcou profundamente a música carioca (e brasileira, considerando a sua posterior expansão nacional) e constituiu toda a forma do samba de enredo.

Recorrendo novamente a Franceschi (2010, p. 53),

O Estácio, com a enorme criatividade de suas melodias, com o novo andamento e o novo ritmo de sua percussão batucada, definiu o samba. Além de estabelecer novo gênero, conseguiu fazer com que sua música se igualasse em qualidade à riqueza melódica do choro.

Além do ritmo “sincopado” (que utilizam o que na música é chamado de síncope, enfatizando as notas entre os tempos fortes e fracos) e de melodias inovadoras, instrumentos como a cuíca e o surdo foram adotados ou inseridos por sambistas estacianos. Desde o período áureo, compreendido entre 1928 e 1932 até décadas posteriores, o Morro do São Carlos foi espaço de vários blocos carnavalescos, escolas de samba e de uma intensa vida cultural. Inclusive um de seus maiores ícones, Ismael Silva (1905-1978), reivindicava a autoria do nome “Escola de samba”, que segundo ele teria sido criado como uma analogia com uma escola normalista existente no bairro; porém existem registros anteriores do termo, como o do rancho Ameno Resedá, chamado de “rancho-escola” (LOPES e SIMAS, 2015). A narrativa de Ismael e outros compositores também coloca a necessidade de escapar da repressão policial ao samba, e por isso, criar grupos mais “organizados” dando uma imagem de respeitabilidade para essas agremiações.

Entre as décadas de 1920 e 30 formaram-se também os núcleos da futura Portela em Oswaldo Cruz e da Mangueira. Apesar das rivalidades, havia relações de amizade

entre pessoas dos 3 núcleos desde o início, que foram se estreitando. Em Oswaldo Cruz por exemplo, que também teve suas matriarcas pioneiras como Dona Martinha, Dona Neném e tia Fé, há relatos de influência mútua, proporcionada inicialmente através de uma moradora do Estácio chamada Dona Benedita; em Mangueira, Mano Elói também do Estácio participou das primeiras letras do grupo dos Arengueiros, fundado por Cartola e Carlos Cachça, e inicialmente presidido por Zé Espinguela - este último articulador cultural fundamental para o samba e o carnaval carioca (NETO, 2015).

Entre os principais bambas estacianos desse período, a bibliografia consultada fala de Ismael Silva, Nilton Bastos, Alcebíades Barcelos (Bide) e seu irmão Rubens Barcelos, Edgar dos Passos (Mano Edgar), Tancredo Silva (fundador da Federação Umbandista do Brasil) Francelino Ferreira Godinho, Oswaldo Caetano Vasquez (Baiaco), Tibélio dos Santos, Sylvio Fernandes (Brancura), além de Julinho do Violão, Bucy Moreira (neto de tia Ciata), Bernardo Mãozinha, Gaguinho, Geraldo Vagabundo, Henrique Cabeça Grande, Mãozinha, Nanal, Nino do Estácio e Saturnino (LOPES e SIMAS, 2015; FRANCESCHI, 2010; NOGUEIRA, 2014; VILHENA e CASTRO, 2013; NETO, 2017, SIQUEIRA, 2012). Quase todos trabalhavam informalmente como prestadores de serviços, e/ou dedicavam-se à boemia.

Em 1928, Ismael e sua turma fundaram a “Deixa Falar”

Uma agremiação híbrida que, embora preservasse a espontaneidade e a irreverência dos blocos de sujeitos, adotara o formato de cortejo ordeiro e disciplinado dos ranchos, condição imprescindível para se obter a devida autorização da polícia para sair às ruas (NETO, 2015).

A Deixa Falar incorporou dos ranchos o baliza (que deu origem ao mestre-sala) e a porta estandarte, além de acrescentar uma ala somente de baianas, em homenagem às precursoras do samba. Apesar do sucesso crescente, a Deixa Falar foi integrando figuras estranhas ao Estácio e mesmo ao mundo do samba, e apostou em uma tentativa frustrada de transformação em rancho. A morte de dois integrantes importantes (Nilton Bastos e Mano Edgar) e o afastamento de outros entre polêmicas internas colocaram fim ao grupo em 1932 (FRANCESCHI, 2014).

Nesse período o Estácio também está ligado a um grupo que possui relevância na história da música brasileira, o *Conjunto Africano*, que gravou pela Odeon os primeiros pontos de terreiro em disco. O grupo era integrado por cinco pessoas, dentre eles Mano Elói e Getúlio Marinho, conhecido como “Amor”; este último também

compositor, pioneiro como mestre sala, membro de diversos ranchos e fundador do “Quem fala de nós tem paixão” no Estácio. São citadas duas mulheres como integrantes do Conjunto Africano, Maria e Rosa, que aparecem como cantoras, embora não tenhamos encontrado mais informações sobre elas.

Duas mulheres que são citadas como pioneiras nessas primeiras décadas do samba estaciano em algumas fontes bibliográficas consultadas (FRANCESCHI; MACEDO et al;) são Atanásia e Rita, ambas da agremiação “Cada Ano Sai Melhor”, sendo que Atanásia também desfilou como baiana na Deixa Falar, fato raro uma vez que os integrantes das agremiações não costumavam se misturar, pois o espírito competitivo já era forte. Tia Rita, como ficou conhecida, é mãe de Tia Alice, outra figura importante na história do samba do Estácio. O site da escola de samba Estácio de Sá (6) também nos fornece os nomes dos integrantes das principais agremiações pioneiras, que incluíam várias mulheres como Celeste, Rosália, Odetinha, Agripina, Julieta, das quais nada sabemos pela história social do samba.

É fundamental falarmos aqui também da importância dos terreiros de Umbanda e Omolokô no bairro. O Omolokô é um culto espiritual reelaborado no Rio de Janeiro a partir da influência de povos africanos Bantu (principalmente os Lunda-Quioco), possuindo também uma vertente ligada aos povos Subsaarianos (principalmente os Mandinga e Yoruba), e outra que mistura influência de povos indígenas nativos e alguns elementos da religiosidade católica portuguesa.

Assim, possui três vertentes principais: a vertente Bantu que cultua Nkisi, a vertente Yoruba que cultua Orixá e a vertente Makumba que trabalha tanto com entidades como Pretos e Pretas Velhas, Pombagiras, “Índios”, “Caboclos” (assim chamadas as entidades indígenas e afro-indígenas), como cultua Orixás e santos católicos. Por causa dessa última vertente, o Omoloko é erroneamente identificado como um tipo de Umbanda. Os três representantes mais conhecidos de cada vertente são Tata Tancredo (raiz Bantu), Mãe Léa de Iansã (raiz Ioruba) e Maria Batayo (raiz Makumba) (7).

6. <https://gresestaciodesa.com.br/nossa-historia/>

Carlos Nogueira em seu livro “Samba, Cuíca e São Carlos”(2014) nos fornece vários depoimentos importantes de sambistas ainda vivos que fizeram parte de diferentes períodos do samba no bairro e da Escola de Samba Unidos de São Carlos (1955-1983) e Estácio de Sá (atual). As escolas e blocos mais citados do primeiro período são a Cada Ano Sai Melhor, Recreio de São Carlos, Paraíso das Morenas, Vê se Pode, bloco Carestia, e uma das mais famosas, a própria Deixa Falar. Havia rivalidade entre os grupos, tanto entre si quanto com os de outras localidades.

A influência do Estácio, de seus blocos e agremiações para as escolas de samba cariocas é inegável. Para dar alguns exemplos, os ritmistas estacianos influenciaram diversas escolas tradicionais, como Salgueiro, Mangueira, Portela, Vila Isabel e formaram outras menos famosas; o lendário tamborim feito de couro de gato, confirmado pelo sambista Mago como o melhor tipo de tamborim do tempo da poeira, além das passistas e mestre-salas pioneiros são até hoje referências fundamentais (NOGUEIRA, 2014). Nas primeiras décadas do século XX o embrião de uma indústria fonográfica despontava, provocando transformações em vários aspectos da música que então era tocada em clubes, salões, bares, e nas ruas. Como explicitou Lira Neto (2017, p. 89), “Chegada a era da reprodutibilidade técnica, o tipo de música nascida nos terreiros das tias baianas perdia o seu caráter de improviso e submetia-se às primeiras normatizações fonográficas”.

Paiva coloca (2010, p. 31):

Para uma visão mais ampla do processo devemos distinguir pelo menos dois tipos de produção sonora praticadas naquele ambiente. Um tipo de samba produzido juntamente às manifestações religiosas do candomblé, nas festas e nos ranchos, e outro tipo de samba que passa a ser gravado. Uma série de mediações sociais e estéticas se impõe no processo de gravação das músicas produzidas pelo grupo; entre elas podemos citar a tecnologia de gravação ainda pouco desenvolvida na época e a maioria de arranjadores e maestros de origem européia.

Apesar das diferenças entre a musicalidade produzida nas casas das matriarcas, que formou nomes como Donga, Sinhô, Caninha, João da Baiana entre outros - e a que foi criada pela Turma do Estácio, houve momentos de colaboração mútua e sambistas que transitaram em ambos os grupos, como Heitor dos Prazeres e Bucy Moreira.

Mas o fato é que a partir do Estácio uma estética distinta nasceu, fundindo formas de sociabilidade que então se estabeleciam no ritmo acelerado de uma nascente metrópole com musicalidades africanas. É como se o Estácio condensasse um cosmopolitismo até então inédito, gerando um samba tipicamente carioca e “moderno” que passaria da criminalização a gênero atrelado à identidade nacional – processo marcado pela tentativa de embranquecimento por um lado, e exclusão das mulheres do protagonismo que antes exerceram por outro.

Os compositores do Estácio tiveram a oportunidade de eternizarem suas músicas quando Francisco Alves, cantor já consagrado na época, se interessou por um samba de Bide, e este lhe apresentou a Ismael Silva. Ele gravou então um samba de cada, comprando os mesmos sem registrar a autoria original, e sim registrando-os como seus (NETO, 2017). Alves viria a consagrar uma longa parceria com Ismael, aparecendo desde então como co-autor, junto ao verdadeiro compositor; tanto ele quanto a gravadora lucrariam muito com os novos compositores, repassando-lhes uma pequena parte desses ganhos. Outro parceiro que contribuiria muito para a fama de Ismael e da turma do Estácio foi Noel Rosa, grande frequentador do bairro, que se caracterizava por um comportamento mais generoso - atuando mais para promover os compositores negros do que lucrar com suas músicas.

Em 1930 alguns sambistas integraram o conjunto *Bambas do Estácio*, formado pela gravadora Odeon para acompanhar as gravações de Francisco Alves e Mário Reis.

A nascente indústria fonográfica presidida por homens de poder aquisitivo, assim como os grandes cantores também de origem das classes média/alta, já percebiam que podiam lucrar muito com os compositores negros e pobres, que via de regra não conseguiam ascensão social. Até então perseguido, uma nova etapa se inicia para o samba, de reconhecimento e desenvolvimento, mas também de apropriação. Nas palavras de Siqueira (2012, p. 157), “na medida em que o samba passa a fazer parte do entretenimento da classe média e mesmo alta, determinadas relações de produção e consumo acabam por se estabelecer”. Essas relações eram afinal relações de poder assimétricas, mas que contribuíram para afastar o samba da sua condição de marginalidade social. Essas mudanças afetaram a manifestação cultural como um todo,

desde a sonoridade até a dança, além de reduzir seu caráter coletivo, comunal, provocando o surgimento da figura individual do compositor de samba (SODRÉ, 1998).

2.2 Vargas, Samba e “malandragem”: o samba faz escola

No período de florescimento do samba do Estácio, em fins dos anos 1920 e início dos anos 30, o Rio entrava de forma irreversível no capitalismo industrial. No contexto do confronto entre as elites rurais e urbanas, o conflito de 1930, também muito marcado pela participação da classe média, em grande parte transforma a ordem social e política do país; após intensas disputas entre os grupos políticos atuantes, o processo culmina na ascensão de Getúlio Vargas ao poder.

Como reduto boêmio, a região da Praça XI também ficou conhecida pelos pontos de prostituição, que antes existiam no centro. Como afirma Franceschi, (2010, p.17) “com algumas variações de local, essas concentrações de baixa prostituição perduraram até o século XX, quando se fixaram na Cidade Nova com a denominação popular de zona do Mangue”.

Ali florescia um estilo de vida muito associado à masculinidade e à chamada “malandragem”, de certa forma mitificada tanto nas narrativas historiográficas quanto artísticas. O malandro, verdadeiro personagem do imaginário social carioca, “poderia ser definido naquele Rio de Janeiro dos anos 1920 como um sujeito hábil no ritmo e bom de briga, que não gosta de trabalho formal e vive de pequenos expedientes, como o jogo, a exploração de prostitutas e a venda de seus sambas” (VILHENA; CASTRO, 2013, p. 102). Mais do que isso, o malandro converte sua condição de exclusão social em afirmação identitária de autonomia em relação à “cidadania do trabalho” imposta por Vargas, que vinculava a condição de cidadão ao trabalho, chegando a partir de 1937 à efetiva criminalização daqueles que não tivessem trabalho formal.

O estilo de vida da malandragem torna-se alvo cada vez mais alvo das autoridades, e alguns sambistas como Donga, João da Baiana e Alcebiades Barcelos (conhecido como Bide) deram depoimentos buscando desvincular sua imagem desse grupo cada vez mais estigmatizado pelas instituições públicas (SANDRONI, 2008; GIESTA, 2012; TINHORÃO, 1998). Por isso, o grupo originado na zona portuária, depois alocado na Cidade Nova - o núcleo das tias baianas - ficaria marcado como

aquele que prezava pela respeitabilidade, enquanto a “turma do Estácio” seria formada por sujeitos que viviam em conflito com a lei - a malandragem.

A relação de Vargas com a cultura afro-brasileira foi complexa, visto que por um lado fortalecia a repressão à religiosidade de matriz africana, mas por outro promovia elementos da mesma cultura, mas através de uma gradativa ressignificação sobre suas práticas, como a capoeira, progressivamente transformada em luta “genuinamente brasileira” e portanto mestiça; assim como o samba, alçado a símbolo da identidade nacional e também da mestiçagem.

Vargas reprimiu tanto os movimentos operários, anarquistas e comunistas, quanto aqueles que em geral não se adaptavam aos valores “modernizantes” capitalistas - especialmente aqueles excluídos que se relacionavam com essa exclusão de forma afirmativa, como os sambistas. Entretanto, na realidade nem sempre existiu uma dicotomia tão fixa entre malandro e trabalhador, no sentido de que muitas figuras que faziam parte da boemia tinham ofícios independentes como prestadores de serviços, fazendo seus próprios horários e portanto flexibilizando seu envolvimento com as práticas comuns da malandragem.

Utilizando da estratégia de fortalecer um aparato repressivo de um lado, e ações de subvenção de outro, Vargas foi impondo condições aos sambistas, fazendo surgir o samba exaltação, cujos temas eram ufanistas e nacionalistas, cujas letras traziam integração social e racial; seus mais famosos representantes foram os músicos Ary Barroso (1903-1964) e Carmen Miranda (1909-1955). Ao perceber não ser possível conter a força da influência do samba e do carnaval nas camadas populares, Vargas tenta se apropriar dessas manifestações culturais em proveito de seus interesses políticos. A ideia de que no Brasil haveria uma sociedade na qual existia uma integração racial evitava conflitos mais explícitos nessa esfera e operava pela produção de consensos. Aos poucos, o rádio passava a ser o veículo principal de difusão não só da música, mas da propaganda do Estado, transformando-se em importante ferramenta de influência na opinião pública e nas práticas culturais.

Porém, apesar da atuação do governo e de seus órgãos nesse sentido, a reação dos sambistas foi inteligente, cedendo em alguns momentos e impondo-se em outros.

Paranhos (2005) analisa com maestria esse período, e demonstra que o objetivo do Estado Novo de “higienizar a poética do samba” foi apenas em parte concretizado, graças ao jogo de cintura dos compositores. Ele faz um contraponto às interpretações que segundo ele sobrevalorizam o poder governamental sobre as manifestações

culturais populares. O nacionalismo foi bem aceito por muitos músicos, até porque argumentava-se que o samba era uma criação autêntica “nossa” - de todos, ou seja, que destacava o Brasil de outros países. Assim, é preciso levar em conta também algum impacto positivo para os músicos de samba naquele momento. “O samba, que estava restrito aos meios marginalizados, mesmo perseguido, passou a ser cada vez mais admirado fora das fronteiras do morro” (SIQUEIRA, 2012, p. 165). Essa síntese entre as classes foi realizada por músicos como Noel Rosa (1910-1937), que nesse sentido se destacava dos demais:

Diferentemente, porém, dos compositores de sua origem social, Noel Rosa demonstrava um apego às coisas e pessoas do subúrbio e do morro que, também sob esse aspecto, o transformava num tipo excepcional, cruzando e entrecruzando mundos distintos, aproximando-os como autêntico ‘mediador cultural’ (PARANHOS, 2005, p. 68).

A possibilidade de algum reconhecimento e ganho econômico, ainda que modesto, não deixava de ser positiva para os fazedores de samba, aos poucos elevados ao patamar de sambistas profissionais. As dinâmicas envolvidas nesse processo foram complexas, e não podem ser pensadas sem levar em conta a questão racial. O samba, até então criminalizado pela sua vinculação com as culturas africanas, passa por um embranquecimento para tornar-se produto e símbolo da identidade de uma nação que pretendia-se “moderna” e “civilizada” nos parâmetros europeus.

Como elucida novamente Siqueira (2012, p. 170):

É fácil compreender que o discurso por uma cultura nacional e, por extensão, de uma identidade nacional se pauta pela questão racial. Ao negar o outro, torna-se dele algo que se transforma em pertencente ao novo modelo. O outro lado da negação do papel do negro na construção de uma cultura popular é o embranquecimento da cultura do próprio negro, que se apresenta então como algo a ele estranha.

A contradição entre a repressão e a condenação das práticas da cultura negra, de um lado, e sua exaltação e consumo como produto nacional, do outro, apresentaram como resultado a apropriação do samba pela cultura dominante, exigindo-lhe inevitável embranquecimento.

Porém, a adesão das classes médias ao samba não foi marcada somente por esse viés, tendo também aqueles que rechaçavam essas intervenções do mercado e defendiam inclusive a manutenção de uma “autenticidade” ou “purismo” cultural, e de

resgate de sua vinculação à cultura negra apagada pelos processos racistas de constituição das famílias brasileiras, que empenharam-se em lembrar somente dos membros de origem europeia e esquecer os familiares nativos ou africanos.

Sueli Carneiro (2020, p. 77) chama a atenção para o assunto pontuando que, assim como houve embranquecimento nesse processo de interação, houve também o contrário, ou seja, a penetração e o reconhecimento positivo de valores africanos por parte desses segmentos médios. Ela argumenta que:

[...] este parece ser o único aspecto relevante na compreensão desse fenômeno por todos aqueles que tendem a desconsiderar o grau de importância que essas formas particulares de organização têm na alteração de comportamentos. Também se negam a perceber em que medida essas adesões denotam as insatisfações desses segmentos frente aos projetos de vida que lhe são impostos pela ideologia dominante, bem como sua aculturação nesses valores alternativos.

O primeiro concurso de agremiações do Rio de Janeiro ocorreu em 1929 organizado pelo sambista e pai de santo Zé Espinguela; mas somente em 1932 foi realizado o primeiro concurso com cortejo, patrocinado pelo jornal Mundo Sportivo. Neste ano desfilaram dezenove agremiações, das quais quatro foram premiadas: Mangueira, Vai Como Pode (futura Portela), Para o Ano Sai Melhor e Unidos da Tijuca.

No ano seguinte, o concurso foi organizado pelo jornal O Globo e recebeu uma primeira subvenção da prefeitura; já apresentava um regulamento com quesitos que serviriam de critérios para a comissão julgadora. (LOPES e SIMAS, 2015; FRANCESCHI, 2010). Nasceram também outras agremiações que marcaram a história, como a Prazer da Serrinha (núcleo da futura Império Serrano), a Vizinha Faladeira, a Unidos do Salgueiro (dentre outras que existiam no Salgueiro), e até escolas em outros estados, como Minas Gerais e São Paulo (LOPES e SIMAS, 2015).

Como pontuamos, ainda a partir da década de 1930-40, Carmem Miranda e Ary Barroso passaram a ser os grandes ícones do samba, enquanto os sambistas negros permaneceram produzindo sem o mesmo reconhecimento e retorno financeiro. Durante o Estado Novo (1937-46) o autoritarismo assumiu contornos ainda mais explícitos com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e com a criação da Seção de Tóxicos e Mistificações nas chefaturas de polícia. O Estado Novo estabeleceu a censura à imprensa, à literatura e ao cinema, assim como às execuções musicais mecânicas e ao vivo, e aos grupos carnavalescos em geral. Os sambistas procuraram se adaptar ao novo contexto e também por seu lado traçar suas estratégias de criação e sobrevivência.

No início dos anos 1940 Vargas inicia a construção da avenida Presidente Vargas, que iria demolir muitas construções e a própria Praça Onze. Apesar do impacto do desaparecimento da Praça Onze, as escolas de samba se multiplicavam. Na região da Tijuca também formaram-se agremiações, e da junção de três delas é formada a Acadêmicos do Salgueiro em 1953. Na estrutura dos desfiles as tias baianas não foram esquecidas, sendo homenageadas em uma ala especial, porém inicialmente composta por homens vestidos de baianas, e só depois por mulheres. Veremos a seguir um pouco da história de uma das pioneiras na ala das baianas, a Tia Nadyr da Beija Flor de Nilópolis. Principalmente entre 1920 e 1950 normalmente não considerava-se a existência de compositoras e instrumentistas, e sim intérpretes, e mesmo aí com limitações e sofrendo estigmatização social. A chamada “profissionalização” da música popular brasileira excluiu majoritariamente mulheres, sobretudo mulheres negras (ainda que tenha existido brechas), pelo menos até a década de 1960. Isso se reflete de alguma forma na historiografia e nos estudos musicológicos, que também privilegiaram os músicos homens. Quando se fala em samba, ouve-se imediatamente nomes como Noel Rosa, Cartola, Martinho da Vila, Ismael Silva, Monarco, Nelson Sargento, Riachão, e entre as mulheres, as mais lembradas geralmente são Dona Ivone Lara, Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes - todas elas construíram suas carreiras a partir dos anos 1960-70.

Assim, podemos dizer que as mulheres tem sido depositárias da Memória Cultural de diversas formas, mas a amplitude de suas vozes foi cerceada; ainda hoje elas são representadas no cancionário popular como dois “tipos” principais: a do lar, fiel e ordeira; ou a “vagabunda”, desestabilizadora da ordem social, falsa e volátil (BRUNO, 2021; GOMES, 2011) . A segunda opção parece predominar, dada a profusão de canções falando sobre mulheres que partiram corações e enganaram os rapazes românticos e bem intencionados. É a construção da imagem da mulher interesseira, traiçoeira e maliciosa, e que portanto a quem não pode-se dar crédito quando denuncia uma violência ou reivindica pensão alimentícia, por exemplo. Um fato notório na produção musical popular pelo menos até os anos 1950 é a naturalização da violência contra a mulher, explicitada em várias letras de sambas antigos (PAIVA, 2009; BRUNO, 2021; GOMES, 2011; OLIVEIRA, 2015). O mundo do samba, da boêmia e da malandragem não eram ambientes fáceis para as mulheres, visto que estavam expostas a variadas formas de violência num contexto em que a afirmação da masculinidade perpassava necessariamente por objetificá-las. Um número significativo de canções,

inclusive da turma do Estácio, expunha a mulher de forma bastante depreciativa. Como coloca Paiva (2009, p. 118)

De fato, grande parte dos sambas do Estácio que retratam a figura da mulher, quando não a tratam como maleável e submissa ao malandro, apontam para uma visão da feminilidade sobre o prisma da infidelidade e o abandono da relação por parte da companheira. Essa mulher, “poço de infidelidade”, como já observamos, figura no pólo da desordem, já que nem sempre o malandro conseguia exercer sua dominação masculina.

Maria Clementina Pereira Cunha (2008) também aborda essa realidade ao problematizar conflitos de identidade entre grupos de sambistas das primeiras décadas do século XX: os que queriam manter uma imagem de respeitabilidade e os assumidos “malandros”, envolvidos em brigas de rua, cafetinagem e outras transgressões. Nos registros policiais Cunha encontrou episódios de agressão e estupro a uma mulher por parte de Baiaco, integrante da chamada “Turma do Estácio”. Ela ressalta que ao mesmo tempo em que o senso comum da época tratava mulheres como “damas” - pessoas a serem protegidas - a violência era um recurso recorrente de manutenção da autoridade e dominação masculina.

Podemos apreender assim que, no mundo do samba e da música popular brasileira em geral, houve uma atuação sistemática no sentido de descredibilizar as mulheres, tanto em relação à sua produção artística quanto ao seu comportamento na vida social. Essas ações visavam a produção de controle sobre elas enquanto grupo, não foram individuais ou pontuais, mas coletivas, produzindo um impacto sobre as mulheres de variadas formas, de acordo com sua condição social em termos de classe e raça. Porém, como vimos, no caso das mulheres pobres do meio urbano (em sua maioria negras), sua autonomia laboral muitas vezes dificultava em parte esse controle; muitas mulheres pobres tinham seus próprios meios de subsistência e isso lhes dava mais autonomia; frequentemente eram “chefes de família”, diante do abandono dos maridos.

Também é importante pontuar que a invisibilização e o apagamento das mulheres na memória cultural da música brasileira não atingiu apenas as mulheres cisgênero. As mulheres trans/travestis, desde sempre muito presentes no mundo artístico popular, especialmente no carnaval e no samba, sofreram apagamento ainda maior. Ainda faltam trabalhos que procurem resgatar as trajetórias dessas artistas e evidenciar suas contribuições para o mundo artístico carioca e brasileiro. Desde os anos 1920-30 as travestis foram ganhando espaço no carnaval enfrentando forte preconceito; apesar das

brincadeiras aparentemente inofensivas que invertiam temporariamente os sexos durante a folia, a maioria dos blocos era intolerante com homossexuais, pessoas trans e travestis.

Das primeiras décadas até o final da ditadura civil-militar de 1960-70 a repressão foi intensa. Por fim, vimos que para compreendermos o lugar das mulheres na memória cultural brasileira, mais especificamente no campo da música popular, é necessário considerarmos uma série de aspectos interligados: um discurso hegemônico acerca do papel delas na sociedade, elaborado pelos homens (principalmente pelos homens brancos das classes média e alta) e reproduzido por gerações; estes últimos estiveram também desde o início no controle da indústria da música desde os primórdios, vendo na música negra não só sua qualidade mas sua potencialidade para gerar lucro; a produção historiográfica por suas vez, também dominada por esses mesmos grupos sociais seguiu a tendência (pelo menos até o fim dos anos 1990) de reforçar a visibilidade dos homens nesse campo. Assim, intelectuais, artistas, empresários da música e a mídia muitas vezes elegem quem merece reconhecimento ou não, e por quanto tempo.

Ainda que mulheres de variadas condições tenham posto em cheque esse contexto, construindo protagonismo social como lideranças culturais, tanto no campo da religiosidade quanto da produção musical e da expressão artística em geral, apenas recentemente suas histórias começaram a ser contadas, valorizadas e reconhecidas. Isso é reflexo de um debate público acerca das desigualdades de gênero e raça existentes no Brasil que vem avançando também sob o campo das políticas públicas principalmente a partir dos anos 1980, no qual envolvem-se educadores, pesquisadores, movimentos sociais, coletivos, artistas, jornalistas e tantos outros atores sociais.

A memória e seus novos usos serviram de combustível para processos de luta política e propulsores para uma série de medidas de reconhecimento direcionadas a uma diversidade de grupos identitários: grupos quilombolas, movimentos indígenas, representações da religião afro-brasileira, movimento negro, entre outros. Nesse contexto, os diferentes processos de produção de memória assumem protagonismo, como suporte para a conformação e potencialização para a identidade social. (GOMES e VIEIRA, 2016)

3. ENTRE SUJEITO E OBJETO: A PRESENÇA FEMININA NA MÚSICA POPULAR AFRO-BRASILEIRA COM FOCO NO SAMBA CARIOCA

Consideramos importante nesse momento do trabalho não separar rigidamente o samba da música popular brasileira urbana em geral, quando se trata de evidenciar trajetórias de mulheres. Isso se deve ao fato de que muitas delas transitaram entre o samba e outros gêneros musicais, muitas vezes executando repertório variado - várias fizeram sucesso em sua época e foram gradativamente esquecidas, outras conseguiram o reconhecimento até os dias de hoje. Tantas outras foram conhecidas apenas no meio musical. Falamos de visibilidade porque estamos problematizando o apagamento operado até recentemente por diversos segmentos da sociedade, inclusive estudiosos da cultura e da música brasileira, à atuação das mulheres.

Como aponta Murgel (2010, p. 2)

Se já sabemos que as mulheres desaparecem no plural masculino de “cantores do período” e também em “compositores do período”, a produção bibliográfica sobre a história da música brasileira também é fortemente marcada pelo apagamento da experiência feminina, só lembrada eventualmente por suas intérpretes e sempre em relação ao universo masculino que as cercava e cerceava.

Gomes (2018, p. 145) dialogando com a pesquisa de Souza (2015), também constata que “ havia uma significativa atuação de mulheres nos espaços públicos que foi praticamente ignorada pelos estudiosos da música”. O mesmo autor reforça mais à frente que

Ainda que a atuação de mulheres musicistas na cena pública não fosse algo extraordinário, Chiquinha Gonzaga foi uma das poucas mulheres desse período a se lançar profissionalmente no campo composicional e publicar suas obras em editoras renomadas. Por certo, ao longo da história recente da música, o campo da composição foi um dos domínios de poder-saber mais masculinizados do meio artístico, situação que permanece em muitos contextos dos tempos atuais, conforme apontam diversos estudos (2018, p. 159).

Nesse sentido, é impossível não destacar o nome de Chiquinha Gonzaga como uma das maiores pioneiras, mas também, devemos nos perguntar quantas de suas contemporâneas não alcançaram nenhum reconhecimento devido à sua condição social.

A trajetória de Chiquinha desperta questões que são fundamentais aqui, levantando discussões tanto sobre o campo étnico-racial quanto o de gênero. Chiquinha nasceu em meados do século XIX fruto de uma relação inter-racial, de um homem branco e militar abastado, com uma mulher preta e pobre. Seus pais nunca chegaram a se casar oficialmente e a família de seu pai não aceitou por muito tempo a relação. De toda forma Chiquinha foi criada em um ambiente confortável e recebeu educação nos padrões formais da época. No entanto, desde jovem rompeu padrões, ao negar seu casamento arranjado e decidir seguir profissionalmente como compositora, pianista e maestrina. Com talento, criatividade e persistência, Chiquinha conseguiu ser uma musicista respeitada e admirada por diferentes segmentos da sociedade carioca, ainda que enfrentasse constantemente vários obstáculos.

Apesar de sua formação erudita, a artista sempre atuou no teatro musicado e de revista, produziu músicas para o carnaval, seu repertório circulava nos ambientes populares; ela mesclou de forma única diversos gêneros musicais europeus e afro-brasileiros. Foi uma das idealizadoras do grupo Choro Carioca, considerado o primeiro grupo de Choro brasileiro ao lado do também pioneiro Antonio Callado, músico negro nascido no Estácio. Sua produção musical é muito abrangente, possuindo centenas de obras. Além disso, criou a primeira gravadora independente, a “Disco Popular” - que lançou Francisco Alves e Sinhô - e sua atuação foi decisiva para a consolidação da SBAT - Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, que organizou a categoria em relação aos seus direitos. Como se não bastasse, Chiquinha foi engajada na causa abolicionista e em outras movimentações políticas posteriores, chegando inclusive a ser censurada. (DINIZ, 1984; MILLAN, 2000). Porém, houve um silenciamento deliberado a respeito da biografia e influência da mãe de Chiquinha em sua vida, Rosa Maria de Lima, bem como sua condição de mulher negra, tanto pela imprensa quanto por biógrafos (ALVES, 2020).

A segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX são períodos da história brasileira que tem algo em comum: os calorosos debates acerca da identidade nacional, da hierarquia das raças e do “problema” do negro - a música como expressão artística e social de seu tempo, também estaria no debate. Quais expressões artísticas poderiam ser consideradas “representativas” ou “desejáveis” para a construção da imagem nacional? Quais nos daria a feição civilizatória que as elites buscavam construir? A política de branqueamento da população e de exaltação à miscigenação acabaram por constituir duas faces de uma mesma moeda: povos nativos e africanos

ficariam relegados no máximo à sua “contribuição” na formação da sociedade brasileira, que inevitavelmente se “modernizaria” sob o predomínio da matriz européia.

Estava em ebulição neste período projetos monarquistas, republicanos, federalistas, regionalistas, nacionalistas, resistências populares, com implicações significativas para o projeto de construção da nação brasileira. Neste contexto, a produção musical de Chiquinha Gonzaga participava ativamente das negociações de uma identidade nacional a ser cultivada dentro e fora do país. Observa-se nos discursos publicados em periódicos da época que a imagem da compositora é objeto de disputa entre aqueles que buscam legitimar uma musicalidade nacional em consonância com os modismos europeus e aqueles que buscam uma identidade musical própria, tipicamente brasileira, que se efetuará por meio da exaltação dos elementos locais, em especial, via mestiçagem e cultura popular (GOMES, 2018, p. 198-199).

Ainda que buscasse muitas vezes sair do epicentro das polêmicas, Gonzaga era assumidamente uma mulher independente e que contrariava os padrões morais do seu tempo ao conquistar o protagonismo de sua própria vida, pessoal e profissional.

Desafiava ao vestir-se de forma inesperada, ao compor para o grande público e valorizar a musicalidade de matriz africana, ao frequentar ambientes boêmios, ao envolver-se na política, ao relacionar-se afetivamente fora do formato matrimonial. Amada e odiada, Chiquinha certamente incomodava e movimentava a sociedade carioca. Ela não foi a única compositora de seu tempo, mas certamente foi uma das mais ousadas e marcantes. Outros nomes do período menos frequentes como os de Leontina Torres, Helza Cameu, ou a baiana Babi de Oliveira - que chegou a excursionar fora do país divulgando a música brasileira - estão sendo aos poucos recuperados.

As primeiras mulheres que se tem registro de gravação na famosa Casa Edison, uma das empresas pioneiras na produção fonográfica brasileira, foram registradas sem seus sobrenomes, portanto nada sabemos sobre elas (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 18 apud MURGEL, 2011, p. 1). Em 1902 e 1903 há registros de gravações da cantora Consuelo ou “Senhorita Consuelo”, várias delas com o famoso músico Bahiano.

Nesse mesmo período mulheres como Ciata, Maria Adamastor, Perciliana, Bebiana, Amélia, Sadata, Gracinda, Veridiana, Perpétua, na região da Gamboa Rosa Olé, Eulália na Serrinha, Esther em Oswaldo Cruz, Rita no Estácio, Fé e Tomásia na Mangueira, Monica (mãe de Carmem Teixeira) e tantas outras (MOURA, 1996; MACEDO et al, 2007) estavam anonimamente construindo o carnaval e o samba carioca, recriando tradições culturais, e deixando filhos e netos engajados nesse compromisso com a festa, a alegria, a expressão artística negra e popular.

Uma publicação especialmente importante para esse trabalho é “A força feminina do samba” (MACEDO et al, 2007) que faz uma compilação da trajetória de uma série de mulheres que contribuíram para o samba carioca em diferentes funções. Para além de Tia Ciata, nessa publicação vemos novamente como as casas de diversas mulheres como as citadas acima foram espaços de criação do samba carioca e dos primeiros ranchos e blocos carnavalescos, muitos deles assumindo também a função de espaço de culto aos orixás. Através dessa publicação podemos conhecer um pouco mais da trajetória dessas mulheres - além das informações que encontramos em outros trabalhos - e fatos importantes que atestam o papel fundamental delas na formação e desenvolvimento da cultura afro-brasileira e popular no geral.

Moura (1995) também nos dá algumas informações sobre várias delas, como Bebiana, Perpétua, Veridiana, Calu Boneca, Rose Olé, Gracinda, Sinhá Velha e Mariquita (filhas de Tia Ciata), Lili Jumbeba (neta de Ciata). A matriarca que por mais tempo manteve viva a memória da Pequena África foi Carmen Teixeira, que viveu 110 anos nascida em 1878 em Amaralina (BA). Até o final dos anos 1980 sua casa era referência na região da Praça Onze. Apesar da sua relação com o Candomblé, era adepta do catolicismo popular e sincrético, rezadeira e organizadora de eventos tradicionais como a famosa festa para São Cosme e Damião (SILVA, 2009; MOURA, 1995).

O livro de Yara da Silva (2009), sua neta, expõe uma situação de racismo religioso vivida por Carmem já em fins da década de 1970 por parte de um padre da Venerável Confraria dos Gloriosos Mártires de São Gonçalo Garcia e São Jorge, a qual ela fazia parte. O padre e então capelão quis impedir que ela fosse à igreja vestida em seus trajes de baiana e negou-se a celebrar a missa que ela mandava celebrar todos os anos para São Cosme e Damião. Carmem então afastou-se e só retornou por intermédio de outro membro da confraria, cedendo à condição do padre de comparecer sem seus trajes característicos. Apesar de minimizado no relato do ministro que intermediou a conciliação, é perceptível que Carmem foi sim alvo de racismo em período recente de nossa história.

3.1 Nos passos de Chiquinha e Ciata: 1920-1950

A partir dos anos 1920 mulheres começam a se projetar gravando sambas; artistas de várias origens e condições se envolveram com a música brasileira profissionalmente dali em diante. Em 1920 Izaltina grava com Baiano a música “Quem vem atrás fecha a porta”, apontada como primeira gravação de um samba por uma mulher (BRUNO, 2021). Uma musicista importante que não recebeu ainda a devida atenção dos estudiosos da música brasileira é Zaíra de Oliveira (1891-1951), artista versátil que teve formação erudita e gravou da valsa ao samba. Até a finalização dessa pesquisa as fontes de informação encontradas sobre ela são alguns sites na internet, notícias nos jornais da época disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (8) e um único artigo de divulgação que aglutina um pouco dessas primeiras fontes (ALCANTARA, 2019). A trajetória de Zaíra foi marcada por um episódio público de racismo, já que ela venceu um concurso de canto na Escola de Música do Rio de Janeiro, principal órgão oficial no ensino de música da então Capital Federal, mas não recebeu o prêmio. Zaíra interpretou óperas como "Tosca", de Puccini; "Berceuse", de Alberto Nepomuceno; "Schiavo", de Carlos Gomes; "A despedida", de Eduardo Souto e Bastos Tigre; "Cantiga praiana", de Eduardo Souto e Vicente Carvalho.

No campo da música popular, gravou de Donga (com quem foi casada e teve uma filha) à Pixinguinha. A cantora gravou um total de 21 discos pelas gravadoras Odeon, Parlophon e Victor, das quais se destacaram como sucessos populares a valsa "Solange" e a batucada "Já andei", a primeira composição do bailarino Duque e a segunda, de Pixinguinha, Donga e João da Baiana, quatro dos principais artistas cariocas negros da época.

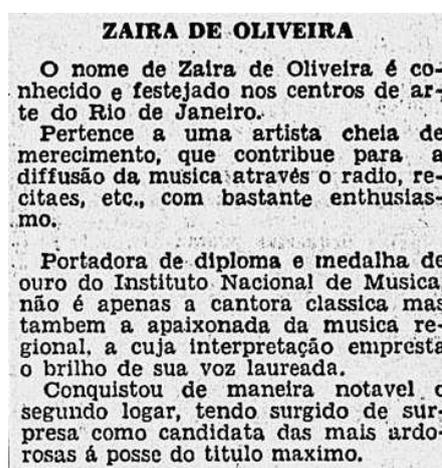
Zaíra também fez parte do lendário *Conjunto Tupy*, ao lado de Yolanda Osório, J. B. de Carvalho, Francisco Sena e Herivelto Martins. Também integrou o trio vocal *As Três Marquesas*, ao lado de Alda Verona e Maria Branca Ortega, que gravou "Guarda a Última Valsa para Mim", de Walter Hirsch e De Chocolate. Chegou a gravar também com Carmen Miranda. Um fato interessantíssimo, é que Zaíra foi professora de Dona Ivone Lara na Escola Municipal Orsina da Fonseca, influenciando portanto a formação musical de uma das cantoras e compositoras mais importantes da música brasileira.

Figura 3



Da direita para a esquerda, Zaira de Oliveira (sentada) e Donga ao seu lado, em pé. O Malho, 1934.

Figura 4



Nota sobre a classificação de Zaira no Concurso de Música Regional do Diário Carioca, 1930.

Outra pioneira que também precisamos mencionar é Aracy Cortes (1904-1985), uma artista ousada que projetou-se a partir do teatro de revista sendo considerada uma das primeiras cantoras a fazer sucesso já nos anos 1920. Foi vizinha e amiga de Pixinguinha no Catumbi (bairro vizinho ao Estácio e à Praça Onze), chegando a

apresentar-se com ele e o lendário grupo Oito Batutas. Aracy gravou muitas composições de variados sambistas como Sinhô, Ary Barroso, Benedito Lacerda, Assis Valente entre outros; em 1929, realizou uma das gravações mais famosas da discografia da música popular brasileira, o samba-canção “Ai, ioiô” de Henrique Vogeler, Marques Porto e Luís Peixoto.

Em 1953 gravou um samba de composição própria, "Denguinho", feito em parceria com César Cruz. Também participou em 1965 do espetáculo "Rosa de Ouro", promovido por Hermínio Bello de Carvalho e Kleber Santos, onde atuaram Paulinho da Viola, Clementina de Jesus, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento e Nescarzinho do Salgueiro. Em seguida vieram Aracy de Almeida, Marília Batista, Linda e Dircinha Batista, Odete Amaral, Carmem Costa, Emilinha Borba, Marlene, Dalva de Oliveira, entre outras. Lentamente a indústria fonográfica se abria às mulheres, mas somente como intérpretes, e via de regra elas tinham um desempenho comercial inferior ao dos cantores. Até os anos 1960, apostar em cantoras era considerado arriscado e menos rentável do que em cantores (BRUNO, 2021) . Aracy de Almeida (1914-1988) foi outra mulher negra que também teve papel muito importante para o samba e a música popular brasileira em geral; logo no início da carreira Aracy chegou a excursionar com Carmen Miranda e foi apontada como uma das intérpretes preferidas de Noel Rosa. Carmem Miranda (1909-1955) foi sem dúvida o mais estrondoso sucesso que uma artista mulher teve no Brasil ao longo do século XX. Sua representatividade foi de grande importância para as mulheres de sua geração. Ainda que fugisse completamente ao estereótipo da mulher submissa, Carmem não deixava de ser a imagem que o Estado brasileiro queria exportar naquele momento, enquanto país que possuía uma suposta harmonia racial - ao mesmo tempo exótico e moderno, irreverente, alegre e sobretudo cordial. Como já foi apontado, no mundo do samba as mulheres sempre foram grandes pioneiras, mas somente algumas de fato alcançaram notoriedade e figuram hoje nos livros de história.

8. <https://dicionariompb.com.br/artista/zaira-de-oliveira/>

<https://discografiabrasileira.com.br/artista/13675/zaira-de-oliveira>

<https://www.marcelobonavides.com/2019/02/zaira-de-oliveira-grande-dama-da-cancao.html>

O rótulo "sambista" começou a aparecer depois dos anos 1930, e pode ser atribuído a muitas mulheres que se dedicaram predominantemente ao samba em suas diferentes formas, mesmo que tenham transitado entre o samba e a canção popular.

São muitos os casos de pioneirismos femininos no samba e no carnaval ainda pouco conhecidos. Por exemplo, Maria do Adamastor “foi considerada por alguns a primeira mulher a interpretar o papel de mestre-sala e participou de quase todos os ranchos e blocos como fundadora ou dirigente” (MACEDO, 2007, p. 14).

Dagmar da Portela, por exemplo, foi a primeira ritmista a tocar numa bateria em 1938, e recentemente foi reconhecida publicamente por esse pioneirismo, suas memórias foram registradas no livro “Tantas páginas belas: histórias da Portela” (SIMAS, 2012).

Figura 5



Dagmar da Portela em 1954. Acervo Portela

Em Oswaldo Cruz há a figura de Dona Esther (1896-1964), como a principal articuladora comunitária e do carnaval da região ao lado do marido Eusébio Rosa. Foi fundadora de pelo menos três blocos, “Estrela solitária”, “Quem fala de nós come mosca” e “Baianinhas de Oswaldo Cruz”, esse último infantil, que possuía autorização para sair no bairro – e emprestava essa chancela para outros blocos. Sua casa foi ponto de encontro entre sambistas do centro, da zona norte e até políticos influentes, além de promover rodas de jongo (SILVA e SANTOS, 1979; SIMAS, 2012).

Duas décadas depois de Dona Esther nasce Maria das Dores Alves Rodrigues, a Dodô da Portela (1920-2015), que inovou consolidando os passos principais das porta-bandeiras. Desde 1938 o casal de mestre-sala e porta-bandeira recebia notas, mas somente em 1958 começou a valer ponto de fato nos concursos oficiais, provocando uma exigência cada vez maior em relação à técnica (MACEDO, 2007). Dodô nasceu em Barra Mansa (RJ) e veio ainda criança com a família para o Rio de Janeiro, onde se instalaram no Morro da Providência. Em seu depoimento ao Museu do Samba (2009), ela conta que começou a trabalhar com apenas treze anos em uma fábrica de cartonagem na rua Visconde da Gávea, onde se aposentou. Estudou na escola José Bonifácio até o início do ginásio mas não prosseguiu, pois segundo ela só os rapazes foram encorajados a continuar estudando no turno da noite. Esse fato revela uma questão para as mulheres pobres de sua geração: a falta de incentivo para concluir até mesmo o ensino básico.

O samba entrou na sua vida também nesse período, quando conheceu Doralice Borges da Silva, a Dora, que já era rainha da Vai como Pode (futura Portela) e a apresentou para a nata da agremiação. A partir dali sua história com a escola se estenderia até sua morte, em 2015. Dodô protagonizou o desenvolvimento das portas-bandeira na história do samba, participando de nada menos que 11 títulos com a agremiação; foi premiada duas vezes com o Estandarte de Ouro, entre outras glórias de sua carreira na Portela (MOTTA, 2013). Ela faz questão de demonstrar que toda sua atuação como porta-bandeira foi por realização pessoal, amor ao samba e à escola, característica marcante de sua geração.

Figura 6



Dodô da Portela em fevereiro de 2009, durante depoimento ao Museu do Samba no Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba. Imagem captada do audiovisual.

Em seus últimos anos de vida Dodô vinha recebendo homenagens e reconhecimentos por seu pioneirismo. Dodô foi contemporânea da grande Vilma Nascimento (1938-) que a sucedeu como primeira porta-bandeira da Portela. Vilma conquistou quatro títulos seguidos com a escola entre 1957 e 1960, e ganhou quatro estandartes de ouro, tornando-se ao lado de Dodô uma das maiores porta-bandeiras da história do carnaval carioca (MACEDO, 2007). Ainda no rol das porta-bandeiras, uma das figuras especiais da Estação Primeira de Mangueira foi Neide Gomes Santana, a Neide da Mangueira (1940-1980). Neide assumiu o posto de primeira porta-bandeira da escola em 1954, onde permaneceu até 1980, ganhando cinco Estandartes de Ouro. Sua grande parceria foi o mestre-sala Delegado, outro personagem fundamental do carnaval carioca. A trajetória de Neide tem elementos extraordinários, como o fato de ter desfilado pela última vez extremamente debilitada por um câncer, mas desempenhar seu espetáculo na avenida como se estivesse gozando de plena saúde (MOTTA, 2013).

No rol das pioneiras porta-bandeiras também foi marcante Rivailda do Nascimento Souza (1926-2002), a Mocinha, que começou a desfilar também na Mangueira com apenas 10 anos, incentivada pela tia Raimunda, primeira porta-estandarte da escola e por seu pai Agenor de Castro, um dos fundadores. Mocinha tem uma história comovente porque passou boa parte da adolescência muito envolvida com a escola, não só com os desfiles – tornando-se importante porta-bandeira - mas como uma das organizadoras dos eventos e no dia a dia do barracão. Mas em 1947 ela se casou, seu marido não gostava de carnaval e era muito ciumento, o que provocou o distanciamento da Mangueira por alguns anos. Quando conseguiu retornar em 1960, já com seis filhos, o posto principal já estava com Neide. Mocinha foi segunda porta-bandeira por muitos anos até suceder Neide da Mangueira. Somente em 1981, após a morte da primeira porta-bandeira, ela assumiu de vez o pavilhão da verde e rosa, ficando até 1988 (MACEDO, 2007; MOTTA, 2013). A trajetória de todas essas mulheres foi de muita luta na vida cotidiana e amor pelo samba, quando as oportunidades de viver dele eram ainda improváveis.

Nessa geração também lembramos de Neuma Gonçalves da Silva, a Dona Neuma (1922-2000). Sua casa foi frequentada por várias gerações de músicos, de Noel Rosa passando por Villa Lobos e Chico Buarque. Fez participações como cantora em quatro álbuns: *Cartola entre amigos* (1984); *Chico Buarque de Mangueira* (1998); *Velha Guarda da Mangueira e convidados* (1999) e *Mangueira – sambas de terreiro e outros*

sambas (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 2021). É considerada um dos grandes baluartes da Mangueira, já que atravessou muitas décadas atuando como pastora na escola, ao lado de Eusébia da Silva de Oliveira, a Dona Zica (1913-2003) que também fez história com sua arte culinária à frente do lendário Zicartola, bar cultural que manteve com o músico e companheiro Cartola, espaço conhecido por aglutinar a nata do samba, jornalistas e intelectuais da época em pleno regime militar. Um dos atrativos principais do espaço cultural era a degustação das habilidades culinárias de Dona Zica, que estampou capas de jornais e conquistou um público diverso; apesar do sucesso inicial, o gerenciamento do empreendimento lhe rendeu considerável sobrecarga emocional (ALVES, 2022; NOGUEIRA, 2004).

Toco nesse ponto porque ao serem apresentadas sempre como “guerreiras” incansáveis, as mulheres e sobretudo as mulheres negras não são vistas muitas vezes como pessoas que também necessitam de cuidados. Dona Zica conta que foi morar na Mangueira com 3 anos, com a ajuda de sua madrinha Noemia, que era doceira, mãe de santo e rezadeira. Segundo ela, em sua juventude existiam cinco blocos ligados a famílias na comunidade: o bloco de Tia Tomásia, de Tia Fé, do Tio Júlio, do Mestre Candinho e dos Arengueiros (ao qual pertencia Paulo da Portela). Curiosamente, o apelido Zica foi dado pela entidade que sua madrinha incorporava. Foi criada no Candomblé, mas não se iniciou e definia-se como católica. Zica aprendeu a cozinhar com a mãe, seguindo a profissão com maestria por toda a vida; trabalhou em restaurantes e por conta própria. Casou-se pela primeira vez com vinte anos, teve seis filhos (um de criação). Um fato que chama atenção é sua afirmação de que tenha aprendido a ler sozinha, demonstrando a falta de acesso ao ensino formal para mulheres pobres de sua geração. Zica foi um dos principais alicerces de seu companheiro, o músico Cartola, seu segundo casamento; ela conta episódios de como o ajudou na vida profissional em seu depoimento ao MIS RJ. Essas histórias também demonstram o que colocamos anteriormente: o protagonismo de mulheres negras na família, no trabalho e na cultura já nas primeiras décadas do século XX.

Nadyr Amancio, ou Tia Nadyr (1918-20/2011) é uma personalidade do samba que muito nos interessa neste trabalho. Ela foi fundadora da Beija Flor de Nilópolis, e em suas memórias registradas pelo Museu do Samba conta sobre essa longa trajetória na escola. Nascida no Engenho de Dentro, ainda criança foi morar em Nilópolis. Ela relata que a Beija-Flor era um bloco carnavalesco cujos integrantes se reuniam em um bar próximo de sua casa; segundo ela naquele tempo não tinha mulheres integrantes no

bloco, mas tia Nadyr foi convidando suas amigas até fundar uma ala das baianas, e foi incentivando-as a assumirem várias funções. A bateria da agremiação no entanto seguia sendo território ocupado apenas por homens. Ela cita uma mulher chamada Dona Júlia, que tinha um armário junto com o marido e fazia as roupas do bloco, muitas vezes pegando a matéria prima escondida do esposo. São pequenas coisas, detalhes que só a memória de quem viveu pode revelar, mas que não deixam de ter sua importância naquele contexto em que as escolas davam seus primeiros passos. Enquanto doava desprendidamente itens do seu estoque, a dona do Armário nem imaginava que estava contribuindo para uma escola que viria a se tornar consagrada nacional e internacionalmente.

Ao falar de sua vida afetiva, tia Nadyr demonstra que nunca foi presa a convenções sociais. Apesar de ter dividido a vida com um homem por 14 anos, com quem teve uma filha, ela afirma: “Eu não casei não! Casar pra quê? Bobagem. Não tenho nada. Né?” Com muita irreverência, Nadyr fala que mesmo casada, ela tinha uma autonomia sobre a própria vida que poderia impressionar pessoas ainda hoje. Quando o entrevistador pergunta se após o rompimento dessa relação mais duradoura ela teve outros namorados, ela prontamente responde: “Ah, claro! O corpo não tá aí pra isso?!”

Tia Nadyr contraria alguns estereótipos construídos acerca da “tia”, “mãe”, cuidadora: ela expõe com muita satisfação sua vida boêmia, amores, diversão, e sua alegria maior, a Beija-Flor. Ela deve ser lembrada pelas próximas gerações como uma mulher ousada, irreverente, que viveu intensamente seu amor pelo samba e pela vida.

Adepta da religiosidade de matriz africana, a avó de Nadyr tinha um terreiro que foi passado depois para sua tia. Mas ela revela sua ligação com o catolicismo popular, ao citar santos de sua preferência. No final de seu depoimento, destaco um trecho especial de sua fala, sobre a Beija-Flor:

[...] A Beija-Flor veio de dentro de mim. Eu não fui pra dentro dela não, ela veio de dentro de mim. [...] Porque foi... Veio de raiz. Veio de raiz mesmo. Que nós cavamos lá, apanhamos a raiz pra ir trazendo com aquele cuidado, com aquela dor, com aquela feminilidade... Trazendo pra ele brotar agora... E agora tá brotando.

Falas como essa expressam uma consciência profunda desse processo de nascimento e desenvolvimento de algo que se tornou tão grande, que extrapolou e muito as expectativas desses pioneiros que tinham a necessidade de criar, de alimentar essa raiz como ela mesma diz, sem saber aonde iria chegar.

Figura 7



Tia Nadyr em outubro de 2009, durante depoimento ao Museu do samba para o Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba. Imagem captada do audiovisual.

Através de histórias de Tia Nadyr, aliadas a outras fontes diversas citadas, constatamos que várias escolas de samba no Rio de Janeiro tiveram mulheres entre seus fundadores. Algumas, como o Salgueiro e a Império Serrano, nasceram das raízes do Jongo; no caso da Império, as mulheres que foram fundamentais para sua criação como: Tia Maria do Jongo, Tia Eulália (Eulália do Nascimento), Simplícia de Oliveira, Alcina Feliciano Reis (Cinoca), Doralice dos Santos e Maria Joana Monteiro, não constaram na ata oficial de fundação de 1947, como bem ressaltou Valença e Valença (2017). Destas, Eulália de Oliveira Nascimento, a Tia Eulália (1909-2005) é a que teve mais visibilidade ainda em vida - em sua casa aconteceu o primeiro Jongo da Serrinha e foi espaço importante para a fundação da Império Serrano anos depois.

Tia Eulália deu seu depoimento ao MIS RJ no qual conta essa história e impressionantemente canta vários sambas ainda vivos em sua memória. Nessa entrevista ela demonstra que a contribuição de sua família à Serrinha foi muito além da cultura: ela conta que por articulação política de seu pai, a água potável foi instalada na comunidade após a eleição do presidente Arthur Bernardes (1875-1955), cujo mandato ocorreu de 1922 a 1926. O documentário “Tia Eulália, Império do divino” (9) discorre a respeito de sua importância para a comunidade da Serrinha e registra a matriarca no alto de seus 95 anos no último desfile antes de sua morte dois anos depois, em 2005. Apesar

desse reconhecimento simbólico alcançado, um integrante da Império deixa claro no documentário que ela nunca recebeu nenhum benefício financeiro, ao contrário de muitos que vieram depois dela.

Figura 8



Tia Eulália na Serrinha em 1992. Foto: Carlos Magno, Acervo O Globo

No desenvolvimento das escolas de samba foi fundamental também a atuação das pastoras, que adquiriram grande importância na dinâmica social e musical do samba.

Nos desfiles dos ranchos até o período inicial de formação das primeiras escolas de samba, as pastoras cantavam a primeira parte e a segunda ficava a cargo dos chamados versadores ou mestre de canto que, na maioria das vezes, lançavam mão de versos improvisados, uma prática comum no samba deste período (GOMES, 2011, p. 39)

A denominação está ligada à origem nas celebrações do reisado, um festejo cristão de origem portuguesa. Com o crescimento do público dos ranchos, foi sendo mais difícil manter os cantos nas vozes naturais, e o desenvolvimento dos concursos competitivos com suas regras também foi impondo mudanças organizativas nos desfiles. (GOMES, 2011).

Assim que a tecnologia permitiu, as escolas passaram a trazer um carro de som para amplificar as vozes guias. Porém neste processo, as pastoras perderam o destaque como condutoras principais (GOMES, 2011 p. 39-40).

Logo a figura do puxador de samba tornou-se central, e os argumentos para essa transformação giravam em torno das mudanças no próprio samba de enredo e na dinâmica dos desfiles, assim como de uma suposta baixa potência vocal feminina. Com o advento da gravação sonora, continuaram os boicotes às vozes femininas, sob argumentos nem sempre consistentes. Mesmo assim, as pastoras continuaram existindo e tendo sua importância em escolas como a Portela e a Império Serrano, por exemplo.

Gomes (2011, p. 43) conclui que “Assim, à medida que o samba vai se afastando do terreiro e se encaminha para o palco ou avenidas, o coro feminino vai perdendo seu lugar enquanto elemento fundamental para o samba acontecer”. No entanto, as pastoras continuaram exercendo influência nas escolas e entre os compositores. Mais exceções do que regra, em gerações posteriores algumas cantoras puxaram desfiles, como Tia Surica na Portela, Dona Ivone Lara no Império Serrano, Elza Soares no Salgueiro e na Mocidade Independente de Padre Miguel, e mais recentemente Grazi Brasil (em diferentes escolas). O mesmo autor em sua pesquisa sobre as relações de gênero no samba, verifica que as mulheres tocavam instrumentos de percussão como pandeiro, agogô e prato e faca, além de serem cantoras e compositoras; ou seja não lhes era explicitamente interdito tocarem instrumentos ou comporem músicas por exemplo. Temos vários elementos para insistir na hipótese de que a grande questão se deu mais em torno da visibilidade e reconhecimento na esfera pública, do que da participação em si. Ou seja, contanto que as mulheres não aparecessem tanto ou mais que os homens, a censura tácita ou sutil era apenas um recurso de desestímulo das mulheres inseridas no mundo musical. Logicamente, à medida em que foram desencorajadas a certas funções e encorajadas a outras, muitas dessas mulheres inibiram seus talentos.

9. Tia Eulália - O Império do Divino. <https://www.youtube.com/watch?v=K5CumZcfJYw>

Ele conclui:

Estes conflitos afirmam a música como um campo das disputas políticas, onde o campo político se consolida como aquele que permeia e penetra todos os outros campos, do artístico ao ritualístico. Como campo de disputa, a música pode ser usada como uma forma particular de poder, usada para limitar ou ampliar o acesso e o conhecimento social, ritual e político de mulheres e homens. No caso do samba, pode-se dizer que houve um empoderamento dos homens a uma função que antes era designada às mulheres (GOMES, 2011 p. 44).

Tive acesso ao depoimento da pastora Yolanda de Almeida Andrade, a Tia Neném da Portela, figura muito querida e respeitada na escola. Tia Neném nasceu em 1925 na Praça da Bandeira, mas a família mudou-se logo para Oswaldo Cruz. Como a maioria dos relatos acessados, a própria família foi o local do encontro com o samba, pois todo o núcleo familiar tornou-se Portelense. Mas foi na adolescência que ela começaria a frequentar a escola, sempre acompanhada por familiares. Neném trabalhou cinco anos como costureira no Centro da cidade, e conta que inicialmente era a única moça negra na confecção, pois a patroa não admitia pessoas negras; mas após a sua admissão outras mulheres negras começaram a ser contratadas. Ela expõe assim a exclusão do mercado de trabalho vivida por mulheres negras de sua época.

Neném casou com Manacéia José de Andrade, o Manacéia (1921-1995) com quem teve três filhas, e a mesma senhora que foi sua patroa na juventude na confecção acabaria tornando-se uma amiga e foi madrinha de uma de suas filhas muitos anos depois. Neném comandou durante muitos anos as rodas de samba que aconteciam em seu quintal nas décadas de 1970-80, convivendo com a nata do samba carioca. Apesar disso, ela comenta que Manacéia não gostava muito que a esposa e filhas fossem na escola - mas esse fato não impediu o envolvimento delas na Portela. Inclusive sua filha Áurea Maria também tornou-se pastora e compôs cinco sambas com o pai, sendo o de maior sucesso “Volta meu amor”, regravado pela cantora e compositora Marisa Monte. Durante a entrevista com Neném ao Museu do Samba, Áurea aparece e faz uma participação, contando como foi a composição da música. Ela também revelou que Manacéia deixou vários sambas inéditos incompletos, mas que ela se sentia insegura de compor e lançar essas músicas. Provavelmente a insegurança vem da responsabilidade e do receio de críticas, amplificadas quando se trata da atuação de mulheres.

Figura 9



Tia Neném em fevereiro de 2009 em depoimento ao Museu do samba para o Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba. Imagem captada do audiovisual.

Em 2022 tive a oportunidade de conversar com a senhora Waldice Rodrigues de Souza, integrante da Velha Guarda da Estácio de Sá. Dona Waldice nasceu em 1936 na Praça Mauá, Centro do Rio de Janeiro e foi morar no Morro do São Carlos, no Estácio. Ela teve seis irmãs, seu contato com o samba também começou em casa, pois sua mãe e suas tias saíam de baiana na antiga escola Cada Ano Sai Melhor, onde a pequena Waldice já na infância começou a brincar o carnaval. Ela teve também tios e primos ligados ao samba. Porém ela casou cedo, com apenas 16 anos; com cerca de 22 anos ela foi trabalhar numa fábrica de flores no Centro, ficou pouco tempo lá indo depois trabalhar no metrô do Estácio na área de limpeza; de lá ela foi para uma empresa terceirizada da Petrobrás, onde trabalhou por mais tempo. O marido era militar e gostava de sair sozinho, mantendo a esposa em casa. Dona Waldice passou a ir nos ensaios da escola escondida, e chegou a desfilar também sem o marido saber, até que um dia ele descobriu e colocou fogo em suas fantasias. O casamento durou cerca de 20 anos, quando Waldice ficou com os cinco filhos, a maioria já crescidos.

Segundo ela “a sociedade não aceitava mulher sair na bateria”, e também não conheceu nenhuma compositora. Mas ela diz também que no seu círculo de amizade na escola de samba “ninguém queria ser mais que ninguém”, que todos se respeitavam e conviviam bem. Dona Waldice entrou para a Velha Guarda em 1978, fazendo parte da Velha Guarda Show e se apresentando em vários eventos. Nesses anos de atuação ela

conheceu muitas personalidades do samba, como a artista plástica, cenógrafa e carnavalesca Rosa Magalhães (1947-) que atuou em escolas como Salgueiro, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano e Tradição, assumindo a Estácio em 1987 (ao lado de Lícia Lacerda) e 1988.

Figura 10



Waldice Rodrigues em 2022, após entrevista realizada no Estácio, Rio de Janeiro

A história de Dona Waldice é exemplo de tantas mulheres que desafiaram as restrições sociais e levaram adiante o desejo de fazerem parte do mundo artístico, conciliando-o de forma corajosa com o trabalho em outras áreas e a criação dos filhos.

A Escola Cada Ano Sai Melhor citada por ela, foi fundada por Tia Rita, grande matriarca do Morro do São Carlos, avó de Tia Alice (Alice Gomes Pereira), que seguindo os passos da avó foi vice-presidente administrativa da Unidos de São Carlos e presidente da ala das baianas, vindo a falecer em 2020. Nas suas palavras “uma mulher para entrar numa escola de samba e ocupar um lugar importante, tem que ter atitude. Precisa ser uma pessoa destacada em todos os sentidos.” Apesar de seu amor incondicional pela escola, Tia Alice em seu depoimento desabafa: “a gente recebe muita ingratidão, é muito injustiçada em escola de samba. Muita coisa acontece que te deixa triste”, demonstrando as dificuldades existentes no cotidiano das escolas, principalmente para quem assume responsabilidades que exigem muita dedicação. Ela também conta que seu marido Miro Ribeiro, um dos primeiros presidentes da Unidos de

São Carlos, teve um derrame após uma reunião pois era contrário à troca de nome da escola para Estácio de Sá (MACEDO, 2007; NOGUEIRA, 2014; MIS). Apesar disso, Miro e Alice deixaram um legado inegável que é reconhecido pela escola.

Devemos considerar ainda questões como os lugares do corpo feminino no samba. Das origens nas rodas improvisadas ao carnaval profissional, não houve local onde o corpo da mulher mais pôde extravasar sua expressividade na dança. As danças do samba tem origens diversas e desenvolveram-se em diferentes modalidades; há o samba de salão, o samba de rua, a dança do mestre-sala e da porta-bandeira, e a dança solo dos passistas, para citar as principais (SIMAS e LOPES, 2019). O costume de dançar no meio da roda nos primórdios do samba, era assumido por mulheres; na década de 1940, por incentivo de Herivelto Martins o ritmista Tibelo inaugurou passos nas apresentações, seguido por Alexandre de Jesus, o “Tijolo” (1931-2001) que teria consolidado a arte.

A personagem genérica da “mulata”, construída nos discursos médico e artístico desde o pós-abolição, tornou-se uma figura quase mítica ligada ao reino da amoralidade, da sexualidade latente e da miscigenação brasileira. Até bem pouco tempo podíamos constatar a reformulação da figura da mulata no imaginário social brasileiro, através da Globeleza, musa e referência feminina principal do carnaval carioca.

Acredito que a mulata construída em nosso imaginário social contribui, no âmbito das classificações raciais, para expor a contradição entre a afirmação de nossa democracia racial e a flagrante desigualdade social entre brancos e não brancos em nosso país: como "mulato" é uma categoria extremamente ambígua e fluída, ao destacar dela a mulata que é a tal, parece resolver-se esta contradição, como se se criasse um terceiro termo entre os termos polares Branco e Negro. Mas, no âmbito das classificações de gênero, ao encarnar de maneira tão explícita o desejo do Masculino Branco, a mulata também revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta (CORREA, 1996, p. 50).

Lélia Gonzalez (2018, p. 111) questiona: “Por que essas jovens negras não são consideradas como profissionais de dança? A gente saca então, que elas constituem uma “espécie diferente”, que não pode fazer parte de uma categoria profissional já existente, justamente pelo fato de serem negras. De repente, a mulata é o outro lado da mucama: o objeto sexual.” Nesse período em que Lélia escreve, as passistas eram chamadas de Cabrochas e não havia acontecido ainda a profissionalização da atividade. Justamente por questionamentos como esses, muitas passistas e bailarinas do samba se dedicaram

por décadas até serem respeitadas como as profissionais que são atualmente, combatendo a estigmatização e obtendo uma gradativa mudança de mentalidade sobre seu trabalho. Aos poucos foi possível a profissionalização das passistas; a arte desenvolveu-se em um trabalho que exige alta preparação e resulta em performances belíssimas. Uma artista interessante de abordarmos aqui é a cantora, passista (ou cabrocha, na sua época) e produtora Francelina Xavier Pereira ou Jupira Brasil (1915-2022) que é apontada como inovadora na estética assumida por Carmem Miranda. Jupira iniciou sua carreira em 1939 com Heitor dos Prazeres, integrou um grupo musical de Herivelto Martins e depois fundou seu próprio grupo, *Jupira e suas Cabrochas* (CORREIO DA MANHÃ, 1960).

Gravou a famosa “Agora é cinza”, de Bide e Marçal, além de alguns discos; seu grupo chegou a atuar com o cineasta Orson Welles, em 1942, quando este veio ao Brasil realizar “It's All True” (1942). Jupira também se apresentou na inauguração da TV Tupi em 1951. Além disso atuou nos filmes “Garotas e samba” (1957), “É de Chuá” (1958) e “Mulheres à Vista” (1959). Ela deve ser lembrada também como a primeira mulher negra a se apresentar vestida de baiana no Cassino da Urca. Encontramos algumas notícias sobre a artista em jornais da fase final da carreira dela, e informações em sites e blogs da internet (10). Em 2022 ao sabermos que ela ainda estava viva, conseguimos contactar o jovem memorialista Gui Castro Neves, que a conhecia pessoalmente, mas ela veio a falecer logo depois.

Figura 11



Jupira é um exemplo de pioneirismo não reconhecido pela grande maioria das publicações sobre cinema, música popular e samba. As passistas são uma categoria fundamental das escolas de samba; as memórias de muitas delas foram registradas no livro de Rego “Dança do samba, exercício do prazer” (1996). Uma das maiores representantes da dança nas escolas de samba foi Paula do Salgueiro, segundo Lopes e Simas (2019) apoiados em Rego (1996). Paula nasceu em Cantagalo (RJ) e cresceu em Niterói, aonde começou na escola Combinado do Amor; na década de 1940 começou a frequentar o Salgueiro; estudou dança e fez parte do grupo da bailarina Mercedes Batista. Afirma-se que essa iniciativa de estudar e buscar um profissionalismo influenciou uma mudança de status das então Cabrochas para futuramente, passistas. Ainda que a improvisação continuasse a fazer parte da dança do samba, ela passaria cada vez mais por uma elaboração técnica até a atualidade. Esse é apenas um exemplo que indica a influência de Batista no samba.

Pereira (2019) oferece uma abordagem interessante sobre o universo dessas artistas através das vozes de algumas entrevistadas, ressaltando pontos fundamentais como a importância da ancestralidade e a dança do samba como fator de empoderamento e/ou mobilidade social, mostrando como essas mulheres foram sujeito de suas próprias histórias e passam adiante seus saberes e experiências às novas gerações - contrapondo o discurso predominante que foca apenas na objetificação. São mulheres multifacetadas que exerceram sua autonomia e liberdade pelo amor ao samba acima de tudo. A autora ressalta que elas constituíram “suas identidades como mulheres ao mesmo tempo em que cresceram no universo do samba e das agremiações” (PEREIRA, 2019, p. 201), e que o mundo do samba representa para elas espaço de sociabilidade, prazer e elevação da auto-estima.

Pereira (2019) entrevistou a lendária Maria Lata D'água (1933-), cuja trajetória também é das mais impressionantes. Maria superou uma juventude conturbada e a vida como profissional do sexo na Praça Onze após conhecer Grande Otelo e receber uma chance do célebre ator. Foi se apresentando em casa de shows no Brasil e até no exterior; criou sua marca registrada, a lata d'água, que carregaria em todos os desfiles de sua escola de coração, a Portela, representando milhares de mulheres pobres brasileiras que todos os dias cumpriram o mesmo ritual: subir e descer o morro carregando água na cabeça. Esse elemento cênico utilizado por ela foi tão impactante que garantiu a Maria ser uma das mais aguardadas do público dos desfiles até seu afastamento do samba no início dos anos 1990.

Entre os anos 1930-50, sem dúvida as chamadas cantoras do rádio inspiraram muitas jovens a sonharem com esse caminho. Havia a Rádio Sociedade, a Clube B do Brasil, a Mayrink Veiga e a Rádio Nacional entre outras dezenas que logo surgiram. No campo da composição estabeleceu-se também por muito tempo uma hegemonia masculina. Nesse aspecto uma artista muito interessante para abordarmos aqui é Aylce Chaves, compositora de centenas de canções imortalizadas pelas grandes vozes de sua época como Linda Batista, Alzirinha Camargo, Heleninha Costa, Linda Rodrigues, Ciro Monteiro entre outros. Aylce é um exemplo extraordinário no período, pois era exclusivamente compositora, não cantava. Sua primeira composição a ser gravada foi a marcha “Quando a gente fica velho” por Linda Rodrigues em 1945; é marcante em sua carreira a parceria com Linda e Paulo Marques - com quem compôs seu grande sucesso, “Lama”. Uma de suas muitas letras fortes e dramáticas, a música dizia:

“Se eu quiser fumar, eu fumo

Se eu quiser beber, eu bebo

Não me interessa mais ninguém

Se o meu passado foi lama

Hoje quem me difama

Viveu na lama também

Se na vida fui errada,

Tu foste errado também

Se eu errei, se pequei,

Não importa!

Se a esta hora estou morta,

Pra mim, morreste também!”

Nessa composição, Aylce se defende do julgamento alheio, assumindo corajosamente em primeira pessoa a voz de alguém que vivia uma “vida errada” para os padrões estabelecidos socialmente, mas que nem por isso aceitava calada a própria condenação. Outra composição, “Bambeio mas não caio” em parceria com Elvira Pagã

e Paulo Pontes, é uma marcha mais descontraída que também afirmava o estilo de vida boêmio:

“Enquanto houver bebida, daqui não saio

Eu bebo, bambeio mas não caio

Muita gente quer me ver fracassar

Bambear

Pra fazer feio

Eu bebo, eu jogo, eu fumo

Não há defeito que eu não tenha

Quem for perfeito

Pro meu cordão não venha!”

Figura 12



Aylce Chaves. <https://immub.org/compositor/aylce-chaves>

Aylce compôs seguramente mais de 50 canções. Ela refuta a ideia de que com exceção de Chiquinha Gonzaga, não haviam compositoras de música popular na

primeira metade do século XX no Brasil. Como bem coloca Núbia Moreira (2013, p. 60).

Mesmo sob os efeitos da dominação masculina que estrutura a exclusão feminina ao agir como uma força de autoexclusão sobre elas, podemos perceber que as mulheres se impuseram como compositoras ao romper com os padrões estéticos até então estabelecidos pelo protagonismo masculino, elas se configuram como referência para futuras gerações que intencionam se profissionalizar no campo da composição musical.

A autoexclusão citada pela autora é um fenômeno observável em grupos subalternizados, quando os indivíduos introjetam as limitações que lhes foram impostas socialmente. Como bem diz Perrot em dois trechos precisos, “Por pudor, mas também por autodesvalorização, elas interiorizavam, de certa forma, o silêncio que as envolvia” (2005, p. 13); “Assim, as mulheres frequentemente apagam de si mesmas as marcas tênues de seus passos no mundo, como se sua aparição fosse uma ofensa à ordem” (p. 37). Mas como ambas as autoras evidenciam, sempre houve aquelas que desafiaram as estruturas sociais estabelecidas, tanto na música quanto nas artes em geral, ainda que sendo via de regra menos reconhecidas que os homens.

Pelo menos até os anos 1960 - uma década que representou transformações significativas na história das mulheres no mundo ocidental ou ocidentalizado - quando se expressavam artisticamente ainda era necessário utilizar pseudônimos ou até mesmo entregar os créditos de suas criações a um homem, para que fossem aceitas pelos demais. Exemplo mais significativo disso no samba é Dona Ivone Lara, compositora desde menina, que atribuiu algumas de suas primeiras composições a um primo que também era sambista. Mas falaremos mais dela adiante.

Uma artista que conseguiu se perpetuar não só na historiografia como também na memória cultural brasileira foi Dolores Duran (1930-1959). Dolores nasceu na Saúde em uma família humilde, e foi criada em Piedade. Com apenas doze anos de idade venceu o concurso de calouros do programa Calouros em Desfile, de Ary Barroso. A partir daí continuou perseguindo seu sonho até o sucesso; aprendeu de forma autodidata a cantar em várias línguas e excursionou pela Europa, América latina, União Soviética e até na China. Foi intérprete e compositora de canções que marcaram profundamente a música popular brasileira, consagrando-se no gênero samba-canção.

Sua vida pessoal foi difícil, e foram registrados pelo menos dois casos em que o racismo pesou em sua vida amorosa: um noivado desfeito com João Donato, devido à

oposição da família do então jovem músico; e seu próprio marido, o cantor e compositor Macedo Neto, que teria proibido a mãe de Dolores de comparecer ao casamento dos dois por ela ser negra. Dolores se separou de Macedo após descobrir esse episódio; após algum tempo reataram, e depois romperam definitivamente. A artista compôs então o grande sucesso *Fim de caso*, que a levou a morar seis meses em Paris. Dolores faleceu lamentavelmente aos 29 anos, de infarto fulminante (DINIZ, 2006; MURGEL, 2010 e 2018). Werneck (2013) em artigo sobre o papel das mulheres negras na música brasileira destaca tentativas de embranquecimento de artistas como Duran,

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

Figura 13



Dolores Duran. www.esquina musical.com.br

Ainda na primeira metade do século XX, encontramos nomes como Bidu Reis, Dora Lopes, Dilu Mello e Marília Batista, para citar algumas - todas contemporâneas de Carmem Miranda. Marília Batista (1918-1990) foi uma compositora que chegou a fazer bastante sucesso em sua geração. Em uma entrevista à rádio MEC em 1976 (11), a

cantora e compositora nascida em família abastada, que se celebrizou por ser uma das principais intérpretes de Noel Rosa, confessa em diversos momentos as dificuldades em levar adiante sua carreira musical. Mesmo tendo emplacado sucessos de sua autoria e do famoso compositor, e tendo condições sociais e financeiras que provavelmente lhe abriram portas, Marília demonstra sua desilusão com o mundo da música, especialmente a indústria fonográfica.

Ela cita também uma canção que gravou e obteve sucesso mas que ela não investiu em divulgar porque teria sido no mesmo período em que se casou. As falas de Marília na entrevista citada deixam transparecer uma certa desilusão em relação à profissão, principalmente ao fato de não ter sido reconhecida como compositora. Ao final ela chega a fazer um “apelo” pelo desejo de poder gravar um último disco, com composições suas e de outros músicos, ainda que sem objetivo comercial. Nessa entrevista impressiona o fato de que apesar de sua origem privilegiada, Marília não consegue vencer a barreira do mundo dos homens. A partir de sua fala podemos imaginar as dificuldades que as mulheres tiveram na área musical em sua geração.

Marília também esteve ao lado de duas artistas importantes no período, embora bem menos conhecidas: Bidu Reis e Salomé Cotelli, com quem formou o grupo *As três Marias* em 1942. Queremos destacar aqui Bidu Reis (1920-2011), que foi cantora, compositora, poeta, pianista e radioatriz. Suas composições foram gravadas por vários artistas importantes da música brasileira, como Ângela Maria e Emilinha Borba. Bidu compôs com Dora Lopes, outra cantora e compositora do período. A artista tem mais de 37 composições registradas em parceria com outros compositores.

Figura 14



Bidu Reis. <https://immub.org/compositor/bidu-reis>

Figura 15



Conjunto As três Marias. Da esquerda para a direita: Marília Batista, Bidu Reis e Salomé Cotelli.

www.marcelobonavides.com - Arquivo Nirez

Dora Lopes (1922-1983), é outra compositora que teve 300 obras registradas (MOREIRA, 2013). Fugiu de casa aos 14 anos para realizar o sonho de ser cantora; gravou o primeiro álbum em 1948 e seguiu carreira até os anos 1970, tendo gravado um total de 19 discos em 78 rpm pelas gravadoras Sinter, Continental e Mocambo, além de 3 LPs. Dora também é considerada uma das primeiras artistas a assumir publicamente sua homossexualidade. Encontrei várias notícias de jornais de sua época mencionando Dora, principalmente anunciando seus shows em casas noturnas. É possível ter acesso também a 41 fonogramas da década de 1950 com sua interpretação no acervo do Instituto Moreira Salles (11)

Figura 16



Dora Lopes. Recorte de notícia no Diário Carioca, 12 set 1953.

É perceptível que em praticamente todas as biografias analisadas, os pais, casamento e filhos representaram obstáculos consideráveis na vida das artistas. Muitas delas tiveram histórias extremamente trágicas em seus relacionamentos conjugais, muitas vezes também com homens do mundo da música. São histórias de violência psicológica e muitas vezes física, que afetaram suas trajetórias dentro e fora dos palcos.

A famosa cantora Dalva de Oliveira (1917-1972), por exemplo, teve de enfrentar processos judiciais de seus dois maridos e a perda da guarda de seus filhos, o que impactou negativamente sua vida em vários aspectos. Apesar dessas turbulências pessoais, isso não a impediu de ser reconhecida como uma das grandes vozes da música brasileira. Em 1987, a Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense levou para a Sapucaí o enredo "Estrela Dalva", sendo último trabalho do carnavalesco Arlindo Rodrigues; em 2017, foi lançada sua biografia "Dalva de Oliveira - 100 anos do mito" de Paulo Henrique de Lima.

11. <https://discografiabrasileira.com.br/artista/72584/dora-lopes>

Cantoras como Dalva, Marília Batista, Araci de Almeida entre outras foram referências da grande Elizeth Cardoso (1920-1990). Elizeth cresceu em um ambiente musical, sua mãe Maria José Pilar era baiana e frequentava as casas de suas conterrâneas na Praça Onze (inclusive Tia Ciata), seu pai tocava violão e seu tio era diretor de um famoso clube musical da época, o Kananga do Japão. Na adolescência através da família conheceu Jacob do Bandolim, que lhe abriu as portas para as primeiras oportunidades profissionais. Noel Rosa, com sua generosidade típica, também lhe ofereceu uma música assim que a viu cantar com apenas 16 anos (VELON, 2016).

Logo Elizeth inseriu-se no meio do rádio que era a forma de difusão musical que estava tomando o país, e começou a cantar profissionalmente ainda adolescente. Apesar do pai frequentar o mundo da música, conflitos começaram a acontecer com essa rápida independência da jovem. Ela foi corajosa o suficiente para sair de casa aos 17 anos e ir morar com seu namorado na época, além de adotar uma criança como mãe solteira aos 18 anos. Apesar de ter iniciado sua carreira em 1936, somente 14 anos depois gravou seu primeiro álbum, em 1950. Nesse período iniciou seu contato com a Bossa Nova; Elizeth transitou pelo samba, choro, samba-canção e depois para a Bossa, estando ao lado de grandes nomes como Dolores Duran, Ângela Maria, Dalva de Oliveira e Maysa, e viajando o mundo inteiro ao longo de sua carreira (VELON, 2016).

A partir do final do anos 1940 e durante os anos 1950 a música brasileira passa por transformações significativas, assim como o mercado musical. A influência norte-americana, já presente anteriormente, torna-se cada vez maior.

Diferente da década de 1930, onde o capital simbólico do povo foi eleito para a consolidação da identidade nacional através da radiofonia, com forte viés nacionalista, a entrada da televisão, duas décadas depois, ensaiou um novo modo de pensar a cultura e a identidade brasileira através da exclusão do conteúdo que prevalecia desde então. Tal período musical assinalado, bem como sua dinâmica em relação ao mercado e à cultura massificada já numa dimensão mundial, demonstra de que forma a desvalorização do componente popular se deu de forma sistematizada até culminar com a chegada do rock, estética importada, e da bossa nova, gênero de outra parcela da população brasileira, simpatizante da nova onda de modernidade, de ideologia elitista. (VELON, 2015, p. 72)

3.2 Novos vãos: 1950-1980

Elizeth Cardoso influenciou por sua vez outra grande artista brasileira, Elza Soares (1930-2022). Ao contrário de Elizeth, Elza não encontrou em casa a inspiração para ser cantora. Nasceu em uma família muito pobre e foi obrigada por seu pai a se casar com apenas 13 anos. Teve seu primeiro filho aos 14 anos e logo foi trabalhar na fábrica de sabão Vértas; aos 15 anos perdeu seu segundo filho de uma forma trágica, devido às condições precárias em que vivia na época. Como outras cantoras já citadas, foi o famoso programa de Ary Barroso na rádio Tupi que começou a abrir portas para esse caminho - mas ele seria ainda muito longo até o sucesso. Elza iniciou cantando na Orquestra de Bailes Garan, sob a regência de Joaquim Negli. A cantora relatou em sua biografia escrita por Zeca Camargo (2018) uma experiência nesse período que nos interessa muito. Apesar de integrar a equipe de músicos da orquestra, Elza não cantava em vários clubes por proibição dos responsáveis pelos locais. Eram clubes administrados por homens de poder aquisitivo - e embora boa parte da orquestra fosse formada por músicos negros, o inadmissível era que uma *mulher negra* estivesse à frente do grupo. Assim, muitas noites Elza acompanhava o grupo mas era impedida de cantar, deixando também de receber seu cachê. Por sua própria coragem, ela resolveu em uma noite subir ao palco de surpresa e impor sua presença no show; a plateia ovacionou sua performance e assim ela rompeu essa situação.

Aos poucos a cantora foi encontrando pessoas que contribuíram para sua trajetória, como Grande Othelo, Mercedes Batista, Moreira da Silva e a turma da Bossa Nova. Por muitos anos Elza driblou a desaprovação dos pais e do marido, as dificuldades financeiras e trabalhou duro para alcançar o reconhecimento. Já nos anos 1960, sua relação com o jogador de futebol Garrincha lhe rendeu o julgamento moral de toda a sociedade brasileira, intensas perseguições e muita dor de cabeça. Para além de tudo isso, a intérprete construiu uma carreira inigualável e marcou a história da música brasileira para sempre (CAMARGO, 2018).

Nesse período, é importante falarmos de Carmelita Brasil (1914-1964), compositora de vários sambas-enredo e primeira mulher a presidir uma escola de samba - a Unidos da Ponte, de 1957 a 1964. Também foi a primeira mulher a ser eleita vereadora no Estado. Carmelita tem importância na história política e cultural brasileira simultaneamente, mas é desconhecida em ambos os aspectos. Não encontramos

trabalhos abordando a trajetória de Carmelita, somente algumas reportagens e referências em sites (12), mas consegui entrar em contato com o jornalista e memorialista Luiz Cláudio Almeida dos Santos, que junto com a sobrinha de Carmelita, Nadia Ribeiro e a jornalista Claudia Maria Luiz dos Santos, está contribuindo para a conclusão de um livro sobre Carmelita. Luiz me passou algumas informações muito interessantes sobre ela em conversa telefônica e online, alguns trechos:

“Ela nasceu em 10 de maio de 1914 em Nova Iguaçu e ninguém poderia imaginar que naquele corpo franzino, de estatura miúda, de mãos finas e pequenas que faziam conjunto com um rosto de sisudez sempre fechado - talvez por tantos embates e enfrentamentos que tinha na vida de mulher solteira, independente e de enfrentamentos -, estaria a imagem de uma mulher valente e cheia de lirismo, corajosa na política e, para a época uma, “atrevida” no samba, em especial no tempo quando os espaços de comando das agremiações carnavalescas eram predominantemente ocupados por homens.”

Ainda segundo ele, Carmelita tinha um bar em São João de Meriti, onde surgiu a escola Unidos da Ponte em 1952, da qual foi fundadora, presidente e compositora. Na política, Carmelita foi eleita em 1947 vereadora em Nova Iguaçu. Graças à atuação de Luiz Cláudio, Cláudia Maria, Nádia e outros interessados, nos últimos anos a memória de Carmelita começou a ser resgatada:

“Carmelita Brasil Monteiro, hoje, é nome de comenda em Nova Iguaçu através de uma iniciativa tomada pela Câmara de Vereadores na figura do presidente Eduardo Gomes Reina (Dudu Reina), ele que é sempre sensível às questões ligadas à memória. A Comenda Carmelita Brasil é destinada às mulheres que se destacam em atividades que elevem o nome da cidade iguaçuana e talvez seja a maior honraria ao nome de Carmelita, ela que até hoje ainda não virou nome de rua e nem mesmo de algum aparelho público no solo da cidade”.

Carmelita não se casou nem teve filhos. Na conversa com Luiz Claudio, perguntei-lhe se teria algum trecho de alguma composição de Carmelita, pois me interessava muito conhecer sua produção. Infelizmente, Luiz relatou que até a fase final da biografia, não conseguiram encontrar o registro completo dos sambas compostos por ela. Esse fato só atesta as dificuldades de se pesquisar as trajetórias de mulheres, já que suas contribuições não são valorizadas pela sociedade e às vezes até as próprias artistas não tomam o cuidado de registrar o seu legado para a posteridade.

Então até o momento, só existem alguns registros dos sambas-enredo compostos

por Carmelita, sem terem sido encontrados documentos com letra e música dessas composições. Relação dos enredos (13):

1959 - 11ª no Grupo 2

Revista brasileira

Carmelita Brasil

1960 - 17ª no Grupo 2

Exaltação ao Estado do Rio de Janeiro

Carmelita Brasil

1961 - 13ª no Grupo 3

Exaltação ao Estado da Guanabara

Carmelita Brasil

1962 - 6ª no Grupo 3

Homenagem ao Pai da Aviação

Carmelita Brasil

1963 - 11ª no Grupo 3

Homenagem ao Barão de Mauá

Carmelita Brasil

1964 - no Grupo

A Escravidão

Carmelita Brasil

Figura 17



Foto de Carmelita Brasil que está na Galeria da Câmara de Vereadores de Nova Iguaçu.

Pelo menos dois fatores contribuíram para o esquecimento público de Carmelita: o fato de ter vivido e atuado na região da Baixada Fluminense - sem dúvida as escolas de samba que não estão na capital são muito menos reconhecidas – e de ser mulher.

No final dos anos 1950 surgem alguns ícones femininos na música como Maysa (1936-1977), que também ousou dar voz à canções compostas por ela, lançando um disco de estréia em 1956 com repertório exclusivamente de sua autoria.

12..<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-da-ponte/1960/>
[https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Unidos da Ponte \(escola de samba\)](https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Unidos_da_Ponte_(escola_de_samba))
https://pt.wikipedia.org/wiki/Unidos_da_Ponte
<http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=unidosdaponte>
<https://extra.globo.com/noticias/rio/exposicao-resgata-historia-de-carmelita-brasil-primeira-mulher-ser-el-eita-vereadora-no-estado-do-rio-25081228.html>

Mesmo tendo algumas portas abertas por sua condição social (era uma mulher branca de classe alta), ela sofreu perseguição da imprensa, intensos conflitos em sua vida pessoal e morreu aos 40 anos de idade. Maysa foi a primeira cantora brasileira a se apresentar no Japão, recebeu muitos prêmios e compôs cerca de trinta músicas. Nesse período surgia a Bossa Nova, gênero musical que ganharia projeção internacional e misturava influências do samba, do jazz e da música erudita.

No universo da Bossa Nova, Alaíde Costa (1935-) foi uma das artistas que contrariou as expectativas em relação às cantoras negras, dessa vez por não se enquadrar no gênero samba. Iniciando sua carreira em 1955, Alaíde construiu uma trajetória sólida, ainda que sem a mesma notoriedade de outros artistas de sua estatura. Ela viveu episódios de racismo dolorosos, mas alcançou também muitas conquistas significativas. Assim como ela, outras mulheres negras que optaram por não seguir a carreira no samba, adotando gêneros como jazz, Bossa entre outros, sentiram durante muito tempo uma condição de deslocamento no meio artístico (SANTHIAGO, 2009). Ou seja, de uma forma ou de outra, obstáculos se erguiam para as mulheres no mundo da música.

Nas décadas de 1960-70 estava em curso a chamada “segunda onda feminista”, que reverberava de diferentes formas no contexto brasileiro, marcado por uma ditadura civil militar; a questão racial e de sexualidades dissidentes atualmente sintetizadas sob a sigla LGBTQIA+, passou a atravessar os debates teóricos e movimentos de forma cada vez mais contundente. Em pleno estado de exceção surgiram artistas do samba que estouraram no mercado fonográfico brasileiro de forma inédita alcançando grande visibilidade, como Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus, Clara Nunes, Alcione, Beth Carvalho, e mais tarde Jovelina Pérola Negra e Leci Brandão. Com exceção de Jovelina, atualmente elas já foram objeto de publicações de cunho biográfico que explicitaram a relevância de cada uma delas para a música brasileira, mesmo assim abordaremos alguns aspectos brevemente.

Clara Nunes (1942-1983) e Alcione (1947-), vieram de Minas Gerais e São Luís do Maranhão, respectivamente, para tentar o sonho de viver da música no Rio de Janeiro, então uma das principais capitais culturais do país. Alcançaram talvez mais do que sonharam: tornaram-se imortais por seu enorme sucesso e popularidade. Ambas vieram de condições econômicas desfavorecidas, e deram grande contribuição à cultura brasileira. Clara teve uma particularidade marcante, a de conseguir tanto sucesso interpretando várias canções com temas ligados à religiosidade de matriz africana, em um país predominantemente católico e que carregava (como ainda hoje) o racismo

religioso cultivado em décadas anteriores pelas instituições brasileiras. Clementina de Jesus também assumiu essa tarefa de forma ainda mais profunda, pois trouxe as fontes originais ancestrais das musicalidades africanas para os palcos de teatros que não costumavam receber apresentações desse caráter.

Clementina de Jesus (1901-1987) e Ivone Lara (1921-2018) foram cantoras e compositoras brilhantes que só alcançaram visibilidade após a década de 1960, período em que os padrões de comportamento já estavam em franca transformação. Ambas carregaram consigo a herança jogueira e a convivência em tradicionais escolas de samba cariocas. Ivone teve uma longa carreira profissional fora da música. Formou-se em serviço social, sendo uma das primeiras assistentes sociais negras do Brasil e uma das primeiras mulheres negras a se formar em um curso superior no país. No Instituto de Psiquiatria do Engenho de Dentro especializou-se em terapia ocupacional e atuou com a médica psiquiatra Nise da Silveira. Na juventude, estudou música erudita no internato Orsina da Fonseca, desenvolvendo seu talento para a composição.

Desde menina ela se aventurava a compor músicas, estimulada pelo ambiente musical que havia em casa, embora os pais buscassem controlar seu envolvimento com o mundo do samba, para que ele não afetasse outras esferas de sua vida. Mas esse universo estaria inevitavelmente em seu caminho, pois acabou casando-se com o filho do presidente da escola Prazer da Serrinha, da qual sairia um grupo dissidente para fundar a Império Serrano. O envolvimento de Ivone com a Império foi acontecendo naturalmente, desde muito jovem ela compunha e dava suas músicas para seu primo Mestre Fuleiro apresentar como se fossem dele; essa foi uma situação recorrente para mulheres artistas - a utilização de pseudônimos masculinos para que seus trabalhos circulassem. Tempos depois Ivone passou a integrar a ala de baianas da Império (NOBILE, 2015). Dona Ivone Lara foi a primeira mulher a entrar para a Ala de Compositores de uma escola do Grupo Especial em 1965, após a composição do enredo “Os cinco bailes da história do Rio”. Mesmo ela sendo considerada integrante da ala desde 1963, o samba foi apresentado inicialmente sem o seu nome, e somente por intervenção do jornalista Fábio de Mello o devido reconhecimento foi feito (BRUNO, 2021, p. 208). Ela conta em seu depoimento ao Museu do Samba (2010) que sua inserção na ala enfrentou alguma resistência, e que seus primos teriam mediado a fim de amenizar essa tensão inicial; após esse primeiro momento, sua intensa dedicação à escola e a qualidade de suas composições conquistaram a todos. Esses fatos apresentados pela artista novamente evidenciam a tentativa de restringir a participação

de mulheres em atividades de criação, o que, em última análise, é a restrição da própria expressão subjetiva da mulher na esfera pública. Apesar dos convites para gravações e apresentações tornarem-se cada vez mais frequentes, ela só deixou de fato sua carreira na área da saúde para se dedicar integralmente à música após a morte do marido, em 1975 - ele representava de certa forma um entrave para uma entrega total de Ivone à carreira. Daí em diante sua carreira musical deslanchou sem limites, gravando álbuns memoráveis e suas composições sendo gravadas pelos maiores nomes da música nacional. Dona Ivone afirmou a cultura negra carioca e o samba na indústria fonográfica brasileira, tornando-se referência para toda uma geração de artistas que viriam depois.

O fator que se destaca em seu trabalho sem dúvida é ter alcançado sucesso com suas próprias composições, consideradas grandes obras primas. Clementina de Jesus também entrou profissionalmente na música tarde, depois dos 60 anos. Nascida em Valença, filha de partideira e pai capoeira, trouxe na bagagem para a capital o Jongo e agregou as tradições católicas da Folia de Reis, as rodas de samba de Oswaldo Cruz e da Mangueira. Trabalhou como doméstica e lavadeira boa parte da vida, até conhecer o jornalista e produtor Hermínio Bello de Carvalho em 1963 e ser convidada para participar do projeto O menestrel, e depois, do musical Rosa de Ouro (1964). A partir daí Clementina obteve grande sucesso; sua obra traduz profundamente a riqueza cultural da matriz africana dos povos Banto. Sua importância para o reconhecimento das tradições culturais de matriz africana é ímpar. Um dos momentos mais emblemáticos de sua carreira foi o sucesso absoluto de sua participação no I Festival Mundial de Artes Negras, realizado em 1966 no Senegal num contexto histórico inigualável para aquele país, sob a liderança do revolucionário Léopold Senghor. Essa e outras histórias incríveis de Clementina foram detalhadas em sua biografia (CASTRO et al, 2017).

Figura 18



Dona Ivone Lara e Clementina de Jesus. Foto: Antonio Carlos Miguel
<https://www.donaivonelara.com.br/fotos.php>

Nos anos 1970 Beth Carvalho (1946-2019) foi uma das grandes protagonistas de uma revolução no samba carioca, a fértil geração do Cacique de Ramos, que lançou grandes nomes como Jorge Aragão, Almir Guineto, Beto sem braço, Sombrinha, e depois Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, Luiz Carlos da Vila, Jovelina Pérola Negra entre outros. Beth era uma das poucas mulheres, e conseguiu alcançar grande sucesso comercial assim como uma notória liderança da cena no período. Ao contrário da maioria das artistas abordadas, Beth foi criada entre a zona sul do Rio - seu local de moradia - e o subúrbio, frequentando desde criança ambientes musicais na cidade, além de ter tido incentivo dos pais para seguir a carreira artística. Seu repertório foi desde o início de alta qualidade, com posicionamento político e interpretação marcante (BRUNO, 2021).

No acervo do Museu da Imagem e do Som - MIS RJ acessei o depoimento de Maralina do Estácio (1942-?), cantora e compositora. Além de ter se casado e tido filhos muito cedo (o primeiro com 15 anos de idade), Maralina tem muita história para contar. Durante um período de sua vida, ela conta ter tido um relacionamento afetivo com um homem que vivia de práticas ilícitas na Vila Mimosa; ela acabou se envolvendo durante muitos anos, até decidir se afastar definitivamente. Trabalhou em várias casas como

empregada doméstica, inclusive como babá dos filhos de Gigi da Mangueira (1945-) - uma das primeiras mulheres de classe alta a ser passista de escola de samba.

O segundo marido de Maralina era componente da Estácio de Sá, e ela também frequentava a escola; a inspiração para compor começou quando esse mesmo marido sofreu um acidente, e ela descobriu que ele mantinha uma relação extraconjugal. Nesse momento de profunda decepção ela compôs seu primeiro samba, e não parou mais. Começou a chamar a atenção e se articular com artistas, chegando até a contatos na Rede Globo. A convite da atriz Beth Goulart concorreu com um samba para abertura de novela nos anos 1980. Passou a se apresentar em casas musicais e fez amigos como Luiz Melodia e Dicró. Maralina canta um trecho de um dos sambas compostos por ela:

“Eu sou filho de negro/sou filho de negro/De negro, senhor
 Que nos séculos passados o negro coitado chorava de dor
 Hoje o negro também pode dizer a alguém que tem seu valor
 Mas ainda se escuta de longe das velhas senzalas seu grito de dor
 O rei Pelé representou nossa nação
 Mostrou ao mundo inteiro que é campeão
 Quem é que não diz/Quem é que não diz/Quem é que não diz
 Que um grande escritor foi Machado de Assis”

Ela ainda se engajou em um projeto social na Vila Mimososa, no qual ajudou centenas de mulheres a conhecerem seus direitos e viver com dignidade. Em seu depoimento ela também relata muitas perseguições por seu passado, episódios de racismo no cotidiano, e assédio de filhos e maridos. Maralina buscou da forma que pode driblar sua condição social e mais que sobreviver, afirmar sua existência no mundo. Mas afinal, quem foi Maralina do Estácio? Após ouvir seu depoimento, tentei descobrir com integrantes da Estácio algum parente, alguma informação, se estaria viva ou não, afinal, se seu depoimento chegou ao MIS foi porque alguém reconheceu sua trajetória e a indicou para o acervo do museu.

Maralina é da mesma geração que Iranete Ferreira Barcellos, a Tia Surica (1940). Nascida em Madureira, o primeiro contato de Surica com o samba foi através dos pais, como a maioria das entrevistadas. O pai era bailarino e sambista; a mãe morreu quando ela tinha apenas 7 anos e Surica foi criada pelos avós. Em seu depoimento ao Museu do Samba ela relata que na juventude presenciou muitas situações de preconceito em relação a quem tinha envolvimento com o samba. Surica foi uma das pioneiras a puxar um samba na avenida, “Memórias de um Sargento de

Milícias” de Paulinho da Viola, em 1966. Integrante da Velha Guarda da Portela desde 1980, em 2003 gravou seu primeiro CD reunindo a nata da escola. As feijoadas regadas a roda de samba em sua casa em Oswaldo Cruz também ficaram famosas por reunir bambas de várias gerações. Surica é portanto uma das que representa até hoje as tradições que mantiveram o samba vivo ao longo de todas essas décadas. A sambista não se casou nem teve filhos, mas também não comenta detalhes sobre o assunto – mas sem dúvida ela é uma exceção nesse aspecto entre suas companheiras lideranças femininas no samba.

Figura 19



Tia Surica em março de 2009 durante depoimento ao Museu do samba para o Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba.

Na década de 1940 outras grandes artistas do samba nasceram, como Jovelina Pérola Negra (1944-1998), que estourou no início dos anos 1980 ao lado de ícones como Roberto Ribeiro, Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Almir Guineto, Arlindo Cruz, Beto Sem Braço, Ana Clara, Fundo de Quintal, Elaine Machado entre outros, consagrando o que foi chamado de “pagode carioca”, lançado inicialmente por Beth Carvalho. Jovelina nasceu em Belford Roxo na Baixada Fluminense e como tantas outras mulheres negras e pobres trabalhou grande parte da vida no mercado informal, como empregada doméstica, lavadeira ou camelô. O que a levou para a carreira artística

foi sua participação no ambiente efervescente que emergia no subúrbio, em pagodes que rolavam na Império Serrano e no Cacique de Ramos. Seu envolvimento na Império a levou para a Ala das baianas da escola. Aos poucos foi se destacando no meio como “partideira” (boa no estilo de samba Partido Alto) até estourar os primeiros sucessos em meados dos anos 1980, como “Bagaço da laranja” que compôs com Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho e “Feirinha da Pavuna” de sua autoria. A partir daí Jovelina emplacou outros sucessos, gravando um total de nove discos até sua morte em 1998. Jovelina foi portanto compositora de extrema importância no samba, abordando temas diversos do cotidiano do subúrbio como as dificuldades financeiras, trabalho informal, fé de matriz africana, personagens do dia a dia, enfim verdadeiras crônicas sociais por meio da música.

A essa fértil geração pertence também Nilda da Silva, a Tia Nilda (1942-) baiana e liderança comunitária da Mocidade de Padre Miguel. O pai de Nilda era do Morro do São Carlos no Estácio, já sua mãe nasceu em família abastada, e foi pastora da Vizinha Faladeira (uma das agremiações mais antigas da cidade), do Flor do Abacate e frequentava outras escolas. Apesar desse contato desde a infância em casa, seu pai era rigoroso e não permitia que ela saísse na adolescência para eventos sozinha, embora desde os 13 anos ela já saísse escondida e às vezes apanhava quando era descoberta.

Ela relata que concluiu o ensino médio no Senac, mas parou de estudar e trabalhar depois que se casou, tendo quatro filhos. Filha de Iansã, boa parte de sua família é ligada ao Candomblé. O contato com a Mocidade começou indo a rodas de samba da escola junto com a filha mais velha, então já uma adolescente de 16 anos. Seu primeiro desfile como baiana foi em 1979, e dali em diante, mesmo enfrentando resistência do marido, foi entrando de cabeça na escola. Nilda tornou-se presidente da ala das baianas e viajou a vários países da Europa fazendo shows com a Mocidade; graças a esse período conseguiu comprar sua casa própria. Em seu depoimento para o Museu do Samba (2013) ela fala muito sobre a importância da ala para a dinâmica da escola; para ela a baiana é tudo numa escola, é o alicerce. Ela enfatiza também que as baianas renovam a conexão da escola com os Orixás, já que muitas delas fazem parte de terreiros de Candomblé.

Podemos perceber que a Ala das baianas se constitui como um espaço único de protagonismo feminino, ou até mesmo uma forma de “aquilombamento” feminino dentro de um outro organismo maior, a escola de samba - considerando aqui a partir da noção de continuidade histórica, uma visão ampliada de quilombo como fenômeno

sócio-cultural e político afro-diaspórico organizado (NASCIMENTO, 2006). Esse espaço é aquele no qual, dentro de uma escola de samba, as mulheres possuem mais autonomia e autoridade. Mesmo assim, não é desprovido de conflitos de motivação interna e externa. Nilda também é uma das lideranças que realiza a Lavagem da Sapucaí, ritual ecumênico de limpeza espiritual realizado anualmente desde 2011 e que envolve variados atores culturais da cidade, sob o protagonismo das alas de baianas de diversas escolas de samba.

Figura 20



Tia Nilda em julho de 2013, em depoimento ao Museu do Samba para o Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba. Imagem captada do audiovisual.

Um aspecto fundamental para as Escolas de Samba, inclusive muito ligado às ala das baianas, é a culinária, a alimentação comunitária. Ele está diretamente ligado às tradições de matriz africana, para as quais tudo come, inclusive as divindades. Comida é fonte de Axé (energia vital sagrada), e dividir essa fonte é manter o equilíbrio da vida e da coletividade (NASCIMENTO, 2015); “Comer no samba equivale a viver, preservar, comunicar e reforçar memórias individuais e coletivas” (IPHAN, 2014). As mulheres

têm assumido com maestria essa função, mesmo que estejam envolvidas também com outras atividades dentro e fora das agremiações.

Há aquelas que dedicaram a vida a essa responsabilidade de serem cozinheiras principais dos eventos de escolas de samba. É o caso de Filomena Martins Silva, ou Dona Filó, da Unidos de Vila Isabel. Nascida em uma família de origem rural, parte da zona da mata mineira e a outra do Sul fluminense, o pai de Filó foi boiadeiro e ela guardou muitas memórias de uma infância rural com seus onze irmãos. Ao contrário da maioria dos outros depoimentos acessados, a família de Dona Filó não teve nenhuma relação com o samba ou o carnaval. Ela foi a única que quis se envolver, mesmo tendo que trabalhar cedo e a mãe sendo muito católica. Ela relata que na sua experiência na roça, a educação era muito rígida e as mulheres de sua família tinham pouca autonomia. Em 1958 a família vem para o Rio de Janeiro e se instalam primeiramente em Caxias e depois em Nova Iguaçu e Piabetá. Ainda criança ela aprende a fazer doces com uma vizinha e se interessa por seguir a culinária profissionalmente, mas não é incentivada pelos pais; assim na adolescência começa a trabalhar como doméstica na casa de uma mulher na Tijuca, enfrentando a resistência dos pais pela patroa ser desquitada. Aos 17 anos, Filó conheceu seu futuro marido e pai de seus dois filhos, um rapaz que trabalhava na feira e era ritmista da Vila Isabel. Nesse período ela já tinha algum contato com a escola, mas só ia raramente aos eventos devido ao controle constante dos pais. Ela expressa como o rapaz demonstrou ser diferente dos outros homens, prometendo a ela que não teria uma vida somente para trabalho, casa e filhos.

Dona Filó acabou se envolvendo totalmente com o mundo do samba: tornou-se cozinheira dos principais eventos da Vila ao longo de várias décadas, foi presidente da ala da comunidade e dirigiu cerca de 400 mulheres no Morro dos Macacos. Além disso, fundou o projeto *Herdeiros da Vila*, que além de ter se tornado uma escola de samba mirim, forma jovens para atuarem tanto na própria escola quanto em outras profissões.

Em seu depoimento (2014) ela conclui: “Dei meu recado”. Mas um episódio especial marca a trajetória de Dona Filó na Vila e merece ser registrado. Em 1988 a escola passou por uma crise e ficou sem quadra. Filó, Ruça (apelido de Lícia Maria Maciel Caniné, então presidente da escola), Martinho da Vila e outros integrantes resistiram ensaiando na rua ou numa quadra esportiva próxima. Fazendo de tudo para reerguer a escola, Filó participou da idealização, articulação e produção de um dos maiores enredos da história do samba no Brasil: *Kizomba, festa da raça* cujo samba foi composto por Rodolpho, Jonas e Luiz Carlos da Vila. O enredo marcava um

posicionamento político de Ruça, Martinho (então filiados ao Partido Comunista Brasileiro) e de seus apoiadores. No contexto da redemocratização do país e dos 100 anos da abolição, as disputas políticas estavam presentes dentro das escolas de samba, e o desfile da Vila sem dúvida deve estar inscrito na história política brasileira (SILVA, 2014). A escola foi campeã naquele ano e ainda ganhou o Estandarte de Ouro de melhor escola e melhor samba-enredo. Após Dona Filó montar sozinha o banquete aos Orixás que saiu na avenida – ou seja, de ter sido responsável por levar o Axé para o desfile - Martinho e Ruça decidiram criar o reconhecimento de Cozinheira Oficial como gesto simbólico de valorização às mulheres que exercem esse trabalho. Sobre a sua percepção dessa valorização na atualidade, ela responde objetivamente: “olha, sabe o que acontece, é aquele negócio, quem faz os seus valores é você. Você que se impõe. Entendeu?”

Figura 21



Dona Filó em agosto de 2014 em depoimento ao Museu do Samba para o Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba. Imagem captada do audiovisual.

Essa fala expressa bem como os desafios para a atuação numa escola são constantes. Dona Filó pertence ao rol das mestres culinárias, como Dona Vicentina do Nascimento na Portela (que também era grande “partideira”) e Dona Zica na Mangueira, entre tantas outras. A culinária representou meio de subsistência, sociabilidade, articulação política, artística, e manutenção de Axé para muitas dessas mulheres e suas famílias.

Uma das artistas que mais contribuiu (e ainda contribui) para o samba de cunho político no Brasil é Leci Brandão (1944-). Nascida em Madureira, criada em Vila Isabel, neta, filha e afilhada de mangueirenses - uma mistura que só daria samba. Leci relata que desde criança assistia aos desfiles das escolas na Avenida Presidente Vargas, época que assistir às agremiações era gratuito e portanto acessível a toda população - mas o ambiente familiar tinha gêneros musicais variados tocando na vitrola e no rádio. A jovem Leci concluiu os estudos no colégio Pedro II, e em 1965 compôs a primeira música casualmente, motivada por uma decepção amorosa com um namorado que se casou com outra moça. Como Maralina do Estácio, a tristeza afetiva foi canalizada para a criação, descobrindo assim sua veia artística. Em 1968 se apresentou na TV Tupi no programa Grande Chance com música de sua autoria, foi finalista e ficou em segundo lugar; esse programa deu alguma visibilidade momentânea ao talento de Leci.

Através de conhecidos ela conseguiu um emprego na Faculdade Gama Filho, onde obteve alguma estabilidade financeira e também mais visibilidade na música, graças a um festival cultural o qual participou e tinha no júri artistas renomados. A essa altura, já no início dos anos 1970, foi incentivada pelo tesoureiro da Ala dos Compositores da Mangueira, Zé Branco, a integrar a ala. Sua submissão ao seletivo grupo passou até por carta de motivação, que foi aceita após ela declarar sua intenção de aprender com os integrantes. No mesmo período Leci se envolveu com o Teatro Opinião, que realizava espetáculos reunindo artistas da MPB e do samba, com forte caráter de oposição ao governo militar. Esse momento foi importante para sua carreira e para o seu crescente engajamento nas causas sociais do país. Chegou a ter músicas censuradas, como o sucesso “Zé do Carço” de 1978, que só viria a estourar por todo o país em 2000. Leci participou de diversos movimentos, como as Diretas Já, pela demarcação de terras indígenas, movimentos de mulheres, movimento negro.

Um dos aspectos fundamentais de sua trajetória foi a relação com o movimento gay, como então era conhecido na época. Leci assumiu a homossexualidade na década de 1970 e se tornou uma referência para a comunidade de gays, lésbicas, trans e travestis. Em entrevista ao jornal Lampião da Esquina (1978), a artista falou abertamente sobre vários assuntos de forma brilhante. Contou por exemplo, como houve resistência da gravadora Polydor a colocar a faixa “Ombro amigo” (13) no lado A do álbum “Coisas do meu pessoal” (1977), pelo cunho homossexual da música. Mais à frente ela afirma:

A gente já é marginalizado, de cara, pela sociedade. Então a gente se une, se junta, dá as mãos. E um ama o outro, sem medo nem preconceitos. É um negócio maravilhoso, que eu estou curtindo de cabeça, realmente. É o mais produtivo mergulho que eu já dei em mim mesma e na vida! (LAMPPIÃO DA ESQUINA, 1978, p. 11)

13. https://www.youtube.com/watch?v=bFRSC_Kpdq8

Leci coloca ainda nessa mesma entrevista que não tem interesse em carregar o rótulo de sambista: “Sou compositora de música popular. E como compositora estou livre para fazer meus sambas, minhas canções, minhas letras líricas ou minhas reportagens sobre a realidade social, para criar o que quiser, sem rótulo de sambista nem bolereira” (LAMPPIÃO DA ESQUINA, 1978, p. 10). Em toda a entrevista é admirável a forma como ela afirma não ter medo de ser quem é, como demonstra uma consciência extremamente politizada de sua condição como mulher negra e lésbica. Em 2010 Leci entra na política institucional elegendo-se deputada estadual em São Paulo pelo Partido Comunista do Brasil (PC do B), posição que ainda ocupa em 2023, após duas reeleições. Outra personalidade que assume uma postura explicitamente política a partir de seu envolvimento no complexo cultural do samba e da cultura afro-brasileira, é a griot Maria Moura (1935-). Nascida e criada no Estácio, desde criança desfilava nos blocos do bairro e na Unidos de São Carlos. Toda a família tinha ligação com o samba, mas pertenciam a diferentes escolas, como Portela, Acadêmicos do Salgueiro e Império Serrano. Ela conta que na sua juventude, a maioria das pessoas não sabia ler e escrever, mas seus pais a incentivaram a estudar. Maria não se conformou em concluir o ginásio, considerado mais que satisfatório para a época, e decidiu ser enfermeira.

Após algumas experiências na área nas quais relata ter passado por situações de racismo com médicos, ela decide então mudar de área e cursar uma faculdade de direito. Na universidade também sofreu preconceito por parte de professores, mas sua ousadia e carisma conquistou a simpatia de muitos colegas. Ela se formou e atuou durante cerca de 10 anos no direito; casou-se duas vezes, o segundo casamento com o músico Paulinho Moura, que durou 35 anos. Na casa do casal conviviam muitos artistas consagrados da música brasileira. No período em que morou em Ramos, foi convidada

para presidir a Ala das Baianas da Imperatriz Leopoldinense. Atuou também como articuladora de eventos na Pedra do Sal, espaço emblemático da chamada “Pequena África” do Rio, quando o local ainda estava pouco movimentado culturalmente.

Maria criou na década de 1980 a ONG Abarajé, voltada a ações de preservação da cultura afro-brasileira e principalmente das baianas; liderou diversos projetos sociais para mulheres, inclusive no antigo Centro Cultural Cartola, atual Museu do Samba. Participou também da criação da Fundação Palmares. Além disso, tornou-se membro da Velha Guarda da Império Serrano e conselheira do Conselho Estadual dos Direitos do Negro (CEDINE-RJ).

Figura 22



Maria Moura em julho de 2014 em depoimento ao Museu do Samba Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba.

Em todo seu depoimento ao Museu do Samba, Maria Moura demonstra uma consciência profunda sobre as questões sociais que vivenciou, seu papel no enfrentamento ao racismo através da cultura e a importância de suas iniciativas de empoderamento de mulheres em vulnerabilidade social. Evidenciamos a partir desses

exemplos, as imbricações possíveis entre os conceitos de Memória Cultural e Memória Política:

A memória política busca intervir no mundo social, confrontando a realidade jurídica, cultural e política, porque se trata de narrativas e práticas que somente adquirem potência quando ingressam na esfera pública. É a partir daí que buscam exercer influência e confrontar, porque o destinatário de sua mensagem é sempre o poder. A memória política é um tipo de ação estratégica. (LIFSCHITZ, 2016, p. 72)

Nesse sentido, a memória torna-se ferramenta fundamental de ações de combate ao racismo e à desigualdade de gênero no contexto comunitário. Compreendemos portanto que a atuação de mulheres no complexo cultural do samba possui uma dimensão política inegável. Seja através de projetos sociais, na política institucional, nas ações educativas, na composição de letras engajadas, no cuidado espiritual, em última instância na própria afirmação de suas existências e consciências numa sociedade estruturada pelo racismo, por relações sociais patriarcais e pela desigualdade econômica.

Percebemos nas narrativas, a maioria de mulheres negras, alguns elementos em comum principalmente entre as que iniciaram suas trajetórias no samba até os anos 1960:

- nasceram em condição socioeconômica pobre;
- trabalharam como operárias, em serviços domésticos ou trabalhos informais boa parte da vida;
- tiveram pouco acesso ao estudo formal;
- foram alvo de racismo em diferentes situações;
- são ligadas ao candomblé na maioria dos casos como sacerdotisas ou detentoras de alguma função iniciática, ou apenas como praticantes ordinárias; muitas vezes conciliam crenças em santos católicos, praticando um catolicismo sincrético ou sendo adeptas da Umbanda.

As quatro primeiras características corroboram os estudos de referências que nos foram fundamentais, como Sueli Carneiro (2019), sobre a situação socioeconômica de mulheres negras no Brasil, que demonstra desigualdades pungentes até 1980 na

estrutura educacional e no mercado de trabalho no país. São histórias tão diversas, mas ao mesmo tempo com tantos pontos em comum, e não é por acaso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um aspecto fundamental do exercício do poder é a narrativa. Quem narra é quem expressa suas ideias, sentimentos e visão de mundo. Falar em primeira pessoa é reconhecer-se como alguém que tem algo a dizer e que outros tem interesse em ouvir. Por isso lançamos mão de narrativas de memória das sambistas para fundamentar as ideias que desenvolvemos ao longo da pesquisa. Neste trabalho conseguimos abarcar apenas uma parte de toda a riqueza da participação das mulheres no samba e no carnaval, até a década de 1980; trouxemos vários nomes que ainda carecem de visibilidade na história e na memória social brasileira, bem como reforçamos a importância de outras que em maior ou menor grau conseguiram se perpetuar. Abordamos também alguns dos principais obstáculos que mulheres de diferentes condições sociais enfrentaram (e muitas vezes ainda enfrentam) para se inserirem na música e em manifestações artísticas como o samba e o carnaval. Buscamos ao longo do trabalho ressaltar que os desafios vividos pelas mulheres negras, maioria no mundo do samba, estiveram diretamente ligados ao fato de terem que resistir à desigualdade econômica, de gênero e racial simultaneamente; e a cultura foi uma das formas de se contraporem a essa realidade. O acesso à instrução e educação formal por parte das mulheres, mesmo as que tinham condições econômicas favoráveis, foi escassa até o início do século XX; para as mulheres pobres e negras, ainda mais (SAFIOTTI, 2013).

Recordemos que Dodô da Portela, mesmo tendo concluído o primário – o que já era considerado satisfatório para pessoas pobres em sua geração – não prosseguiu com os estudos porque estudar a noite era visto como algo não recomendado para uma jovem. Dona Ivone Lara pode ser considerada uma exceção nesse cenário. Grande parte

das mulheres negras abordadas trabalharam como empregadas domésticas, babás, ou no mercado informal – reflexo da baixa escolaridade e da falta de oportunidades em outros setores. Como demonstrou Dona Neném, a contratação mesmo em pequenas empresas familiares sofria o entrave do racismo. Elza Soares explicita que teve que se impor de forma contundente para conseguir cantar em alguns clubes no início de sua carreira. Esses e outros fatos que trouxemos ao longo do texto podem explicar porque as intérpretes e compositoras que obtiveram algum sucesso com o samba antes da década de 1960, eram em sua maioria brancas: Marília Batista, Dora Lopes, Aylce Chaves, Carmem Miranda. Outras características comuns à grande maioria das histórias aqui abordadas, incluindo as de mulheres brancas ou não racializadas:

- sofreram limitações, repressões ou falta de incentivo de seus parceiros conjugais, de familiares ou outros a respeito de seu envolvimento com a música, o samba e o carnaval;
- assumiram ações comunitárias, envolveram-se em projetos sociais coletivos;
- reconheceram a existência de interdições a respeito de práticas específicas – como compor ou integrar a bateria nas agremiações – que foram manifestadas no ambiente social de forma tácita ou mais explícita;

É notório como todas as narrativas expõe sobre obstáculos enfrentados na família e/ou no próprio meio do samba envolvendo a condição de gênero. A grande maioria das sambistas apresentadas foram criadas e formaram família com pessoas negras, de modo que suas experiências com o racismo ocorrem geralmente fora de suas comunidades, o ambiente do samba é justamente o local mais confortável em relação a sua condição racial na sociedade, mas não pode-se dizer o mesmo quando o assunto é gênero. Consideramos assim, que a categoria gênero é sim válida para pensar suas experiências, mas não da mesma forma como o fazemos quando tratamos de mulheres brancas ou não racializadas. Entendemos que as comunidades negras tenham subvertido em vários aspectos os padrões disseminados pelas classes dominantes para as relações familiares, como o casamento formal, a família nuclear, a submissão feminina no ambiente comunitário e religioso, o recato, a demonização do corpo e da dança no cotidiano, a participação econômica apenas como mãe e esposa; por outro lado, esses valores também penetraram nessas comunidades de forma ambígua, conflituosa ou

contraditória. As falas das sambistas evidenciam que esperava-se que tivessem como prioridade as demandas familiares, independente de seu envolvimento em outras atividades, fossem laborais, recreativas ou artísticas. A objetificação da figura da mulher nas letras de sambistas e sua separação entre os estereótipos de “malandra” e “respeitável” não corresponde, absolutamente, à realidade das experiências das próprias mulheres. Entre a boemia e o lar, elas dançaram na corda bamba, demonstrando que poderiam ser um pouco de tudo o que quisessem ser, apesar das limitações reais apresentadas no caminho, buscando ser fiéis aos próprios desejos e também cumprir expectativas da sociedade.

Ainda no campo da afetividade e vida familiar, vimos que algumas das entrevistadas escolheram levar uma vida menos atrelada às obrigações familiares, não tiveram filhos, não casaram ou tiveram companheiros em fases diferentes da vida - como a própria Carmelita Brasil, Tia Nadyr e Tia Surica; no entanto a maioria teve vários filhos, manteve um companheiro principal e conviveu com o samba em parte dentro da própria casa - casos típicos desde a geração das chamadas “tias baianas” passando por Dona Esther, Tia Neném, Tia Eulália, Dona Zica entre outras.

Interessante observar que nesses casos a casa pôde ser simultaneamente espaço de liberdade, de festa, boemia, de culto aos Orixás e Inquices mas também de cumprimento de uma série de obrigações domésticas convencionalmente atribuídas às mulheres - que são consideradas como trabalho não remunerado por um corpo teórico vinculado ao feminismo marxista. Nessa perspectiva o amor, o cuidado e a maternidade tornam-se trabalho não remunerado estruturado por uma divisão sexual do trabalho, fundamental para a reprodução da sociedade capitalista (FEDERICI, 2019; SAFIOTTI, 2013; BESSE, 1999); entretanto numa perspectiva afrocentrada, podem significar ações de fortalecimento comunitário frente à opressão racial e à desumanização da existência ontológica de pessoas pretas (NJERI e RIBEIRO, 2019). A família pode ser, portanto, locus de opressão ou de apoio mútuo, dependendo da configuração da mesma e do aspecto analisado. Não estamos certas de que as duas perspectivas, embora radicalmente diferentes, sejam necessariamente excludentes – consideramos que ambas contribuem por ângulos diferentes para a compreensão da complexidade que envolve as condições sociais das mulheres.

De fato não podemos ignorar que, seja no carnaval, em casa ou no Xirê (sessão ritual no candomblé) as mulheres estão sempre trabalhando - é comum, inclusive, o acúmulo de funções – nos dois primeiros casos, esse trabalho é pouco visível, enquanto

no último, é sacralizado e por isso mais valorizado (CARNEIRO, 2019). O status da mulher que cozinha na escola de samba não é o mesmo que cozinha no terreiro, pois no segundo caso, ela manipula explicitamente poderes mágicos e estabelece conexão energética direta com as divindades. Mas cozinheiras como Dona Zica e Dona Filó demonstraram que mesmo fora do espaço espiritual elas também movimentam poderes e fazem da culinária mais do que uma atividade ordinária ou comercial.

Todas as entrevistadas assumiram à sua forma posições de “liderança” ou “referência” no contexto comunitário - e suas falas demonstram em algum momento uma vinculação ao prazer de um lado, e ao sacrifício de outro - a alegria do samba, da festa, da sociabilidade, e o sacrifício do trabalho, de carregar o “peso” de tanta responsabilidade. Ainda que seja perceptível que todas buscam ressaltar seu amor pelo samba, pelo carnaval e exaltar as agremiações da qual fazem ou fizeram parte, escapam algumas de suas desilusões e conflitos. Afinal, tratam-se de pessoas que assumiram responsabilidades em várias frentes e tiveram que lidar com os problemas cotidianos da organização de eventos e desfiles, além de serem acionadas pela família e pela comunidade para diversas demandas. Certamente, à medida que o carnaval adquire caráter profissional ou semi-profissional em suas vidas, essas responsabilidades tornam-se maiores e mais exigentes. Aí percebemos que um fator muito simples seja fundamental para explicar o menor engajamento na prática da composição musical: a falta de tempo para o ócio imprescindível à criação.

Mantendo-se sempre ocupadas, seja em casa, no trabalho, nos terreiros ou nas agremiações com demandas logísticas que exigiam energia física e emocional, compreende-se que faltasse espaço para dar asas à inspiração. Isso somado à uma barreira invisível que dava sinais de que não seriam recebidas com receptividade – para não dizer com hostilidade - por outros compositores, o que provocava insegurança, inibição e autoexclusão. Mesmo assim, os relatos expõe como a coragem foi um ingrediente que as impeliu a não se resignarem ao script pré-estabelecido. A criatividade com que os superaram envolveu estratégias diversas, do enfrentamento ao uso do carisma e da negociação; fato é que conseguiram, cada uma a seu modo, afirmar sua identidade e realizar seu amor pelo carnaval e pelo samba.

Ressaltamos, portanto, o caráter político da atuação de todas aqui apresentadas, pelo enfrentamento a preconceitos múltiplos: em relação ao samba, à religiosidade de

matriz africana, ao gênero. Elas impuseram sua presença e fizeram suas escolhas demonstrando, na fase idosa, consciência plena de suas condições e trajetórias. Todas elas assumiram em suas narrativas serem mulheres negras e como essa condição teve relação com as experiências que viveram – ainda que umas com mais contundência do que outras. É perceptível também um certo descontentamento em várias falas dessas senhoras, acerca das transformações vividas nas escolas de samba nas últimas décadas. E o motivo principal não é apenas puro saudosismo: para aquelas que levantaram a bandeira por tantos anos apenas por amor, o caráter fortemente comercial que adquiriu o desfile no sambódromo provocou para algumas delas um distanciamento dos elementos originais. Tampouco foi dado retorno material à dedicação com a qual construíram essa história em sua fase de apogeu financeiro. O samba e o carnaval carioca movimentam bilhões e enriquecem alguns poucos que nunca ouviram falar de Tia Nadyr, Dona Filó, Jupira, Maralina, Tia Eulália, Surica, Dona Zica... Optei por não abordar essa questão porque as próprias entrevistadas foram cuidadosas ao tocar no assunto. Algumas, como Dona Ivone Lara, tocaram no tema diretamente, mas em seguida pareceram querer demonstrar desapego em relação ao fato. Algumas se orgulhavam de nunca terem recebido dinheiro como uma prova de que o que as moviam não era interesse material, mas apenas o amor pelo samba e a escola. Desde o início, elas estiveram defendendo o samba quando este era alvo de preconceito e até de perseguição policial, sendo portanto em grande parte responsáveis pelo fato das manifestações culturais de matriz africana terem atravessado esta fase aguda de criminalização e atualmente serem cada vez mais reconhecidas e até patrimonializadas. Mas fica a pergunta: o quanto a dedicação dessas mulheres e suas contribuições foram de fato reconhecidas? Há um claro descompasso nesse ponto. É perceptível, em várias das entrevistas captadas em audiovisual, algum cansaço e melancolia que parecem estar ligados ao fato de, em idade avançada, sentirem-se obsoletas, e portanto esquecidas por falta de “utilidade”.

Observamos que existem esforços no sentido de promover esse reconhecimento, através de homenagens, pesquisas, projetos de memória e outras ações. Mas apenas a valorização simbólica é suficiente? Entendemos que seja apenas o primeiro passo para ações concretas mais efetivas no campo das políticas culturais e de memória. Se alguém perguntasse o quanto o samba enquanto complexo cultural deve à essas mulheres, a resposta seria simplesmente: tudo. E isso sem precisar deslegitimar a contribuição dos homens. Desde Hilário Jovino (ou até antes dele), eles estiveram ao lado delas nessa jornada. Mas é inegável que muitas vezes, tenham reproduzido valores patriarcais que

cercearam suas companheiras. No entanto é necessário pontuar que se tratavam de homens que em sua grande maioria também estavam em condição extremamente sensível na sociedade brasileira, privados de seus direitos básicos, e que também resistiram a seu modo a esse contexto.

Toda a discussão feita no primeiro capítulo nos deu um panorama do quão complexo é o cenário quando articulamos gênero ao fator étnico-racial no Brasil. Homens e mulheres negras compartilharam o enfrentamento à marginalidade que o Estado tentava impor e foram seus próprios pilares nesse contexto adverso. Ainda assim, nossa discussão possibilitou elementos substanciais para considerarmos que, ainda que os valores patriarcais vigentes tenham sido impostos “de cima para baixo” desde o processo colonial, eles se articularam a elementos culturais que já existiam em povos colonizados e tiveram aderência em diferentes grupos da sociedade. Nas primeiras décadas do século XX foram reformulados sob protagonismo do Estado brasileiro, mantendo seus elementos fundamentais, em grande parte perpetuados às gerações posteriores mesmo com as reações dos movimentos feministas e as conquistas formais na vida social das mulheres ao longo do século XX.

Através das narrativas e histórias de vida utilizadas, podemos concluir que, mesmo existindo a reprodução de desigualdades de gênero em qualquer contexto, inclusive no mundo do samba, este configurou-se como espaço de empoderamento, onde as sambistas permitiram-se sentir prazer, alegria, formar amizades, estabelecer contato com outros grupos sociais e em certos casos até vivenciar experiências pouco acessíveis a pessoas pobres, como realizar viagens nacionais e internacionais. Como colocamos, os caminhos que trilhamos foram diversos, dosando as situações em que optaram por ceder ou se impor nas dinâmicas que se apresentaram. Ainda que tenham encarado com jogo de cintura os desafios, muitas vezes para não colocarem em risco o casamento e a família, todas encontraram uma forma de viver com intensidade sua paixão pelo samba. Apontamos então aqui a existência de tensões entre valores patriarcais e matriarcais no contexto contemporâneo brasileiro e carioca, inclusive no interior das culturas afrodiáspóricas. Mas, até que ponto elementos identificados como “matriarcais” de fato resistiram historicamente? Após todo esse percurso nos parece muito plausível afirmar que eles estejam mais vivos do que nunca - nas alas de baianas, nos departamentos femininos, nos terreiros de Candomblé, nas associações e projetos comunitários...

Defendemos que a cultura afro-brasileira é em grande parte responsável pela

manutenção e reelaboração de características do berço cultural meridional, entre eles, a matrifocalidade. No processo de transmissão da memória cultural vimos o quanto o fator familiar é significativo, são práticas passadas de geração em geração, o samba é como a primeira canção de ninar que se escuta; seja despretensiosamente ou não, os saberes e práticas culturais são perpetuados. As escolas de samba mirins cumprem hoje esse papel de forma deliberada, e muitas delas foram (e são) organizadas por mulheres. Vários projetos de memória e valorização do samba são liderados atualmente por mulheres, como Nilcemar Nogueira no Museu do Samba, Maria Moura no Abarajé, Merced Guimarães no Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, Geisa Ketti e Selma Candeia no Matriarcas do Samba, nas lideranças de departamentos femininos das escolas de samba entre outros exemplos possíveis. As agremiações e escolas de samba são de fato centros culturais afrodiaspóricos comunitários, espaços de referência não só em suas localidades, mas fora delas - como o foram informalmente as casas de Dona Esther, Tia Ciata, Tomásia, Tia Eulália, Carmem Teixeira e tantas outras – locais frequentados por grupos sociais distintos em que tradições foram preservadas e reelaboradas. Podemos afirmar, ancoradas em Theodoro (2009) e nas narrativas apresentadas que graças às alas das baianas, as escolas de samba continuam sendo de alguma forma extensões da vivência comunitária de terreiro, mesmo que existam tantas tentativas de apropriação desses espaços para interesses individuais e/ou puramente comerciais. Com todos os problemas existentes, são muitas as pessoas que estão nas agremiações de fato para atuar como agentes de desenvolvimento social, o que afeta toda a região em que estão inseridas. Como demonstramos, essa atuação possui uma dimensão política na sociedade, desde os enredos que são apresentados na avenida até as ações sociais que são realizadas ao longo do ano. Nesse sentido, as escolas e demais agremiações do samba são produtoras de história, memória e protagonistas no debate étnico-racial brasileiro através da atuação de seus integrantes.

Ainda assim, é importante lembrar que a ligação ao samba não exige a vinculação a escolas de samba, podendo ser vivida em outros espaços; mas pelo menos no Rio de Janeiro, é inegável que elas assumam centralidade nesse sentido. Nesse trabalho reafirmamos que a história também é feita por rostos anônimos, por vidas quase desconhecidas que podem romper o esquecimento através das narrativas das trajetórias que construíram, chegando até mesmo ao acervo de museus. O samba cumpriu (e cumpre) esse papel de forma grandiosa: colocar em evidência e revelar a potência de pessoas simples, transformar a escassez em abundância, trazer à vida arte e

alegria; além de conectar o sagrado ao profano de forma única, segue conectando pessoas e grupos em todo o país e no mundo. No samba a vida adquire movimento, pessoas que estão muitas vezes excluídas das representações hegemônicas na sociedade podem ter a oportunidade de serem evidenciadas por suas próprias expressões integrando um espaço coletivo no qual é possível criar personagens fabulosos, músicas, coreografias, cenários, figurinos, experienciar situações singulares.

Quando retornamos às perguntas que fizemos inicialmente, concluímos que as mulheres continuaram durante todo o século XX a serem lideranças na cultura afro-brasileira, especialmente no samba, mesmo que tenham enfrentado manifestações de preconceito ou tentativas de cercear esse protagonismo. Ainda que na esfera pública em geral tenham sofrido até recentemente o esquecimento de suas trajetórias e contribuições, elas não deixaram de atuar e de exercer de diversas formas a transmissão da memória cultural africana, afro-brasileira, indígena e como sugere Gonzalez (1988), “ameficana”. Há um debate público acerca da participação de mulheres de classe alta, de celebridades etc. em posições de destaque nos desfiles das escolas de samba, que estão em sua maioria em busca da publicidade gerada pelo carnaval que é apresentado no sambódromo do Rio. Discute-se apropriação cultural e oportunismo, mas fato é que essa questão não é tão nova quanto parece. Demarcar certos limites a participações estranhas à dinâmica comunitária é uma questão que se apresenta ano após ano. Mais do que estabelecer um “purismo” aparentemente sectário, envolve questões delicadas de identidade e memória, afinal, antes de tudo, ou melhor, tanto no princípio como agora, são as mulheres em sua maioria pobres, de classe média baixa e negras que sustentam todo o espetáculo como costureiras, cozinheiras, produtoras, assistentes, ritmistas, compositoras, adrecistas, cantoras, etc., e nada mais justo do que receberem os créditos, os lugares de destaque, os “flashes” e as palmas do público antes, durante e depois que o espetáculo acontece.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Conflitos musicais no Pós-abolição. Brasil e Estados Unidos (1890 a 1920). In: _____. ABREU, Martha; VIANNA, Carolina Dantas; MATTOS, Hebe (Orgs) Histórias do pós-abolição no mundo atlântico : identidades e projetos políticos – vol. 3. Niterói : Editora da UFF, 2014, p. 83-94.

ABREU, Martha; ASSUNÇÃO, Matthias. Da cultura popular à cultura negra. In: _____. ABREU et al. Cultura negra vol. 1: festas, carnavais e patrimônios negros. Niterói : Eduff, 2018, p. 15-28.

ALCÂNTARA, Paulo Cesar Pinto de. Zaíra de Oliveira, a cor que canta e encanta. Anais do 2º Encontro Internacional História & Parcerias, ANPUH, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3Ta6VXK> Acesso em out. 2021.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. O que é racismo estrutural. Belo Horizonte: Letramento, 2018. 204 p.

ALVES, Carolina Gonçalves. “Ô abre alas que eu quero passar”: rompendo o silêncio sobre a negritude de Chiquinha Gonzaga. PROA: Revista de Antropologia e Arte, Unicamp, Vol 10, p. 18 - 36 Jan./Jun. 2020.

ALVES, Rodolfo Teixeira. “Meu samba é bife e feijão com arroz”: sobre o restaurante Zicartola e a arte culinária de Dona Zica da Mangueira. Campos - Revista de Antropologia, [S.l.], v. 23, n. 2, p. 73-99, dez. 2022. ISSN 2317-6830. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/83644>>. Acesso em: 06 ago. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/cra.v23i2.83644>.

ANDRADE, Julia Santos Cossermelli de; FONSECA, Edilberto José de Macedo. Lavagem da Sapucaí: narrativas de um ritual. Revista Litteris - n. 25 - jul 2020.

ARACY CORTES. Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira (verbete). Disponível em <https://dicionariompb.com.br/artista/aracy-cortes/> Acesso em 05 out. 2020.

ASSMAN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. Tradução: Méri Frotscher. Revista de História Oral, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade. Rio de Janeiro: Afrocentricidade Internacional, 2014.

BESSE, Susan K. Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil. São Paulo: Editora USP, 1999, 352 p.

BENISTE, José. História dos candomblés do Rio de Janeiro: o encontro africano com o Rio e os personagens que construíram sua história religiosa. Rio de Janeiro: Bertrand, 2019.

BENCHIMOL, Jaime Larry. Pereira Passos: um Haussmann tropical - A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1992, 358p.

BILGE, Sirma; COLLINS, Patricia Hill. Interseccionalidade. São Paulo: Boitempo, 2021, 287 p.

BRASIL, Eric. Cucumbis Carnavalescos: Áfricas, Carnaval e Abolição (Rio de Janeiro, década de 1880). Afro-Ásia, 49 p. 273-312, 2014.

BRULON, Bruno. Museus, mulheres e gênero: olhares sobre o passado para possibilidades do presente. Cadernos Pagu (55), 2019: e195515 Disponível em <https://www.scielo.br/j/cpa/a/4ZxkWYpwrhgG8g6J9Dn7D4K/?lang=pt#> Acesso em 19 jul 2023.

BRUNO, Leonardo. Canto de rainhas: o poder das mulheres que escreveram a história do samba. Rio de Janeiro: Agir, 2021. 416 p.

CABRAL, Sérgio. As escolas de samba do Rio de Janeiro. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011.

CASTRO, Maurício Barros de Castro; VILHENA, Bernardo. Estácio: vidas e obras. Rio de Janeiro: Retina 78, 2013, 272 p.

CASTRO, Felipe et al. Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARNEIRO, Sueli. Escritos de uma vida. São Paulo: Jandaíra, 2020, 296 p.

CAVALCANTI, Hannah da Cunha Tenório. Espaços museais e memórias sociais na zona portuária do Rio: o Instituto dos Pretos Novos (IPN). Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

CERCHIARO, Marina Mazze; ALVES, Carolina. Mulheres, histórias e arquivos. História e Cultura . Dossiê Temático . v.11, n.1, jul/2022. Disponível em <https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/issue/view/163> acesso em 19 jul 2023.

CHALHOUB, Sidney. Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque. São Paulo, Brasiliense, 1986.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. Cadernos Pagu (6-7) p.35-50, 1996.

COSTA, Hilton. 1891: Escravidão, liberdade, privilégios e tradição. Anais do 8º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional. Porto Alegre (UFRGS), 2017. Disponível em: <http://www.escravidaoeliberdade.com.br/site/images/8encontro/Textos8/hiltoncosta.pdf> Acesso em 28 set 2018.

CORREIO DA MANHÃ. “Bom sambista é só quem sabe sambar”. 1960. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=9348 Acesso em 15 de jan. de 2022.

CRUZ, Maria Cecília Velasco. Cor, etnicidade e formação de classe no porto do Rio de Janeiro: a Sociedade de Resistência dos Trabalhadores em Trapiche e Café e o conflito de 1908. Revista USP, São Paulo, n.68, p. 188-209, dezembro/fevereiro 2005-2006.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. "Não tá sopa": Sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Unicamp. Edição do Kindle.

_____. “Não me ponha no xadrez com esse malandrão”: conflitos e identidades entre sambistas no Rio de Janeiro do início do século XX. Afro-Ásia, 38 (2008), 179-210.

DAVIS, Ângela. Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

DINIZ, Edinha. Chiquinha Gonzaga: uma história de vida. 5 ed. Rio de Janeiro: Record - Rosa dos Tempos, 1999.

DIOP, Cheikh Anta. A unidade cultural da África negra: esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica. Edições Mulemba (Luanda, Angola) e Edições Pedagogo (Portugal), 2014, 191 p.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. Revista Tempo, 2007; 12 (23). Disponível em <https://bit.ly/3nTCDxb> Acesso em: jun 2020.

DODÔ DA PORTELA. Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba [Depoimento cedido ao] Museu do Samba (audiovisual), Rio de Janeiro, 2009. DEP.CCC_004.

DONA ZICA . Coleção Depoimentos para a posteridade (audiovisual). Acervo MIS RJ BR MIS RJ DP af VI-00257.1/2.

DONA FILÓ (FILOMENA MARTINS SILVA). Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba [Depoimento cedido ao] Museu do Samba (audiovisual), Rio de Janeiro, 2014, DEP.CCC_071.

DONA IVONE LARA (YVONNE LARA DA COSTA). Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba [Depoimento cedido ao] Museu do Samba (audiovisual), Rio de Janeiro, 2010, DEP.CCC_041.

DONA NEUMA. Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira (verbetes). Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/dona-neuma/> Acesso em jun 2022.

DOVE, Nah. Mulherisma Africana: uma teoria afrocêntrica. Jornal de Estudos Negros, Vol. 28, Nº 5, Maio de 1998. p. 515-539.

ERIKSSEN, Thomas Hylland; NIELSEN, Sivert Finn. Vitorianos, alemães e um francês. In: _____. História da antropologia. Petrópolis, RJ : Vozes, 2007, p. 27-48.

TIA EULÁLIA (EULÁLIA OLIVEIRA DO NASCIMENTO). Coleção Depoimentos para a posteridade (audiovisual). Acervo MIS RJ. BR MIS RJ DP af VI-01019.

FEDERICI, Silvia. Colonização e cristianização. In: _____. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e cumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. 464 p.

FRANCESCHI, Humberto M. Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, 214 p.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006, 727 p.

GÁ, Luiz Carlos; NASCIMENTO, Elisa Larkin (orgs). Adinkra: sabedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

GIESTA, Gabriel Valadares. Das cores da música: o samba carioca do grupo do Estácio (1928-1937). Dissertação de mestrado História Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012, 177 p.

GILL, Scherto; GOODSON, Ivor. Métodos de história de vida e narrativa. In: ____ LEWIN, Cathy e SOMEKH, Bridget. Teoria e Métodos de Pesquisa Social. Petrópolis: Vozes, 2015.

GOMES, Edlaine Campos; LOPES, Andrea da Costa Vieira. Novos contextos, antigas questões em memória. In: ____ . Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p. 263-278, 2016.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca. Dissertação de mestrado, Programa de pós-graduação em música da Universidade do Estado de Santa Catarina. 2011, 157 p.

_____. Chiquinha Gonzaga em discurso: narrativas sobre vida e obra de uma artista brasileira. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em antropologia social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. 366 p.

GOMES, Flávio dos Santos; REIS, João José. Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GONZALEZ, Lélia. Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. União dos Coletivos Pan Africanistas - Ed. Filhos da África, 2018, 486 p.

_____. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82.

HAMA, Boubou; KI-ZERBO, Joseph. Lugar da história na sociedade africana. In: ____ . KI-ZERBO, Joseph. História geral da África I: Metodologia e pré -história da África. 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010. p. 23-36.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, 400 p.

IPHAN. Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro. Brasília, DF: Iphan, 2014.

KOFES Suely; PISCITELLI, Adriana. Memórias de “histórias femininas, memórias e experiências”. Cadernos Pagu (8/9) 1997: p.343-354.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Ano 1, edição 6, Novembro de 1978. Disponível em <https://repositoriointeragir.c3sl.ufpr.br/xmlui/handle/123456789/12> Acesso em abril 2022.

LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In:____. LANDER, Edgardo (org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.

LECI BRANDÃO. Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba [Depoimento cedido ao] Museu do Samba (audiovisual), Rio de Janeiro, 2017, DEP.CCC_119.

LIFSCHITZ, Javier. Em torno da memória política. In:____. Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p. 67-84, 2016.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. Dicionário da história social do samba. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2019, 336 p.

MACEDO, Gisele; NETO, José de la Peña; NOGUEIRA, Nilcemar (orgs). A força Feminina do samba. Centro Cultural Cartola, 2007. Disponível em <https://docplayer.com.br/3662707-A-forca-feminina-do-samba.html>

MARALINA DO ESTÁCIO. Coleção Depoimentos para a Posteridade (áudio). Acervo MIS RJ, BR MIS RJ DP sf 749.52.1/2.

MARIA MOURA (MARIA ENÉSIA ALVES DE MOURA). Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba [Depoimento cedido ao] Museu do Samba (audiovisual), Rio de Janeiro, 2014, DEP.CCC_064.

MARQUES, Carla Nogueira. Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana na Zona Portuária do Rio de Janeiro. In:____. Circuito Histórico e

Arqueológico de Celebração da Herança Africana na Zona Portuária do Rio de Janeiro: reinventando histórias, conectando memórias. Tese de Doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, 2015, p. 103-134.

MILLAN, Cleusa de Souza. A memória social de Chiquinha Gonzaga. Rio de Janeiro: a autora, 2000.

MOCINHA DA MANGUEIRA. Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira (verbete). Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/personalidade/mocinha-da-mangueira/> Acesso em 5 mar 2021.

MOREIRA, Núbia Regina. A presença das compositoras no samba carioca: um estudo da trajetória de Teresa Cristina. Tese de doutorado, Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília/UnB, 132 p.

MOURA, Roberto. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995, 178 p.

MOTTA, Aydano André. Onze mulheres incríveis do carnaval carioca : histórias de Porta-Bandeiras. Cadernos de samba: Verso Brasil, 2013.

MUNANGA, Kabengele. Território e territorialidade como fatores Constitutivos das identidades Comunitárias no Brasil: Caso das Comunidades Quilombolas. In: _____. NOGUEIRA, João Carlos; NASCIMENTO, Tânia Tomázia do (orgs.). Patrimônio cultural, territórios e identidades. Florianópolis : Atilênde, 2012, Cap. 1.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo . A canção no feminino, Brasil, século XX. Labrys (Edição em Português. Online), v. 18, p. 1-33, 2010.

_____. Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 71, p. 181-192, dez. 2018.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: *Afrodíaspóra*, n. 6-7, p. 41-49, 1985.

- NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Notas acerca da experiência do pensamento tradicional africano. *Revista das Questões*, n.2, Fev-Maio 2015. Disponível em bit.ly/41waVEU Acesso em março de 2021.
- NETO, Lira. *Uma história do samba: as origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, 342 p.
- NJERI, Aza; RIBEIRO, Katiuscia. Mulherismo Africana: práticas na diáspora brasileira. *Currículo Sem Fronteiras*, v. 19, n. 2, p. 595-608, maio/ago. 2019. Disponível em <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol19iss2articles/njeri-ribeiro.pdf> Acesso em jan 2021
- NOBILE, Lucas. *Dona Ivone Lara: a primeira-dama do samba*. Rio de Janeiro: Sonora, 2018. 232p.
- NOGUEIRA, Carlos. *Samba, cuíca e São Carlos*. Rio de Janeiro: Oito e Meio, 2014, 227 p.
- NOGUEIRA, Nilcemar. *D. Zica: tempero, amor e arte*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- OLIVEIRA, Larissa Alves. *As mulheres que fazem o samba: um estudo da personagem feminina nos sambas de Aaulfo Alves*. MEMENTO – Revista do Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso V. 06, N. 1 (janeiro - julho de 2015).
- OYEWÙMÍ, Oyèronké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, 324 p.
- PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. *Palmeira do mangue não vive na areia de Copacabana : a formação de uma esfera pública popular em fins dos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual Paulista, 138 p.
- PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2015. 172p.
- PEREIRA, Bárbara Regina. *Pé, cadeira e cadência: trajetórias e memórias de passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro*. *Meu samba, minha vida, minhas regras*. Tese de Doutorado - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2019, 210 p.

PEREIRA, Leticia Freixo. O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971). Dissertação de Mestrado em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019. Disponível em <https://bit.ly/3DOJSLf>
Acesso em 25 jul 2023.

PERROT, Michelle. As mulheres ou os silêncios da história. Bauru, SP: EDUSC, 2005, 520 p.

QUIJANO, Anibal. Coloniality of power, ethnocentrism, and Latin America. *Nepantla*, 2000, vol 1, p. 533-580.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. O irmão da mãe na África do Sul. In: _____. Estrutura e função na sociedade primitiva. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 27-45.

RAMOS, Guerreiro. O problema do negro na sociologia brasileira. In: _____. Introdução crítica à sociologia brasileira. Rio de Janeiro: Andes, 1957, p. 123-159.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. A mulher na sociedade de classes. São Paulo: Expressão Popular, 2013, 528p.

SANTANNA, Marilda. As bambas do samba: mulher e poder na roda. Salvador: EDUFBA, 2016. Edição do Kindle.

SANTO, Spirito. Do samba ao funk do Jorjão. Rio de Janeiro: SESC, 2016, 380p.

SANTOS, Ivanir. Religiões afro-brasileiras e intolerância religiosa no Brasil. In: _____. Marchar não é caminhar: interfaces políticas e sociais das religiões de matriz africana no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Pallas, p. 44-80, 2019.

SANTOS, Lygia; SILVA, Marília T. Barboza. Paulo da Portela - traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro, Funarte, 1979.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. História da África e do Brasil afrodescendente. Rio de Janeiro: Pallas, 2017, 408 p.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SENRA, Izabela Zumba Mascarenhas. Canções vadias: Mulheres, identidades e música brasileira de grande circulação no rádio. Dissertação de mestrado, Programa de

Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2014, 160 p.

SIMAS, Luiz Antonio. Tantas páginas belas: histórias da Portela. Coleção Cadernos de Samba. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2012.

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

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. A pequena África: um portal do Atlântico. Rio de Janeiro: CEAP, 2011.

SUGAHARA, Henrique. Constituição de 1891. In: _____. ABREU, Alzira Alves de (Coord.). Dicionário histórico-biográfico da Primeira República 1889-1930. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/constituicao-de-1891> Acesso em 25 set 2018.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas. São Paulo: Unesp, 2012, 286 p.

TIA ALICE (ALICE GOMES PEREIRA). Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba [Depoimento cedido ao] Museu do Samba (audiovisual), Rio de Janeiro, 2015, DEP.CCC_107

TIA NENÉM (YOLANDA DE ALMEIDA ANDRADE). Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba [Depoimento cedido ao] Museu do Samba (audiovisual), Rio de Janeiro, 2009, DEP.CCC_006.

TIA SURICA (IRANETTE FERREIRA BARCELLOS). Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba [Depoimento cedido ao] Museu do Samba (audiovisual), Rio de Janeiro, 2009, DEP.CCC_012.

TIA NADYR (NADYR AMÂNCIO). Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba [Depoimento cedido ao] Museu do Samba (audiovisual), Rio de Janeiro, DEP.CCC_035.

TIA NILDA (NILDA DA SILVA). Programa de História Oral Memória das Matrizes do Samba [Depoimento cedido ao] Museu do Samba (audiovisual), Rio de Janeiro, 2013, DEP.CCC_045.

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

_____. Mulher negra, cultura e identidade. In:_____. NASCIMENTO, Elisa Larkin (ORG). Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo : Selo Negro, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

VELON, Marcela da Silva. Elizeth Cardoso e o canto popular urbano brasileiro - cinco décadas em 5 momentos. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2015, 151 p.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço - Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p.207-228.

WEBER, Max. A dominação tradicional. In:_____. Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília: Universidade de Brasília, Ed., 1991, p. 148-156.

WERNECK, Jurema. Macacas de Auditório? Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira. Prêmio Mulheres Negras contam sua História, Secretaria de Políticas para as Mulheres. 2013. Disponível em https://www.fundobrasil.org.br/v2/uploads/files/artigo_jurema.pdf acesso em ago 2020.

