UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
MESTRADO EM MÚSICA (PPGMUS)

RODRIGO CANTOS SAVELLI GOMES

SAMBA NO FEMININO:

TRANSFORMAÇÕES DAS RELAÇÕES DE GÊNERO NO SAMBA CARIOCA NAS TRÊS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX.

FLORIANÓPOLIS - SC

2011

RODRIGO CANTOS SAVELLI GOMES

SAMBA NO FEMINO:

transformações das relações de gênero no samba carioca
nas três primeiras décadas do século XX.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música, área de Concentração Musicologia-Etnomusicologia.
Orientador: Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade.

Banca Examinadora:

Prof. Dr.Carlos Vicente de Lima Palombini
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo Piedade (orientador)
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 23 de fevereiro de 2011.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo agradeço à Geny, minha mãe, mulher guerreira e batalhadora que me mostrou o valor do estudo, sempre confiou e investiu em mim e tornou tudo possível em minha vida. Foi meu grande modelo a ser seguido e um exemplo de mulher matriarca que desafia os padrões sociais e morais estabelecidos pela sociedade.

Ao meu pai, Edson, pelo interesse no andamento da minha pesquisa e por contribuir com valiosos palpites durante todo o processo.

À minha esposa Priscila, pelo amor, carinho e paciência pela atenção divida com a pesquisa.

Agradeço à professora Mig – Maria Ignez Cruz Mello (*in memoriam*) – que me despertou para a importância do estudo sobre relações de gênero na música. Mesmo após sua partida, seu projeto seguiu me inspirando a escrever artigos, TTC, dissertação de mestrado e, quem sabe, doutorado.

Ao professor e orientador Acácio por me incentivar a seguir com a linha dos estudos das relações de gênero – iniciada por sua esposa, Mig – e confiar na minha capacidade em realizar esta tarefa.

Às mulheres que me concederam entrevistas, que me receberam em suas casas e dispuseram algumas horas de seu tempo, Maria Moura, Jurema Werneck, Áurea de Almeida, Dona Neném, Tia Surica, Vó Maria, Sônia. Também à Lygia Santos e Nilcemar Nogueira, por facilitar o contato com as mulheres do mundo do samba carioca. Ao Luiz Antônio de Almeida, pela atenção recebida durante minhas pesquisas no Museu da Imagem e do Som, sempre muito prestativo e atencioso. Aos funcionários do Centro Cultural Cartola, da Mangueira e da Portela pelo acolhimento, atenção e dicas recebidas.

Agradeço também a CAPES, ao CNPq, a UDESC e ao PPGMUS por terem me concedido bolsa de estudo, passagens para realizar a pesquisa de campo no Rio de Janeiro e para participar de eventos na área de música.

Aos professores e funcionários do PPGMUS pela sempre carinhosa atenção e pelo conhecimento transmitido, Marcos Holler, Acácio Piedade, Guilherme Barros, Bernadete Póvoas, Sérgio Figueiredo, José Soares, Luiz Coelho, Yáskara, Rosangela e Márcia.

Agradeço aos colegas do PPGMUS, como Gabriel, Cláudia, Alexandre Schneider, Gabriele, Maira, Josiane, Lucila, Bernardo, Felipe, Frederico, George, Vânia, Carla, Simone, Ester, Cláudio, Rodrigo Moreira, Sérgio Luiz, Andrei, Najla, Mauren, Allan, Murilo, Alexandre Vicente, Marcel, Rafael e Débora com quem tive o prazer em trocar experiências e saberes sobre pesquisa em música, seja durante as aulas, em conversas de corredores ou botecos.

Não posso deixar de mencionar o espírito colaborativo de Izomar Lacerda, por compartilhar os materiais e contatos de sua pesquisa, facilitando muito meu trabalho de campo no Rio de Janeiro.

Também agradeço aos membros da banca, Prof. Carlos Palombini e Prof. Rafael Menezes Bastos que acompanharam o desenvolver da pesquisa desde a qualificação, contribuindo com importantes sugestões, indicação de bibliografia e direcionamentos.

RESUMO

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **SAMBA NO FEMININO:** transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX. 2011. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música, sub-área: Músicologia-Etnomusicologia). Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. 2011.

Esta investigação lança-se sobre o samba da cidade do Rio de Janeiro no período preliminar à sua consolidação como símbolo nacional – primeiras décadas do século XX – de modo a analisar a atuação das mulheres neste processo. A literatura apresenta escassas informações que apontem a figura feminina como sujeito importante para a constituição desta manifestação cultural, o que tem conduzido pesquisadores a apresentar o samba como um espaço essencialmente masculino. O foco inicial foi a "Pequena África do Rio de Janeiro", contexto tomado pela maioria dos pesquisadores como o principal ambiente onde o samba teria encontrado um terreno propício para seu desenvolvimento enquanto gênero musical característico da cultura brasileira e símbolo da identidade nacional. Identifiquei neste reduto a presença de musicistas como Ciata, Perciliana, Carmem do Ximbuca, Maria Adamastor, Amélia Aragão, mulheres conhecidas como "Tias Baianas", comumente apresentadas apenas como protetoras e acolhedoras do samba. Num segundo momento, examinei a participação das mulheres em outros segmentos da sociedade carioca, tendo como recorte principal o samba no teatro musicado. Parto do princípio que para o samba se estabelecer como símbolo da identidade nacional diversos aspectos da cultura do samba foram reinventados, inclusive no campo das relações de gênero. Esta reinvenção nas relações de gênero se efetuou através da celebração do mito da mestiçagem e da democracia racial, onde a invenção da mulata emergiu como elemento essencial para o fortalecimento do diálogo entre o samba e a incipiente indústria do entretenimento que se formava em torno do teatro musicado.

Palavras-chaves: Mulheres no Samba. Tias Baianas. Pequena África do Rio de Janeiro. Teatro Musicado. Chiquinha Gonzaga.

ABSTRACT

SAMBA IN THE FEMININE: transformations in gender relations in Rio de Janeiro samba in the first three decades of the 20th century. 2011. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música, sub-área: Músicologia-Etnomusicologia). Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. 2011.

This dissertation investigates samba, as music, in Rio de Janeiro during the initial period in its consolidation as a national symbol – the first decades of the 20th century – in order to analyze the role of women in this process. There is a gap in the literature concerning the female subject as significant to the constitution of this national cultural expression, which has led researchers to represent samba as an essentially male sphere. The initial focus was on "Pequena África do Rio de Janeiro", which was the context considered by most authors as the main scenario where samba could professedly find a fertile ground for its development as a typically Brazilian musical genre and as a symbol for national identity. In that place, I have established the presence of actual musicians such as Ciata, Perciliana, Carmem do Ximbuca, Maria Adamastor, Amélia Aragão, women known as "Tias Baianas", who are usually considered to be only protectors and supporters of samba. Secondly, I have examined the role of women in samba in other segments of Rio de Janeiro society, focusing especially on musical theater. For samba to be established as a symbol for national identity, I start from the assumption that various aspects of samba culture had to be reinvented, including gendered ones. This gender reconfiguration is deeply related to the exaltation of the traditionally Brazilian myth of racial democracy and miscegenation, in which the invention of the mulatta has emerged as a key element for strengthening the dialogue between samba and the burgeoning entertainment industry that was forming around musical theater.

Keywords: Women in Samba. Tias Baianas. Pequena África do Rio de Janeiro. Musical Theatre. Chiquinha Gonzaga.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 08

1. AS MULHERES NO SAMBA DA "PEQUENA ÁFRICA DO RIO DE JANEIRO" 17

1.1 A EXPANSÃO DA CIDADE E A CHEGADA DO GRUPO BAIANO 17

1.2 UM TERREIRO ONDE GALO NÃO CANTA 24

1.3 A MÚSICA DAS TIAS BAIANAS 29

1.3.1 TIA CIATA, UMA MULHER DE MUITAS FAÇANHAS 31

1.3.2 PASTORAS QUE SUSTENTAM O SAMBA 36

1.3.2.1 DESTRONADAS AS PASTORAS 40

1.3.3 PERCUSSÃO: UM DOMÍNIO MASCULINO 49

1.4 CONSIDERAÇÕES 61

2. AS MULHERES NO SAMBA DA "PEQUENA EUROPA DO RIO DE JANEIRO". 64

2.1 EXPANSÃO DE REDES E FRONTEIRAS 64

2.2 UM SAMBA ONDE A BAIANA NÃO RODA 67

2.3 UM TEATRO QUE DÁ SAMBA: RELAÇÕES GÊNERO NO TEATRO MUSICADO 81

2.3.1 CHIQUINHA GONZAGA 86

2.3.1.1 UMA ARTISTA NÃO REVELADA 86

2.3.1.2 O MITO-MULHER *VERSUS* ARTISTA ORDINÁRIA 93

2.3.2 O MITO DO ARTISTA E O MITO DA MULATA: UM HIPER-FEMININO NO SAMBA 104

2.4.2.1 SEDUÇÃO 117

2.4 CONSIDERAÇÕES E PROLONGAMENTOS 123

CONSIDERAÇÕES FINAIS 134

REFERÊNCIAS 140

ANEXOS 151

ANEXO A: BREVÍSSIMAS BIOGRAFIAS DAS ENTREVISTADAS PARA A PESQUISA 151

ANEXO B: BREVÍSSIMAS BIOGRAFIAS DE ALGUMAS MULHERES CITADAS AO LONGO DO TRABALHO 153

INTRODUÇÃO

A partir da perspectiva dos Estudos de Gênero e da Musicologia-Etnomusicologia, este estudo tem como objetivo investigar como se estabeleceram as relações de gênero no samba da cidade do Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século XX, período preliminar à sua consolidação como símbolo nacional. Com o propósito de questionar a visão ocidental sobre a natureza das construções de gênero que identificam a sexualidade masculina como *locus* de poder, procurarei revisar a importância da atuação das mulheres, bem como a produção de símbolos e marcas da face feminina no complexo mundo do samba carioca deste período. As décadas a partir de 1930 estão em geral mais bem estudadas quanto a isto. A importância da participação das mulheres nas primeiras décadas do século XX para a construção/invenção do samba ainda é pouco explorada, inclusive pelas "dificuldades de documentação e pelo desprezo que as elites intelectuais e políticas da época manifestavam por tudo o que não tivesse a chancela da 'alta cultura' europeia" (LOPES, 2000, p. 29).

Sustento que, apesar do imenso interesse no samba enquanto expressão cultural brasileira, grande parte dos estudos subestimou a importância da produção musical das mulheres e dos elementos femininos constituintes desta manifestação. Assim como os cânones da música europeia foram consolidados a partir do ponto de vista da masculinidade, privilegiando a figura do homem e do universo masculino em detrimento da mulher e do feminino (MCCLARY, 1991; MELLO, 2007; WILLIAMS, 2007), acredito que o imaginário que vem sendo construído a respeito da história do samba e, portanto, também da música popular brasileira, vem seguindo um processo semelhante. Trata-se de uma narrativa cujo protagonismo está hierarquizado na figura dos compositores – em sua imensa maioria homens – e suas obras musicais registradas e gravadas, cuja estrutura seletiva está edificada pelos padrões estéticos

estabelecidos pela alta cultura através da categorização 'arte'[1]. Nesta narrativa, assume segundo plano a produção dos intérpretes-cantores (quando incorpora o mesmo imaginário heroico-romântico do compositor[2]), e terceiro ou nenhum plano a produção dos arranjadores, regentes, instrumentistas, a audiência, a música de tradição oral, a música fora dos padrões consagrados e dos grandes centros urbanos, a produção das mulheres. Na narrativa dos compositores e suas obras primas, as mulheres só começam a ganhar algum destaque no samba a partir da década de 70, quando são apresentadas Clementina de Jesus e Ivone Lara, mais de 50 anos após a gravação e ampla divulgação da música "Pelo Telefone"[3], considerada o marco inicial desta resignificação simbólica ao exigir a incorporação da função-autor no universo do samba.

No tocante aos estudos musicológicos, durante muito tempo a musicologia trabalhou no sentido de reforçar o paradigma da masculinidade, edificando-se, para isso, em determinados personagens mitológicos masculinos (Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Stravinsky, Chopin, etc.) e um determinado conceito de obra arte, de obra musical, de estética, de beleza, cuja ênfase está na dimensão racional, na objetividade, na seriedade, propriedades frequentemente associadas ao gênero masculino. Neste contexto da música clássica e da musicologia, alguns estudos no campo das relações de gênero e da musicologia feminista (MCCLARY, 1991; MELLO, 2007; WILLIAMS, 2007) têm demonstrado, por exemplo, elementos da teoria musical tradicional onde o masculino está adjetivado em termos como forte, normal e objetivo, enquanto que o fraco, anormal, subjetivo, irregular, fora do comum, o desvio da regra, o instável, aparece frequentemente associado ao feminino. Essas propriedades aparecem em estruturas como cadências, temas, terminações, seções, conforme revela McClary (1991) em seu livro *Feminine Endings*.

[1] No segundo capítulo vou desenvolver este argumento com o conceito de "artificação".
[2] No segundo capítulo desenvolvo este argumento ao discorrer sobre contribuição feminina para o surgimento da figura mítica e heróica do artista-intérprete na música popular brasileira.
[3] Música gravada e registrada na Biblioteca Nacional em 1916, mas alcançou sucesso durante o carnaval de 1917, quando passou a integrar o repertório de diversos blocos carnavalesco da cidade do Rio de Janeiro. Foi registrada em nome de Donga (Ernesto Joaquim Maria) e Mauro de Almeida. A atitude de tentar definir os autores da música gerou grande discordância no mundo do samba. Retornarei a este tema no primeiro capítulo ao comentar sobre a reivindicação de Tia Ciata na autoria desta música.

Para Mello (2007), o fato da música, assim como a dança, estar ligada aos prazeres sensuais, pode ter servido de apoio para os musicólogos assumirem ao longo da história da música ocidental uma postura extremamente formalista. De acordo com Brett e Wood (2002), a necessidade de separar a música da sexualidade impulsionou a convicção crucial de que a música deveria transcender a vida comum e ser autônoma em relação aos efeitos e às expressões sociais. Isso contribuiu "para a resistência à investigação crítica sobre a política — especialmente a sexual — da música e questões relacionadas à diversidade sexual, como o gênero, a classe, a etnicidade e a raça, a crença religiosa, e o poder" (*op. cit*.).

Entretanto, a partir da década de 1990 novas correntes tornaram-se populares no campo da musicologia, que passaram a enfatizar não apenas aspectos teórico-musicais, mas também questões políticas e éticas, de modo a revelar em que medida estas questões exercem influência sobre o mundo musical e como a música pode funcionar como um veículo construtor de valores em diversas culturas e sociedade analisadas. Neste sentido, a ênfase desses estudos passou recair menos sobre o produto ou objeto – como as coisas são – para focar mais no processo de produção – como as coisas acontecem (NETTL, 2001). Sobre esse ponto, Blacking (2006, p. 202) alertou para necessidade de perceber que "o 'objeto artístico' em si não é arte e nem não-arte: torna-se um ou outro somente pelas atitudes e sentimentos que os seres humanos lhe dirigem. [...] Desta maneira, os signos não possuem significados até que estes sejam compartilhados". Igualmente, Irma Ruiz (apud ULHÔA, 1995, p. 42) destaca que "o que interessa é *como* se faz música e não *que* música se faz". Nesta direção, Ulhôa e Mukuna apontam para a necessidade dos musicólogos em "deixar a posição confortável de lidar somente com as "notas musicais" e buscar métodos desenvolvidos em outras áreas do conhecimento" (ULHÔA, 2003, p.13) contribuindo, a partir disso, para uma melhor "compreensão do homem em seu tempo e espaço, através de sua expressão musical. Isso significa dizer que a música é um produto humano que dever ser analisado com o objetivo de entender o ser humano" (MUKUNA, 2003, p.16).

Nos Estados Unidos e Reino Unido alguns teóricos (KRAMER, 2003; KERMAN, 1987; MCCLARY, 1991) passaram a designar essas novas correntes como *Nova Musicologia*, que inclui estudos como: etnomusicologia, fenomenologia, semiótica, hermenêutica, estudos de gênero,

marxismo, etc. Uma das importantes contribuições destes estudos foi o questionamento que eles trouxeram à razão pura, à excessiva objetividade, normatividade e a-historicidade, ou seja, formas de construir o conhecimento que deixam de lado as dimensões da vida, o reconhecimento das múltiplas formas de alteridade e o direito às diferenças de subjetividade. Com isso, alguns musicólogos (MCCLARY, 1991; CITRON, 1993; CUSICK, 1994; KRAMMER, 1993), apoiados nas ideias de Michel Foucault, passaram a tratar a música como um sistema de relações circulares de poder (autoridade, patriarcalismo, identidade, ética), analisando em que medida tais questões podem influenciar na construção social da identidade e dos territórios (DUCKLES, 1980).

Este estudo tem como referencial teórico obra de Susan McClary (1991), uma das pioneiras nos estudos de gênero e música a buscar algumas estratégias de incorporação dos estudos de gênero pela musicologia contemporânea. Segundo a autora, há uma vasta produção sobre crítica feminina em diversas áreas do conhecimento, muitas das quais anteriores à musicologia feminista. Contudo, não é possível transferir as questões metodológicas dessas áreas diretamente para a música, pois a música tem especificidades que precisam ser consideradas e respeitadas. Por isso, McClary desenvolveu uma série de pautas, reflexões, métodos e experimentos que podem ser adequados à musicologia, organizados em cinco grupos inter-relacionados. São eles: (1) *Construção Musical de Gênero e Sexualidade*, onde a autora argumenta que a música não é apenas um reflexo passivo da sociedade, mas um fórum público onde os vários modelos de organização de gênero são afirmados, adotados, contestados e negociados: em outras palavras, construídos; (2) *Aspetos de Gênero na Teoria Musical Tradicional,* apontando que teóricos musicais e analistas frequentemente se utilizaram de metáforas de gênero e sexualidade em suas formulações; (3) *Gênero e Sexualidade na Narrativa Musical*, onde a autora demonstra que composições exaltadas como autônomas apoiam-se em códigos de significação social, bem como em vocabulários afetivos e esquemas narrativos; (4) *Música como um Discurso de Gênero*, demonstrando que a música centro-europeia tem sido uma atividade que combateu amargamente a identidade de gênero, de modo que associações com o corpo, dança, sensualidade, feminilidade foram constantemente evitadas, privilegiando a dimensão racional; (5) *Estratégias Discursivas das Mulheres Musicistas*, onde a autora enfatiza

que durante séculos foram criados obstáculos que impediram as mulheres de participar plenamente da produção musical, impedindo a possibilidade de uma formação necessária para sua profissionalização e, ao mesmo tempo, classificando sua produção como inferior, banal, vulgar e desprovida de criatividade.

O presente trabalho se aprofundará em alguns destes pontos sugeridos por McClary de modo a identificar as relações de poder que estruturaram o samba carioca do início do século XX, os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres, e em que medida a produção e o discurso musical revelaram questões relacionadas à temática de gênero.

Ao mesmo tempo, proponho-me a estabelecer um diálogo epistemológico entre as correntes antropológicas e históricas para o estudo das relações de gênero no samba carioca do início do século XX, qualificando este tema como objeto de estudo da musicologia contemporânea. Nos últimos anos, tem havido tentativas por parte de alguns musicólogos em construir a identidade da musicologia contemporânea através da aproximação entre etnomusicologia (que desde seu surgimento se identificou mais com as correntes antropológicas) e musicologia histórica (como seu próprio nome sugere, guarda maior afinidade com área da história). Como exemplos desta aproximação, destaco as publicações de Stobart (2008) e Ruiz (1989).

Stobart (2008) se propõe a examinar a relação entre a etnomusicologia e a "nova" musicologia, em especial, como a etnomusicologia se influenciou pelas transformações radicais que a musicologia se submeteu nos últimos vinte anos, e se a disciplina também vem se encaminhando rumo à caracterização de uma "nova" etnomusicologia. Seu estudo sugere que, no vasto campo dos estudos musicais, a etnomusicologia tem se destacado como uma das disciplinas mais inquietas ao discutir as abordagens mais adequadas para o objeto "música", ainda que esse caminho signifique a dissolução de seu status enquanto disciplina autônoma.

Ruiz (1989) aponta que essa revisão no campo da musicologia é necessária não para criar uma confusão ou desconforto na área, mas sim porque há uma inadequação dos velhos modelos às novas realidades, de modo que não é possível permanecer "impávidos frente às constantes propostas inovadoras dos cientistas sociais, os quais adequaram sua ação ao ritmo

de seu tempo" (*op. cit.,* p. 07). Neste sentido, ela aponta que é preciso reaver a proposta de Charles Seeger, um dos últimos a sistematizar o campo da música em 1977, quando sugeriu "chamar de musicologia a investigação integrada das duas áreas (musicologia histórica e etnomusicologia)" (*op. cit.,* p. 13). Seeger enfatizou que a musicologia dever ser vista como "um discurso sobre música, tanto sistemático (sincrônico) quanto histórico (diacrônico), tratando de texto e contexto, no intuito de analisar os eventos sonoros ligando o ser humano ao universo físico, no propósito de contribuir para a compreensão do homem como ser cultural" (SEEGER apud ULHÔA, 1995, p. 43).

Apesar de tal discussão não integrar os debates de pesquisa em música no Brasil com tanta ênfase como em países como Estados Unidos e Inglaterra, é possível notar tendências no campo da musicologia histórica que propõe abordagens sócio-culturais, como os trabalhos de Scarinci (2008), Monteiro (2008), Vermes (2007); e tendências que consideram a história como fonte de estudo e pesquisa para as pesquisas etnomusicológicas, como os estudos de Sandroni (2001), Araújo (1992), M. Moura (2004).

Tal debate sobre a necessidade de desconstruir as hierarquias que se estabeleceram na musicologia e em outras áreas do conhecimento científico me despertou para a necessidade de revisar a respeito das convenções estabelecidas no mundo do samba no tocante às relações de gênero. Entretanto, este estudo não tem a pretensão de fazer tamanho empreendimento. O que apresento a seguir é uma revisão da bibliografia especializada do samba, onde busco nas notas de rodapé, anexos e temas paralelos a história marginal das mulheres e as representações do feminino. Para tal, apoio-me nos estudos acadêmicos produzidos nas últimas décadas que avançaram na problemática das relações gênero.

Neste sentido, os dados que levanto consistem mais numa proposta reflexiva, apontamentos, sugestões, de maneira que muitas das considerações devem ser tomadas mais como hipóteses levantadas, ou seja, uma possibilidade de leitura e interpretação sobre uma história que tem sido tratada com excessiva homogeneidade e não como uma tentativa de construir uma nova história ou revelar alguma verdade. Não tenho a intenção de negar ou minimizar a importância do consagrado conjunto mitológico formado sobre a história do samba,

apenas sugerir que tal narrativa não considerou o protagonismo feminino e que, portanto, precisa de uma revisão, e não de um novo mito.

O fato de haver um limitado conjunto de informações na bibliografia a respeito das mulheres e sua participação no samba implicou que eu buscasse complementá-lo com a realização de três pequenas imersões na cidade do Rio de Janeiro entre 2009 e 2010 (num total de 30 dias), onde pude buscar informações em jornais, revistas, bem como visitar instituições como Museu da Imagem e do Som, Biblioteca Nacional, Centro Cultural Cartola, Cidade do Samba, Centro Cultural da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, Liga das Escolas de Samba, Centro Nacional de Folclore e Música Popular, Centro Cultural Banco do Brasil. Além disso, neste período tive a oportunidade de realizar entrevistas não-estruturadas com algumas mulheres influentes do mundo do samba carioca como Vó Maria, Tia Surica, Áurea, Dona Neném, Maria Moura além de conversas informais com Lygia Santos, Jurema Werneck, Nilcemar Nogueira[4], algumas registradas em arquivos de áudio. Tal imersão se aplicou no sentido de buscar uma complementação e não de realizar uma etnografia, de modo que o trabalho mantém a característica de se apresentar como um estudo de revisão bibliográfica.

No primeiro capítulo discorrerei sobre as relações de gênero no samba carioca tendo como foco principal a região que ficou conhecida como "Pequena África do Rio de Janeiro"[5]. Com este recorte, mostrarei que as relações de gênero neste contexto – assim como em outros territórios hegemonicamente afro-brasileiros – se configuravam de uma forma diferente daquela estabelecida pela tradição centro-europeia (incorporada pela alta sociedade brasileira) e que tal especificidade pode ter exercido uma influência significativa na produção musical deste contexto. Para isso, tomarei como referência alguns estudos que se aprofundaram nos fundamentos religiosos e culturais das tradições afro-brasileiras como Teodoro (1996 e 2008), Landes (2002), Santos (2006), que apontam para a possibilidade de tais territórios serem regidos por uma espécie de matriarcado. Neste sentido, argumentarei que tal produção contava

[4] Para detalhes sobre as entrevistadas, ver anexo A (brevíssimas biografias), e detalhes sobre as entrevistas ver na seção de Referências o sub-item "Entrevistas concedidas para esta pesquisa".

[5] *Pequena África* foi o nome dado por Heitor dos Prazeres à região do Rio de Janeiro compreendida pela zona portuária, Gamboa, Saúde, Pedra do Sal, locais habitados majoritariamente por negros cariocas e migrantes. O termo ficou consagrado na literatura após a publicação do livro de Roberto Moura (1995), *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro.*

com uma expressiva participação feminina, e que este samba era menos fragmentado em relação aos papéis de gênero. A ideia do samba como um território masculino e de produção de masculinidades, como a literatura a cerca da música popular brasileira sugere, seria, portanto, uma construção posterior que tem mais haver com a invenção do samba como produto de uma identidade nacional/brasileiro do que com o samba enquanto expressão cultural afro-brasileira.

No segundo capítulo vou tratar das relações de gênero no samba carioca durante seu processo inicial de nacionalização, ou seja, quando na cidade do Rio de Janeiro esta expressão passou a ser incorporada por outros segmentos da sociedade, com destaque para meios como teatro de revista, rádio, indústria fonográfica. Diversos estudos argumentam que para o samba se estabelecer como o símbolo da identidade nacional inúmeros aspectos da cultura do samba tiveram que ser reinventados (SANDRONI, 2001; CALDEIRA, 2007), como por exemplo, a noção de autoria, o valor comercial agregado à obra, o estabelecimento de seções fixas (sem improviso), a adequação ao discos (faixa de 3 minutos), adequação aos arranjos para partitura. Tais transformações teriam sido necessárias para que o samba pudesse transitar entre os diversos biombos da sociedade. Meu argumento consiste que, neste processo, as relações de gênero também tiveram que ser reinventadas e isso implicou na reconfiguração dos espaços de atuação das mulheres bem como dos elementos femininos associados ao samba. Para isso, tomarei como referência os estudos de Giacomini (2006), Santiago (2006) e Lopes (2009), que analisaram o processo de tomada e ressignificação dos elementos femininos afro-brasileiros para a construção da identidade nacional. Tais estudos sugerem um possível afastamento das marcas simbólicas de um feminino consolidado nas tradições e costumes e afro-brasileiros em favor da reconstrução do feminino a partir de uma visão eurocêntrica. Esta representação se consagra através da celebração do mito da mestiçagem e da democracia racial e vai ser apresentada como hegemônica por grande parte dos teóricos que discorrem sobre a formação da sociedade brasileira. Como os estudos acima não tratam especificamente do universo musical, mostrarei como que tais representações a cerca do feminino foram incorporadas pelo mundo do samba carioca e, consequentemente, por parte grande da música popular brasileira, já que o samba se constituiu nas décadas seguintes num dos maiores ícones deste segmento.

Mulher também é bamba

Composição: Aninha Portal

Quem disse que samba
Só é coisa pra homem
Com certeza nunca ouviu o meu nome (2x)

E o nome de muita mulher que é bamba
Que canta, que fala, que respira samba
E trás nas cadeiras um molejo brejeiro
Que sabe chamar um pandeiro
Marcando um tantã no terreiro
Que versa e encara qualquer partideiro

refrão

Nem ouviu falar numa tal Jovelina
Uma pérola rara, nem em Vicentina
Nem em Tia Doca, Surica ou Clara
Não sabe quem é Clementina
Marrom, outra joia Divina
E desconhece Dona Ivone Lara

refrão

Dona Neuma e Zica, não sabe quem são
Nem Elza Soares, nem Leci Brandão
E as Pastoras que não deixam o samba cair
E em escola de samba mulher é faceira
É baiana, passista, é porta-bandeira
Torna a escola mais bela pro povo aplaudir

refrão

E Beth Carvalho não conhece então
Mart'nália, Dorina, não conhece não
E tantas mulheres de valor igual
E no sapatinho vou cantar meu samba
Sou mulher guerreira, sou forte, sou bamba
Vou me apresentar sou ANINHA PORTAL

clique para ouvir

1. AS MULHERES NO SAMBA DA "PEQUENA ÁFRICA DO RIO DE JANEIRO"

1.1 A EXPANSÃO DA CIDADE E A CHEGADA DO GRUPO BAIANO

Nas últimas décadas do século XIX e início do XX a cidade do Rio de Janeiro enfrentou graves problemas sociais, causados pelo crescimento rápido e desordenado da cidade. Ao se tornar Capital do Império em 1882 e, posteriormente, Capital Federal com a Proclamação da República em 1889, a cidade recebeu grandes contingentes de imigrantes europeus e ex-escravos de todas as partes do país, muitos atraídos pelo rápido enriquecimento da região gerado pela valorização do café, pelo processo de industrialização, pelas oportunidades que ali se abriam ao trabalho assalariado, em busca de uma melhor qualidade de vida (GRAHAM e HOLLANDA FILHO, 1984).

Neste período, em ciclos aproximados de 15 anos, a cidade sofreu praticamente uma duplicação de número de habitantes. Entre 1872 e 1890, passou de 274 mil para 522 mil. Após 15 anos subiu para 811 mil, chegando ao primeiro milhão no final da Primeira Guerra Mundial (MOURA, 1995). Tratavam-se principalmente de imigrantes europeus procurando emprego nas indústrias e negros libertos fugindo da pobreza, fome, seca, miséria, violência e abandono político das regiões norte e nordeste do país. Abriu-se, com isso, uma constante linha de fluxo da Bahia para o Rio de Janeiro, que permaneceu aberta entre 1870 e 1930, gerando um massivo deslocamento de negros escravos e libertos.

Num primeiro momento, poucas décadas antes da abolição, a falência do açúcar brasileiro cultivado no nordeste fez com que uma grande quantidade de negros escravos baianos fosse vendida a bons preços para regiões mais ao sul, que demandavam larga mão-de-obra para o cultivo do café, cultivo este em rápida expansão e extremamente valorizado no

mercado internacional (VIANA FILHO, 1976, p. 78). Nesta época, a Inglaterra vinha coibindo o comércio de escravos diretamente com a África com sanções comerciais e ameaças políticas, o que valorizou o preço do escravo local. Afetados pelo estado de depressão comercial pelo qual passava a província da Bahia, muitos fazendeiros e homens de dinheiro mantiveram o tráfego negreiro ilegalmente, se aproveitando dos altos lucros da venda de negros, enviando-os para o Sul por navio. A Bahia, até então um dos centros principais de importação de escravos, passou a exportá-los em grande escala para diversos pontos do país (VIANA FILHO, 1967, p. 78). Num segundo momento, após abolição, com a decadência do café no vale do Paraíba e com a falta de trabalho para os negros recém-libertos na Bahia, ocorreu um vultoso deslocamento do campo para a cidade, engrossando e concentrando ainda mais o fluxo migratório de baianos para o Rio de Janeiro, o que acarretou um crescimento populacional acelerado e desordenado das áreas mais pobres da capital. “Era o eixo econômico do país que se deslocava para o sul. E com ele ia também o negro, que havia feito a riqueza do norte e agora seguia para enriquecer o sul. Com ele iniciava-se também a mudança de centro político do país” (VIANA FILHO, 1976, p. 79).

Segundo diversos autores (LOPES, 1992; DINIZ, 2006; MOURA, 1995; FENERICK, 2005), os primeiros grupos baianos que chegaram ao Rio de Janeiro se situaram na parte da cidade onde a moradia era mais barata, somando-se aos negros que ali já habitavam há algum tempo. Habitaram principalmente as regiões da Pedra do Sal (antes Pedra da Prainha) e Saúde, localidade situada perto do cais do porto onde os homens buscam vagas na estiva como trabalhadores braçais. Em seguida, este território se estendeu para as ruas da Cidade Nova e Campo de Santana, como as ruas Visconde de Itaúna e Senador Eusébio, Santana e Marquês do Pombal, convergindo na praça Onze de Junho e, mais tarde um pouco, indo para os morros em torno do Centro.

Rua do Livramento com Rua da Gamboa. 22 de Julho de 1922.[6]

A presença dos negros passou a ser tão expressiva que se tornou tradicional nas regiões em torno do cais do porto, da Cidade Nova e da Praça Onze. Com a chegada dos negros baianos, especialmente os sudaneses descendentes *iorubá*[7], a vida religiosa e político-social dos negros na cidade foi redefinida em função do alto prestígio que estes baianos adquiriram com a elite e classe média. Segundo Viana Filho (1976) em diversos pontos do país, os *iorubás* e seus descendentes se destacaram por serem menos acessíveis aos processos de sincretismo religiosos, mantendo-se numa atitude permanente de rebelião e insubmissão, retardando "o processo de integração social, mantendo-se afastados, reservados, convictos duma

[6] Foto: Augusto Malta Filho. Fonte: <http://www.rioquepassou.com.br/> Acessado em: 6/01/2011.

[7] Os povos africanos aprisionados no Brasil costumam ser divididos em duas grandes categorias principais: *sudaneses* e *bantos*. "Os sudaneses foram retirados da zona do Níger, na África Ocidental e introduzidos na Bahia, de onde se espalharam pelo Recôncavo baiano. Esse povo, por sua massa muscular maior que a dos *bantos*, geralmente magros e esguios, foi mais explorado nas lavouras e nos engenhos de cana-de-açúcar, onde o esforço físico era bastante exigido. O grupo de sudaneses se dividia em duas culturas: a *Yorubá*, de fetichismo *Jêje-nagô,* e a cultura *malê*, adepta dos preceitos do Islã. Pertenciam ao grupo dos Yorubás as nações *Nagô* ou *Yorubá, Ijexá*, *Egba, Quêtu*, procedentes da Nigéria, os *Fantis* e *Ashantis,* nativos da Costa do Ouro e Daomé e os *Jêjes*, procedentes da Costa da Mina. [...] Os negros *bantos* vieram do Sul da África, onde estão localizados os países de Angola, Congo e Moçambique e foram afixados, em sua grande maioria,nas cidades do Maranhão, Pernambuco e Rio de Janeiro, donde, em migrações menores, se estenderam às Alagoas, ao litoral do Pará, às Minas Gerais, Estado do Rio e São Paulo. Os povos bantos são constituídos pelos angolas, os benguelas, os moçambiques, os macuas, os congos" (MATOS, 2007, p. 121).

superioridade esbulhada, e que pretendiam reivindicar em qualquer tempo" (*op. cit.*, p. 127). Enquanto que o *banto*[8],

> [...] de religião pobre de deuses, e cujo sincretismo religioso com o catolicismo já se processava desde a África com certa intensidade, não tardou em assimilar, integrando-os no seu culto, deuses sudaneses e santos católicos. Fê-lo, porém, sem prejuízo dos seus preconceitos religiosos e das práticas íntimas do seu culto. Foi, no entanto, o bastante para dar a impressão do seu desaparecimento, da sua assimilação por outras religiões (VIANA FILHO, 1976, p. 124).

Tal afirmativa a respeito da "insubmissão" e do "retardamento no processo de integração social" dos descentes *iorubá* parece ir ao contrário com narrativa do século XX, onde ganha corpo as ideias de integração racial e da construção do samba e da identidade nacional a partir justamente da integração deste grupo com outros segmentos da sociedade carioca. Entretanto, é possível que em décadas e séculos anteriores esta integração fosse menor, fato que não foi possível aprofundar neste estudo. De acordo com a narrativa principal da cultura popular carioca, esses negros baianos, herdeiros da cultura *iorubá,* tornaram-se para a sociedade carioca do início do século XX o ponto de referência principal da cultura afro-brasileira, formado uma espécie de elite negra, conforme resume Roberto Moura:

> Ao lado dos africanos trazidos pelo tráfico para o Rio, geralmente bantos, se juntavam negros de outras etnias, vendidos no Nordeste para os ciclos do ouro e depois do café, que terminaram na cidade, formando a população dos bairros populares em franca mestiçagem. Ali, os baianos forros migrados por opção própria constituiriam uma elite no meio popular e, generalizando-se as informações de seus sobreviventes e descendentes, pode-se supor serem predominantemente nagôs (iorubás). [...] De fato, os baianos se impõem no mundo carioca em torno de seus líderes vindos dos postos do candomblé e dos grupos festeiros, se constituindo num dos únicos grupos populares no Rio de Janeiro, naquele momento, com tradições comuns, coesão, e um sentido familístico que, vindo do religioso, expande o sentimento e o sentido da relação consanguínea, uma diáspora baiana cuja influência se estenderia por toda a comunidade heterogênea que se forma nos bairros em torno do cais do porto e depois na Cidade Nova, povoados pela gente pequena tocada para fora do Centro pelas reformas urbanísticas (MOURA, 1995, p. 86-87).

A maioria dos estudos culturais sobre o Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX aponta esta comunidade afro-baiana como a principal matriz na formação de uma cultura popular urbana no Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e início XX. Essa concentração em torno dos migrantes baianos tomou uma dimensão ainda maior a partir da publicação, em 1983,

[8] Sobre os bantos ver nota anterior.

do livro de Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro.* O trabalho de Moura foi um dos primeiros a situar a trajetória do grupo baiano em seu processo histórico e social, tornando-se um clássico e referência obrigatória nos estudos sobre cultura popular brasileira. Seguindo esta tendência, a maioria dos pesquisadores que contribuíram na construção histórica do samba (SODRÉ, 1998; SANDRONI, 2001; PEREIRA, 2003; M. MOURA, 2004; CUNHA, 2004; DINIZ, 2006; CALDEIRA, 2007; VIANNA, 2007) passou também a atribuir a este contexto o meio principal onde o samba teria encontrado um terreno propício para seu desenvolvimento enquanto gênero musical e prática sócio-cultural, culminando na sua posterior projeção como gênero musical característico da cultura brasileira, símbolo da identidade nacional, conforme aponto nos trechos abaixo:

> O samba desenvolveu-se no Rio de Janeiro a partir de redutos negros (os baianos do bairro da Saúde e da Praça Onze), como já foi acentuado. Nas festas familiares, tocava-se e dançava-se o samba em seus diversos estilos, para o divertimento dos presentes (SODRÉ, 1998, p. 35).
>
> Foi nessa região "reterritorializada" do Rio de Janeiro, área periférica habitada por excluídos, ex-escravos, judeus de várias partes do mundo, enfim toda sorte de pessoas que não participava da vida social da nossa capital, que o samba emergiu. [...] Nesta periferia se reuniam os futuros bambas: Ciata, Hilário Jovino [...], João da Baiana, Sinhô, Heitor dos Prazeres e Donga, nomes que ecoam até hoje nos redutos do samba. Foram eles que fizeram de uma atividade quase marginal uma expressão de arte" (M. MOURA, 2004, p. 58).
>
> O cenário dessa epopeia foi a cidade do Rio de Janeiro, e os atores principais deixaram seus nomes gravados: Donga, Sinhô, Pixinguinha, Ismael Silva [baianos ou filhos das Tias Baianas]. Foram eles os responsáveis pela construção do samba (CALDEIRA, 2007, orelha do livro).
>
> [...] fase pioneira da criação do gênero no Rio de Janeiro, no início do século XX, com o grupo de imigrados baianos cuja representante mais ilustre foi a famosa Tia Ciata. Essa fase pioneira se consolida no ano de 1917, que foi o ano do lançamento de "Pelo telefone", considerado por todos como o marco inicial do gênero. É a partir de então que a palavra "samba" entra no vocabulário da música popular (SANDRONI, 2001, p. 15).
>
> Os compositores pioneiros do samba [...] vivenciaram e construíram todo um legado cultural que a Cidade Nova simbolizou no universo carioca. Frequentaram, sem exceções, as casas das famosas baianas festeiras, espaço de acolhida material, espiritual e cultural importantíssimos para a história cultural negra e do samba (DINIZ, 2006, p. 27).

Atualmente, essa centralidade dos baianos na construção da cultura popular carioca vem sendo revista por alguns estudiosos que passaram a sugerir outras visões e experiências na formação deste repertório cultural tão importante na constituição da identidade nacional. Neste sentido, Mukuna (2006) faz um estudo sobre a influência dos escravos de etnia *banto*

para música popular brasileira. Seu livro é um contraponto à sistemática ênfase dada à contribuição sudanesa na consolidação deste repertório, alertando que a influência *banto* foi praticamente ignorada neste processo. Cunha (2001), sem deixar de mencionar a devida importância dos baianos, destaca as diferentes práticas carnavalescas das populações pobres e das camadas altas do Rio de Janeiro, revelando suas contribuições na formação do carnaval brasileiro. Gomes (2003), ao analisar o processo de fundação de algumas escolas de samba carioca, como a Portela, Mangueira e Império Serrano, traz a influência de outros territórios culturais, além dos baianos. Segundo o autor,

> Nos primórdios das escolas de samba nota-se a presença de tias cariocas, mineiras e fluminenses, tão influentes em suas comunidades como Ciata, Amélia e Sadata o foram para as suas próprias: a Tia Ester de Osvaldo Cruz, com seu bloco carnavalesco e suas relações com "artistas de rádio" e "políticos em evidência", que inclusive frequentavam suas festas familiares; as tias mangueirenses, com a mineira Tia Fé ou Tia Tomásia, jongueiras e mães de santo que estiveram presentes no processo de fundação da Mangueira; a jongueira e religiosa valenciana Maria Rezadeira, que trouxe para a Capital Federal práticas aprendidas na fazenda onde nasceu. Assim, se é necessário um maior investimento sobre as atividades do grupo baiano na Capital, é ainda mais urgente realizar pesquisas a respeito dessas outras figuras, que por certo exerceram papéis indiscutíveis na formação de importantes espaços onde ocorriam práticas como o samba, as escolas de samba, jongo, folia de Reis, capoeira, entre outras (GOMES, 2003, p. 197).

O objetivo destes estudos não é negar ou mesmo minimizar a importância do grupo baiano, mas sim apontar dimensões que foram ignoradas por reduções simplistas anteriormente empregadas.

> Os baianos, por mais importantes que possam ter sido na constituição de uma cultura popular urbana na cidade do Rio de Janeiro, necessariamente dialogaram com tradições já existentes e com outros grupos recém-chegados. Assim, pode-se dizer que o carnaval popular do fim do século XIX e início do XX foi, antes que uma invenção de um grupo, uma criação coletiva mais ampla (GOMES, 2003, p. 179).

O próprio Donga, em depoimento, deixa entrever que a consagração da casa de Tia Ciata como a representante máxima desta cultura popular pode conter certo grau de ficção. Segundo ele,

> [...] a tia Aciata, que é muito falada, não sabia nada. A sua casa não era musical. Ela dava lá umas festas de samba, agora os demais estilos eram executados nas outras casas, em épocas festivas como Natal, por exemplo. Naquela época não havia boates, por isso nessas casas que festejam encontrávamos choro, samba, etc. (DONGA depoimento ao MIS, *Vozes Desassombradas do Museu*, 1970, p. 84).

No sentido de promover uma crítica a respeito desta homogeneização da história, Santhiago (2009) argumenta que o controle exercido por grupos majoritários nos circuitos de produção e difusão musical conduziu a uma disposição exagerada do negro em adotar o samba

como seu modelo de expressão por excelência e, por vezes, sua única possibilidade de expressão artística. Segundo o autor, “sob o elogio da vocação rítmica e do engajamento social por meio da arte, abrigam-se formas sutis que comprimem o espaço do negro na canção brasileira e facultam um número reduzido de formas pra se lidar com distintos interesses artísticos”, como se a eles fosse permito cantar apenas samba (SANTHIAGO, 2009, p. 21). Por isso, o autor traz um estudo sobre cantoras negras brasileiras ligadas ao universo da canção e do jazz, apontando para a complexidade sócio-cultural dos negros e a consequente diversidade de repertórios interpretados por elas.

Na mesma direção, merece destaque o trabalho de Sampaio (2008) que traz um estudo sobre duas mulheres negras, Joaquina Maria Conceição Lapa (Lapinha) e Camila Maria da Conceição, atuantes no campo erudito da música brasileira de concerto no século XIX, um contexto onde são raríssimas as menções à atuação de cantoras negras. Segundo o autor, “antes da década de 1950, a inclusão de negros na música erudita era um verdadeiro tabu preservado pelos libretistas, compositores e empresários, uma vez que o mundo ainda mantinha a ideologia preconceituosa originada pela escravidão nos séculos precedentes” (SAMPAIO, 2008, p. 9). Entretanto, sabe-se que desde os primórdios da colonização brasileira os negros foram familiarizados com a tradição clássica. São abundantes, por exemplo, relatos de senhores que mantinham em suas propriedades, seja por vaidade, luxo ou para deleite próprio e dos visitantes, bandas e orquestras compostas de escravos. Também são frequentes os relatos em documentos históricos que apontam negros e índios atuando como músicos nas igrejas desde o tempo dos jesuítas. Por isso, o autor argumenta que

> a participação do negro na música brasileira foi constante, de grande relevância e de maneira indiscutível, tanto no domínio popular quanto no religiosos desde os tempos coloniais. [...] Igualmente importante foi sua atuação na música sacra, nos setores composição e interpretação (SAMPAIO, 2008, p. 19).

Ciente destas lacunas, o presente estudo manterá o foco no núcleo baiano da cidade do Rio de Janeiro, procurando, quando possível, contrapor com dados de outros contextos culturais e geográficos. Se a contribuição feminina nas práticas musicais dos grupos baianos é pouco valorizada, apesar literatura sobre o universo afro-brasileiro ter sido direcionada amplamente para esta realidade, que dirá em contextos ainda pouco explorados. Além do mais, a cultura carioca e brasileira é constituída por tamanho sincretismo que torna difícil qualquer

mapeamento relacionado a procedências étnicas e geográficas. Este estudo não pretende dar conta de todas estas questões, por isso, a partir de agora vou me concentrar em alguns aspectos das relações de gênero no contexto da Pequena África do Rio de Janeiro, especialmente as conexões entre o sagrado e o profano em torno das práticas musicais ali desenvolvidas.

1.2 UM TERREIRO ONDE GALO NÃO CANTA

Estudos sobre religiosidade têm destacado que nos redutos afro-brasileiros da cidade do Rio de Janeiro, tanto aqueles formados por migrantes baianos, como mineiros ou cariocas, a mulher negra possuía/possui um elevado status social e que tal característica pode se aplicar também a diversas outras regiões brasileiras habitadas majoritariamente afro-descendentes (THEODORO, 1996; LANDES, 2002; SANTOS, 2006; MATOS, 2007). Neste contexto não se sustentava o modelo burguês de família que delegava à mulher o espaço do lar, a criação dos filhos e a submissão, e ao homem o trabalho, a subsistência da família e o poder de iniciativa. Várias razões contribuíram para este diferencial da mulher negra. Alguns autores, especialmente não acadêmicos, referem-se a uma herança cultural que teria sido trazida das terras africanas e preservada em solo brasileiro pelos escravos e seus descendentes. Embora na maioria das etnias da África Negra a posição da mulher seja inferior à dos homens,

> Por toda a África à mulher se deram tradicionalmente grandes oportunidades (como propriedade e controle de hortas e pomares, mercados, negócios domésticos, sociedades secretas) e reconhecimento oficial (de sacerdotisa e médium, os paços de rainha e outras entidades que tratam de interesses femininos); por vezes a mulher as partilhava com os homens. Era assim nas complexas sociedades da África Ocidental de onde veio, ou descendia, grande parte da população escrava (LANDES, 2002, p. 349).

Entretanto, tem prevalecido na academia (VELOSO, 1990; AMARAL, 2007; LANDES, 2002; HITA, 2004, WOORTMANN, 1987) a ideia que, sob a escravidão, o homem negro experimentou a segregação familiar, a violência, o excesso de trabalho e humilhações mais profundamente do que as mulheres negras. A desvalorização da posição e oportunidades para o homem negro teria sido compensada pela intimidade que a mulher tinha com a casa grande, principalmente

em função do trabalho doméstico desempenhado por elas, sempre essencial para subsistência da família dos senhores. Caracteristicamente, encarava-se "uma família escrava como tendo uma mulher como chefe responsável, e não um homem, e o filho era identificado tanto pelo nome dado à mãe como pelo nome do senhor; habitualmente, as horas extras de trabalho de uma família escrava eram pagas à mulher como chefe; e não ao homem" (LANDES, 2002, p. 347). Além do mais, durante a escravidão, as mulheres eram mais facilmente alforriadas, "como atesta o censo da capitania de Minas realizado em 1738, no qual [...] elas constituíam 65% do total de 387 forros, contra 37% dos homens" (SCHUMAHER e BRAZIL, 2000, p. 150). Mesmo décadas após a abolição, essa relação desigual permaneceu no mundo afro-brasileiro. A mulher negra rapidamente conseguiu se armar "em torno da infra-estrutura das casas 'de família', senhoriais e burguesas, como cozinheiras, lavadeiras, copeiras ou em qualquer outro serviço eventual requisitado" (MOURA, 1995, p. 72-73), tornando-se as principais mediadoras entre ambas as realidades. Ao passo que o homem negro sofreu duramente com a falta de trabalho – devido à desequilibrada concorrência pela mão-de-obra com o imigrante europeu –, a discriminação das ruas, a repressão da polícia, a humilhação e desprezo das classes sociais superiores. Mesmo após a abolição, portanto, a mulher negra continua sendo a principal provedora de sustento financeiro e referência familiar, conforme argumentam Veloso (1990), Amaral (2007) e Landes (2002).

Segundo Landes (2002, p. 343-4) entre a maioria das etnias africanas aportadas no Brasil, incluindo a *iorubá* a posição da mulher no campo religioso é, em geral, inferior à dos homens. Foi na América que as mulheres negras passaram a ser chefes espirituais, especialmente no Caribe e no Brasil, funcionando como sacerdotisas e médias. Landes sugere que não há uma relação estática e perene entre feminilidade e liderança dos candomblés. Ela sugere uma tendência, um gradual aumento do número de mães-de-santo nos candomblés mais tradicionais. Para a autora, circunstâncias históricas e culturais da escravidão favoreceram esse matriarcado, bem como outros aspectos especiais da vida do negro (Landes, 2002, p. 350). Portanto, revela-se em muitas camadas populares afro-brasileiras uma espécie de matriarcado[9]

[9] Sobre os termos 'matriarcado', 'matrilinearidade', 'matrifocalidade', transcrevo abaixo uma citação de Radcliffe-Brown que contribui para esclarecer tais terminologias. "A sociedade tende a dividir-se em segmentos (grupos

que não reproduz nem o modelo africano nem, muito menos, o modelo patriarcal burguês de família implantado pela colonização europeia. Com isso,

> [...] a mulher negra exercia, inclusive, uma importante influência modernizadora na cultura brasileira, já que por tradição herdada dos costumes africanos e por contingências da escravidão e do período pós Abolição, eram economicamente ativas e independentes. Eram mulheres que tomavam suas próprias decisões, o que lhes era possível porque para viverem contavam com seu próprio trabalho, geralmente como cozinheiras, lavadeiras, costureiras, amas-de-leite, amas-secas, vendedoras de acarajé, quindins, canjica e outros quitutes, criadas, padeiras, quitandeiras etc. Esta liberdade e independência ecoavam em sua autoridade no candomblé (e vice-versa), oferecendo o contraponto matriarcal ao desabrido domínio dos homens em toda a vida nacional e latina da época (AMARAL, 2007).

Ruth Landes percebe que o matriarcado não é exclusividade das 'famílias de santo', mas existe também nas famílias negras e pobres em geral. Assim, ela identifica uma relação entre pobreza e 'matrifocalidade'[10], mais tarde muito bem documentada na literatura em estudos realizados no Caribe e Estados Unidos (MARCELIN, 1996; SLENES, 1999), bem como em famílias operárias "brancas" e europeias (BOTT, 1976; FONSECA, 2000). Na mesma direção de Landes, Woortmann (1987) mostra em seu estudo sobre famílias populares de Salvador que são geralmente as mulheres que mantém as relações rotineiras com as crianças, as que gerenciam o orçamento doméstico e que frequentemente contribuem para ele. Desta forma exercem geralmente o papel de chefes da casa, mas também muitas vezes o de chefe de família, devido à alta instabilidade conjugal e abandono da família por parte do homem. A abordagem de Woortmann privilegia a centralidade da mulher e das relações com sua rede de parentesco em detrimento do modelo tradicional de família. Nesta situação, o homem, destituído de poder,

---

locais, linhagens, clãs, etc.) e quando o princípio da hereditariedade é admitido, como o é no mais das vezes, como o meio de determinar a comunidade de um segmento, então é preciso escolher entre descendência materna ou paterna. Quando uma sociedade é dividida em grupos com uma norma de que os filhos pertencem ao grupo do pai temos a descendência *patrilineal*, ao passo que, se os filhos sempre pertencem ao grupo da mãe, a descendência é *matrilineal*. Há, infelizmente, grande liberdade no emprego dos termos *matriarcal* e *patriarcal*, e por este motivo, muitos antropólogos recusam-se a empregá-los. Se não podemos absolutamente passar sem eles, devemos em primeiro lugar dar definições exatas. Uma sociedade pode ser chamada *patriarcal*, quando a descendência é *patrilineal* (isto é, os filhos pertencem ao grupo do pai) o casamento é *patrilocal* (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" (RADCLIFFE-BROWN apud HITA, 2004, p. 13).

[10] Sobre 'matrifocalidade' ver nota anterior.

não é ninguém no mundo da casa (*o terreiro onde o galo não canta,* título empregado pelo autor e tomado emprestado neste estudo), e ao mesmo tempo, não é ninguém no mundo da rua, (um explorado no sistema e mercado de trabalho). Alguns pesquisadores identificam estas características como certa tendência à matrifocalidade em estudos sobre pobreza.

A ideia de *matriarcalidade* empregada aqui neste estudo para o contexto da "Pequena África do Rio de Janeiro" refere-se a um conjunto de relações, amizade, parentesco sanguíneo, parentesco religioso (pai, mãe e irmãos de santo) que está centralizado na figura de uma matriarca *Tia-mãe-avó*, que é o centro das interações de uma rede a partir da qual se multiplicam as relações entre todos os outros membros. Nesta configuração, o papel das Tias Baianas foi imprescindível para a sobrevivência do grupo, ela foi a figura central que garantiu a permanência das tradições afro-brasileiras e as possibilidades de sua revitalização. Sua condição lhe concedeu situação econômica privilegiada, a posição central na casa, na comunidade e nas práticas religiosas, de modo que nos terreiros ou são mães-de-santo (principal chefe espiritual) ou ocupam os principais cargos subsequentes. Não pretendo com o termo "matriarcado" apresentar uma visão essencialista e fantasiosa a respeito das relações sociais deste contexto cultural no sentido supervalorizar a figura feminina e reforçar ausência do homem, do pai e, consequentemente, da família negra ou sugerir que a presença masculina foi insignificante. Os homens, conforme indica a literatura sobre a construção do samba do início do século XX, tiveram um papel central enquanto mediador com a sociedade mais ampla, como foi o caso de Donga, Sinhô, João da Baiana, Pixinguinha, para citar apenas os mais famosos. Além do mais, eles também exerceram como pais, filhos e esposos outras funções específicas nestas redes e ocuparam cargos de alto prestígio, por exemplo, chefes de agremiações como ranchos, blocos e escolas de samba e, por vezes, posição de destaque no domínio religioso como pais-de-santo e *ogãs*[11]. Entretanto, esta esfera de ação masculina não invalida a autoridade feminina estabelecida dentro da rede de relações que configuravam este território afro-brasileiro.

Sendo o samba uma das manifestações mais características deste meio sócio-cultural e a mulher negra a figura central de poder em grande parte dos territórios afro-brasileiros, a

[11] Mais adiante apresento maiores esclarecimentos sobre a figura do *ogã,* quando analiso o papel desempenhado por homens e mulheres nas práticas musicais dos terreiros.

pergunta que move este estudo é: por que a literatura indica a ausência da figura feminina nas práticas musicais deste contexto? O que se deduz com esta ausência é que as práticas musicais afro-brasileiras da virada do século XX, entre elas o samba, eram essencialmente masculinas. O reconhecimento da mulher negra, quando há, está projetado diretamente na figura das Tias Baianas, que costumam ser reverenciadas como as principais responsáveis pela manutenção da cultura afro-brasileira no tocante à religião e à culinária. São frequentemente louvadas como protetoras, provedoras, mães, festeiras, cozinheiras, dançarinas, facilitadoras das rodas de samba. Por outro lado, raras indicações são encontradas referentes às façanhas musicais das mulheres negras deste período e, quando aparecem, geralmente estão situadas em pano-de-fundo ou nota-de-rodapé, uma informação secundária que aparece casualmente ao discutir outros aspectos. Embora o samba tenha se tornado objeto de infinitas pesquisas e alvo de muita discussão em diversos meios (academia, meios de comunicação, literatura, etc.), a questão da importância da mulher para a constituição deste gênero musical parece ser algo de pouca relevância. De modo geral, a maioria dos estudos sobre a música popular brasileira está envolto numa abordagem que sugere uma predisposição quase essencializada do homem negro para a música e uma determinação da mulher para atividades religiosas e do lar, fato tomado a priori e, portanto, prescindível de discussão, como revelam algumas passagens:

> A luta das negras para oferecer melhores condições a seus filhos e manter as festas religiosas, como as alternâncias e ocorrências da vida de sambista e trabalhador dos homens, amadureceriam formas de sobrevivência, moradia, ocupação, devoção, e diversão, que marcam todo o Rio de Janeiro moderno [...] (MOURA, 1995, p. 74).
>
> A despeito do matriarcado das tias, e da forte presença das mulheres na retaguarda do samba, [...] as mulheres, originalmente, restringiam-se à cozinha, ao coro e às palmas. Quando surgiram mulheres compositoras, cantoras e instrumentistas (de Dona Ivone Lara a Dorina, de Geovana a Mart'nália, de Clara Nunes a Teresa Cristina), elas foram expostas com naturalidade à face mais visível da roda (M. MOURA, 2004, p. 106).

O que vou fazer é inverter essa posição, trazendo as informações 'secundárias' para o plano da frente, de modo a sugerir um esquecido mundo musical feminino no samba deste período. Um mundo desvalorizado, obscurecido por uma construção histórica criada pelas classes superiores, focada nos grandes personagens, nos grandes eventos supostamente 'mais importantes', no domínio da vida pública, na tradição escrita, com escassos ou mesmo nenhum interesse na face doméstica, na tradição oral, no conhecimento das mulheres. Segundo Robertson (1989), a tendência dos pesquisadores a dirigirem-se habitualmente a autoridade

estabelecida, sem prestar atenção nas divergências e nos processos pelos quais os membros de uma cultura desafiam esta autoridade contribuiu para esta desproporcionalidade. Segundo a autora, mesmo nas sociedades androcêntricas as mulheres desenvolvem suas próprias culturas musicais e essas culturas proporcionam a chave para compreender o quebra-cabeça do equilíbrio, a resistência e a negociação em qualquer sociedade. Dessa maneira, os estudos de gênero, têm contribuído para as perspectivas que revelam horizontes além dos modelos dominantes e/ou mais visíveis.

1.3 A MÚSICA DAS TIAS BAIANAS

A intimidade das Tias Baianas com a música vai ser o foco a partir de agora neste capítulo. Para isso, reexaminarei a trajetória de mulheres que tiveram seus nomes expostos em uma grande quantidade de documentos, como Tia Ciata, Tia Carmem, Tia Amélia, Tia Perciliana. Proclamadas como as grandes 'matriarcas do samba', essas Tias Baianas estão entre as personalidades afro-descendentes mais importantes na virada do século XX na cidade do Rio de Janeiro. Neste contexto, a designação 'Tias Baianas' (termo apropriado pelas mulheres herdeiras da cultura *iorubá*) se expande para além de uma suposta relação de parentesco e de uma origem territorial ligada à Bahia que o termo em si pode sugerir. Apesar do arquétipo da mãe se projetar em outras categorias familiares femininas, como avó, tias, madrinhas, irmãs, é preciso ter em conta que os laços familiares dos negros foram constantemente resignificados no Brasil durante o período da escravidão, prevalecendo muitas vezes o laço religioso, irmã-de-santo, mãe-de-santo, filha-de-santo do que o sanguíneo propriamente dito. Neste contexto, o termo "Tia" encontra seu significado no campo das relações sociais e, por trás desta designação, uma espécie de matriarcado é sustentado por valores de ordem mítica e somado às estratégias de sobrevivência frente às condições que a escravidão e suas consequências impuseram a este

segmento social. Tais especificidades se refletiram na cultura afro-brasileira através de uma pluralidade de mulheres, mães, negras, mestiças, rezadeiras, feiticeiras, quituteiras, parteiras, parideiras, amas-de-leite, amantes, escravas do sexo, entre tantas.

> Graças à autoridade dos orixás femininos e ao fato de o exercício religioso não ter retirado dos corpos dessas deusas-mães as suas sexualidades, a feminilidade das negras africanas e brasileiras não foi compreendida por esse grupo como uma transgressão ou ofensa aos atos sagrados. Ao contrário, nos relatos desses mitos sempre habitaram paixões, desejos, seduções e até artimanhas e traições das formas mais variadas e totalmente desvinculadas e descomprometidas da moral imposta pela cultura branca. [...] Livres da culpa, as mulheres dessa cultura, cujas ações espelharam-se nas de suas deusas, tiveram uma plenitude na relação do exercício de seu corpo em sua máxima potencialidade: o prazer e a maternidade (MATOS, 2007, p.113-4).

Consideradas as principais guardiãs das práticas musicais e religiosas nos redutos negros, as Tias Baianas foram chamadas de 'festeiras' por promover e abrigar diversas práticas culturais em suas casas. Mesmo em época de grande opressão das classes dominantes com forte repressão da polícia, o samba acontecia nas casas das Tias sob sua proteção. Há uma considerável literatura que trata especificamente da inegável importância destas mulheres para a estabilização das práticas musicais e sociais da cultura afro-brasileira no Rio de Janeiro. Para citar algumas, a biografia de Roberto Moura (1995), intitulada *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*; os trabalhos de Velloso (1990), Jacob (2006), Silva (2009). Estudos que tratam do samba no início do século XX também não hesitam destacar as Tias Baianas como elemento chave na socialização grupo e para manutenção das práticas afro-brasileiras, bem como na sua importante atuação como mediadoras junto às classes dominantes, como Costa (2006), Vianna (2007), Sandroni (2001), M. Moura (2004), Fenerick (2005), Cunha (2004), Caldeira (2007).

Estes estudos revelam que as Tias Baianas se destacaram por sua sabedoria de vida, o talento para a liderança e sólidos conhecimentos religiosos e culinários. Lavadeiras, doceiras, quituteiras trabalhavam em suas casas para depois vender seus produtos nas ruas. Insistiam em andar paramentada com suas roupas de baiana a rigor, tornando-se figuras exóticas que circulavam pelo centro da cidade do Rio de Janeiro, atraindo atenção de muitos curiosos e intelectuais da época. Apesar do explicito reconhecimento da importância das Tias Baianas na literatura e do alto *status* que a mulher negra tinha no meio afro-brasileiro, quando o assunto é a prática musical as mulheres deixam a cena. A imagem que fica é que as baianas seriam as responsáveis por gerar a estrutura propícia para o rito, abrigando, mantendo a comida e bebida,

enquanto que o fazer musical é assumido pelos homens. Quando a roda se forma, as mulheres são mencionadas na dança e, de modo discreto, constituindo o coro e as palmas. Revelam-se então inúmeras personalidades masculinas, como Donga, Sinhô, João da Baiana, Pixinguinha, Hilário Jovino, Heitor dos Prazeres, Germano, Caninha, Almirante, Baiano. Alguns destes inclusive proclamados 'Rei do Samba' como Sinhô, ou 'Imperador do Samba' como Caninha ou 'criador do samba' no caso do Donga.

1.3.1 Tia Ciata, uma Mulher de muitas Façanhas

Apesar de muitos pesquisadores do samba e do carnaval brasileiro terem comentado sobre a influência das Tias Baianas, essa menção, em geral, foi feita de um modo genérico. Não há um aprofundamento sobre quem eram essas mulheres. Geralmente seus nomes aparecem nas páginas introdutórias ou em associação aos grandes homens sambistas (mães ou esposas). Apenas uma delas, Hilária Batista de Almeida (Tia Ciata)[12], foi posta realmente em destaque, fato que a tornou o modelo central e figura mais representativa das baianas desta época. Alguns fatos contribuíram para esse destaque, por exemplo: o episódio onde Ciata tratou da saúde do então Presidente da República Wenceslau Brás que, como gratidão, concedeu um posto privilegiado ao seu marido no gabinete do chefe de polícia e, consequentemente, privilégios políticos para a realização das festas em sua casa; o fato de seu marido ter sido um homem culto, influente, que cursou medicina, fato raríssimo aos homens negros da época; a ampla divulgação do primeiro samba de sucesso, a música *Pelo telefone*, que teria sido composta no quintal de sua casa e apropriada por Donga; sua casa era frequentada por vários jornalistas, políticos, músicos como Vagalume, Mauro de Almeida, Mario de Andrade. Mas, provavelmente, a principal razão de seu reconhecimento ter atingido esta proporção deve-se a famosa pesquisa

[12] Encontrei uma série de versões ortográficas para o apelido de Hilária Batista: Ciata, Ciatha, Ceata, Asseiata, Assiata, Asseata, Aciata, Seata. O mais frequente é Ciata, talvez por ter sido o escolhido por Roberto Moura (1995). Meu pai, historiador nas horas vagas, acredita que "Ciata" vem da palavra "Asseio", que é sinônimo de limpeza. Por corruptela, pode ser entendido como "aceio", ou seja, que é uma pessoa limpa ou "aceiata" e acabou ficando "Ciata" com o passar tempo. Talvez seja porque Ciata mesma fazia questão de sempre dizer que ela era uma "Bahiana Aceiada", ou seja, que o Tabuleiro da Bahiana que ela tinha no Centro do Rio de janeiro era sempre limpinho e asseado.

de Roberto Moura (1995), onde Ciata é tomada como a referência principal para o autor construir sua narrativa histórica a respeito dos baianos do Rio de Janeiro. Por essas razões e, por falta de acurada investigação sobre as demais baianas, há uma significativa quantidade de informações a respeito das práticas musicais na casa de Tia Ciata, sobre de sua vida social e política, sobre sua família, suas origens e seus costumes. Sobre as outras baianas há pouquíssimos dados, exceto pela recente publicação da biografia de Carmem do Ximbuca realizada por sua neta Yara da Silva (2009). As outras baianas e mulheres negras desta época, que devem ter sido tão importantes quanto Ciata para a afirmação do samba e da cultura negra na cidade do Rio de Janeiro, são lembradas de passagem, como é o caso de Tia Sadata; Tia Bebiana; Tia Amélia do Aragão; Tia Perciliana Maria Costança; Tia Amélia Quindunde; Tia Cecília; Tia Gracinda; Tia Veridiana; Tia Josefa Rica; Tia Rosa Olé; Tia Mônica; Tia Jurema; Tia Maria do Adamastor; Tia Davina; Tia Tomásia; Tia Fé; Tia Dada; Tia Perpétua; Dona Esther Maria Rodrigues; Mãe Rita; Anastácia do Nino; Mãe Aninha; Maria Rezadeira.[13]

Tias Baianas[14]

[13] Ver brevíssimas biografias no anexo B.

[14] Ao parecer, não há nenhuma imagem documentada de Tia Ciata, embora diversos sítios da internet especulem que uma das baianas retratadas acima seja ela. De acordo com Jacob (2006) "A maioria dos estudiosos acredita que nenhuma imagem de Hilária tenha sido registrada. Na Bahia, muitos pesquisadores condenam a falta de reverência à mulher que conseguiu assumir, em meio aos senhores do samba, o posto de rainha. O nome de Hilária Batista de Almeida não figura na Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica, que agrupa mais de 3.500 verbetes".

Já que sobre Ciata há maiores informações, é sobre ela que primeiro me debruçarei a fim de trazer algumas evidências a respeito de suas pouco comentadas façanhas musicais. A famosa polêmica gerada pela gravação da música *Pelo Telefone*, que Donga e Mauro de Almeida registraram como sendo de sua autoria, sugere que Ciata teria sido uma baiana que se dedicou também à composição. Assim que lançada, no ano de 1917, Ciata, João da Mata, Germano e Hilário, reclamaram a autoria deste samba, fato divulgado discretamente num canto de página do Jornal do Brasil em 4 de fevereiro de 1917, por meio da seguinte nota:

> Do Grêmio Fala Gente recebemos a seguinte nota: Será cantado domingo, na avenida Rio Branco, o verdadeiro tango Pelo Telefone, dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, o maestro Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível e bom Hilário; arranjado exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e lembrado amigo Mauro, repórter de Rua, (falecido) em 6 de agosto de 1916, dando ele o nome de Roceiro (JORNAL DO BRASIL apud MOURA, 1995, p.124).

Além da nota de jornal, a própria letra desta versão parodiada da música 'Pelo telefone' sugere a participação efetiva de Ciata na composição desta canção.

Pelo telefone / A minha boa gente / Mandou avisar
Que o meu bom arranjo / Era oferecido / Pra se cantar.
Ai, ai, ai, / Leve a mão na consciência, / Meu bem, /
Ai, ai, ai, / Mas porque tanta presença, / Meu bem?
Ó que caradura / De dizer nas rodas / Que esse arranjo é teu!
É do bom Hilário / E da velha Ciata / Que o Sinhô escreveu.
Tomara que tu apanhes / Para não tornar afazer isso,
Escrever o que é dos outros / Sem olhar o compromisso.

Apesar de quatro pessoas estarem assinando a reivindicação no Jornal do Brasil, a letra desta versão menciona apenas Hilário e Ciata como autores. Por outro lado, a letra do samba e as nota de jornal não indicam qual foi o papel de Ciata na criação desta música. Há pelo menos duas possibilidades: Ciata se dedicava realmente à composição musical ou, seu nome foi colocado estrategicamente como uma forma de dar um peso diferenciado a esta reivindicação. Outros fatos descritos na sequência indicarão que primeira opção parece a mais provável.

Tal discussão sobre quem compôs, quem arranjou, quem interpretou, quem palpitou, parecia ser algo irrelevante nas práticas musicais deste contexto. Não havia especialistas nas rodas desta época, e uma mesma pessoa podia desempenhar uma infinidade de papéis, conforme descrevem M.Moura e Sodré:

> O grande *barato* do ambiente do samba é exatamente seu caráter plural, que inclui a possibilidade de cada participante desempenhar diversos papéis dentro da roda. Numa mesma batucada, pode-se ser, em momentos alternados, compositor, cantor, parte do coro, passista ou ritmista – numa convivência extremamente fraterna e democrática. Ali, estão em questão simultaneamente o samba e a vida, a arte e o cotidiano. Todo mundo é palco – e todo mundo é plateia (M.MOURA, 2004, p. 80).
>
> No *meio natural* do samba, todo instrumento podia tornar-se musical: pratos, pentes, latas, caixas de fósforo, chapéus etc. E a organização própria do ritmo não impedia a abertura do processo musical à participação das pessoas, isto é, não se separava radicalmente as instâncias da produção e do consumo, permitindo a intervenção de elementos novos, da surpresa, no circuito da festa (SODRÉ, 1998, p. 51).

A questão da autoria e a especialização dentro da prática do samba passaram a adquirir crescente importância na medida em que o samba foi se tornando um negócio lucrativo, um produto de consumo integrado ao mercado fonográfico e à rádio. O próprio Donga deixa entrever que na época não havia um *status* diferenciado para o músico:

> Lá em casa se reuniam os pioneiros, os sambistas, aliás não havia esse tratamento de sambista e sim pessoas que festejaram o ritmo que era nosso. Não eram como os sambistas profissionais de agora. Era festa mesmo. Assim como havia na minha casa, havia em todas as casas dos conterrâneos da minha mãe (DONGA depoimento ao MIS, *Vozes Desassombradas do Museu*, 1970, p. 74).

Na época, qualquer pessoa que frequentasse regularmente as rodas de samba, seja como espectador, parte do coro, percutindo em algum objeto próximo ou com a palma da mão, dançando, improvisando, versando, era considerada sambista. Essa designação abrangente não implica na falta de reconhecimento daqueles que detinham o conhecimento e as habilidades técnicas dessa manifestação, apenas que essa diferenciação não se fazia necessária. Como o próprio Donga revela, a associação do termo sambista ao músico ou dançarino é uma construção posterior. Sambista, naquele contexto, seria algo próximo ao que se costuma chamar de 'bambas' atualmente.

Se o reconhecimento de Ciata como compositora de sambas não pode ser afirmado com base nos documentos acima, algumas notas de Mario de Andrade – segundo dizem, frequentou a Casa de Tia Ciata – podem reforçar esta hipótese. Embora não fosse este o foco de seu relato, ao descrever os rituais da Macumba no Rio de Janeiro, Andrade refere-se casualmente à Tia Ciata como uma exímia compositora. Inclusive, introduz outra façanha da velha baiana, sua intimidade com violão:

> Pais-de-santos são os feiticeiros-mores, em cujas casas se realizam as macumbas. São obrigados a realizá-las nos dias exatos [...]. Às vezes a fama de certos pais-de-santos se espalha. Uma das mais recentes mães-de-santo (pois que podem também ser mulheres) famosas foi tia Ciatha, mulher também turuna na música dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falam mesmo as más línguas que muito maxixe que correu Brasil com nome de outros compositores negros era dela apropriações mais ou menos descaradas (ANDRADE, 2006, p. 150).

No seu principal romance, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter,* Mario de Andrade retrata uma a visita que sua personagem-título faz a casa de Tia Ciata para participar de uma cerimônia de macumba. Na descrição, Mario Andrade reforça mais uma vez a habilidade de Ciata ao violão e, novamente, acrescenta outro feito: a cantoria da baiana.

> Era junho e o tempo estava inteiramente frio. A macumba se rezava lá no Mangue do zungu da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão. [...] Tia Ciata era uma negra velha com um século no sofrimento, javevó e galguincha com a cabeleira branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita. Ninguém mais não enxergava olhos nela, era só ossos duma cumpridez já sonolenta pendendo pro chão da terra. [...] a macumba da tia Ciata não era que nem essas macumbas falsas não [...] era macumba séria e quando santo aparecia deveras sem nenhuma falsidade. Tia Ciata não permitia dessas desmoralizações do zungu dela. [...] E pra acabar todos fizeram a festa juntos comento bom presunto e dançado um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muita pândegas liberdosas (ANDRADE, 2004 [1928], p. 57-64).

Tia Carmem, mais conhecida como Carmem do Ximbuca, contemporânea e irmã-de-santo de Ciata, em depoimento a Roberto Moura reafirmar o imponente canto da baiana, versando e improvisando nas rodas de sua casa. Segundo ela, Tia Ciata

> levava meia hora fazendo miudinho na roda. Partideira, cantava com autoridade, respondendo os refrões nas festas que se desdobravam por dias, alguns participantes saindo para o trabalho e voltando, Ciata cuidando para que as panelas fossem sempre requentadas, para que o samba nunca morresse (CARMEM apud MOURA, 1995, p. 100).

Portanto, as evidências apontam que Tia Ciata além de cozinheira, dançarina e uma boa festeira, foi uma mulher atuante e influente no meio musical de sua época. Mais adiante, vou mostrar outros indícios que sugerem que Ciata não era um caso isolado entre as mulheres. Contudo, é preciso ressaltar que, se sobre Ciata – a baiana mais famosa – as informações foram encontradas com certa dificuldade, sobre as demais Tias Baianas, vão ficando cada vez mais escassas.

1.3.2 PASTORAS QUE SUSTENTAM O SAMBA

Antes de continuar apresentando as mulheres musicistas da 'Pequena África', gostaria de abrir um parêntese para comentar a respeito de um dos papéis musicais mais desempenhadas pelas mulheres no samba do final do século XIX e início do XX, uma ocupação fundamentalmente feminina. Trata-se de um coro feminino, chamado no contexto do samba por 'pastoras', responsável por manter a melodia em diversas práticas musicais afro-brasileiras. Ganhou destaque principalmente nos sambas de quadra e nos desfiles dos ranchos carnavalescos sendo, posteriormente, transferido para as Escolas de Samba, mantendo a mesma designação (pastoras), porém com uma mudança significativa em relação à função e hierarquia.

> Nos primeiros anos de existência, tendo como matriz os ranchos carnavalescos, as escolas de samba não apresentavam em seus desfiles um samba-enredo. Um refrão era entoado pelas pastoras (nome extraído dos pastoris natalinos) e os mestres-de-canto, posicionados à frente e atrás do contingente formado por dezenas de pessoas, improvisavam os versos, submetidos ao tema do estribilho (DOSSIÊ DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO, 2006, p, 52).

Desde a fundação dos primeiros ranchos e até meados dos anos 40, quando as primeiras Escolas de Samba começaram a se estabelecer, não existia, portanto, a figura do puxador-intérprete de samba-enredo. As músicas de então (não necessariamente sambas) eram cantadas por um grupo de pastoras que ficavam próximas ao palanque onde estava a comissão julgadora. Vale lembrar que não havia o suporte tecnológico dos microfones e caixas amplificadoras. Uma reportagem sobre o rancho criado na casa de Ciata destaca a importância das pastoras para o perfeito equilíbrio da música:

> [...] o Macaco é Outro era um racho despretensioso [formado na casa de Tia Ciata]. Sua finalidade era brincar o Carnaval e ironizar os congêneres. [...] O que o Macaco é Outro tinha, além de reunir carnavalescos traquejados, era uma boa orquestra e pastoras que cantavam bonito. [...] No espírito de galhofa que sua denominação transmitia, na roupagem simples de seus componentes, ele apenas tinha como fito mostrar a boa qualidade de seus músicos e a perfeita unidade das vozes de suas pastoras. Com essa finalidade, no domingo de Carnaval de 1910 saiu de sua sede na rua Visconde de Itaúna cantando: 'Já fugiu meu macaquinho, / Coitadinho! / Quem nos dará razão / Que macacão!...'(EFEGÊ, 2007, p. 211. Originalmente publicada no jornal *O Globo* de 23/01/1974).

Uma curta passagem também destaca as pastoras do rancho formado por Hilário Jovino, famoso por ter sido um dos principais criadores e organizadores dos ranchos da Saúde e

proclamado como um dos principais responsáveis pelo deslocamento dos desfiles, antes no período de Terno-de-Reis (conforme a tradição Baiana), para o período do Carnaval, mais aceito pela elite carioca.

> [...] o Rei de Ouros, comandado por Hilário [...] recebeu entusiásticos aplausos no seu desfile. Passeio, desfile, que um pequeno conjunto musical, composto de flauta, pandeiro e ganzá dava a cadência às pastoras 'fantasiadas de dançarinas' (EFEGÊ, 2007, p. 225. Originalmente publicada no jornal *O Globo* de 31/12/1974).

Em depoimento, Almirante também destaca as pastoras no período inicial de formação das primeiras escolas de samba:

> A ideia de formação das escolas de samba nasceu aos poucos, na década na década de 20, durante os carnavais. [...] Passamos a nos organizar no Estácio, esquina da Rua Pereira Franco, ponto de reunião de Ismael Silva, Rubens Barcelos e outros sambistas, onde Francisco Alves nos procurava para comprar sambas. Formei um grupo de pastoras, uma das quais era Clementina de Jesus. Mais tarde, sambistas da Mangueira e outros bairros começaram a se juntar ao nosso grupo (ALMIRANTE apud SODRÉ, 1998, p. 89).

O emprego das pastoras para segurar o canto não foi uma invenção e nem uma exclusividade dos ranchos carnavalescos, embora tenha sido consagrado neste contexto e, posteriormente, no mundo do samba. O termo 'pastoras' tem origem nas festividades de Reis ou Reisado (com uma infinidade de outros nomes e variações)[15]. Trata-se de um festejo de origem portuguesa ligado às comemorações do culto cristão do Natal, trazido para o Brasil ainda nos primórdios da colonização onde sofreu diversas adaptações em cada região em função do processo imigratório e das miscigenações locais (SOARES, 2002; NUNES, 2002). De modo geral, o Reisado é formado por um grupo de foliões que se reúnem numa espécie de rancho, com o fim de visitar as casas das pessoas mais gradas e hospitaleiras da região, a cantar e a dançar. Em alguns contextos, os homens são chamados de pastores e as mulheres de pastoras, representando simbolicamente os verdadeiros pastores que visitaram Jesus no dia de seu nascimento. Os pastores são representados na bíblia como homens do campo, simbolizam a

[15] Folia de Reis, Santos de Reis, Reisado ou Terno de Reis são os vários nomes pelos quais é conhecida esta manifestação popular baseada nas festividades cristãs. Em resumo, a função do ritual é representar/reviver a visita que os Reis Magos Melchior, Baltazar e Gaspar fizeram a Jesus Cristo à época de seu nascimento, conforme descrito na Bíblia no Evangelho de Mateus (Mt 2: 1-11). Dependendo da região o rito pode ir além da cantoria realizada dentro das casas, chegando a ser feita uma encenação em praça pública, com danças, adicionando personagens como: rei, mestre-sala, alferes, a burrinha, o boi, o jaraquá, a arara, o caipora, a ema, etc. Muitos outros personagens podem aparecer, dependendo da região em que esta festa é realizada. Em algumas regiões de São Paulo, por exemplo, há também a figura de palhaços, reza-se o terço ao entrar nas casas e a cada ano é coroada uma família que será responsável em realizar o ritual no ano seguinte (SOARES, 2002; NUNES, 2002).

simplicidade do povo. A princípio, esta designação nas festividades de Reis não servia para atribuir nenhuma função musical, mas é provável que o termo 'pastoras' para o coro feminino no samba encontre sua origem nesta tradição, embora eu não tenha encontrado na literatura tal relação.[16]

Apesar desta possível origem terminológica, é do terreiro que tal configuração se propaga para o samba. Embora nas práticas religiosas do terreiro o canto não seja privilégio de nenhum dos sexos (AMARAL e SILVA, 2008), a voz feminina, por ser em maior número e entoada em um registro mais agudo, se sobrepõe facilmente à dos homens, de modo que o que se ouve durante todo o ritual é praticamente um coro feminino. Eram, portanto, as Tias Baianas, mães e filhas-de-santo que constituíam a base do coro feminino nos ranchos cariocas das primeiras décadas do século XX.

Os baianos que vieram ao Rio de Janeiro no final do século XIX transferiram a comemoração de Reis para a semana do carnaval, segundo Moura (1995, p.88), por repressão da sociedade carioca que, embora também festejasse o Reisado nesta mesma data, não via com bons olhos a forma dionisíaca com que o negro se apropriava das festas católicas, o que provocou protestos e interdições, tendo como consequência o deslocamento das principais

[16] Entretanto, apesar da possível transferência do termo 'pastora' para o samba, alguns estudiosos desta manifestação na região Sul do Brasil apontam que a participação feminina não é comum neste ritual. Provavelmente tal constatação não se aplica às regiões ao norte, visto que esta manifestação adquire características radicalmente diferentes em cada contexto. Fernandes (2004) encontrou em sua pesquisa em Içara-SC, constatou uma "presença exclusivamente masculina entre os cantores, inclusive a terceira voz, [...] feita por um homem, por não haver participação feminina" (*op. cit.,* p. 30). A pesquisadora descreve a história de Joelson, um senhor que, devido à mudança para outra cidade, formou um grupo novo de Terno de Reis no qual mulheres senhoras passaram a fazer o canto. Segundo a autora, "essa foi uma transformação do terno-de-Reis tradicional, pela inclusão de mulheres na cantoria, mas foi também uma das certezas de que a manifestação do Terno-de-Reis permaneceria" (*op. cit.,* p.61). De acordo um dos informantes entrevistados por essa autora, a presença feminina não era bem quista, pois "a mulher cantando trazia maus augúrios à família visitada" (*op. cit.*, p. 71). Conforme um levantamento feito pelo Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (ver bibliografia), no Rio Grande do Sul "os ternos de reis eram e ainda são, compostos por pessoas das mais variadas idades, geralmente formados por homens, sendo poucos os que tinham mulheres entre seus figurantes". Soares (2002), também percebe que em Santa Catarina, especialmente "em Laguna, Imaruí, São Francisco, Itajaí, São José, Santo Amaro e tantos outros municípios [...], algumas vezes, [...] os grupos tinham somente elementos masculinos, havendo entre os cantores os que imitavam vozes femininas" (*op. cit.,* p. 37). Conforme vemos, a voz aguda parece ser essencial no ritual e, portanto, para suprir a necessidade da voz feminina, alguns homens cantam oitava acima. Entretanto, a prerrogativa de que o Terno de Reis se caracteriza como "uma representação exclusivamente masculina" como em Fernandes (2004, p. 89) não se aplica a diversos outros contextos, inclusive na Região Sul, como, por exemplo, no Morro da Caixa d'Água em Florianópolis, onde realizei uma etnografia para um trabalho de conclusão de curso (GOMES, 2008) e verifiquei a presença de mulheres como algo habitual.

festas negras para o tempo do Carnaval, acentuando sua profanação. Tiago Gomes (2003) sugere que o deslocamento da festa para o período do carnaval se deu menos em função de repressões por parte da elite, e mais como uma estratégia dos afro-brasileiros frente a uma tradição em franco declínio na cidade, causada possivelmente pela crescente valorização do carnaval e das Grandes Sociedades Carnavalescas.

> Neste contexto os ranchos surgiram como a alternativa carnavalesca menos desagradável aos olhos da elite carioca. Com sua organização interna, sua música, que imediatamente encantou a todos, e suas tranquilizadoras credencias de herdeiros de uma festa religiosa do nordeste do país, os ranchos se afiguravam como uma forma de fruição do carnaval que parecia inofensiva, podendo até mesmo reivindicar algum parentesco com as Grandes Sociedades. Estes grupos não pareciam em nada, portanto, aos olhos da elite do final do século, com os 'negros maltrapilhos' com seus 'rudes instrumentos' e 'pantomimas bárbaras' que povoavam as ruas da Corte na primeira metade do século nas datas religiosas (GOMES, 2003, p. 187).

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 do canto que, na maioria das vezes, lançavam mão de versos improvisados, uma prática comum no samba deste período. Duas partes, portanto, eram perfeitamente distinguíveis "a primeira de caráter coral, destinadas às pastoras, e a segunda de caráter solista, destinada a um cantor de sexo masculino" (DOSSIÊ DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO, 2006, p. 40). Não se tinha por costume cantar uma única música como hoje fazem as escolas de samba, várias melodias podiam ser puxadas, por vezes, uma verdadeira miscelânea de sambas. Na medida em que os ranchos foram crescendo, as vozes das pastoras e dos versadores não podiam mais ser ouvidas por todos os integrantes durante todo o percurso do desfile, o que fazia com que, por vezes, parte do grupo mais próxima ao palanque estivesse cantando uma parte, enquanto que a turma da frente ou de trás estivesse cantando outro verso. Com isso, a possibilidade de cruzamentos (ou sobreposições) ritmos, melódicos e de outras espécies era constante nestes desfiles. Tais cruzamentos podem ser observados nos dias de hoje em grandes procissões religiosas e parecem ser encarados com naturalidade pelos fiéis. Não acredito que fosse muito diferente naquela época. A transformação dos desfiles em torneios, estimulando a disputa entre as escolas por meio de uma comissão julgadora, que conduziu à profissionalização nas décadas seguintes, deve exercido maior influência para a correção deste 'problema' do que o próprio desconforto do cruzamento em si.

1.3.2.1 DESTRONADAS AS PASTORAS

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. Desde 1946 “a presença de versos improvisados foi oficialmente proibida nos desfiles. Mas é provável que o processo tenha sido paulatino, e que algumas escolas já tivessem, antes desta data, introduzido o hábito de desfilar com as segundas partes previamente compostas” (DOSSIÊ DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO, 2006, p. 37). A responsabilidade de manter, sustentar o samba na avenida passou a se concentrar na figura de um homem, o solista, chamado de intérprete oficial, ou popularmente de “puxador”, embora sempre acompanhado de um grupo de apoio com mais quatro a seis homens. As pastoras passaram então para um plano secundário. Um grupo bem mais reduzido de mulheres, de três a seis (não mais 30 ou 40 como antes) passou a fazer um contra-canto ou dobrar a voz do solista em alguns trechos selecionados, com a finalidade de dar um apoio ao cantor principal ou abrilhantar algumas passagens do samba-enredo. O termo “pastoras” se manteve, mas a função e o status da mulher cantora no desfile sofreu uma notável transformação. De fundamentais passaram a figuras dispensáveis, opcionais para maioria das escolas de samba. A partir de então foram raríssimos os casos de mulheres como “puxadoras” de samba, fazendo com que esta posição se tornasse essencialmente masculina. Pude encontrar algumas justificativas para essa inversão, porém todas pouco convincentes.

Em primeiro lugar, as mulheres teriam menor resistência vocal para aguentar os quase 90 minutos de desfile, enquanto que a voz masculina teria maior peso e força. Pude verificar a atribuição de força e potência à voz masculina – portanto, ideal para conduzir o canto nos desfiles da avenida – em um estudo anterior sobre o samba na cidade de Florianópolis (ver: GOMES e PIDEDADE, 2010). As pastoras da escola de samba entrevistadas para aquele trabalho

afirmaram que os homens subestimavam suas vozes para, com isso, garantir a posição masculina de destaque. Segundo elas:

> "eles acham que a gente não é capaz de cantar um samba inteiro na avenida pra ajudar. Eles dizem que nossa voz não tem peso igual à de um homem" (op. cit., p. 09);
>
> "Falam que a mulher tem voz aguda, não pode puxar samba-enredo, que é homem que tem que puxar. A gente não canta todas as partes do samba-enredo. Eles acham que a gente não tem voz pra isso" (op. cit., p. 09).

Na mesma direção, Tia Surica, pastora da Escola de Samba Portela do Rio de Janeiro, em depoimento concedido a mim para esta dissertação, apontou o processo de aceleração do samba-enredo como fator principal para a hegemonia masculina na posição de puxadores. De acordo com seu depoimento, em 1966 ela puxou o único samba-enredo feito por Paulinho da Viola para a Portela, intitulado *"Memórias de um sargento de milícias",* ano que a escola foi campeã do carnaval. Ao comentar sobre mulheres cantoras de samba-enredo, ela declarou que

> Naquela época era mais, porque o samba era cadenciado, não era essa correria que é agora. Então você tinha aquele potencial para cantar um samba-enredo na avenida. Hoje em dia não. E não tinha cronometragem. Agora não, são 80 minutos, e mulher não tem mais fôlego pra puxar um samba na avenida. O samba agora é corrido. Eu sou uma que não tenho mais condições, já deu o que eu tinha que dar (TIA SURICA). [17]

Em seguida, Surica menciona algumas mulheres que cantaram samba-enredo pelas escolas de samba mais ou menos no mesmo período em que ela, como Tacira pela Portela, Silvana pela Império Serrano, Elza Soares pela Mocidade Independente. Também merece lembrar que Ivone Lara cantou pela Escola Império Serrano em 1961, conforme ela mesma relata em seu depoimento ao MIS em 1978. [18]

Entretanto, estas participações foram esporádicas e o que se percebe é que mesmo as participações casuais de mulheres têm sido menos frequentes deste então nesta posição. Se há alguma razão biológica para esta inversão de papéis, ela precisa de uma fundamentação mais consistente, pois parece contraditório o fato das mulheres terem sido designadas a conduzir o

[17] IRANETTE FERREIRA BARCELLOS (Tia Surica). Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Rua Júlio Fragoso, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro – RJ, dia 26 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 30 minutos.

[18] "Foi em 1961, a nossa escola tava bem fraquinha. Saiu eu com Abílio Martins. E nesse dia eu fui cronner, eu puxei o samba da escola. Então eu fiz o seguinte, eu não me vesti de baiana, porque ficava ruim eu ao lado desse menino, ele com a roupa de compositor. [...] Mas não me senti bem não, sabe. Porque tem o seguinte: ali eu vinha só cantando, e não dá pra mim não. Eu gosto de vir à vontade, porque aí eu corro a escola toda, danço, mecho com um, mecho com outro. É assim que eu gosto de sair, à vontade" (IVONE LARA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som. 30 de junho de 1978, transcrição minha).

canto principal antes dos avanços tecnológicos, justamente quando a potência e resistência da voz eram fundamentais. A amplificação elétrica promoveu justamente o contrário, ou seja, que vozes antes consideradas inadequadas por serem potencialmente fracas para a prática musical tornassem viáveis, como foi o caso da bossa-nova, onde os artistas podem cantar sussurrando. É possível que a voz feminina fosse considerada a ideal antes da amplificação elétrica devido a esta soar uma oitava acima. Por ser mais aguda é mais facilmente perceptível ao ouvido humano, que tem mais facilidade em reconhecer as frequências agudas do que as graves quando próximo à fonte sonora, embora o som grave se propague a distâncias maiores.

É mais provável que decisões estéticas tenham pesado mais nesta configuração. Conforme apontado anteriormente, o samba do início do século XX estava muito próximo às práticas do terreiro. Neste último, as vozes femininas tomavam (e tomam) maior destaque que as masculinas de modo que ao entrar num destes centros praticamente o que se ouve é um coro feminino. Tal característica se manteve no samba, ao ponto que

> As pastoras é que mandavam. Se elas não cantassem não acontecia nada, não adianta. A gente cantava um samba lá, se elas não quisessem cantar, não adiantava porque a voz feminina é que é o grupo, né?! Ficava uma porção de homem cantando, não tinha graça. [...] Se elas gostassem, elas se animavam e cantavam, e aquilo ia, depois tornava-se um sucesso no terreiro por causa delas (MONARCO DA PORTELA apud VELHA GUARDA DA PORTELA EM "O MISTÉRIO DO SAMBA", 2008). [19]

Áurea, pastora da velha-guarda da Portela, confirma essa versão:

> Antigamente, quando os ensaios eram mais voltados para ensaiar o samba de quadra, então tinha que ter as pastoras. Até a formação era diferente, era um círculo. As mulheres ficavam no círculo ali rodando, cantando o samba, evoluindo, mas sempre no círculo. Quando lançavam o samba na quadra, tinha que ter as mulheres pra fortalecer o samba, até pra influenciar na escolha, porque samba que elas não gostavam, elas não cantavam. O samba não ia pra frente, elas boicotavam mesmo. [...] Papai tinha um fã clube [...] aí elas passavam: 'só canto samba de Manacéa'. [...] Agora não tem mais, é impossível uma escola que recebe 2.000 pessoas fazer isso. [...] Hoje acabou isso, nos ensaios não tem mais pastoras, porque o ensaio agora é voltado para a multidão (ÁUREA). [20]

[19] Trecho transcrito por mim do DVD intitulado: VELHA GUARDA DA PORTELA EM "O MISTÉRIO DO SAMBA" (2008).
[20] ÁUREA MARIA DE ALMEIDA ANDRADE. Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Rua Compositor Manacéa, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro – RJ, dia 23 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 58 minutos.

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.

Pastoras da Velha-Guarda da Portela, 06 de Setembro de 2008, Madureira, Rio de Janeiro.
Da esquerda para direita: Tia Surica, Áurea Maria, Tia Doca, Neide.
Fotografia: Priscilla Guerra. Copyright © Todos os direitos reservados. [21]

Em segundo lugar, uma crença – que iniciou com a era mecânica de gravação e que se estendeu em parte da fase elétrica – que a voz feminina, por ser mais aguda, não era bem captada pelos microfones e equipamentos de som, o que a tornava estridente e desagradável aos ouvintes. Segundo Cardoso Filho (2007), muitos trabalhos sobre a produção de músicas populares em estúdio "afirmam que a ausência feminina ocorria, entre fatores de cunho sociocultural, devido às condições técnicas das gravações mecânicas". Entretanto, o autor afirma que "as frequências agudas não eram um problema para a gravação e a reprodução mecânica. Muito pelo contrário, o problema consistia na captação dos sons graves". Após realizar diversas as análises espectrográficas do repertório brasileiro do início do século XX o autor não encontra razões explícitas que permitam

> [...] reduzir a participação feminina exclusivamente a questões tecnológicas, uma vez que estas não eram um problema generalizado. Muitas das gravações femininas no período mecânico são tão qualitativamente boas quanto às masculinas. [...] Os resultados das

[21] Imagem disponível em: <http://www.flickr.com/photos/cariocavoyeur/2851494985/>, acessado em: 07/01/2011.

> comparações com gravações de cantores não foram suficientes para colocá-los esteticamente em superioridade em relação às mulheres (CARDOSO FILHO, 2007).

Com isso, Cardoso Filho (2007) argumenta que questões de cunho sócio-cultural devem ter sido mais relevantes para a reduzida participação feminina nas gravações deste período do que as tecnológicas. É possível notar que a justificativa da incompatibilidade da voz feminina com a tecnologia disponível da época vem ganhando seu lugar nos estudos sobre a música popular brasileira, em especial aqueles que tratam das mulheres na música como, por exemplo, em Werneck (2007) e Souza (2006).

> O número reduzido de mulheres que produziram gravações a esta época poderia estar vinculado às limitações da tecnologia aplicada para o caso da gravação de vozes. Enquanto esteve limitada ao registro de músicas instrumentais, foi possível para Chiquinha Gonzaga ter acesso a esta tecnologia e manter sua participação destacada. Já quando se passou ao registro de canções, as limitações dos equipamentos, que requisitavam uma forte projeção de vozes, um modo grave e operístico de cantar, gritado, por tenores e barítonos, para que o equipamento pudesse ser alcançado e o registro feito, as mulheres não tiveram participação correspondente (WERNECK, 2007, p. 154).
>
> O destaque para os cantores de grande potência vocal e de voz grave foi evidenciado por questões tecnológicas. Neste sentido, além da questão social que ditava um padrão representativo da mulher dita "honesta" como aquela que estivesse circunscrita ao espaço doméstico, havia ainda uma questão tecnológica que limitaria o acesso da mulher à possibilidade de realizar gravações mecânicas (SOUZA, 2006).

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 (ROBERTSON, 1989). No caso do samba, pode-se dizer que houve um empoderamento dos homens a uma função que antes era designada às mulheres. Curiosamente, em uma pesquisa que realizei recentemente numa escola de samba de Florianópolis (GOMES e PIEDADE, 2010), o naipe das vozes (puxadores e pastoras) se revelou como um dos campos mais conflituosos no que se refere às disputas de poder entre os gêneros. As pastoras desta escola de samba demonstraram imensa insatisfação em relação a sua posição e a pouca valorização de seu papel dentro da escola.[22] Já na bateria, ou seja, nos instrumentos

[22] Sobre a insatisfação das pastoras atuais sobre sua valorização dentro da Escola de Samba, em depoimento elas afirmaram: "Na escola de samba eu notei que se a mulher for tudo bem, se não for tanto faz. Não tem tanta importância. O importe é o puxador... a gente sabe da importância do puxador, mas a gente sabe do brilho que a

de percussão, havia maior consenso entre as partes. As ritmistas – quase todas concentradas em torno do naipe dos chocalhos –, estavam de acordo que o chocalho é o lugar feminino, enquanto que os tambores em geral (caixa, repenique, surdo), eram mais adequados aos homens.

Enquanto que a condução do canto nas escolas de samba foi apoderada num momento de reordenação interna – pela competitividade estimulada pelas premiações (concursos) e pelas inovações tecnológicas –, veremos mais adiante que a hegemonia masculina na percussão encontra sua razão, ao menos em parte, na mitologia africana.

***

Apesar desta reordenação do lugar das pastoras nos desfiles dos ranchos e das escolas de samba, o coro feminino continuou essencial em diversos outros contextos do mundo do samba como, por exemplo, no samba de terreiro, samba de roda, nas festividades. Segundo o Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro[23],

> O samba de terreiro tem por finalidade primordial possibilitar o canto coletivo, principalmente das pastoras, e os volteios sinuosos de seus pares, conduzidos pelo diretor de Harmonia. [...] Avalia-se a qualidade de um samba de terreiro, considerando-se a recepção da letra e da melodia pelo corpo feminino da escola. É um samba para ser cantado em bom tom e, para tal, a melodia deve ser envolvente e comunicativa (DOSSIÊ DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO, 2006, p. 51).

O samba de roda, cultuado principalmente na Bahia, também tem no coro feminino uma das suas bases principais, conforme descreve Sandroni:

> [...] o samba de roda pode ser realizado em associação com o calendário festivo [...]. Possui inúmeras variantes, que podem, grosso modo, se divididas em dois tipos principais: o 'samba chula' [...] e o samba 'corrido'. No primeiro ninguém samba enquanto os cantores estão 'tirando' ou 'gritando' a 'chula', nome dado à parte poética deste tipo de samba; a chula é seguida pelo 'relativo', resposta coral cantada sobretudo pelas mulheres (SANDRONI, 2005, p.5).

---

mulher dá quando ta do lado dele" (p. 10); "Na parte das músicas a gente não canta o samba inteiro, a gente entra só de vez em quando, pra dar o brilho na música. Mas às vezes eu acho que eles acham que a gente não é capaz de cantar um samba inteiro na avenida pra ajudar. Eles dizem que nossa voz não tem peso igual à de um homem. [...] Eles não querem quebrar essa [tradição]" (p. 09); "Falam que a mulher tem voz aguda, não pode puxar samba-enredo, que é homem que tem que puxar. A gente não canta todas as partes do samba-enredo. Eles acham que a gente não tem voz pra isso" (GOMES e PIEDADE, 2010).

[23] O samba-enredo carioca foi um dos bens imateriais inventariados e salvaguardados pelo IPHAN, como resultado, foram produzidos o *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro* e um vídeo-documentário com depoimentos de alguns participantes da história do samba carioca.

Muitas das Tias Baianas se destacaram por seus belos cantos e por atuarem com pastoras no mundo do samba, como é o caso de Maria Adamastor, Amélia do Aragão, Tia Carmem e da já mencionada Tia Ciata. Segundo o documento *A força feminina do samba* (2007, p. 19) e Efegê (2007, p. 16), Maria Adamastor, rainha dos diretores de rancho, assumiu a responsabilidade de pastora do Reinado de Siva e, além de pastora, neste mesmo rancho se destacou como mestre-sala, como se pode deduzir desta passagem publicada no Jornal do Brasil de 1921: "Foi mais um grande sucesso na Avenida Rio Branco, tendo a mestre-sala, Sra. Maria Adamastor, que se achava ricamente fantasiada, executando admiráveis manobras e dançando com pose inexcedível..." (Jornal do Brasil apud EFEGÊ, 2007, p. 15). Segundo Efegê, Adamastor, "Ora figurava no cortejo como porta-estandarte garbosa, impondo-se aos aplausos do povo, ora era a mestre-sala em bizarras evoluções coreográficas em que demonstrava leveza de movimentos e porte fidalgo" (EFEGÊ, 2007, p. 16). Apesar de adquirir o mesmo *status* das Tias Baianas, por vezes, sendo confundida com uma delas, Maria Adamastor era carioca, nascida na Rua do Hospício (hoje Buenos Aires). Por sua convivência intensa com os baianos, assimilou grande parte da tradição desta terra. Participou intensamente dos ranchos mais tradicionais de sua época e, quando não esteve entre os fundadores (como no caso do Jardineira e, mais tarde o Rosa Branca), teve sempre lugar de destaque como dirigente ou como integrante dos cortejos. Assim como as demais baianas, Maria Adamastor era mestre na culinária, dona de uma casa de petisqueiras à baiana no velho Mercado Municipal, à qual dedicou grande parte de sua vida.

Outra pastora e mulher de destaque no mundo do samba foi Amélia do Aragão[24]. Em depoimento, Donga sugere que sua mãe, Tia Amélia, já no final do século XIX era conhecida como uma das mais importantes figuras do mundo do samba, assim como Tia Ciata.

> Quando nasci, em 5 de abril de 1891[25], [...] minha mãe, Amélia dos Santos, natural da Bahia, já era conhecida como uma das pessoas que haviam introduzido o samba no Rio. Meu pai, Pedro Joaquim Maria, tocava bombardino. Era o tempo do samba verdadeiro, o samba do partido-alto, com mote e glosas improvisadas (DONGA apud SODRÉ, 1998, p. 70).

O destaque de Amélia como cantora é apontada por alguns autores. Segundo o documento *A força feminina do samba* (2007, p. 18), Amélia era "do grupo de baianas que atuavam na Cidade

[24] Seu nome aparece em várias formas: Amélia do Aragão, Amélia Silva, Amélia de Araújo, Amélia dos Santos, Amélia Silvana de Araújo.
[25] Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Donga declara ter nascido em 1889 (MIS, 1970, p. 73).

Nova e gostava de cantar modinhas. [...] Não se sabe ao certo quantos filhos Amélia teve, apenas que Donga a acompanhava em todas as rodas realizadas nas casas das Tias Baianas". Yara da Silva (2009, p. 64) conta que sua avó, Tia Carmem, "foi muito amiga de Donga, [...] filho de sua contemporânea Tia Amélia do Aragão, cantadeira de modinhas, festeira mãe de santo, Donga não podia fugir à regra de bom batuqueiro".

A biografia sobre Tia Carmem revela em uma curta passagem e sem maiores aprofundamentos que ela reconhecida como uma excelente cantora. Haroldo da Costa, que a conheceu e a entrevistou para seu livro *Fala Crioulo,* conta que

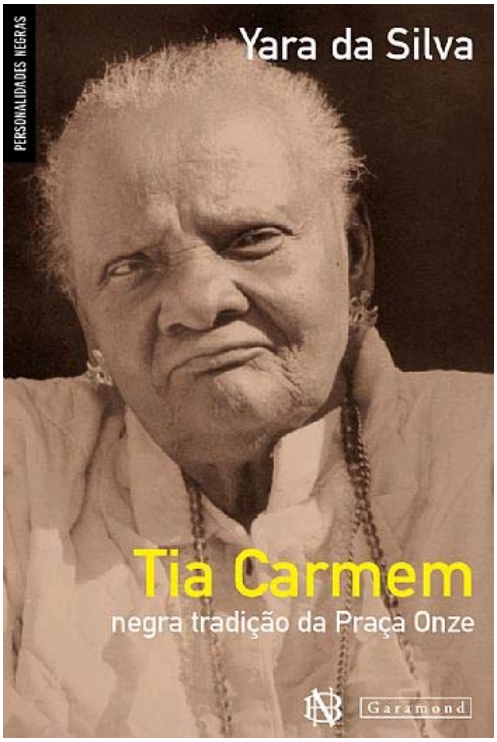
> Ela era festeira e saía em vários ranchos. Nos pagodes que se formavam em várias casas daquela região que incluía a Praça Onze, e que Heitor dos Prazeres chamou de 'Pequena África', tia Carmem sempre cantava; aliás, ela dizia que não cantou no rádio porque não quis. Convites não faltaram. [...] Doceira de mão cheia, vendia no seu tabuleiro ora na Lapa, ora no Campo de Santana ou na Praça Tiradentes (COSTA apud SILVA, 2009, p. 18).

O jornalista Jota Efegê, autor de diversas crônicas sobre a música, hábitos, modas e figuras do Carnaval Carioca, conta em uma matéria do jornal *O Globo* de 31 de janeiro de 1972 que Carmem viveu toda sua vida engajada no Carnaval carioca e que ela, "embora não se empolgue como nos tempos em que como pastora dos antigos e saudosos ranchos saía às ruas cantando alegremente, tem interesse de ver e aplaudir as suas realizações atuais" (EFEGÊ, 2007, p. 176). Segundo o autor,

> Desde sua chegada, aos 17, ou 18 anos – ela não sabe ao certo –, juntou-se, mocinha, folgazã, aos conterrâneos, os baianos, que aqui já haviam lançado os recreativos, as usanças folias da 'boa terra'. [...] Foi nesse Carnaval de inteira baianidade, arredio dos cordões de arruaceiros, promotores de conflitos, que a jovem Carmem [...] se engajou e nele cantava os refrãoszinhos ingênuos, apoiados em rimas fluentes, vulgares: "Ai, ai! não vai nos coqueiros, não,/ Que os coqueiros tão de luto..." (EFEGÊ, 2007, p. 174-5).

A vida de Carmem parece ter sido rodeada por intensas manifestações musicais. Seu marido, Xibuca, foi um exímio violonista e bom batuqueiro. Seu irmão, Pendengo, um hábil pandeirista (EFEGÊ, 2007, p. 175). Além do mais, o ambiente festivo de sua casa, parece ter sido muito próximo ao da casa de Ciata, como ela mesma conta:

> A nossa casa era o ponto de encontro de todo mundo que gostava de pagode. O João da Baiana, por exemplo, esse só queria sambar e tocar pandeiro. [...] o João tinha ciúme do Donga comigo e o Donga tinha ciúme do João. Quanto um chegava e encontrava o outro, eu tinha que dizer que estava aprendendo uma música nova. Era sempre assim. E aí começava aquela bateção de pandeiro, prato-e-faca, aquela tocação de violão que ia até as tantas (CARMEM apud SILVA, 2009, p. 111).



Capa do livro de Yara da Silva (2009).

Em meio ao samba cultuado intensamente com pagodes que duravam dois, três ou mais dias em sua casa, ou frequentando a casa de outras baianas, Carmem aprendeu e aperfeiçoou sua culinária, sua dança e seu harmonioso canto. Em seu depoimento acima ela diz que “estava aprendendo uma música nova”, revelando sua proximidade com as práticas musicais. Além de ter sido uma das pioneiras dos festejos carnavalescos simples e graciosos trazidos pelos baianos, Carmem foi também a última baiana representante desta época a partir, em 1988, aos 109. Fez parte da história viva da cidade do Rio de Janeiro e da história do samba, atuando desde as festas dos fundos de quintais até nas Escolas de Samba, como a Estação Primeira da Mangueira, a qual ajudou a fundar. “Sua longevidade e tradição lhe deram o carisma de um altar vivo, sendo a baiana objeto de respeito e mesmo devoção dos que se reuniam à sua volta” (MOURA, 1995, p. 158).

1.3.3 PERCUSSÃO: UM DOMÍNIO MASCULINO

Intrigado pelas poucas referências às mulheres sambistas no contexto da casa das Tias Baianas, Nei Lopes em uma entrevista questiona Marinho da Costa Jumbeba (neto de Ciata) sobre a presença de mulheres nas rodas de samba da época de sua avó, fazendo-lhe a seguinte pergunta: "E as mulheres faziam partido-alto?". Ele responde:

> Fazia! Ah! Era a Mariquita, Sinhá Velha... Maria Adamastor era uma grande sambista, que fazia grandes sambas, compreendeu? A minha tia, por exemplo, a Mariquita, tocava muito pandeiro, compreendeu? Ela às vezes em casa, só brincando, fazia um grande partido-alto. Só com um pandeiro e os cantos. Mas tinha muita senhora que naquele tempo..., por exemplo, a minha tia Pequena, por exemplo, era grande. Sinhá Velha, que era minha tia também. E tinha as moças, em casa, inclusive a minha irmã Lili. Tinha a afilhada da minha tia, a Cicinha; tinha a Ziza, que era filha da... era minha prima; e era essa gente toda, minha família era muito grande. Ah, o prato era o ritmo do samba! Todo samba tinha o prato, o principal do samba era o prato. Com uma faca (JUMBEBA apud LOPES, 1992, p. 105).

Marinho Jumbeba não hesita em citar inúmeras mulheres interagindo nas rodas de samba e se destacando como 'grandes' partideiras. Na sua fala é possível perceber que os termos 'partideira' e 'sambista' extrapolam o domínio da música e dança. Por vezes, fica difícil imaginar qual o papel de algumas das mulheres citadas na roda, embora, como visto, essa categorização parecia fazer pouco sentido neste meio. Além de ressaltar a destreza de algumas mulheres como cantoras, entre em cena um lugar até agora não explorado, a percussão, onde Jumbeba cita Mariquita como pandeirista. A informação é confirmada nos livros de Roberto Moura (1995, p. 97) e no documento *A força feminina do samba* (2007, p. 16), onde os textos, ao comentarem sobre os descendentes de Ciata, situam entre as mulheres, Glicéria, que se casou com o baiano Guilherme, Sinhá Velha, que se casa com o mestre-sala e líder rancheiro Germano, Noêmia, e, por fim, Mariquita, muito animada e tocadora de pandeiro**.**

Outra mulher do pandeiro parece ter sido Tia Perciliana do Santo Amaro[26]. Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira[27], Perciliana teve 12 filhos, todos ativos no meio musical como, por exemplo, uma de suas filhas que tocava violino; Mané, palhaço de circo

[26] Também encontrei como Perciliana Maria Costança. O primeiro nome aparece às vezes como Prisciliana ou Preseiliana.

[27] Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbete: João da Baiana. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>, acessado em: 05/05/2010.

e violonista; e João da Baiana, famoso por ter sido um exímio pandeirista e compositor de sambas. Todos os filhos de Perciliana nasceram na Bahia, com exceção do caçula, João Machado Guedes que, apesar de carioca, carregou o apelido de João da Baiana em associação à mãe. Perciliana foi uma das prestigiadas Tias Baianas da cidade, frequentemente dava festas em sua casa, com muito samba e candomblé. Neta de escravos beneficiados pela Lei do Ventre Livre, casou-se com Félix José Guedes ainda na Bahia e juntos vieram para a capital.

Algumas biografias de João da Baiana mencionam que teria sido com sua mãe que João aprendeu a batida característica do pandeiro. Em depoimento ao MIS, ele declara ter sido o responsável pela introdução do pandeiro no samba:

> Na época, o pandeiro era só usado em orquestras. No samba quem introduziu fui eu mesmo. Isto mais ou menos em 1897, quando eu tinha 8 anos de idade e era Porta-Machado no 'Dois de Ouro' e no 'Pedra de Sal'. Até então as agremiações só tinham tamborim e ainda assim era um tamborim grande e de cabo. O pandeiro não era igual ao atual. O dessa época era bem maior (JOÃO DA BAIANA depoimento ao MIS, *Vozes Desassombradas do Museu*, 1970, p, 59-60).

João da Baiana também carrega a fama de ter sido o primeiro ritmista a se apresentar raspando a faca no prato. Estes dados acabaram sendo incorporados pela maioria das versões sobre a história do samba. Entretanto, o documento *A força feminina do samba* (2007), apresenta uma versão ligeiramente diferente.

> Perciliana [...] ensinou ao filho a batida do pandeiro que tanto o diferenciava de outros músicos. Perciliana foi a grande responsável pela introdução do instrumento no samba, em 1889. Todos os seus filhos se envolveram com a música. O movimento das mãos de Perciliana transmitido a João da Baiana era único. Não é à toa que, aos 15 anos, o jovem sambista era atração nas festas pela sua habilidade como pandeirista. Perciliana foi também a primeira a ser vista raspando a faca no prato, um instrumento de ritmo inusitado (A FORÇA FEMININA DO SAMBA, 2007, p. 18).

O pandeiro e a combinação prato-e-faca eram os recursos percussivos usuais nas rodas de samba, muito antes dele se tornar famoso no Rio de Janeiro. Segundo Sandroni, "O acompanhamento rítmico mais comum do samba folclórico até o início do século XX parece ter sido pandeiro, prato-e-faca e palmas. [...] em todas as referências a instrumentos no samba, anteriores a fins da década de 1920, não apenas a cuíca como também o surdo (ou barrica) e o tamborim brilham pela sua ausência" (Sandroni, 2001, p. 179). Um depoimento de Tia Carmem sugere que as baianas que migravam para Rio de Janeiro já desciam do navio com o prato nas mãos:

> Da casa deles se via o navio, aí já tinha o sinal de que vinha chegando gente de lá. [...] a baianada veio de qualquer maneira, a gente veio com a nossa roupa de pobre, e cada um juntou sua trouxa [...] Era barato a passagem, quando não tinha, as irmãs inteiravam pra ajudar a passagem. Eu queria achar um livro que a enchente extraviou, aquele livro sim é que tinha as baianas todas, subindo em cima do navio, tocando prato (TIA CARMEM apud MOURA, 1995, p. 43).

Marinho Jumbeba, neto de Ciata, ao referir-se ao samba praticado na casa de sua avó no início do século XX diz que "[...] o prato era o ritmo do samba! Todo samba tinha o prato, o principal do samba era o prato. Com uma faca" (JUMBEBA apud LOPES, 1992, p. 105). Num artigo publicado em 1888, ano da abolição, em Juiz de Fora/MG, o escritor Raul Pompéia descreve um festejo do povo negro na cidade onde o pandeiro e o prato-e-faca já são destaque:

> Depois da refeição, vêm as danças e os cantos. Um delírio de sambas e fados, modinhas portuguesas, tiranas do Norte. Uma viola chocalha o compasso, um pandeiro acompanha, geme a sanfona, um negro esfrega uma faca no fundo do prato, e sorri negríssimo, um sorriso rasgado de dentes brancos e de ventura bestial. A roda fecha. No centro requebra-se a mulata e canta, afogada pela curiosidade sensual da roda (POMPÉIA apud MOURA, 1995, p. 109).

O que se pode deduzir com isto é que o pandeiro e o prato-e-faca eram os instrumentos de um samba doméstico, aquele praticado no fundo de quintal e na sala de jantar da casa das Tias. O que João da Baiana fez foi introduzi-los nas rodas públicas, na sala de estar da casa das Tias Baianas (frequentada pelos intelectuais e elite), na festa da Penha, nos desfiles dos Ranchos carnavalescos e nas gravadoras. João da Baiana fez com o pandeiro e com o prato-e-faca o que Donga fez com o samba, ou seja, teve a coragem de expô-los publicamente, ampliando seu domínio.

Mulher na percussão. Imagem ilustrativa.
Foto do acervo do Centro Cultural Cartola.
Extraída do documento *Samba: Patrimônio Cultural do Brasil* (2008)

De todos os modos, o que interessa aqui não é discutir se Perciliana e João da Baiana tiveram o mérito ou não de introduzir estes instrumentos no samba, mas sim, por meio desta relação mãe-filho, apontar uma dimensão mitológica da cultura afro-brasileira que pode, junto com outros elementos (como a ressignificação do lugar das pastoras nos desfiles e a acomodação do samba aos padrões sociais da cultura dominante), ajudar compreender a configuração atual dos papéis masculinos e femininos no complexo mundo do samba. Além da construção histórica que contribuiu para invisibilizar as mulheres, alguns mitos e crenças das tradições africanas presentes na cultura afro-brasileira podem contribuir para elucidar algumas questões.

De acordo com Theodoro (2008), nas tradições afro-brasileiras a relação das mulheres com a música e com os instrumentos de percussão está vinculada à concepção de 'ritmo vital' do princípio feminino. A autora aponta que na maioria das etnias da África Negra o papel da mulher se delineia a partir da ideia de criação da vida, que se revela desde suas próprias rotinas diárias, que envolvem o nutrir, o organizar, a comunidade até o administrar a vida. A mulher

negra é, segundo os mitos, o elemento básico do ritmo, da dança e da criatividade. No Brasil, este princípio está muito presente principalmente no domínio religioso das tradições afro-brasileiras.

> Na cultura negra brasileira as mulheres são representadas nos mitos como propiciadoras de caminhos e meios para a aquisição, transformação ou transferência de axé (energia de vida). O axé se transmite em uma relação interpessoal e dinâmica, em um processo de comunicação direta, plena de ritmo vital, onde a palavra, compassada e rítmica, é básica e fundamental. [...] Na cultura negra, o 'som', a 'palavra', são elementos mobilizadores, que conduzem a ação, que propicia o 'axé'. Desta forma, a mulher se destaca como doadora da vida, guardiã principal e transmissora das tradições religiosas e culturais, sendo o laço que liga o Sagrado com a vida biológica e espiritual, por ser a zeladora da matéria mítica que modelou o ORI (cabeça) de cada pessoa, mantendo o ritmo da vida (THEODORO, 2008, p. 161).

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-los em abundância nas mitologias africanas[28] e ameríndias[29]. Segundo Robertson (1989), em muitas culturas onde a performance musical é usada como um

[28] Na mitologia iorubá encontramos, por exemplo, o mito do guerreiro que toma o poder das mulheres. Transcrevo, a seguir, uma versão resumida do livro de Prandi (2001). Segundo o mito, "no começo quem mandava no mundo eram as mulheres e os homens eram a elas totalmente submissos. Eram elas que faziam a política e decidiam o destino do mundo e da humanidade. [...] Mas os homens eram muito curiosos e viviam inventando e descobrindo coisas". Um dia Ogum, um caçador que vivia em Irê, descobriu como usar o ferro e com ele passou a fabricar muitos instrumentos, e com esses instrumentos descobriu que podia plantar, colher, caçar e também matar outras pessoas. Assim, os homens inventaram a guerra e tornaram-se guerreiros. "Um dia os homens decidiram tomar para si o poder e escolheram Ogum para enfrentar Iansã e tomar para si o domínio que as mulheres controlavam. [...] as mulheres sempre se reuniam com Iansã numa clareira e ali passavam horas e horas falando mal de seus maridos e se divertindo com os castigos que a eles infligiam. [...] Pois lá estavam elas a conversar e a rir na clareira quando Ogum surgiu do mato vestido para a guerra. A aparência do Guerreiro era assustadora [...]. Em pânico as mulheres se puseram de pé e se dispersaram numa desordenada correria, fugindo em busca de proteção. Muitas correram tanto que nunca mais foram vistas por ninguém. Outras foram viver com os homens, dos quais receberam abrigo e proteção" (PRANDI, 2001, p. 55-62)

[29] Robertson (1989), por exemplo, descreve a disputa pela supremacia entre os *selk'nam*, antiga tribo que habitava a ilha da Terra do Fogo, um dos últimos grupos nativos a serem encontrados na América do Sul. Esta etnia, hoje praticamente extinta, possuía uma intensa espiritualidade, manifestada através de cerimônias mitológicas, como, por exemplo, o *hain* – ritual de iniciação sexual – onde se revelava, apenas aos adolescentes homens, certos segredos com o objetivo de se preservar a ordem social, ou seja, o patriarcado. Segundo o mito, antigamente, os homens estavam subordinados ao poder que exerciam as mulheres. Elas tomavam as decisões importantes para o melhor desenvolvimento de seu grupo. Os homens, submetidos a esta vontade, se dedicavam aos trabalhos domésticos: mantinham o fogo aceso, assavam a carne e cuidavam das crianças.

modo de controle social, acredita-se que o conhecimento e o poder ritual tenham pertencido em um passado remoto às mulheres.

Nas religiões afro-brasileiras, o *Mito Iorubá do Tambor Batá* é referência importante na determinação dos papéis de gênero desempenhados por homens e mulheres nas práticas musicais dos terreiros. Transcrevo abaixo o mito extraído integramente do livro *Corpo e Ancestralidade* de Inaicyra F. dos Santos (2006, p. 64), segundo a autora, contado por Ayánkunle Ayánlade e Duroladipo Solaboni, em junho de 1988, na cidade de Oyo, Nigéria.

> Nos primórdios da civilização, não existia em Oyo-Oro, cidade desaparecida, nada conhecido com tambor; ali morava uma mulher chamada *Ayántoke*, mas as pessoas a chamavam de *Ayán*[30]. Esta senhora era estéril, andava sozinha pelo mato, sempre com um pedaço de madeira oco. Um dia ela viu uma pele de bode e resolveu cobrir as extremidades do pedaço de madeira, mas a pele ora não se adaptava muito bem, ora rasgava quando ela batia com um pedaço de pau. Ela insistiu várias vezes no seu intento; usou também um pedaço de couro em forma de tira para bater nas extremidades do tronco, mas nada dava certo. Finalmente, um dia, *Exu* apareceu e lhe deu tiras de couro de veado a fim de que amarrasse com firmeza o couro no tronco. E foi nesse momento que o tambor deu um som melodioso. *Ayán* começou a tocar o tambor por toda cidade, as pessoas corriam para escutá-la (todos surpresos!), porque nunca tinham ouvido alguma coisa semelhante antes... Ela ganhava, ao mesmo tempo, muitos presentes. Xangô – orixá do trovão – na qualidade de rei da cidade, quando a ouviu convidou-a para morar no palácio. Ela tornou-se a tocadora oficial do palácio de Xangô. Todos sabiam que ela era estéril; no entanto, mais cedo ou mais tarde ela teria um filho, uma vez que qualquer mulher estéril que entrasse no palácio de Xangô tornava-se fértil. E foi o que aconteceu: *Ayán* casou-se com Xangô e logo teve um filho que foi chamado de *Aseorogi*[31]. Ela passou toda a arte de tocar e construir o tambor para o seu filho. *Ayán* também é, até hoje, o nome dado a todos os membros de uma família cultuadora do tambor, entre os povos *Yorubá*. *Ayán*, portanto, é o símbolo do tambor, orixá dos tocadores e que é cultuado somente por eles.

[30] A ortografia da palavra *Ayán,* no idioma *Iorubá*, segundo o dicionário R.C Abraham (Inglaterra, London Press, 1958) é *Ayòn*, que significa tipo de árvore e deus dos tambores (SANTOS, 2006, p. 155).

[31] *Aseorogi* – o *axé* (a força, a essência) da árvore e que faz cerimônia e que cuida do tambor (SANTOS, 2006, p. 156).

Segundo o *Mito do Tambor Batá*, as mulheres delegaram a seus filhos homens a arte de tocar e construir o tambor, ficando elas proibidas de exercer esta função. Este tipo de mito, onde a posse original de determinados instrumentos musicais pertencia às mulheres, sendo posteriormente apoderados pelos homens é bastante comum na região da Amazônia, conforme indica Mello (2005, p. 97). Em seus estudos (*op. cit.,* 1999 e 2005) a autora descreve uma situação semelhante entre os índios Wauja do Alto Xingu. Segundo a mitologia Wauja, as mulheres seriam as primeiras "donas" e conhecedoras do repertório das flautas sagradas, só que, neste caso, o privilégio de tocar o instrumento não foi simplesmente transmitido, mas roubado pelos homens, ficando as mulheres proibidas de tocar ou ver estes instrumentos.[32]

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 os elementos mais representativos. De fato, a música popular brasileira é constituída por tamanho sincretismo que torna difícil qualquer mapeamento relacionado à procedência destes mitos. Não pretendo dar conta desta questão, por isso, agora vou me concentrar apenas em alguns pontos dos mitos africanos a fim de sugerir possíveis traspassações entre o sagrado e o profano nas manifestações musicais afro-brasileiras, tendo o samba como recorte principal.

Especialmente por conta do *Mito do Tambor Batá*, na maioria dos terreiros afro-brasileiros o cargo de *ogã*, tocador dos atabaques durante os cultos, é exclusivamente masculino. Ainda hoje poucas mulheres ocupam esta função, embora em proporções cada vez maiores, visto que esta tradição está passando por constantes resignificações.[33] Quando há outros instrumentos, a maior parte deles também é tocada por homens, cabendo às mulheres o

[32] Segundo o mito, descrito por Mello (2005), *Iapojoneju* era uma mulher que sempre tocava *kawoká*, um tipo de flauta. Um homem chamado *Kamo* casou-se com ela somente por interesse na *kawoká* e fugiu com o instrumento. *Iapojoneju* reivindicou o direito do instrumento e *Kamo,* embora contrariado, admite que a flauta não lhe pertence e a devolve. Frustrado, *Kamo* desenhou a flauta, rezou, fumou em cima se transformou na própria *kawoká*. Por isso, os homens agora são os donos das flautas, e as mulheres não podem sequer vê-las.

[33] A informação a respeito da hegemonia masculina no cargo de *ogã* e a tendência atual em estender também para as mulheres, obtive em pesquisa anterior, quando em trabalho de conclusão de curso investiguei sobre as relações de gênero nos terreiros do Morro da Caixa d'Água de Florianópolis, ver: Gomes (2008). Para tal, tomei como referência as entrevistas com os frequentadores dos terreiros, observações em campo e os estudos de Amaral (2007) e Tramonte (2008).

adjá[34] (que não usado como instrumento musical) e, eventualmente, o agogô (AMARAL e SILVA, 2008). O canto, por outro lado, não é privilégio de nenhum dos sexos.

Os *ogãs* não são simplesmente tocadores de atabaques, mas também homens que detêm segredos, rituais e conhecimento só a eles revelados. Têm voz ativa dentro da casa podendo, em certas situações, designar obrigações e ordenar funções. Eles são os detentores dos toques e cantigas específicas para cada situação característica, de modo que sem os *ogãs* as cerimônias públicas de incorporação e devoção aos orixás raramente acontecem. Por conta disso, possuem um status extremamente prestigiado nas comunidades-terreiros. Segundo Santos (2006, p. 69), entre os *iorubás* na Nigéria o cargo de *ogã* é transmitido aos homens hereditariamente, enquanto que nos terreiros brasileiros são escolhidos pela *Iyalorixá* ou pelo *Babolorixá*[35], sempre levando em conta sua habilidade prévia com o instrumento.

O terreiro representa uma via de acesso privilegiada à cosmologia e à sociabilidade afro-brasileira visto que é através dele que os mitos se transformam em rito e o tempo cosmológico é recriado e projetado no espaço do presente cronológico. Os mitos transmitem os valores, princípios, crenças que, através dos ritos, reforçam e moldam o pensamento, a natureza, a forma e a vida da comunidade. O mito é compreendido na atividade ritual como uma forma de reconstruir a vida no terreiro, sendo o terreiro entendido não apenas como o espaço religioso, mas como um núcleo e polo de irradiação para todo o sistema cultural onde seus elementos básicos são incorporados (SANTOS, 2006). Assim, a possibilidade de identificação do sagrado no cotidiano e do cotidiano no sagrado constitui a pedra fundamental das manifestações afro-brasileiras, em outras palavras, os limites entre sagrado e profano são frequentemente transponíveis e, por vezes, indistinguíveis.

[34] Adja é um sino constituído de uma a sete campânulas cuja principal atribuição é provocar o transe quando agitado sobre a cabeça do iniciado, de uso reservado aos pais ou mães-de-santo e as ekedes, não sendo necessário o domínio de qualquer técnica específica.

[35] *Yalorixá* e *Babolorixá* são os responsáveis pelo ritual, são os "zeladores" dos *orixás* (SANTOS, 2006, p. 156)

Mulheres no terreiro. Imagem ilustrativa.
Extraída da Revista África e Africanidades.[36]

Em muitos contextos afro-brasileiros o terreiro é o elemento centralizador dos vários eventos e atividades. Em função dele que se articulam as festas, encontros e reuniões de confraternização. O samba da virada do século XIX para o XX adquiriu sua forma em constante intercambio com as religiões que se praticavam nos terreiros. Uma festa de samba neste período estava muito próxima a uma festa de umbanda ou candomblé. Uma coisa estava intimamente relacionada à outra de tal modo que havia praticamente uma relação de interdependência. Isto está amplamente indicado na literatura base da música popular brasileira, como em Moura (1995), M. Moura (2004), Lopes (1992), Pereira (2003), Fenerick, (2005), Dossiê das Matrizes do samba no Rio de Janeiro (2006), para citar alguns. Lúdico e o litúrgico aconteciam em situações muito próximas, não só ritual e espiritualmente, como também física e temporalmente. Nas casas das Tias Baianas, por exemplo, era lugar onde praticamente tudo acontecia. Os vários depoimentos sobre a disposição geográfica da casa das Tias e organização dos ritos nos diversos espaços da casa são reveladores desta questão. Para citar alguns:

> As nossas festas duravam dias, com comida e bebida, samba e batucada. A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento, mas também para reunir os moços e o povo "de origem". Tia Ciata, por exemplo, fazia festa para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro (JOÃO DA BAIANA apud MOURA, 1995, p. 83).

[36] Imagem disponível em: <http://www.africaeafricanidades.com/sociedade.html>, acessado em: 07/11/2011.

> Uma época em que não havia clubes dançantes. Os bailes eram feitos em casa de família. Em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de preto havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba nas salas do fundo e a batucada no terreiro. Era lá que se formavam e se ensaiavam os ranchos (PIXINGUINHA apud MOURA, 1995, p. 83).

Roberto Moura descreve com riqueza de detalhes o ambiente da casa da Tia Ciata – casa que entrou para a história por meio de seu livro – e, ao mesmo tempo, revela o samba transitando pelos vários ambientes.

> [...] uma sala de visitas ampla, onde nos dias de festa ficava o baile, a casa se encompridava para o fundo, num corredor escuro onde se enfileiravam três quartos grandes intervalados por uma pequena área por onde entrava luz, através de uma claraboia. No final, uma sala de refeições, a cozinha grande, e a despensa. Atrás da casa, um quintal com um centro de terra batida para se dançar e depois um barracão de madeira onde ficavam ritualmente dispostas as coisas do culto. Na sala, o baile onde se tocavam os sambas de partido entre os mais velhos, e mesmo música instrumental quando apareciam os músicos profissionais, muitos da primeira geração dos filhos dos baianos, que frequentavam a casa. No terreiro, o samba raiado e, às vezes, as rodas de batuque entre os mais moços. No samba se batia pandeiro, tamborim, agogô, surdo, instrumentos tradicionais que vão se renovando a partir da nova música, confeccionados pelos músicos, ou com o que estivesse disponível, pratos de louça, panelas, raladores, latas, caixas, valorizados pelas mãos rítmicas do negro. As grandes figuras do mundo musical carioca, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, surgem ainda crianças naquelas rodas onde aprendem as tradições musicais baianas a que depois dariam uma forma nova, carioca (MOURA, 1995, p. 102-3).

O que pretendo mostrar com isso é que boa parte das relações, costumes e convenções que caracterizavam os ritos nos terreiros exerceram influência significativa sobre o samba, e vice-versa. Há um intercâmbio, por vezes pouco explorado, entre os ritos dos terreiros e as convenções instituídas no samba e na música popular brasileira. O que interessa aqui é apontar algumas dessas influências no campo das relações de gênero.

Conforme dito anteriormente, nos terreiros a execução instrumental dos tambores (atabaques) era designada exclusivamente aos homens, por conta do *Mito do Tambor Batá*. Na casa das Tias Baianas, onde samba e religião se fundiam em praticamente um único ritual, os mesmos homens que estavam tocando tambores no terreiro, puxavam os ritmos das rodas de samba na sala de jantar e na sala de visitas. A concepção mitológica de que a execução dos tambores era algo reservada aos homens se transpunha para a realidade do samba praticado naquele contexto, fazendo com que as mulheres se integrassem ao coro (formando o conjunto feminino que ficou conhecido como pastoras), às palmas, aos improvisos versados, ou aos instrumentos mais leves de percussão, como agogô, prato-e-faca, reco-reco e, mais raramente,

ao pandeiro (pois se trata de um tambor em menor escala e com platinelas). Essas convenções estabelecidas na casa das Tias se projetaram também no samba praticado nas ruas, nos ranchos e, posteriormente, escolas de samba.

> Em entrevista concedida em dezembro de 2005, o jornalista e pesquisador José Carlos Rego, autor de um clássico, A dança do samba, explicou que, nos anos 20, nos primórdios do samba no Rio, os moradores do gueto das favelas ou das vilas operárias, sem recursos para o patrocínio de mínimos conjuntos regionais – violão, cavaquinho, pandeiro, flauta – para animar seus encontros musicais, lançavam mão de instrumental próprio ao culto da umbanda, do candomblé ou do jongo, para sua recreação. Isso se dava, em geral, ao final das sessões religiosas que avançavam pela madrugada. No encerramento deles, para relaxar, servia-se comida e sobrevinha a cantoria e o batuque – daí ter sido tão comum a presença de pais-de-santo na liderança dos primeiros grupamentos de samba. [...] Foi dessas primeiras batucadas, rodas e festas que saíram instrumentos que alegrariam partidos-altos, sambas de terreiro e desfiles das escolas (DOSSIÊ DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO, 2006, p. 73).

Segundo Theodoro,

> No Rio e Janeiro, as baterias das escolas de samba foram inicialmente formadas pelos alabês [ogãs] das comunidades-terreiros dos bairros a que pertenciam. Assim, cada escola de samba tinha o seu toque característico, por conta de seus ritmistas tocarem para Ogum, Xangô ou Oxossi, já que sendo o tambor a fala dos orixás, cada um tem as suas cantigas e toques próprios. Com a gravação dos sambas em disco e o aperfeiçoamento dos desfiles, as baterias já não se distinguem como antes, sendo que a maneira de tocar e o som de cada escola ficou muito parecido (THEODORO, 2008, p. 166).

De acordo com o documento Dossiê das Matrizes do Samba no Rio De Janeiro, a identidade de cada bateria de escola de samba está relacionada à sua origem – e, portanto, aos terreiros de santo.

> Nesses terreiros o culto aos símbolos da africanidade estabeleceu diferenciados toques de atabaques, votivos às nações jêje, angola ou keto, de acordo com os orixás que neles baixavam. Como se sabe, as vestes, alimentos, cantos de invocação, estilos de dança, guias (colares) e saudações de cada orixá têm identidades próprias. E, da mesma forma, suas batidas de tambores, denominados toques, têm sua propriedade individual. Isto é, há toques de Oxum, de Oxalá, de Ogum, etc. Por extensão, os ogãs – responsáveis pelo setor de ritmo nos terreiros de santo – foram impregnando as baterias do samba da sua habitual frequência, com as características de suas casas de santo. Dessa forma surgiram as famílias de ritmo das diversas comunidades de sambistas e de suas escolas de samba, o que acabou resultando, também, no pensamento dominante de que cada bateria bate para determinado orixá. Isso igualmente se confirma na existência de fundamentos (essências, pedras, guias, imagens) religiosos implantados ou exibidos em cada terreiro de samba. Dessa forma é que diferenciações ancestrais permaneceram na bateria das escolas ou blocos carnavalescos, retidas na memória coletiva dos grupos responsáveis pelo ritmo (DOSSIÊ DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO, 2006, p. 73).

Sobre isso, Marília Barboza da Silva e Arthur de Oliveira Filho afirmam:

> No fim dos anos 20, novamente a palavra samba teve a sua significação alterada, outra vez em virtude de ser empregada por uma classe social diferente. Agora eram os descendentes de escravos, reunidos nas chamadas escolas de samba, para os quais a palavra ainda continuava designando a dança de roda de umbigada, de ritmo muito semelhante ao das cerimônias religiosas das macumbas. Samba para eles constituía um ritmo, uma coreografia, um gênero, enfim, muito próximo ao dos pontos de invocação dos orixás afro-brasileiros. Os sambistas primeiros, na esmagadora maioria, eram também pais ou mães-de-santo famosos e temidos: Elói Antero Dias, José Espinguela, Alfredo Costa, Tia Fé, seu Júlio, Juvenal Lopes, dona Ester de Osvaldo Cruz. Os terreiros de samba eram também terreiros de macumba. Cartola, que foi cambono de rua do terreiro de seu Júlio, dizia: "Naquela época samba e macumba era tudo a mesma coisa" (SILVA e OLIVEIRA FILHO apud DOSSIÊ DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO, 2006, p. 65).

De acordo com Theodoro (2008), o *Mito do Tambor Batá* se faz presente de tal modo no contexto das escolas de samba que a Estação Primeira da Mangueira até bem pouco tempo proibia em seu estatuto que as mulheres tocassem na bateria. Hoje, apesar da maioria das escolas contarem com mulheres ritmistas, elas constituem uma parcela bastante pequena, e menor ainda quando se trata de tambores (surdos, caixa, repinique). Segundo Theodoro (2008), as escolas do grupo A do Rio de Janeiro, contam com aproximadamente 2% de mulheres apenas. Em uma pesquisa que realizei recentemente em uma escola de samba de Florianópolis (GOMES e PIEDADE, 2010), pude verificar que a presença de mulheres ritmistas foi bem pequena. A maioria das mulheres se concentrava no naipe dos chocalhos, que se tornou praticamente o naipe feminino desta escola, situação que tem se reproduzido em diversas outras escolas de samba, conforme observaram também Luciana Prass (2004) e Paulo C. de Oliveira Neto (2004). É um indicativo que tal configuração está se tornando uma tendência nas práticas musicais das escolas de samba de diversas partes o país.[37]

O que pretendi acentuar aqui é que as convenções do samba, ao se inserirem no carnaval do Rio de Janeiro e em diversos outros contextos da sociedade brasileira, levaram consigo grande parte dos fundamentos presentes nos terreiros, conferindo alguns de seus

[37] À parte dos chocalhos, a presença de mulheres em outras funções nas baterias das escolas é rara. Por vezes, é possível encontrá-las no tamborim, cuíca, agogô, enquanto que no repique, caixa e, principalmente, no surdo, é ainda mais raro. O próprio Dossiê das Matrizes do Samba no Rio De Janeiro, ao descrever cada um dos instrumentos de uma escola de samba, faz uma descrição graciosa, relacionando o chocalho às mulheres: *"Pratinelas*: Placas de metal, redondas e furadas, interligadas por arame ou madeira pontiagudos. Construídas na vertical ou horizontal, quando sacudidas produzem agradáveis sons metálicos. Deve-se a elas o aparecimento da mulher na bateria do samba. Emite sons agudos" (DOSSIÊ DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO, 2006, p. 75). O Dossiê chama este instrumento de pratinelas (platinelas?), como forma de diferenciar do chocalho usado nas rodas de samba, feito de madeira e sementes dentro.

mistérios, fundamentados, em grande parte, na relação com o sagrado. Aqui foram destacados apenas alguns elementos relativos ao campo de poder que envolve as relações de gênero, mas muitos outros aspectos podem ser aprofundados a partir desta perspectiva. A compreensão do que seja "samba" não pode estar limitada à sua classificação como gênero musical; ao contrário, é preciso abranger o conjunto de ações que o definem, considerando que se trata de um movimento nascido no interior das formas religiosas, numa dinâmica própria dos rituais de fé exercitados pelos negros africanos e seus descendentes no Brasil (MATOS, 2007, p. 166).

1.4 CONSIDERAÇÕES

Nas entrelinhas entre o dito e o não dito na construção histórica do samba enquanto manifestação cultural afro-brasileira e como gênero musical brasileiro por excelência, emergiu a centralidade e liderança das mulheres negras, mantenedoras das festas realizadas em homenagem aos santos, em encontros com muita comida, música, conversa e trocas culturais. Assim, ao analisar as relações de gênero no samba do início do século XX na cidade do Rio de janeiro, pude constatar que a mulher negra, ao mesmo tempo em que participou da história da mulher brasileira, possuía aspectos exclusivamente seus, construindo *sua história* de *mulher negra* (THEODORO, 1996, p. 57), com características próprias marcadas por sua ancestralidade africana e outras que adquiriu em função das condições que a realidade local lhe impôs. Verifiquei, portanto, que a centralidade destas mulheres traspassou o limite da cozinha, da guarda e da orientação espiritual/religiosa – atribuições muito bem documentada na literatura – e adentrou no terreno musical, não apenas como observadoras, apreciadoras, anfitriãs – lugar comumente atribuído a elas –, mas também como cantoras, instrumentistas, compositoras, agentes transformadoras e atuantes num território tido como essencialmente masculino.

Examinar o contexto político-social e a relação entre sagrado e profano foram fundamentais para compreender a construção dos papéis de gênero no samba do início do século XX na Pequena África do Rio de Janeiro. Pude verificar que o elevado *status* social da

mulher negra no campo religioso e político exerceu influência significativa na configuração do samba da época. O coro feminino, elemento sobressalente na condução dos cantos no campo religioso, encontrou sua relação no samba por meio da figura das pastoras, seja nos desfiles dos ranchos e escolas, no samba de terreiro, samba-de-roda, e em muitas outras variantes.

No plano instrumental, apontei que a hegemonia masculina nos instrumentos de percussão encontra conexão, ao menos em parte, com a mitologia africana. Mas, assim como aconteceu com as pastoras, esta delimitação vem sendo ressignificada de tal modo que a presença de mulheres tem sido cada vez maior entre os ritmistas, tanto no samba como nos terreiros, embora neste último, a resistência seja maior.

No campo da composição – por muito tempo mistificado como o lugar masculino por excelência, especialmente na tradição europeia – procurei valorizar fatos que indicam uma possível relação de Tia Ciata com este exercício. Fi-lo como forma de suspeitar de uma suposta hegemonia masculina neste campo que, a meu ver, reflete mais uma visão condicionada da história – uma história construída à imagem e semelhança da história da música europeia, ou seja, baseada na canonização de grandes homens compositores, no escrito, no gravado, no público, e muito pouco na tradição oral, na memória coletiva, no privado. Acredito que Ciata e outras mulheres negras de sua época não foram reconhecidas como compositoras porque não tiveram músicas registradas (gravada, editada ou transcrita) em seu nome. Tampouco tiveram a preocupação e o cuidado em fazê-lo. Mulheres negras compositoras começam a ser apresentadas no samba a partir da década de 70, com as pioneiras Clementina de Jesus, Ivone Lara e Jovelina Pérola Negra. Ao surgirem, foram expostas com naturalidade, como se 50 anos de inexistência pouco representasse. Entretanto, tal ausência de compositoras pode ser traduzida pela palavra invisibilidade, ou seja, a construção histórica e cultural desta ausência. A construção desta ausência não está apenas na literatura, mas também no discurso de muitos homens e mulheres do mundo do samba que se apropriaram desta construção histórica. Em vários momentos da pesquisa de campo, por exemplo, encontrei algumas declarações desestimulantes como: “mulher sambista? Não, isso não tinha não”; “As mulheres daquela época não mexiam com samba, o negócio delas era a cozinha”; “mulher no samba? Que bobagem!”. Como exemplo, destaco um trecho do DVD *Velha Guarda da Portela em: “O*

Mistério do Samba" (2008) onde Marisa Monte puxa uma conversa com as pastoras da Velha-Guarda desta escola:

Marisa Monte: *Essa, por acaso, é uma música que fala meio..., a primeira pessoa é uma mulher, né!? Então é uma mulher interessante, porque um homem compôs uma coisa que é um discurso feminino. As mulheres não compunham, não, né? Ou existiam mulheres compositoras?* [provavelmente se referindo à época de auge das Tias Baianas].

clique para assistir o trecho

Tia Surica: *Naquele tempo não tinha, não.*
Marisa: *Quer dizer, não tinha muito espaço para expressão do sentimento feminino através da composição?*
Tia Surica: *não, não, não.*
Marisa: *Elas podiam se expressar como as escolhedoras do samba, como as musas, pastoras.*
Todas: *pastoras, pastoras.*
Tia Surica: *e fazer comida!*
Marisa: *E organizar as festas.*
Áurea Maria de Almeida: *Organizar a comida também.*

Apresentarei alguns dados mais adiante que podem confirmar que esta ausência se trata mais bem de uma invizibilização. Ivone Lara e Marília Batista (e por que não, Chiquinha Gonzaga), por exemplo, compunham muito antes da década de 70. No caso de Ivone, ela assinava os sambas em nome de seu primo, uma estratégia para evitar o preconceito e conseguir divulgar sua produção. Marília Batista teve suas composições ensombradas pela figura de Noel Rosa e pela sua atuação como cantora-intérprete.

Durante praticamente toda a primeira metade do século XX a presença de mulheres no cenário da música popular esteve condicionada a posição de musas e cantoras-intérpretes. Neste caso, quase sempre se fez necessário que o talento e o timbre de voz estivessem acompanhados de um ideal de beleza e sedução que privilegiou um tipo feminino compatível com as concepções de integração racial. Sobre esta questão me aprofundarei no próximo capítulo.

2. AS MULHERES NO SAMBA DA "PEQUENA EUROPA DO RIO DE JANEIRO"

2.1 EXPANSÃO DE REDES E FRONTEIRAS

No capítulo anterior, procurei mostrar uma possibilidade de leitura para as relações de gênero no samba da Pequena África do Rio de Janeiro, unanimemente consagrado como o reduto afro-brasileiro preferido quando se trata de narrar história da cultura popular urbana brasileira, da música popular e a formação da identidade nacional. Esse núcleo é definido por Sodré como

> Um território simbólico onde ex-escravos e seus filhos se reúnem, ao abrigo das repressões, das discriminações e de olhares perturbadores. É um lugar de não-poder branco, mas que admite o contato, o acerto, desde que não implicasse alguma forma de poder direto sobre a comunidade negra (SODRÉ apud M. MOURA, 2004, p. 164).

Para além do protagonismo de liderança, proteção e ação política que as mulheres negras exerciam, procurei mostrar que neste reduto também havia uma prática musical feminina evidente e influente na constituição desta cultura popular urbana, embora esta tenha passado praticamente despercebida pelos cânones literários.

Neste capítulo vou direcionar o foco para um contexto um pouco mais amplo, verificando como se estabeleceram as relações de gênero no samba praticado pelas camadas baixas e médias da sociedade carioca das primeiras décadas do século XX, entre eles, operários, pequenos burgueses mercadores e comerciantes, servidores públicos e liberais. Trata-se de uma camada social que conseguiu operar com mais facilidade elementos da 'alta cultura burguesa' e da 'cultura do povo', por vezes criando produtos intermediários a partir desta combinação. Conforme o título deste capítulo, chamo esta camada social de 'Pequena Europa do Rio de Janeiro', para contrapor ao termo 'Pequena África do Rio de Janeiro', propagado por Roberto Moura, que restringe sua análise a um território afro-brasileiro específico. Trata-se mais de uma

paródia do que uma tentativa de propor alguma identidade ou unidade. Com essas categorias não pretendo designar simplesmente espaços geográficos, mas acima de tudo, universos morais e esferas de ação social. Entretanto, essa divisão só encontra seu sentido num alto grau de abstração. Trata-se de uma organização acadêmica para estruturar o discurso escrito, ou seja, separar categorias, sujeitos e conceitos para assim facilitar a análise e o entendimento dos dados. Outras formas de categorização poderiam ser usadas e, possivelmente, com resultados mais proveitosos. Embora a existência desses núcleos sócio-culturais não possa ser ignorada, de fato nunca existiu uma linha rígida que os dividisse. Pessoas, repertórios, objetos, símbolos e significados não obedecem tais fronteiras. No sentido de desnaturalizar o pensamento culturalista que, sobretudo nas versões de influência racialista, apresenta as fronteiras entre os grupos como impermeáveis e inflexíveis, Levi-Strauss alerta que "a diversidade das culturas não nos deve induzir a uma observação fragmentária ou fragmentada. Ela é menos função do isolamento dos grupos que das relações que os unem" (LÉVI-STRAUSS apud DOMINGUES, 2009, p. 98).

Domingues (2009) indica que, na antropologia, a perspectiva na qual predominam os 'grupos isolados' foi sendo substituída por noções relacionais e não-essencialistas da identidade. Segundo a autora,

> nas primeiras décadas do século XX predominou a análise das 'culturas unitárias', invisibilizando as fronteiras e as zonas de empréstimos e de apropriações culturais. Assim, o território foi privilegiado como definidor de um grupo e de uma cultura que merecessem estudo; as fronteiras entre esses territórios e as relações entre esses grupos – alianças e conflitos – ficaram em segundo plano. Estudos etnográficos da segunda metade do século XX, entretanto, retomam esses antigos temas para questionar a naturalização dos limites entre territórios, sociedades ou culturas (DOMINGUES, 2009, p. 97).

Com base neste entendimento, Domingues (2009) direciona seu estudo no sentido compreender a música rio-platense tal como é realizada hoje na cidade de Buenos Aires a partir das trocas sucessivas de elementos associados a distintos gêneros e entre músicos e repertórios do Uruguai e da Argentina. De acordo com autora, a delimitação das fronteiras neste contexto desde a invenção das nacionalidades não eliminou ou diminuiu a existência de relações entre os territórios, ao contrário, as frequentes trocas e apropriações conviveram com a disputa pelos direitos de propriedade sobre as formas culturais.

Na mesma direção, Piedade (1997) se debruça sobre o universo da Música Popular Brasileira Instrumental enquanto gênero musical – ou *Brazilian Jazz* como é conhecido no exterior –, no sentido de compreender a constante relação de oposição e proximidade dos elementos caracteristicamente brasileiros com elementos do jazz norte-americano. Com isso, o autor revela que a Música Popular Brasileira Instrumental se alimenta da contradição de incorporar o jazz – que confere ao músico e a música o status da tradição e o reconhecimento do domínio de uma linguagem musical "universal" – e ao mesmo tempo preservar elementos que identificam uma sonoridade nacional. Assim, a Música Popular Brasileira Instrumental transita entre esses dois universos, de forma dialógica. Não há uma fusão, ao contrário, as diferenças são reafirmadas, pois os elementos são usados de forma a serem reconhecidos, comparados e postos em contraste. A Música Popular Brasileira Instrumental opera num território que a autor chama de "fricção de musicalidades", onde tensão e flexibilidade operam como a marca constituinte mais saliente deste gênero, revelando seu caráter ao mesmo tempo nacional e global; apesar dos nativos eventualmente expressarem que esta tensão é algo indesejável, uma vez que ela opera contra os ideais de "pureza" que legitimam os produtos como autenticamente nacionais.

De fato, ao longo de toda a história da música popular brasileira sempre existiram diversas redes que desempenharam papéis extremamente significativos em relação à produção e veiculação do samba. Estas redes atuaram na organização social entre os diversos segmentos da população que tomaram a música como um canal de expressão e identificação. Podemos dizer que a articulação entre estas redes de organização social e as camadas de população 'negro-populares' é mesmo anterior ao surgimento do samba, estando fortemente presentes no universo religioso 'afro-brasileiro' em geral (PEREIRA, 2003, p. 109).

Tal afirmativa não pretende sugerir que as trocas culturais entre tradições de ascendência africanas e ibéricas fossem um fenômeno ausente à época do tráfico transatlântico de escravos, no período pós-escravidão, ou até mesmo entre Europa e África na época dos descobrimentos. O que pretendo mostrar é que essas trocas se tornaram mais intensas, visíveis, passíveis de serem medidas e apontadas no período de constituição do samba enquanto gênero musical.

Como exemplo disso, temos a conhecida rede que se estabeleceu em torno da casa das Tias Baianas na virada do século XX, especialmente entre a elite afro-baiana e a aristocracia carioca. Esta rede foi descrita por vários músicos como Donga, Pixinguinha, João da Baiana[38] e personalidades Roberto Moura (1995), Jota Efegê (2007), Almirante (1963) que frequentaram este espaço. Transcrevo abaixo um trecho do livro de Sandroni resume bem este ponto:

> [...] na casa das tias baianas, os traços europeus também estavam presentes – desta vez, no aposento caracterizado por um grau maior de formalidade. Ou seja, também na casa de Tia Ciata – que neste ponto reproduzia a funcionamento comum das casas da elite – o status 'respeitável' era afirmado na sala de visitas, com a dança de par enlaçado e a música dos choros, baseada em gênero de proveniência europeia, com a polca, a valsa, etc. em resumo, a festa mais 'civilizada', no dizer do próprio Pixinguinha. Por oposição, na sala de jantar, ficava a esfera íntima, onde prevalecia, protegido por um 'biombo cultural', uma divertimento tipo afro-brasileiro. [...] O 'biombo' não servia para interditar, mas para marcar uma fronteira pela qual, sob certas condições, passava-se constantemente (SANDRONI, 2001, p. 106).

Por outro lado, é preciso ter em consideração que a formação das redes não significa a diluição das diferenças. No caso da casa das Tias Baianas, os brancos e negros presentes eram "gente escolhida" que tinha, por razões específicas, o privilégio de ser admitida na intimidade da casa. Conforme descrito em inúmeros documentos, na sala de visitas a aristocracia carioca (políticos, jornalistas, oficiais), enquanto que na sala de jantar os bambas da elite afro-brasileira. Em cada qual a admissão se deu por interesses de ordem política, econômica, ideológica, comercial, etc.

2.2 UM SAMBA ONDE A BAIANA NÃO RODA

Apesar do estabelecimento das redes anteriormente descritas, para o negro da 'Pequena África' o território que chamo aqui de 'Pequena Europa do Rio de Janeiro' se configurava como ambiente da *rua*, local de exclusão, repressão, perseguição, invisibilidade, enquanto que o

[38] A rede de relações em torno da casa das Tias baianas foi relatada por esses músicos ao Museu da Imagem e do Som, cujo depoimento foi gravado, transcrito e publicado. Ver documento *As Vozes Desassombradas do Museu*, (1970).

primeiro representava a *casa*, espaço de expressão, aconchego, hospitalidade, para empregar as categorias propostas por DaMatta (1997).

Para DaMatta é possível ler o Brasil do ponto de vista da *casa* e da perspectiva da *rua*.[39] Tais termos não designam simplesmente espaços geográficos, mas categorias sociológicas, entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotada de positividade e domínios culturais institucionalizados. Para o autor, a *casa* se configura num domínio onde as relações pessoais prevalecem e tais relações estão fundadas nas mediações tradicionais, ou seja, no universo privado da família, nas relações comunitárias, na amizade, no compadrio. Já a *rua* se caracteriza como um domínio onde as leis universais e mercadológicas adquirem maior força, ou seja, é local de individualização, de luta, do "idioma do decreto, da letra dura da lei, da emoção disciplinada que, por isso mesmo, permite a exclusão, a cassação, o banimento, a condenação" (*op. cit.*, p.19). Neste sentido,

> se a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa ideia de 'amor', 'carinho' e 'calor humano', a rua é um espaço definido precisamente ao inverso. Terra que pertence ao 'governo' ou ao 'povo' e que está sempre repleta de fluidez e movimento (DaMATTA, 1997, p. 57).

Na *rua* o negro conseguia se firmar negando suas origens ou incorporando categorias como 'malandro', 'mulata', 'compositor de sambas' – categorias vinculadas à ordem moral, construídas a partir da re-laboração dos símbolos afro-brasileiros. Estando na *rua*, entregue as normas e as leis da cultura dominante, foi preciso encontrar outras atitudes, gestos, roupas, discursos, posicionamento moral, ético, político que não necessariamente encontravam paralelo em seu território primeiro, na *casa*. Como diz DaMatta, "se entrevistarmos um brasileiro comum em *casa*, ele pode falar [...] de maneira radicalmente diferente do que falaria se estivesse na *rua*" (DaMATTA, 1997, p. 46), o que não significa encenação ou máscaras, mas "esferas de sentido que constituem a própria realidade e que permitem normalizar e moralizar o comportamento por meio de perspectivas próprias" (DaMATTA, 1997, p.48).

Na *rua* a figura da suprema da matriarca Mãe-Tia-Baiana encontrava-se destituída de poder. Restavam representações como a "baiana de carnaval" ou a baiana de Carmem Miranda.

[39] Utilizareis os termos '*casa*' e '*rua*' em itálico quando eu estiver me referindo à categorias sociológicas, como forma de diferenciar de espaços físicos.

Neste contexto, o feminino negro adquiriu outra dimensão. A mulher negra foi destituída de seu turbante, sua mística religiosa, seu poder e seu parceiro negro para vestir-se de mulata sensual, encantadora, disponível e submissa. Ao remover toda a áurea que a vinculava com o sagrado, ritual, místico e com a imagem de guardiã e protetora, tirou-se exatamente o campo supremo de poder da mulher negra. E, talvez, essa seja uma das razões pelas quais a mulher negra (e não a mulata, a qual opera numa categoria híbrida) tenha sido mais cautelosa em transpassar as fronteiras com a cultura dominante. Dito de outro modo, enquanto o homem negro se aventurou pelos campos da arte, da política e dos negócios, a mulher negra se manteve na posição de mantenedora das tradições e costumes da cultura afro-brasileira.

O interesse das mulheres pelo ritual afro-brasileiro estava também na esfera das distinções sociais, pois é sinal de prestígio pessoal poder bancar um ritual, patrocinando alimento a todos os participantes, colocando várias pessoas para trabalhar em torno desta construção e manutenção de distintividade. O ritual afro-brasileiro está fundado na esfera política, tem um papel regulador em termos cosmológicos, vigendo no mundo da cura, da beleza, da ética e da estética (SODRÉ, 1983). Este espaço de reunião social, de apresentação coreográfica, de exercício lúdico, de criação, de improvisos, de ouvir e cantar, de comer e beber, constitui um campo privilegiado de poder onde as mulheres são as soberanas e as guardiãs dos segredos e mistérios (THEODORO, 1996; MATOS, 2007; LANDES, 2002). Determinam quem pode ou não participar do ritual que funciona como mecanismo de socialização dos indivíduos aos olhos do grupo (uma vez que são elas as donas dos espaços físicos, das casas ou terrenos) e, além do mais, dominam os rituais simbólicos de iniciação que permitem a entrada nesta ordem sagrada (*op. cit.*).

Essas características se prolongavam também para o samba do período, uma vez que o samba estava intimamente vinculado ao ritual religioso, conforme mencionado anteriormente. Uma vez destituído do samba seus valores míticos, sagrados e simbólicos das tradições afro-brasileiras ele passou interessar menos às mulheres negras.

clique para assistir o trecho

Tia Eunice: *"A palavra 'Tia' é uma palavra de respeito, Tia Ciata, Tia Luda, Tia Madalena Rica, uma porção de Tia. Mas essas Tia velha, mais velha, foram se acabando. Esse tipo ta existindo só assim nesse conjunto como a Velha-Guarda, como a Velha-Guarda da Mangueira, a Velha-Guarda do Império. Mas nesse outro grupo por aí não existe não. É "o cara". É..."* (TIA EUNICE em BATUQUE NA COZINHA, 2004).

Ao se estabelecer em outros espaços geográficos e outros contextos, o samba se revestiu de um novo significado e passou a ter outra função. Desprovido dos signos religiosos e rituais que o vinculavam a tradição – portanto, afastado de sua veia matriarcal –, o samba iniciou um processo de consolidação como gênero musical, incidindo sobre ele a concepção ocidental de obra-de-arte, edificada por todos os mitos artísticos das belas-artes (SODRÉ, 1998, p. 57). Esse decurso não se deu sem gerar uma série de conflitos e impasses no meio negro. É o caso da discussão sobre a autoria do samba 'Pelo telefone', criado coletivamente numa festa na casa de Tia Ciata e depois registrado individualmente por Donga e Mauro de Almeida. Criado numa roda de partideiros[40], sem preocupações autorais, acabou recriado com elementos musicais de diversas origens, e inserido como produto no mercado aberto da indústria de diversões. E como tal, como gênero musical e não mais como festa, o samba, começou ser tratado como objeto autônomo, uma mercadoria, passível de ser dado, roubado, comprado, vendido, negociado; práticas que, a partir de então, começaram a se tornar comum entre os compositores de samba.

[40] Antes de existir o samba como gênero musical e a escola de samba como agrupamento comunitário, o samba se manifestava hegemonicamente através do ritual da roda, chamado de roda samba, roda de partideiros, roda de bambas. Trata-se de um agrupamento de pessoas que se estrutura de forma circular, geralmente num ambiente familiar/comunitário, cujas relações hierárquicas permitem a possibilidade de cada sujeito desempenhar e alternar entre diversos papéis, compositor, cantor, parte do coro, passista, dançarino, ritmista (MOURA, 2004). Não há a rígida separação artista/ouvinte. Assim, o conjunto de sentimentos e vivências que caracterizam este ritual extrapola os limites de classificação dos "gêneros musicais". A roda e sua estrutura não desaparecem com o advento da indústria cultural e das revoluções tecnológicas, ao contrário, ela encontrou sua forma e seu lugar de expressão nas vertentes do samba que se proclamam como "tradição" ou de "raiz", conforme apontarei mais adiante.

Entretanto, os impasses mais veementes não vieram do meio negro. Para muitos setores da alta cultura, a incorporação do samba representava "uma espécie de degenerescência da música artística" (MENEZES BASTOS, 1995), sendo tratado como uma arte inferior, selvagem e indecorosa; uma ameaça aos padrões e ideais da alta burguesia, especialmente por guardar profundos vínculos com as expressões afro-brasileiras. Há infinitos exemplos deste repúdio em depoimentos de políticos, jornalistas, artistas, publicados em notas de jornais, revistas, produções literárias, manifestos.

Portanto, esta passagem marcou o início de um processo altamente conflitante dentro do mundo do samba, ao mesmo tempo em que contribui para construir um gênero musical, recriou os papéis sociais e os padrões de comportamento no interior desta manifestação (CALDEIRA, 2007, p. 23). As transformações não se limitaram ao seu valor social e comercial, passaram também por uma série de aspectos: compositores, intérpretes, meios de divulgação, locais de execução, público ouvinte, estético-musicais e, como pretendo mostrar aqui, nas relações de gênero. Ao mesmo tempo, abriu as portas para o infindável debate entre "tradição" e "modernidade" que, após muitos ciclos, permanece no samba atualmente com bastante vigor.

Ao menos cinco ciclos foram bastante marcantes: o que envolveu a música 'Pelo Telefone' em 1917; o paradigma do Estácio[41] da década de 1930; a bossa-nova na década de 1960; o pagode[42] do Cacique de Ramos nos anos 1980 (neste caso, reclamando o retorno às tradições abandonadas pelas Escolas de Samba); o pagode romântico[43] dos anos 1990. Vou

[41] Para usar o termo proposto por Sandroni, (2001).

[42] Sobre o termo "pagode" ver nota a seguir.

[43] Conforme Trotta (2007) e Lima (2002), o samba atualmente se divide em duas correntes principais: aqueles são identificados como "de raiz" e os que são associados ao pagode ou "pagode romântico". O termo 'samba de raiz' costuma ser usado para identificar o trabalho de sambistas tradicionais, que dizem aceitar em menor medida a influência da indústria fonográfica. Sua sonoridade remete desde ao estilo do Estácio (anos 30 e 40) até o estilo desenvolvido no Cacique de Ramos por volta dos anos 80. Na literatura há diversas designações, como: neopagode (Moura, 2004), samba moderno (Pereira, 2007), pagode (Diniz, 2006), pagode de raiz ou pagode 'original' (Trotta, 2007; Lima, L., 2002). Embora tidos como 'de raiz', os sambistas de raiz tocam também músicas bastante atuais. Já o termo 'pagode' costuma ser associado aos grupos menos conservadores, mais comerciais, abertos ao gosto das grandes mídias. Suas sonoridades remetem ao estilo desenvolvido nos anos 90 por grupos como Raça Negra, Negritude Jr. Na literatura, os termos mais comuns associados a este estilo são: pagode romântico (Trotta, 2007; Pereira, 2007; Lima, L., 2002), pagode comercial (Diniz, 2006), pagode paulista (Pereira, 2007), pagode brega, pagode pop. Em realidade, o termo 'pagode' acabou sendo alvo de disputa entre esses dois segmentos. Mas, com o passar do tempo, muitos sambistas tradicionais preferiram abandoná-lo e adotar o termo "samba de raiz" como forma de se diferenciar do pagode romântico.

discutir sobre alguns destes ciclos mais adiante. Paralelamente à dicotomia "tradição x modernidade" é gerada uma série de dicotomias secundárias, como "cultura negra x embranquecimento", "expressão comunitária x atividade comercial", "cultura popular x cultura de massa", "qualidade x quantidade", "tradição x espetáculo".

Neste jogo de dicotomias, não pude resistir à tentação de colocar mais uma peça. Tenho observado que quando o samba tente para a 'tradição' se aproxima de sua carga feminilizadora do mundo negro, do ritual afro-religioso, território de poder feminino. Quando tende à modernidade, se encaminha à masculinização, incorpora mais intensamente a concepção ocidental, capitalista e burguesa de arte, ou seja, local de não-poder feminino.[44] Neste último, a celebração da mulher através da beleza, do corpo e da sedução faz parte do jogo masculino. Por 'modernidade' não me refiro ao mercado, a indústria cultural e as inovações tecnológicas, pois estes elementos são praticamente indissociáveis da construção do samba. Desde muito cedo na história o samba se caminhou na direção do mercado e da indústria cultural nascente.

> Nem bem o ritmo começava a se afirmar enquanto tal, com características próprias e 'públicas', e o samba já chegava, pelas mãos de Donga ("Pelo Telefone" – 1916), ao mundo do disco, do mercado. Num certo sentido, seria possível afirmar que, no mundo do samba (bem como de toda a tradição musical na qual ele se insere), nunca se teve medo do *mercado*, das *influências*, do *poder* e assim por diante. Sempre houve, ao longo de sua história, uma combinação bastante visível de 'tradição' e 'modernização' (PEREIRA, 2003, p. 123).

Portanto, por 'modernidade' me refiro mais à passagem de samba-rito para samba-arte. E, talvez, o termo mais apropriado não seja modernidade ou modernização, mas sim 'artificação', ou seja,

> [...] a transformação da não-arte em arte. Isto consiste em um processo social complexo da transfiguração das pessoas, das coisas e das práticas. A artificação não somente tem a ver com mudança simbólica, deslocamento de hierarquias e legitimidade, mas, implica também modificações muito concretas nos traços físicos e nas maneiras das pessoas, nas formas de cooperação e organização, nos bens e nos artefatos que são usados, etc. (SHAPIRO, 2007, p. 135).

[44]De acordo com Breet e Wood (2002), a arte da música, a profissão musical e a musicologia do século XX foram moldadas pelo medo à diversidade sexual (homossexualismo, bissexualismo, transsexualismo, etc.), assim como as temáticas de gênero. Para os autores, questões como homossexualismo e gênero desviam o aspecto da "música centrada em si" – fenômeno da "música absoluta" – representando uma ameaça à hegemonia viril, ao status da ciência marcada pela lógica do raciocínio, pelo culto ao intelecto, pela demonstração de força, seriedade, fonte verdade e poder. Desse modo, essa concepção busca afastar-se dos elementos básicos da vida comum, do cotidiano das pessoas, centrando-se em aspectos essencialmente técnicos e racionais.

Tal processo consiste em requalificar as coisas e enobrecê-las: o objeto torna-se arte; o produtor torna-se artista; a fabricação, criação; os observadores, público, etc. Entretanto, este processo não implica na simples adaptação às concepções de artes estabelecidas entre os séculos XVII e XIX ou a um mero processo de legitimação. A própria artificação transforma a arte, reelabora suas concepções, uma vez que novos elementos são incorporados (sujeitos, símbolos e objetos), novos mundos sociais são construídos, portanto, novas artes nascem. Neste processo de artificação, o que para alguns é visto como positivo, um avanço, para outros se trata de uma degenerescência, um retrocesso. Autores como Umberto Eco (1972), Bourdieu (ANO), Walter Benjamim (1969), Clifford Geertz (1998) abordaram essa questão e apontaram para diferentes perspectivas.

Benjamim (1969) discorre sobre a evolução da arte sob as atuais condições de produção. Segundo ele, a concepção de arte sofreu intensas transformações e resignificações em função das inovações tecnológicas e pelos novos valores e funções que as formas de reprodução lhe embutiram. Com isso, o autor destaca que a reprodução técnica da obra de arte atingiu tal nível no século XX que conquistou "o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos" (*op. cit.,* p. 3), ela mesma se caracterizando com arte. Neste sentido, Benjamim contrapõe o valor do culto versus o valor da exposição da obra de arte. Se antes obra de arte encontrava seu valor no ritual, no culto, onde sua autenticidade se fundamentava no rito que lhe atribuiu valor por seu uso original primeiro, a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a de sua existência parasitária no ritual, aumentando a oportunidade de exposição dos seus produtos. Com a reprodução técnica, o valor da exposição sobrepõe-se ao valor do culto, o que resulta numa alteração qualitativa da natureza da arte.

Para Eco (1972), a ideia de arte muda continuamente, de acordo com as épocas e com os povos, e o que para uma dada tradição cultural era arte parece desaparecer face aos novos modos de operar e de fruir. Para o autor, é

> [...] impossível fixar a natureza da arte numa definição teorética tal como é proposta por muitas estéticas filosóficas, do tipo 'a arte é Beleza', 'a arte é Forma', 'a arte é Comunicação' e assim por diante. Estas definições são sempre históricas, ligadas a um universo de valores culturais em relação ao qual a experiência estética subsequente é fatalmente encarada como 'a morte' de tudo quanto tinha sido definido e celebrado (*op. cit.,* p. 128).

Bourdieu (2007) apresenta uma espécie de teoria do gosto e julgamento das representações artísticas e seu consumo. O autor parte de uma hierarquia socialmente reconhecida das artes, a qual determina a hierarquia social de seus consumidores, e que, portanto, funciona como um marcador de classes, um dos principais legitimadores das diferenças sociais. O autor argumenta que a primazia da nobreza cultural – em contraposição à cultura popular –, na qual se insere a concepção de obra de arte superior, está fundamentada na supervalorização do elemento estético, na exaltação de uma "estética pura", cujo valor está mais na sua representação (no produto) em detrimento do que ela representa (para quê). Esta concepção conduz a um distanciamento do mundo natural e social que "pode assumir a forma de um agnosticismo moral" (*op. cit.*, p. 13). Para Bourdieu, na cultura popular o processo é inversamente proporcional; a representação e as convenções têm um sentido para além da própria estética, onde a função prevalece à forma, a maneira à matéria. Assim, a ênfase em um ou outro elemento (estético ou funcional) funciona como elemento legitimador das diferenças sociais; "nada determina mais a classe e é mais distintivo que a capacidade de constituir, esteticamente, objetos quaisquer ou, até mesmo, 'vulgares' [...] ou a aptidão para aplicar os princípios de uma estética 'pura' nas escolhas mais comuns da existência comum [...]" (*op. cit.*, p. 13). Esta oposição de estrutura não se limita ao campo artístico; permeia os mais diversos campos do consumo cultural, como, por exemplo, o alimentar, o vestuário, a decoração da casa, produzindo os mesmos efeitos nestes diferentes contextos.

Conforme dito anteriormente, este jogo de legitimação costuma se apresentar no samba por meio da associação de seus produtos às categorias "tradição" e "modernidade". A seguir vou fazer algumas especulações sobre como estas categorias podem, em determinadas circunstâncias, se aproximar às concepções de feminino ou masculino.

Em publicação recente (GOMES e PIEDADE, 2010) apontei o pagode romântico[45] dos anos 1990 como um dos mais combatido atualmente pela vertente da 'tradição', devido "a intenção explícita de seus protagonistas de misturar a prática tradicional do samba com elementos da estética *pop*" (TROTTA, 2007). Neste estudo, o pagode romântico se apresentou um dos universos mais masculinos do samba, apesar de se tratar de um fenômeno recente,

[45] Ver definição em nota anterior.

surgido em uma época onde as mulheres conquistaram diversos espaços na sociedade e nas práticas musicais. As bandas de pagode lembram as *boybands* americanas e brasileiras dos anos 1980, como Menudos, Black Street Boys, Dominó, Polegar, em geral bandas formadas por jovens garotos sensuais, vestidos conforme os padrões da moda burguesa. Destaquei a presença feminina no pagode como exceção à regra. Em contraposição, as práticas que se definiram como de 'raiz' apresentaram um elevado grau de participação das mulheres, configurando-se como o espaço mais aberto e democrático para a expressão do feminino.

No caso pagode dos anos 1980, cujo protagonista principal foi o grupo estabelecido em torno do Cacique de Ramos, tratou-se de um movimento contra a profissionalização das Escolas de Samba e a diminuição do espaço para a expressão do negro e suas tradições. Carlos Aberto Pereira, que realizou um estudo antropológico em torno deste movimento, revela que a história da formação inicial do bloco se dá como

> se repetisse a história mesma da formação do samba no que se refere ao encontro de música e ideias religiosas. E esse fato inclusive, do capital religioso-musical das famílias que fundam o Cacique, deve certamente ter um peso na explicação do enorme potencial de crescimento que o bloco demonstrou (PEREIRA, 2003, p. 42).

Este processo não significou uma recusa à indústria cultural e às inovações tecnológicas. Ao contrário, ele se afirma enquanto samba *tradicional* por excelência, um samba 'de raiz', ao mesmo tempo em que aparece com enorme força na mídia, evidenciando intricadas relações entre a indústria do disco, o mundo do rádio e da televisão e a cultura 'popular' (PEREIRA, 2003, p.28). Apesar da década de 1970 e 1980 ser um período onde as escolas de samba começaram abrir inúmeros espaços para a presença feminina, seja nos desfiles (com setores exclusivamente femininos, como ala das baianas, passistas, rainhas, madrinhas), seja na estrutura da escola (confecção de vestimentas e acessórios, criação de agremiações de mulheres, diretorias femininas), a parte musical era, e continua sendo, conduzida basicamente por homens. Foi em torno da estrutura do Cacique de Ramos que mulheres como Jovelina Pérola Negra, Beth Carvalho, Chiquita, Leci Brandão, Alcione, Tereza Cristina, Dorina, Nilze Carvalho[46], encontraram espaço para exercer suas atividades musicais, e não nas escolas de samba. E o fizeram sem necessariamente encarnar a figura da 'musa-mulata-sensual', até então indispensável para as

[46] Ver brevíssimas biografias no anexo B.

mulheres que almejassem se projetar no mercado fonográfico. Muitas mulheres que começaram a se apresentar no samba a partir da década de 1980 reivindicaram a posição de matriarcas, mães, tias. Entretanto, isso não significa que a imagem da mulata foi abandonada pelas vertentes da 'tradição', ao contrário, a mulata permanece como elemento essencial para estabelecer um harmonioso diálogo com a indústria cultural, como revela Pereira (2003) em seu estudo sobre o bloco Cacique de Ramos. Segundo o autor, a mulher foi a maior imagem da agremiação, de modo que um dos grandes pontos de apoio do bloco foi a beleza das mulheres, "o quanto as belas mulatas do Cacique desempenharam o papel de verdadeiro *marketing* do bloco" (PEREIRA, 2003, p. 57).

Em relação aos outros ciclos apontados anteriormente, é possível dizer que o paradigma do Estácio, além das transformações rítmicas, buscou desvincular o território das Tias Baianas e os símbolos afro-brasileiros como elementos essenciais para produzir um samba 'autêntico', propondo em seu lugar valores e símbolos proclamados como nacionais. Neste contexto não referências às mulheres negras na literatura do samba, nem mesmo como protetoras e acolhedoras do rito. Surge sim um espaço para mulheres intérpretes, de pele clara, incorporando o papel de musa (e não de mãe-tia), entre elas, as mais famosas Marília Batista, Carmem e Aurora Miranda, Dalva de Oliveira.[47] Retomarei este assunto mais adiante ao tratar da figura da 'mulata'.

Marília Batista ao centro. Da direita para esquerda: Mário Moraes, Cyro de Souza, Henrique Batista, Fernando Pereira, Renato Batista e Noel Rosa. Ano 1933. [48]

[47] Ver brevíssimas biografias no anexo B.

[48] Foto do Acervo de Almirante (Henrique Foréis Domingues), incorporado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1965. Amplamente disponível em sítios da internet.

Curiosamente, passadas poucas décadas, o samba da década de 30 foi apropriado e classificado como símbolo da "tradição". O samba anterior, da geração das Tias Baianas, passou a ser desclassificado como samba por inúmeros autores, especialmente não acadêmicos, por não condizer com a concepção atual e moderna em torno do gênero, preferindo classificá-lo como maxixe (OLIVEIRA FILHO, 2002; PAPINI, 2010). Trata-se de uma tentativa de divisão artificial dentro do samba, uma vez que, como destacou Farias (2010) em seu estudo sobre Ary Barroso, o processo de transição entre os paradigmas rítmicos do samba deste período possui algumas complexidades ao ponto que não houve nunca o abandono de uma prática em favor de outra. O estudo aponta que, mesmo após a consolidação do paradigma do Estácio, é possível perceber a insistente presença de elementos do chamado "maxixe" nos sambas gravados em torno de 1930, entre algumas razões, por este ser uma das ramificações da prática do choro; pelo fato dos intérpretes (cantores e instrumentistas) que atuavam no ramo fonográfico não possuírem uma atuação específica em um gênero, interpretando um repertório bastante variado; pelas orquestras e ranchos estarem acostumados com o padrão anterior. O que ocorre, portanto, a partir de 1930 são intensos diálogos entre diversos padrões e não o abandono de um deles.

Para completar os exemplos da relação 'tradição' com o feminino, merece destaque o fato que atualmente tem sido nas velhas-guardas das escolas de samba – uma criação recente das agremiações, no entanto proclamado como espaço consagradíssimo da 'tradição' – que as mulheres negras conseguiram assumir a posição de destaque no meio musical, seja como cantoras, intérpretes, instrumentistas e compositoras, funções raramente abertas para atuação feminina nas escolas de samba. É o caso da velha-guarda da Escola de Samba Embaixada Copa Lord de Florianópolis – que acompanhei em pesquisas anteriores (GOMES, 2008; GOMES e PIEDADE, 2010) – e da velha-guarda da Portela do Rio de Janeiro, onde recolhi para este estudo depoimentos de algumas mulheres sambistas. No caso da velha-guarda da escola de Florianópolis, pude constatar a presença de inúmeras mulheres (praticamente metade do grupo) através da parceria com grupos de samba de raiz, revelando-se figuras como Jandira (compositora, cantora e percussionista), Joseane (cantora e percussionista) e Fernanda (cavaquinista). No caso da Escola da Portela, Áurea e Surica (pastoras da velha-guarda) contaram-me que desde a primeira formação da velha-guarda as mulheres começaram a

aparecer com protagonistas. Foi o caso de Vicentina, Iara e Lurdes. Segundo Áurea, essas mulheres

> [...] pertenciam a primeira formação da velha-guarda da Portela e tinham vozes afinadíssimas, dona Vicentina principalmente. E elas cantavam espontaneamente na escola [sem microfones, constituindo o coro], depois cantaram na primeira formação da velha-guarda, Dona Lurdes, Iara e Vicentina. Todas também cozinhavam e cantavam, isso vem junto (ÁUREA).[49]

Foi na velha-guarda que Áurea e Surica encontraram espaço para exercer atividades musicais na escola. Assim me contou Surica:

> Em 1980, o Manacéa – que era o responsável pela velha guarda – me convidou para integrar a Velha-Guarda Show, onde estou até hoje. E foi onde abriu as portas, onde fiz meu disco, comecei a conviver mais com os artistas. Se hoje eu sou conhecida agradeço muito à Velha-Guarda da Portela (SURICA).[50]

No sentido de tensionar mais ainda a dicotomia 'tradição' e 'artificação' em torno da prática do samba (ou modernidade, para usar a categoria mais popular), recorro novamente à DaMatta (1997) para aproximar a tradição da esfera da *casa* e a artificação ao domínio da *rua*. Resumo as categorias apresentadas na tabela a seguir:

CASA	RUA
FEMININO	MASCULINO
TRADIÇÃO	MODERNIDADE/ARTIFICAÇÃO
SAMBA-RITO	SAMBA-ARTE
FEMININO AFRO-BRASILEIRO (mulher-matriarca)	FEMININO NACIONAL (mulher-musa)

Creio que esta associação pode ser imprópria para muitas situações, mas não me parece tão inoportuna quando os sujeitos são afro-brasileiros e, mais ainda, as mulheres negras, uma vez que os papéis e práticas sociais de homens e mulheres dentro do samba são desenhados dependendo dos sujeitos e do contexto onde este samba se realiza e não tanto pelas propriedades da música em si. Para DaMatta,

> quando falamos em *mudanças, transformações, modificação, reforma* ou *revolução*, estamos nos referindo quase que exclusivamente ao plano dos problemas que emergem no *mundo público*: o universo da política e da rua. A casa e o sobrenatural são muito

[49] ÁUREA MARIA DE ALMEIDA ANDRADE. Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Rua Compositor Manacéa, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro – RJ, dia 23 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 58 minutos.

[50] IRANETTE FERREIRA BARCELLOS (Tia Surica). Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Rua Júlio Fragoso, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro – RJ, dia 26 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 30 minutos.

> raramente englobados pelas nossas propostas transformadoras do mundo, local onde o tempo não passa e a história raramente bate à porta (DaMATTA, 1997, p. 107).

O argumento de DaMatta não significa que na esfera da *casa* as transformações não aconteçam. O mais próprio é pensar que elas não devem ser reveladas, expostas e questionadas. Caso bastante visível são as práticas musicais em torno do Cacique de Ramos, quando as rodas são abertas ao público, com compra de ingressos, mega-shows, num diálogo intenso com a indústria cultural, mas o que está aparentemente na *rua* ainda guarda forte relação com a *casa*.

A teoria de DaMatta também é empregada no samba por Roberto M. Moura (2004) em seu estudo sobre a *roda de samba*. De acordo com sua teoria, uma coisa é o samba; outra, a escola de samba; e uma terceira, que antecede as duas, é a *roda de samba*.

> Antes de existir o samba como gênero musical e a escola de samba como agrupamento comunitário cuja performance é simultaneamente marcial e dramática, já havia a roda de samba, que não se confunde com uma coisa nem outra. Ao longo dos anos, essa música original vai mudar, os instrumentos também. O que vai permanecer é a roda. O sentido da roda. Sua significação sócio cultural. O comportamento musical, as relações de hierarquia interna (MOURA, 2004, p. 42). A roda, em contraponto [com o mercado], permanece intangível em sua estrutura. É um veículo na contramão das mudanças, agindo como um instrumento de construção de cidadania (e onde se forja uma das principais noções do que seja cultura brasileira) (M. MOURA, 2004, p. 212).

Sem negar que o ritual da *roda* é capaz de fabricar produtos capazes de interessar ao consumo, ele revela que

> [...] a casa propicia a formação da roda como manifestação espontânea e festiva, na qual vai se desenvolver um tipo de música que ganha foros de gênero. É dentro da casa que nasce o samba – do amaxixado ao de formato estaciano –, e incluídos na "casa" os quintais e terreiros propícios à sua prática (M. MOURA, 2004, p. 30).

Neste pensamento, foi a *roda* que permitiu que o ambiente da casa das Tias Baianas se espalhasse por bares, fundos de quintais, blocos e ranchos carnavalescos, festas, quadras de escola de samba e salas de concerto. É a invocação do ambiente da *roda* que legitima o samba como um produto da esfera da *casa*. E, nesta direção, Moura também maneja com a questão do feminino e masculino em torno das categorias *casa* e *rua*. Para ele,

> [...] quando alguém se aproxima do samba, através da roda ou das escolas, dificilmente percebe seu caráter doméstico. Num e noutro caso, verá uma predominância do elemento masculino, que toca e canta. Mas, se esse envolvimento evoluir, se a pessoa aprofundar essa aproximação, por certo descobrirá as raízes caseiras que estão por trás daqueles sons. Para ficar nos exemplos mais decalcados, só após provar "o famoso feijão da Vicentina" é que o sujeito pode afirmar que conhece a Portela. Ou, só depois de ter

> andado nas festas de Dona Zica e Dona Neuma é que terá cacife para falar da Mangueira. Em suma, é como se o samba tivesse duas faces: a masculina, para público externo, e a feminina, para os que são de casa (M. MOURA, 2004, p. 36).

Colocando isso nos termos das relações de gênero, a *roda de samba* seria essencialmente feminina; a face masculina seria a visão que a *rua* tem da *casa* e ela só é hegemônica na aparência, na imaginação do observador externo que, por sua condição, não consegue enxergar a cultura matriarcal do samba. No entanto, Moura não examina como que o feminino se manifesta no samba externo à cultura da *roda.* Ao parecer, o autor toma as categorias *roda* e *samba* como exclusivas da *casa*. O samba que não é da *casa* está desclassificado do conjunto 'samba'. Isso fica implícito em diversas passagens, algumas destacadas abaixo:

> Na roda, o que havia e há é uma hierarquia tácita – que legitima (compositores, ritmistas, passistas, etc.). Na escola [de samba], a hierarquia é burocratizada, subordinada ao conjunto de interesses sociais e institucionais da agremiação nas suas múltiplas relações com autoridades, parceiros, patrocinadores e meios de comunicação. Não creio que ainda se possa considerar esse segundo conjunto como "mundo do samba" (M. MOURA, 2004, p. 70). Como em todo processo de interação cultural (neste caso, Francisco Alves aparece como uma ponte entre uma manifestação da cultura popular e o mercado fonográfico), há riscos de contágio e perda de identidade. [...] O rádio, o disco e os meios de comunicação ainda engatinhavam na direção da massificação pasteurizada da música que se vê nos dias de hoje- e Francisco Alves estava longe de imaginar o alcance de suas atitudes. Mas o dado fundamental permanece, ontem como sempre. Os aplausos do *showbizz* não garantem a nenhuma estrela o aval da roda de samba (*op. cit*., p. 73-4).

****

Ao trazer para essa discussão as categorias "casa", "rua", "feminino", "masculino", "tradição", "artificação" não pretendo situá-las de maneira estanque, invariável e insolúvel. Apenas sugiro que elas podem expressar possíveis aproximações a determinados valores e concepções que podem ser mais ou menos predominantes em determinados contextos.

Não tenho dúvida que tanto no ambiente particular da casa das Tias Baianas quanto numa exibição do teatro de revista ou qualquer outro evento, o que é íntimo se mistura e se confunde com o que é público e vice-versa. A *rua* facilmente se torna uma extensão da *casa* e a *casa* da *rua*. Nestes ambientes, as emoções e sentimentos dos sujeitos envolvidos permitem uma série de variações, combinações, segmentações, ambiguidades que, por vezes, não podem ser rigidamente demarcados e, menos ainda, expressos nestas categorias.

Ainda que a participação no mercado cultural tenha intensificado a capacidade de circulação do samba, significando a abertura de um espaço considerável para o popular – e para o negro, particularmente – como valor coletivo ampliado, ou seja, permitindo sua disseminação para além camadas populares vizinhas ou afins (WERNECK, 2007), concordo com Moura (2004) que a participação de negros e negras neste setor foi limitada a uma série de condições, quando não, impedida ou mesmo proibida. Por outro lado, ignorar o fenômeno da indústria cultural, seu processo de formação, as transformações que implicou sobre produtos e concepções, seus agentes, é aplicar uma inversão de poder para deslegitimar uma produção que foge ao controle de um determinado grupo social e migra para uma série de outros contextos.

Pode-se dizer que a polarização "tradição x modernidade" no mundo do samba (embora os termos utilizados não fossem exatamente estes nesta época) incidiu fortemente dentro dos consagrados Teatros de Revistas e Blocos Carnavalescos das três primeiras décadas do século XX, enquanto que a indústria fonográfica e o rádio, em fase ainda incipiente, começaram a exercer maior influência a partir dos anos 30, quando atingem maior popularidade, tornando este debate ainda mais intenso e decisivo. É sobre este fenômeno que me dedicarei no tópico a seguir, procurando apontar para o lugar da mulher e as representações do feminino neste processo.

2.3 UM TEATRO QUE DÁ SAMBA: RELAÇÕES DE GÊNERO NO TEATRO MUSICADO

Nas primeiras décadas do século XX, o ambiente por onde os sambistas e o samba circulavam (somado as diversas designações ambíguas da época: tango, maxixe, lundu...) começou a se expandir em razão das transformações urbanas que sofreu a cidade do Rio de Janeiro neste período, trazendo em seu bojo uma renovada e crescente indústria do entretenimento. Novas possibilidades passaram a ser oferecidas aos músicos populares pelos já estabelecidos teatro musicado e blocos carnavalescos, bem como pela incipiente indústria fonográfica e pela rádio. Todos estes meios passaram a utilizar o samba como um dos canais de

expressão, oferecendo remuneração e prestígio aos sambistas e artistas, entre eles, indivíduos provindos de camadas afro-brasileiras, embora em menor proporção e com certas limitações, conforme dito anteriormente.

Da Europa viram os gêneros de música e dança de salão como valsa, polca, tango, schottisch, etc. Nesta virada do século XX, os países da América, que já se espelhavam na alta cultura europeia como padrão de 'civilização', foram tomados por uma verdadeira invasão da música popular do continente europeu (DINIZ, 1984). Não só os gêneros musicais europeus ganharam destaque, começou na Europa e se espalhou por grande parte da América um enorme movimento em direção às culturas populares como elemento decisivo para reforçar as diferenças e constituir as nacionalidades (HOBSBAWN, 1997). O Brasil embarcou nesta história e foi buscar seu elemento popular nas culturas negras, indígenas e no folclore.

Com isso, multiplicaram-se neste período os veículos capazes de gerar a difusão da música popular e o teatro musicado se tornou um dos espaços mais importantes de divulgação desta produção (LOPES, 2000; VALENÇA, 2000). Mas não só no teatro musicado tais processos de construção simbólica aconteceram. Também nos ranchos e blocos carnavalescos, na Festa da Penha, nos estabelecimentos da rua como botequins, cabarés, cafés. De fato, o mercado de trabalho para o músico se ampliou: cafés-cantantes, confeitarias, praças e seus coretos, bailes, saraus domésticos, lojas de música – que mantinham sob contrato um executante das peças à venda (DINIZ, 1984).

Tomarei o teatro musicado como foco principal para apontar as transformações das relações de gênero no samba do início do século XX. Faço este recorte porque desde final do século XIX até meados do século XX ele apresentou uma estrutura muito próxima ao que configurou a indústria fonográfica anos depois, ou seja, valorização da figura do autor-compositor; do cantor-intérprete; do produtor; o desejo/necessidade explícita de agradar ao público; a formação de audiências, seleção e divulgação da produção. Pode-se dizer que o teatro musicado foi a escola ou o embrião da indústria fonográfica, esta última vindo a substituí-lo por completo a partir dos anos 1950, conforme apontam diversos autores.

> Cumprindo um papel de abre-alas para a criação de uma indústria cultural voltada para as massas urbanas, os espetáculos de variedades e os musicais ligeiros sujeitavam-se às

> famosas 'leis do mercado', o que na prática significava o domínio do empresário de *showbizz*, que por sua vez se movia pelo sucesso junto ao público (LOPES, 2000, p. 17).
>
> O teatro musicado foi sempre veículo do que nossos músicos e compositores produziram para o povo, e um período houve – de 1860 até o aparecimento e fixação do rádio nas décadas de 1920 e 1930 – em que ele se constituiu no mais importante meio de divulgação da música popular brasileira, em um primeiro momento as música sendo lançadas no teatro e ganhando as ruas,mas depois havendo também o processo inverso, de as músicas irem das ruas para os palcos populares, num movimento de completa interação (VALENÇA, 2000, p. 70).

Assim, com o rádio mal ensaiando seus primeiros passos e o disco numa escala ainda reduzida, o teatro musicado, em especial o teatro de revista[51], atraia os artistas populares. Por ele escoava grande parte da produção da música popular brasileira e dele dependia em grande grau a divulgação e afirmação dos sucessos da época. Entretanto, "a intelectualidade da época desprezava o fenômeno das revisas musicais, identificando como 'morte do teatro nacional'" (LOPES, 2000, p. 18). Por isso, a importância do teatro musicado nas primeiras décadas do século XX para a construção/invenção do samba ainda é pouco explorada. Em função do desprezo que as elites intelectuais e políticas da época expressavam por tudo o que não tivesse a chancela da 'alta cultura' europeia, há uma falta de documentação do fenômeno, o que levou a sua omissão nos livros (LOPES, 2000). Esse desprezo refletiu também na vida dos artistas. Segundo Moura,

[51] Vários eram os gêneros do teatro musicado brasileiro da época. Entre os de maior expressão estão: a revista, a burleta e a opereta. Tais gêneros não eram independentes e completamente distintos entre si, ao contrário, eles estavam intensamente intercomunicados de modo que a fronteira entre eles nunca foi muito clara (FERNANDES, 1995). Havia ainda inúmeros outros gêneros no teatro musicado: a mágica, o *vaudeville*, a *zarzuela*, o sainete, o café-concerto, a comédia, a farsa. Pode-se, no entanto, notar que o teatro de revista foi seu "carro-chefe", influenciando todos os demais gêneros e impulsionando o crescimento do teatro musicado. A revista tinha como principal característica a narração crítica dos acontecimentos do ano comentados humoristicamente. "A música, elemento fundamental e grande ponto de sustentação desse tipo de espetáculo, é sempre alegre, graciosa e espirituosa. Tem uma exuberância decorativa. Utiliza estribilhos jocosos e árias risonhas e brejeiras" (DINIZ, 1984, p. 116). A burleta adquire no Brasil características muito semelhantes à revista como a crítica, o humor e a tipificação dos personagens. Stival (2004) assim resume a burleta em contraposição à revista: "[...] era uma pequena comédia de costumes ou farsa, apresentava enredo simples, mas recheado de situações cômicas, de quiproquós e de engodos, entremeada de números musicais ligados à trama da peça, no que difere da revista, por exemplo, na qual os números podiam ou não ter relação com a trama do espetáculo. Nos espetáculos de revista era comum a utilização de músicas de sucesso, ou suas paródias, o que criava imediata empatia com o público que já conhecia as melodias" (*op. cit.,* p. 52). A opereta, assim como a revista, "referia-se a assuntos do cotidiano imediato, entremeada de números musicais, porém ao se tratar de sentimentos a opereta divergia da revista que era ferina, crítica e mordaz, enquanto na opereta, o amor era seu tema central. Quanto ao clima, se na revista as vedetes enlouqueciam as platéias masculinas, na opereta essas mulheres eram delicadas e ingênuas e representavam a moda elegante da época, satirizando o presente (STIVAL, 2004, p. 45).

> os artistas que se apresentavam nos espetáculos de palco e tela, embora provassem o gosto do sucesso, eram socialmente desvalorizados. Eram estigmatizados por suas origens populares, se vindos da elite eram vistos como decadentes, compreendida sua arte como menor, sem valor, 'apenas entretenimento barato', acusados de explorar comportamentos desviantes, como a homossexualidade, associados à criminalidade, ou pelo menos à contravenção (MOURA, 2000, p. 140).

A imagem nacional que os intelectuais queriam construir do Brasil não passava pelo teatro musicado, muito menos pelas manifestações urbanas afro-brasileiras. Apesar disso, foi o teatro musicado – que por sinal não estava preocupado com o desenvolvimento de uma ideia nacional e do moderno – que se apresentou como um dos campos mais férteis para tais construções simbólicas e para a incorporação do elemento afro-brasileiro na constituição do nacionalismo musical.

Até o final do século XIX, o teatro de revista praticado no Brasil foi inspirado no modelo europeu, marcado pela valorização do texto em relação à encenação, por um enredo frágil e fragmentado por quadros pouco interligados. Tratava-se basicamente de paródias cujo objetivo era denegrir um aspecto, fato, personagem, discurso ou atitude proveniente da cultura erudita ou, em outras palavras, da classe dominante. Segundo Lopes (2000), até então a sociedade

> [...] voltava as costas para o que poderia ter sido identificado como um 'modo brasileiro' de fazer teatro, o das companhias predominantemente de mulatos que dominaram a segunda metade do século XVIII, com sua 'declamação que não passava de cantinela monótona', estranha aos ouvidos europeus, conforme depoimento de vários viajantes da época (LOPES, 2000, p. 16).

A partir do início do século XX, o teatro de revista começou a mostrar sinais de mudança. Os enredos começaram a enaltecer as baianas, as mulatas e a retratar a vida na periferia, nos morros e subúrbios, aos poucos, substituindo a hegemonia da cultura dominante, e isso passou a agradar o público. Abriu-se não só a possibilidade de retratar novos contextos, mas também de incluir artistas que não se encaixavam nos padrões hegemônicos da alta cultura. Por isso,

> Ao quebrar barreiras entre origens de classe e de etnia, a revista propiciava um espaço intermédio mais adequado para a criação da identidade de um povo do que os projetos europeizantes das elites afrancesadas do início do século. Das óperas, apresentadas no Teatro Lírico, às revistas da Praça Tiradentes, a preferência do carioca pelo teatro musical tornava-se patente (LOPES, 2000, p. 23).

Mulatas brasileiras foram se tornando rivais das louras italianas, francesas, espanholas e portuguesas nos palcos (SAMPAIO, 2008, p. 14). O repertório musical, antes restrito às músicas dos salões da elite, passou a integrar canções das camadas populares, o que aos poucos foi

atraindo compositores das classes baixas. A orquestra de cordas passou a ser substituída pelas bandas de jazz e conjuntos populares. O teatro foi se tornando um veículo de integração entre diferentes classes ao ponto que a partir do século XX coube

> [...] ao teatro de revista a grande tarefa de divulgar o produto da inspiração dos nossos compositores, principalmente quando se aproximava o Carnaval. Era então na montagem das revistas chamadas 'carnavalescas que as marchinhas e os sambas, destinados expressamente ao período citado ganhavam os palcos, passando pelo crivo dos assediados diretores, dentro de moldura apropriada, em quadros feitos a propósito, tendo como tema as 'letras' das músicas selecionadas, cantadas pelas atrizes de notório apelo popular (RUIZ, 1984, p.97-8).

Conforme reforça Lopes,

> Como um canal de comunicação entre uma cultura propriamente popular e as camadas médias e de elite, o teatro musical, em especial a revista, funcionava tanto como amplificador – a marcha 'Vem Cá, Mulato', de Bastos Tigre e Arquimedes de Oliveira, composta em 1902, conquistou enorme sucesso em 1906, com seu uso na revista *O Maxixe*, do mesmo Bastos Tigre e Batista Coelho – quanto como espelho de um sucesso prévio – 'Pelo Telefone, de Donga e Mauro de Almeida, sucesso em 1916, que virou revista em 1917. A revista mantinha com as músicas carnavalescas a relação que seria depois assumida pelo rádio (LOPES, 2000, p. 24).

Apesar do teatro de revista chegar a um número reduzido de pessoas e, portanto, não se constituir como veículo nacional para as massas como seria o rádio e a televisão anos depois, ele foi o mais importante meio de divulgação da música popular no Rio de Janeiro até essas novas tecnologias se consolidarem. E, de fato, esse teatro tinha por objetivo atrair grandes públicos, diferente do teatro lírico que se direcionava para um público estritamente selecionado. Conforme Lopes (2000) e Moura (2000), no teatro de revista os ingressos eram mais baratos e o público respondeu comparecendo em massa aos espetáculos, capturando com isso um público indistinto composto por indivíduos de diversas extrações sociais e culturais, bem como transpassando fronteiras regionais, rurais, urbanas, nacionais.

É, portanto, no teatro de revista que os papéis sociais e as relações de gênero na música popular começaram a se estruturar e a se definir a conforme o modelo que passou a vigorar na indústria cultural brasileira a partir de meados do século XX. As transformações sofridas pelo teatro de revista na virada do século XX e a estrutura que se formou neste segmento em torno da música popular brasileira ocorreram com a participação expressiva de mulheres que

exerceram papéis fundamentais, como Chiquinha Gonzaga, Otília Amorim, Araci Cortes, Carmem Miranda[52], para citar as mais famosas.

A afirmação destas mulheres num território altamente masculinizado custou-lhes severas críticas e acusações por parte da sociedade conservadora, ora por sua condição de gênero, ora por sua condição étnica (no caso das mulatas), ora pela forma como conduziram sua arte – seja incorporando elementos das culturas populares, seja pela forma como trabalharam a questão da sensualidade.

Tanto na composição como na interpretação a presença de mulheres era algo fora do comum no período. Segundo Stival (2004), até o início do século XX a participação feminina chegou a ser proibida em muitos elencos teatrais, de modo que os próprios homens tinham que representar papéis femininos. Pacheco e Kayama (2006) apontam que a proibição feminina remete ao século XVIII, quando D. Maria I (rainha de Portugal de 24 de Março de 1777 a 20 de Março de 1816) proibiu que mulheres representassem no teatro. Embora revogada por seu sucessor, o príncipe regente D. João VI, a exclusão de mulheres permaneceu uma prática comum até meados do século XIX. Mesmo como ouvintes, somente na segunda metade do século XIX as mulheres começaram a integrar as plateias do teatro (PACHECO e KAYAMA, 2006, p. 10). No campo da música, embora não haja relato de algum tipo de proibição oficial no Brasil, a sociedade tratou de colocar em situação constrangedora qualquer mulher que ousasse exercer essa atividade em público, mais ainda se o repertório mantivesse alguma relação com as práticas populares.

2.3.1 Chiquinha Gonzaga

2.3.1.1 Uma Artista não Revelada

[52] Ver brevíssimas biografias no anexo B.

Chiquinha Gonzaga se destacou por ter sido uma as pioneiras a desafiar os padrões de conduta moral exigido às mulheres musicistas. Estudos recentes[53] têm ressaltado a importância de Chiquinha Gonzaga, não só porque ela desafiou e contribuiu para a reformulação do papel das mulheres e dos negros no campo da música e na sociedade em geral, mas também por ter atuado intensamente na configuração de diversos outros aspectos da música brasileira, como por exemplo, a transposição popular/erudito, a questão dos direitos autorais, formalização da carreira de compositor – com direito a receber parte dos lucros em eventos.

No entanto, o nome de Chiquinha Gonzaga foi apagado da história da música popular brasileira por mais de meio século. Embora nos últimos vinte anos tenha havido algumas tentativas de resgatar suas obras e sua história, estas foram pouco articuladas e sistemáticas. Edinha Diniz (1984), sua principal biógrafa, revela que até hoje a maioria das suas composições está disseminada em acervos mal conservados e não acessíveis ao público. Marcílio (2009, p. 12) e Lira (1978, p. 45), estimam que ela tenha composto 77 obras teatrais musicadas e cerca de 2.000 peças avulsas escritas para vários instrumentos e diferentes formas musicais; uma quantidade de composições extraordinária, que supera o patamar estabelecido pelos "gênios" consagrados da música brasileira.

Mesmo após a retomada de seu nome, estudos que tratam sobre a história da música brasileira ainda insistem em situar a figura de Chiquinha em pano de fundo, limitando sua menção a uns poucos parágrafos introdutórios e pouco contextualizados. Isso quando não a ignoram por completo como, por exemplo, Vasco Mariz (2002 e 2005) que em seus dois livros "História da Música no Brasil" e "Música Brasileira de Câmara" não faz qualquer menção à compositora ao longo de todo texto. Por outro lado, Ernesto Nazareth conta com três merecidas páginas para sua biografia. Vasconcellos (1977), em seu livro "Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque", onde traz pequenas biografias sobre os artistas desse período (justamente a época de Chiquinha), não traz nenhum dado sobre a maestrina. O nome dela só aparece em uma única linha (*op. cit.,* p. 18), quando o autor menciona a composição "Abre-Alas". Novamente, para Ernesto Nazareth 12 páginas (*op. cit.,* p. 83-94). Estou tomando Ernesto Nazareth como comparação somente porque nos últimos anos tem sido muito frequente a

[53] Estudos recentes sobre Chiquinha Gonzaga ver: Marcílio (2009), Schneider (2008), Stival (2004).

polarização entre a obra e a postura social desses dois artistas. Portanto, parece-me estranho que em alguns estudos um seja citado com todos os méritos e o outro seja completamente ignorado.

No campo dos estudos musicais acadêmicos o apagamento de Chiquinha Gonzaga é evidente. Raros foram os musicólogos e etnomusicólogos que se debruçaram sobre sua produção musical, poucas obras suas foram analisadas, seja pelo viés da teoria musical ou da história sócio-cultural. No campo da performance acadêmica, desconheço peças da compositora que integrem o repertório clássico dos cursos de bacharelado em instrumento, em contraposição, não faltam inúmeros exemplos de Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Guarnieri, Santoro, e até mesmo Nazareth. Mesmo no campo da Educação Musical, poucas vezes o nome e a obra de Chiquinha Gonzaga integram os materiais didáticos produzidos pela área. Essa invisibilidade que incidiu sobre Chiquinha e muitas outras mulheres, reflete um projeto de homogeneização do conhecimento no qual a produção e o conhecimento das mulheres foi ignorado, quando não, combatido.

> Neste caminho de cientificização, observa-se claramente o projeto hegemônico do "homem branco", heterossexual, classe-média ocidental, de ditar os cânones que devem ser aceitos e de provocar a exclusão do que crê ser inadequado, projeto já tão contestado pelas correntes pós-modernas do pensamento contemporâneo que vêm nas grandes narrativas, formas exacerbadas de exclusão social (MELLO, 2007).

Assim, ao analisar a literatura, é preciso ter em conta que na sociedade ocidental, a academia, os meios de comunicação, as igrejas, o Estado, as escolas, enfim, instituições que produzem o conhecimento e detêm o poder, por séculos perpetuaram uma estrutura que favoreceu imensamente a projeção dos homens frente a uma desvalorização e invisibilidade das mulheres. Diante dos poucos registros das atividades e da presença feminina, existe a tendência a pensar que estas tiveram pequena participação ou um papel secundário nas decisões e formações históricas da nossa sociedade (GROSSI, 1998). Contudo, isso não reflete exatamente a realidade: muitos historiadores têm revelado que mesmo em épocas de grande opressão, havia ocasiões em que as mulheres obtiveram poder e reconhecimento social. Grossi (1998) explica como a ciência e a mentalidade moderna se adequou à imagem masculina, dando pouca margem, nos espaços intelectuais, sociais e políticos para a projeção da face feminina:

> A ciência, tal como conhecemos, parece dar explicações "neutras" e "objetivas" para as relações sociais. No entanto, a ciência que aprendemos desde a escola reflete os valores construídos no Ocidente desde o final da Idade Média, valores que refletem apenas uma parte do social: a dos homens, brancos e heterossexuais. Sempre aprendemos que Homem com H maiúsculo se refere à humanidade como um todo, incluindo nela homens e mulheres. Mas o que os estudos de gênero têm mostrado é que, em geral, a ciência está falando apenas de uma parte desta humanidade, vista sob o ângulo masculino e que não foi por acaso que durante alguns séculos havia muito poucas cientistas mulheres. Grande parte das mulheres queimadas como "bruxas" pela Inquisição eram mulheres que faziam ciência e lidavam com plantas e processo de cura (*op. cit.,* p.05).

Uma vez ciente desta lacuna na literatura, nos registros históricos e metodologias científicas, não se pode negar a importância da participação feminina em função de uma simples ausência de relatos, visto que a ausência pode ser traduzida aqui pela palavra invisibilidade, ou seja, a construção histórica e cultural desta ausência.

Entre os estudos que procuram ir além dos dados biográficos, avaliando o prolífero trabalho de Chiquinha Gonzaga como compositora e agente transformadora da música brasileira estão Fernandes (1995), Stival (2004), Schneider (2008), Marcílio (2009). Estes autores destacam a ousadia da compositora em transportar os elementos da música afro-brasileira para o piano, mesclando-os à música europeia e, ao mesmo tempo, propagando o estilo para os mais diversos ambientes, desde as ruas da Cidade Nova até os salões da elite burguesa. Segundo Stival (2004),

> No piano de Chiquinha, polcas, valsas e tangos europeus fundiram-se com lundus, cateretês e batuques locais ao juntarem-se os sons dos salões aos das ruas, criando a base da música brasileira (STIVAL, 2004, p.120). Sua música despontava como tema nos palcos dos teatros onde começou a crescer seu lado de espetáculo visual com o ritmo sincopado, dançado com forte apelo à sensualidade corporal. Essa proximidade com a "cultura de rua" levou Chiquinha a aproveitar o rico potencial das manifestações afro-brasileiras para compor suas músicas que entremeava com as peças teatrais quase sempre para serem cantadas e dançadas pelos artistas (STIVAL, 2004, p. 80).

Ao realizar uma análise musicológica das composições, tendo como base a conjuntura social, política e cultural do Brasil novecentista, Marcílio (2009) desvendou a relação de Chiquinha Gonzaga com o gênero maxixe – unanimemente reconhecido como o antecessor do samba. Seu objetivo com isso foi compreender em que medida a compositora ajudou a projetar o maxixe com suas numerosas composições para o gênero. Ou, invertendo esta reflexão, se teria sido o maxixe o responsável pela projeção de Chiquinha Gonzaga como compositora popularesca. Sob a ótica dos estudos dos gêneros musicais, a autora realizou análises

musicológicas em várias partituras da compositora, tanto peças para teatro como partituras avulsas para vendagem, muitas delas sem a rubrica do gênero maxixe. Para a autora, o teatro musicado foi imprescindível para o desenvolvimento da música popular, principalmente para o maxixe. Chiquinha, percebendo a importância que o teatro musicado tinha para a época, encontrou no maxixe uma forma de se expressar como compositora ligada ao povo e a cultura deste, valendo-se, portanto, do maxixe como elemento para engrandecer sua obra. A autora aponta Chiquinha como mulher vanguardista, especialmente por confrontar "os costumes da classe dominante, das elites, com suas atitudes e composições" (MARCÍLIO, 2009, p. 131). Apesar de reconhecer Chiquinha Gonzaga como importante figura no processo de fixação do maxixe na sociedade carioca, fazendo-o reconhecido nacional e internacionalmente através do seu volume incomparável de obras, a autora não encontrou elementos que afirmem Chiquinha como compositora vanguardista (somente como mulher vanguardista), excluindo, como isso, a possibilidade da musicista ter exercido influência transformadora sobre a produção popular nacional e estrangeira.

Por outro lado, Fernandes (1995) e Stival (2004) encontraram nas composições não só elementos de uma arte vanguardista, mas transgressora dos padrões então vigentes na época. Para estas autoras, Chiquinha Gonzaga queria mais do que reconhecimento social e a aceitação da sua arte e profissão. Os estudos apontam que a maestrina teria sido uma inconformista sedenta por transformar a sociedade e soube fazer isso não só através de movimentos sociais e políticos – como, por exemplo, lutando como ativista pelas classes menos favorecidas, como o movimento abolicionista –, mas também o fez por meio da sua arte. Ao incorporar em sua música o ritmo sincopado oriundo dos povos afro-descendentes, mesclando-o ao estilo tradicional europeu, trouxe aos palcos brasileiros uma dança com forte apelo à sensualidade corporal. Chiquinha parecia saber o "poder de modificar o comportamento" (STIVAL, 2004, p. 79) nos ouvintes e nos artistas que essa mescla propiciava, contribuindo, com isso, para o enfraquecimento das fronteiras entre as classes sociais. Não foi a única pessoa da época a ousar na mistura popular/erudito – talvez, por isso, Marcílio (2009) não a veja como inovadora –, contudo, ao contrário da maioria dos artistas contemporâneos de destaque, sua música tendia mais fortemente ao gênero popular, exigindo movimentos corporais dos ouvintes. Sua música

era pra ser dançada, e não apenas ouvida. Essa afirmação geralmente surge quando se compara Chiquinha ao maestro Ernesto Nazareth.

> Ela [Chiquinha] tocava em bailes particulares, bailes populares ao lado dos chorões e no teatro musicado, enquanto Nazareth tocava em casas de música e salas de espera de cinema. [...] Ernesto Nazareth foi um grande pianeiro antes de se tornar conhecido como compositor, mesmo assim rejeitava a designação popular para suas obras [...] e mostrava repugnância ante a confusão com que os tangos dele são chamados de maxixes. [...] Ambos captaram a gíria e a improvisação que o maxixe trazia, e colocaram estas características de uma maneira refinada em sua obra pianística. Em se comparando os dois compositores, Ernesto Nazareth compunha de uma maneira mais elaborada, [...] não queria que sua música fosse exclusivamente para a dança, e sim para ser desfrutada ao ser ouvida, para o entretenimento. [...] Chiquinha Gonzaga é diferente. Ela viveu durante muitos anos em bairros pobres, convivia com ex-escravos, trabalhava na noite junto à boemia. Pertencia à classe considerada fora de padrão pelas elites; neste período, porém, estabeleceu ligações com intelectuais das artes, escritores e músicos. Ela escrevia para o público geral, e por este motivo tinha uma forte ligação com a música popular; não pensava como Nazareth (MARCÍLIO, 2009, p. 23).

> Chiquinha Gonzaga, ao lado de outros músicos de formação erudita, compunha tentando adaptar sua música ao gosto musical das camadas populares. Segundo Tinhorão, "[...] tinham que criar maxixes em profusão, para atender à fome de ritmo das primeiras gerações de cariocas sugestionados pela trepidação dos bondes, dos automóveis, e de novas formas de diversões de massa como o futebol e o cinema". [...] Ernesto Nazareth também compôs maxixes, porém deu o nome de tango a todos eles, por questão de estética ou refino cultural. Segundo Baptista Siqueira, "Chiquinha Gonzaga fez e promoveu o maxixe. Nazareth não!!! Se alguém dançou o 'Brejeiro' como maxixe, Nazareth nada tem com isso [...]" (STIVAL, 2004, p. 119).

Capa do disco-vinil, História da Música Popular Brasileira, Vol. 40, ano 1970.
Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga.

Neste sentido, ao abordar comparativamente os procedimentos composicionais nas peças 'Abre Alas', 'Forrobodó' e 'Maria', Fernandes (1995) aponta a maneira ousada com que Chiquinha Gonzaga trabalhou a questão do desvio de comportamento no interior de suas obras.

> A primeira música composta especialmente para o carnaval ['Abre Alas'], assume toda a identidade do espetáculo. Coloca em xeque as leis sociais, questiona o papel da mulher de maneira perspicaz – muda o eixo social de masculino para feminino. Subliminarmente, nas rimas passar/negar, passar/ganhar, coloca a negação como vitória; negar o *status quo* representa um salto de consciência, a conquista da liberdade feminina. Sua arte conseguiu a proporção certa da mistura entre o nobre e o vulgar, não reproduzindo apenas uma realidade já dada, mas desviou-se a fim de atingir outras visões da vida humana (FERNANDES, 1995, p. 23). [...] Na Burleta Forrobodó, as combinações se deram com outras tintas, sendo abordado um tema estritamente brasileiro: a mistura de raças, do exótico, do outro. A peça celebra o resultado dessa mistura, enquanto a música expressa o tema do texto. [...] Na Burleta, Chiquinha ocupa-se com o lado contagiante dos números musicais. São todos eles números com forte caráter sinestésico, promovido pelo ritmo que induz à dança, à movimentação muscular e corporal. Têm efeito empático-motor imediato na plateia (FERNANDES, 2004, p. 197) Nos três estudos realizados, a compositora questiona o preconceito: preconceito de cor, de raça, de sexo, de profissão, contra a música popular ou contra a erudita. Preconceito que a instigou como pessoa. A importância da sua obra, e aí encontramos o verdadeiro pioneirismo de sua figura, está na abordagem diversificada. Diversificação à qual ela estava sujeita e que transplantou para sua música como ninguém (FERNANDES, 1995, p. 199).

Schneider (2008) resgata a peça *Colégio de Senhoritas,* composta para o teatro de revista por Chiquinha Gonzaga em 1912 (há muito tempo arquivada e esquecida na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em manuscrito), e realiza sobre ela uma análise acurada, abordando o contexto em que ela foi composta, os aspectos musicais e alguns elementos relativos às relações de gênero presentes na obra. Ou autor constata que "é impossível negar a grande influência que as relações de gênero tiveram sobre a vida e obra da compositora e ela, por sua vez, sobre as relações de gênero do Brasil de sua época" (SCHNEIDER, 2008, p. 52). Para o autor, a compositora tinha consciência do crescimento do teatro musicado no Brasil e a importância que ele estava adquirindo na divulgação da música popular. Chiquinha soube utilizar o teatro focando seu trabalho na "cultura das camadas menos favorecidas, captando o gosto popular e se utilizando de estratégias de conquista social, como, [por exemplo,] um bom relacionamento com a imprensa e dedicatórias em suas músicas" (SCHNEIDER, 2008, p. 52).

2.3.1.2 O MITO-MULHER *VERSUS* ARTISTA ORDINÁRIA

Escritos biográficos divulgados na internet, em revistas e jornais de circulação popular costumam situar Chiquinha Gonzaga como um dos ícones no processo de conquista de direitos por parte das mulheres do século XX, situando-a como feminista ou como uma das precursoras deste movimento. Contudo, em sua vida não há indícios da relação direta de suas ações com o discurso feminista. Apesar da primeira fase do feminismo poder ser situada entre o final do século XIX e início do XX – quando na Inglaterra e EUA algumas ativistas começaram a reivindicar benefícios político, especialmente o direito ao sufrágio por parte das mulheres –, não há registros de Chiquinha Gonzaga atuando em campanhas pelos direitos políticos, sexuais, reprodutivos e econômicos das mulheres. Já não é o caso da sua atuação como abolicionista, onde há uma série de relatos. Ao contrário disso, parece que as mulheres de sua época a odiavam, repudiavam, não aceitavam seu comportamento excêntrico. De fato, a sociedade carioca do tempo de Chiquinha Gonzaga se esforçava "por mostrar que a maestrina era um péssimo exemplo a ser seguido", apesar de suas composições causarem grande curiosidade em jovens pianistas, inclusive nas moças, que queriam aprender suas músicas (ROCHA, 2006). Os próprios familiares, por vergonha, trataram de apagar seu nome da história, pois viam nela uma mancha ao sobrenome da família. Segundo Frésca (2000), o sucesso de Chiquinha incomodava demais sua família. "José Basileu, o pai de Chiquinha, considerava humilhante ver o nome Gonzaga gritado pelas ruas e ligado a uma música 'chula' e 'indecente' Muitas partituras foram danificadas por familiares enraivecidos" (FRÉSCA, 2000, p. 23). Lazaroni revela um depoimento do pai onde ele afirma:

> Esta moça para mim está morta! Morta para todos nós da família Neves Gonzaga! Seu nome está proibido de ser pronunciado, sob qualquer hipótese, por qualquer membro de nossa família. Quem quiser ser meu inimigo é só mencionar o nome daquela... daquela... (JOSÉ BRASILEU In: LAZARONI apud ROCHA, 2006).

Mariza Lira conta que em nos idos de 1877

> Chiquinha contratara um moleque para vender a *Atraente* pelos bairros mais distantes. O vendedor voltava com as remessas esgotadas. A *Atraente* era a polca da moda. Os lucros compensadores e, mais ainda, o sucesso da música trouxeram popularidade à artista, causando despeito a alguns membros da família. O vendedor mais de uma vez voltou desconcertado, contando que fora surpreendido por atitudes agressivas de parentes da

> compositora que, no auge da indignação, haviam espedaçado as músicas (LIRA, 1978, p. 36).

Edinha Diniz, em entrevista à página oficial de Chiquinha Gonzaga na internet[54], conta que viveu momentos de grande emoção com os descendentes da compositora durante sua pesquisa. Alguns "morreram sem perdoar a avó" (DINIZ, 2010)[55], como foi o caso das suas netas, descendentes de Maria, segunda filha concebida no primeiro L. Edinha revelou que só depois do sucesso nacional da minissérie exibida na TV Globo[56] em 1999, com a reabilitação da figura de Chiquinha (ou seja, como heroína e não mais como mulher indecente), o ramo da família do primeiro filho, João Gualberto, apareceu.

Gabriela Duarte e Regina Duarte, mãe e filha.
Atrizes da TV Globo que interpretaram o papel de Chiquinha Gonzaga na minissérie.[57]

Sobre o peso da mídia na reconstrução da imagem de Chiquinha Gonzaga, Rocha (2006) argumenta que a produção televisiva foi uma das grandes responsáveis pela resignificação da imagem da maestrina perante a sociedade, contribuindo para a afirmação do conjunto mitológico que incidiu sobre ela no final do século XX. De acordo com Rocha,

> a própria sociedade midiática impõe mutação dos mitos, ou seja, o tempo mítico não perdura perante a constante mutação do tempo cotidiano. Nesse sentido, não seria exagero de nossa parte considerar Chiquinha Gonzaga como uma estrela no tempo e

[54] Disponível em: <http://www.chiquinhagonzaga.com/entrevistas/edinha_diniz.html>, acessado: 25/11/2010.
[55] Idem nota anterior.
[56] A TV Globo produziu uma minissérie sobre a vida de Chiquinha Gonzaga que foi exibida de 12 de janeiro a 19 de março de 1999. Em abril de 2008 foi lançada também em DVD.
[57] Foto extraída do sítio <http://www.chiquinhagonzaga.com/>, acessado em: 12/01/2011.

> espaço em que viveu. Poderíamos ainda considerá-la um mito. Segundo Mircea Eliade, todo mito é "cosmogônico" por enunciar uma nova situação que se torna um paradigma para o futuro (ROCHA, 2006).

Ao que sua biografia indica, Chiquinha não queria causar escândalo, mais sim passar despercebida. Uma mostra disso foi a tentativa de ocultar o relacionamento com um rapaz de 16 anos, 36 anos mais jovem que ela, apresentando-o como seu filho. O fez por saber que isto denegriria ainda mais sua imagem. Outro indicativo foi constante esforço de Chiquinha em manter um bom relacionamento com a imprensa e a alta sociedade, como mostrarei mais adiante. Diferente da perspectiva do orgulho que se coloca nos movimentos libertários, Chiquinha não aparecia demonstrar orgulho da sua situação, de suas ações, de sua condição de gênero e raça. Portanto, suas divergências no campo das relações de gênero se deram no domínio individual e não um protesto por toda a classe feminina. Em sua biografia não há indícios que a relacione com legiões de mulheres em luta pelos direito iguais entre os sexos, tanto é que após sua morte a maestrina caiu no completo esquecimento por mais de meio século, não havendo seguidoras e seguidores. De acordo com Rocha (2006), "Chiquinha não tinha ideia da extensão de suas atitudes, que resultaram na posterior admiração por parte de tantas mulheres". Sua história só começou a ser resgatada nos anos 1980, com a popularização dos movimentos feministas no Brasil. Somente a partir de então sua biografia veio à tona com alguma repercussão, o que fez com que algumas mulheres ativistas tomassem sua história como um referencial, convertendo-a em um ícone das causas femininas.

Muito provavelmente a história de Chiquinha Gonzaga não teria tal repercussão se fosse escrita em um contexto social de moralidade fechada, coerciva e burguesa. Entretanto, a inscrição desta história num contexto de interesses tão divergentes, como foi o final do século XX, contribuiu para imprimir o relevo desta narrativa. E, neste sentido, no que diz respeito à participação das mulheres na vida pública do país (e não como musicista e compositora) é possível dizer que a figura emblemática de Chiquinha Gonzaga teve maior impacto na sociedade brasileira no final do século XX do que no período em que ela viveu.

A figura de Chiquinha Gonzaga se incorporou no imaginário social brasileiro por meio desta roupagem mítica, dionisíaca, transgressora do código ético, figura dissonante e excitante porque, simbolicamente, estremece as amarras de um contrato social que parece arbitrário.

Justamente num momento em que os intelectuais contemporâneos incitam a sociedade a repensar sobre as formas de preservação, subversão e reinvenção da História. A heroicização de Chiquinha Gonzaga – junto a outras mulheres, como Chica da Silva (Francisca da Silva de Oliveira), Escrava Anastácia, Dona Beija (Ana Jacinta de São José), Chica Homem, Carlota Joaquina, etc. – contribuiu para libertar

> a porção dionisíaca da História do Brasil, via de regra, confinada a uma demonstração apolínea e racionalista dos marcos e ocorrências oficiais. A observação da vida social e política, por um viés diferente da história oficial, isto é, através dos discursos e imagens da intimidade ou de um olhar atento à sensibilidade feminina, traduz uma concepção dionisíaca da História (PAIVA, 2001, p. 7).

Através desta perspectiva feminista, Chiquinha Gonzaga é trazida à tona como uma mulher que subverte os códigos dominantes pelo recurso da desestabilização das relações de poder, invertendo a lógica masculina. Ou seja, ela não só recusa a submissão imposta às mulheres, como assume uma série de papéis e costumes masculinos. Exerce uma profissão masculina (músico popular); frequenta lugares públicos, destinados ao lazer dos homens (bares, teatros, cafés, cabarés); envolve-se em movimentos políticos (como o abolicionista); abandona o lar e deixa os filhos ao cuidado do ex-marido, recusando, portanto, o papel de dona-de-casa; tem relações com homens mais jovens (quando cabia aos homens se relacionar com o oposto mais jovem).

Werneck (2007) faz uma leitura de Chiquinha Gonzaga a partir da cultura afro-brasileira. A autora situa a compositora (filha de pai branco com mãe negra) como uma mulher que apresentou um padrão de comportamento sexual e político mais próximo ao das mulheres negras, embora tenha recebido educação nos padrões da alta cultura burguesa. De acordo com este estudo, a construção mítica sobre Chiquinha Gonzaga exigiu que se aceitasse o apagamento de seus vínculos com a população negra, construindo sobre a compositora a imagem de uma mulher branca e, portanto, transgressora dos padrões deste meio social. Segundo a autora, esta leitura apresenta falhas. Ela ignora que a rua, o mercado e a cidade também são territórios do protagonismo da mulher negra, os quais o patriarcado buscou vedar às mulheres brancas, confinando-as à esfera doméstica apenas. Assim, os

> padrões de sexualidade vividos por Chiquinha Gonzaga, para além das chancelas oficiais e cristãs do casamento, assemelham-se aos padrões vividos pelas mulheres negras e são

> descritos na historiografia tanto como continuidades de padrões vividos no continente africano, de valorização (e mesmo sacralização) da sexualidade (WERNECK, 2007, p. 88).

A partir da leitura de Werneck, as atitudes de Chiquinha Gonzaga se destacam como ações de insubmissão das mulheres negras, buscando com isso resguardar o poder e a liderança das mulheres nas tradições afro-brasileiras diante do avanço do patriarcado. Em decorrência da hegemonia das ideologias racistas, a autora aponta a recorrente substituição ou invisibilização do negro na história da música popular brasileira, seja através da negação de sua presença ou pela criação de estereótipos que permitam situar os sujeitos em categorias ambíguas, como 'mulata', 'malandro', 'morena', 'mestiço'. Assim, para Werneck, o pioneirismo de Chiquinha Gonzaga está no seu deslocamento como sujeito e no deslocamento "de sua música, para fora dos padrões e dos limites da comunidade negra, indo ao encontro das transformações e aspirações de outros segmentos sociais da época" (WERNECK, 2007, p. 89).

Nesta mesma direção, Stival (2004) argumenta que a capacidade de Chiquinha Gonzaga em incorporar as várias culturas comprovou a maneira como suas composições testemunharam as transformações por que passou a sociedade brasileira. Assim, teria sido por sua origem mestiça em uma ordem branca dominante reconfigurada pelo elemento negro que a compositora encontrou sua maneira brasileira de criar interpretar a música ligeira europeia. Portanto, a dimensão dionisíaca tomada para narrar a história de Chiquinha Gonzaga não se esgota na subversão dos papéis de gênero e raça – categorias determinantes para estabelecer as esferas de atuação político-social dos sujeitos –, mas se investe também na sua produção artística. É através de sua arte que a compositora reafirma os traços étnicos de um típico hibridismo cultural brasileiro que toma forma concreta no seu no escandaloso repertório de obras musicais "indecentes" e "danosas à boa moral" – para utilizar os termos empregados por alguns setores da alta sociedade carioca da época e apresentados por muitos estudos como referência de receptividade às obras da compositora.

No entanto, as construções míticas sobre a imagem de Chiquinha não deixam de ser contraditórias. Conforme indiquei antes, Chiquinha não parecia demonstrar interesse em escandalizar a sociedade. No que se refere a sua música, há inúmeros relatos sobre a boa aceitação que as obras da compositora tinham nos locais onde foram apresentadas, mas são as

críticas negativas que costumam ganhar relevo nas biografias. Enfatiza-se, por exemplo, o incidente ocorrido no Palácio do Catete em 1914, divulgado em diversos jornais.[58] Também se dá grande destaque à rejeição da família por sua música, fato descrito anteriormente. Por outro lado, Diniz revela que Chiquinha Gonzaga era uma diplomata nata. Gozava de uma aceitação fora do comum numa imprensa que costumava imprimir severas críticas às produções artísticas. Segundo a autora,

> ela soube com maestria acionar mecanismos eficientes para garantir sua integração social. [...] Chiquinha, ao mesmo tempo em que mantinha uma invulgar determinação de vontade, manipulava certos expedientes com rara inteligência. O seu excelente relacionamento com a imprensa é um exemplo. [...] Uma análise detalhada das dedicatórias das suas músicas confirma essa preocupação em fazer-se aceita e notada. As homenagens recaíam com frequência sobre clubes políticos, redações de jornais, ilustres homens das letras e da política. A cada dedicatória correspondia uma reação recíproca: um apoio efetivo do jornal, um artigo simpático do jornalista, um convite à filiação ou uma homenagem do clube. [...] A enorme receptividade que Chiquinha terminou tendo, é explicada também pelo fato de ter sido uma pessoa extremamente sensível a todas as grandes causas do seu tempo. Nada escapava à sua atenção. Além de tudo isso, tinha sempre a seu lado, como protetor, um músico de prestígio incontestável. Fora assim com Callado, Carlos Gomes e depois com Francisco Braga (DINIZ, 1984, p. 141-2).

E, de fato, na imprensa não faltam elogios à música de Chiquinha Gonzaga. Mesmo quando a produção e a atuação dos artistas no teatro de revista recebiam duras críticas, a música de Chiquinha destoava com inúmeros elogios. Os produtores sabiam que com Chiquinha o sucesso, ao menos na parte musical, estava garantido. Schneider (2008), que fez um estudo sobre a opereta *Colégio de Senhoritas*, comenta que a peça em questão não teve o sucesso esperado. "Mesmo tendo a participação de Cinira, a opereta, firmada por um autor já consagrado e musicada por Chiquinha Gonzaga, cujas composições caiam invariavelmente no agrado do público, não ficou muito tempo em cartaz" (EFEGÊ apud SCHNEIDER, 2008, p. 31). Segundo Schneider, no dia seguinte à estreia da opereta, o Jornal Correio da Manhã destacou a seguinte nota:

> O popular S. José encheu-se ontem a trasbordar, durante as três sessões. Os seus frequentadores correram ontem para ouvir a primeira da interessante opereta de F. Cardoso de Menezes, que tinha o grande atrativo da música, toda original da nossa

[58] O caso em questão refere a execução inesperada do maxixe *Corta-Jaca* de Chiquinha Gonzaga, protagonizada pela esposa do então presidente Hermes da Fonseca, a primeira dama Nair de Tefé von Hoonholtz**,** que despertou as mais duras críticas por parte da elite presente. O próprio presidente teria descrito a peça como "A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens" Fonte: DIÁRIO DO CONGRESSO NACIONAL, 8/11/1914, p. 2789. Refere-se à 147ª sessão do Senado Federal, em 7 de novembro de 1914 (apud DINIZ, 1999, p. 205).

> inspirada patrícia conhecida como Chiquinha Gonzaga. O nosso público não perdeu em parte seu tempo, porque teve ocasião de ouvir uma bela opereta, cheia de encantos, viva e engraçada, infelizmente um tanto sacrificada nestas primeiras audições (CORREIO DA MANHÃ de 23/05/1912 apud SCHNEIDER, 2008, p. 31).

De acordo com o autor, o tempo parcialmente desperdiçado a que a nota se refere foi em virtude da má atuação de alguns atores e da pobre execução dos coros. Schneider ainda lembra que apesar da opereta *A corte na roça* ter sido duramente criticada, a música da peça foi aclamada pelos periódicos na época por sua qualidade e originalidade, conforme indico na citação abaixo:

> Finalmente em 1885, fez sua estreia com a partitura da opereta *A corte na roça*, do iniciante Palhares Ribeiro. A música da compositora foi unanimemente aclamada pelo público e imprensa, mesmo com as duras críticas que o libretista e os atores sofreram. Destacou-se a qualidade e originalidade das composições, assim como o fato de terem sido escritas por uma mulher, fato inédito até então (SCHNEIDER, 2008, p. 28).

Stival (2004) também reforça os elogios à compositora numa das mais bem sucedidas operetas de todos os tempos com a seguinte nota de jornal:

> Forrobodó é uma pequena burleta que tem o sucesso garantido [...] Escrita com muito verve, sem excesso de pimenta, discreta em certos pontos, a burleta está destinada a grande e franca popularidade [...] Os autores tiveram felicidade na apresentação dos tipos apresentando um trabalho digno de ser visto [...] Além disso Francisca Gonzaga escreveu uma série de tangos verdadeiramente admiráveis, capazes de garantir e sustentar o forrobodó. [...] Quem havia de dizer que um forrobodó da Cidade Nova levaria tanta gente ao teatro (CORREIO DA MANHÃ de 12/07/1912 apud STIVAL, 2004, p. 90).

O que pretendo destacar com esses dados é que a construção da figura mítica de Chiquinha Gonzaga surgiu no final do século XX como forma de atribuir sentido e potência às experiências cotidianas dos indivíduos desta nova era. Trata-se de um exemplo fundamental para observar o modo como se tem buscado reescrever, reinterpretar, reinventar a história brasileira. Quando exemplifico Chiquinha Gonzaga como mito, refiro-me, em especial, a Roland Barthes (1987) para quem o *mito* opera como uma das formas de uma determinada cultura se atualizar, reconstruir significados, criar conceitos e aprender a realidade. Para Barthes os mitos mudam e alguns podem mudar rapidamente para responder a necessidade e valores em mudança na cultura de que fazem parte. Barthes pensa no mito como uma cadeia de conceitos relacionados, defendendo que a principal função de os mitos é naturalizar a história, como tal, "o mito não esconde nada e nada ostenta também: deforma; o mito não é nem uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão" (BARTHES, 1987, p. 50).

***

Se por um lado, no campo político e no imaginário social Chiquinha é revivida com uma heroína transgressora, no campo dos estudos musicais esta imagem é parcialmente substituída pela de uma artista ordinária. Para este último, trata-se uma compositora 'popularesca', cuja produção artística é tecnicamente banal, não merecendo maiores aprofundamentos analíticos[59]. Uma musicista de baixo escalão, cujo mérito está nos seus pioneirismos: primeira pessoa a compor uma marcha carnavalesca; primeira mulher regente, primeira pianeira, primeira chorona, primeira pianista no choro, primeira mulher a compor para o teatro no Brasil, a única mulher entre os 21 fundadores da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, etc., e não tanto pela sua arte e pelas possíveis influências transformadoras no campo artístico. Neste território altamente masculinizado que é o campo dos estudos musicais, onde por sinal, os estudos de gênero possuem baixíssima representatividade, há uma subvalorização da arte de Chiquinha Gonzaga. O enfoque biográfico que se costuma aplicar ao estudo da compositora não tem sido suficiente para promover deslocamentos ou transformações nos conservadores padrões de classificação estabelecidos nos discursos sobre a música popular brasileira. Além do mais, há um interessante jogo de empurra-empurra que favorece ainda mais essa marginalidade da compositora. Trata-se da velha categorização popular/erudito, onde evidentemente, a compositora não se encaixa em nenhum dos padrões. Se para os eruditos Chiquinha é uma 'pianeira' cuja produção é banal, grosseira, 'bobinha', classificada como 'popularesca'; para os populares é uma artista que mescla elementos clássicos com as tradições populares para produzir uma arte para o deleite das elites, portanto, não-popular. Isso fez com que Chiquinha não integrasse devidamente nenhum dos ramos da história da música brasileira. Talvez, por esta razão, os impactos das atitudes extraordinárias de Chiquinha Gonzaga no meio artístico brasileiro tenham sido pouco explorados. Algumas das extravagâncias da compositora são mencionadas como episódios isolados, curiosidades, por exemplo, o fato de ela ter fundado

[59] Conforme Vasco Mariz, "Chiquinha Gonzaga [...] merece respeito como uma precursora de nossa música popular, mas esteve longe da genialidade de seu contemporâneo Ernesto Nazareth" (VASCO MARIZ apud DICIONARIO CRAVO ALBIN ON-LINE, verbete: Chiquinha Gonzaga, disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/chiquinha-gonzaga/critica>, acessado em: 02/12/2010).

uma gravadora autônoma, antecipando em décadas o movimento independente que surgiria no Brasil somente nos anos 80.

> Entre tantos pioneirismos da vida da compositora, a produção fonográfica independente foi um deles. Chiquinha e o marido João Batista, que era 36 anos mais novo que ela e era apresentado como seu filho, abriram uma fábrica de discos no bairro do Engenho Novo. Mesmo tendo durado pouco (de 1920 a 1922), a gravadora de João Batista e Chiquinha serviu para lançar artistas importantes como Francisco Alves e o compositor Sinhô, através de gravações do Bloco do Fala Meu Louro e do Grupo dos Africanos. Os discos tinham os selos Popular e Jurity (CAZES, 1998, p. 37).

Ao que tudo indica, foi a primeira artista do país a tentar tal façanha. Apesar da gravadora ter servido para lançar artistas importantes, economicamente foi extremamente mal sucedida. De acordo com Ruiz

> Chiquinha Gonzaga, [investiu] o pouco direito autoral que havia conseguido, até então, na montagem de uma fábrica de discos. [...] A etiqueta tomou o nome 'Popular' e foi para ela que Chico [Francisco Alves] gravou pela primeira vez. [...] Na ocasião do primeiro disco, tendo o próprio Sinhô a acompanhá-lo [Francisco Alves] ao piano e, no coro, suas sobrinhas, filhas de Nair e, contando, ainda, com a colaboração, ao violão, de seu amigo e popularíssimo artista da época Juvenal Fontes, o Jeca Tatu, Chico perpetuou *Pé de anjo* e *Fala, meu louro!*, músicas que fariam sucesso no Carnaval, daí a meses. As músicas fariam sucesso sim, mas, para desengano do cantor e, ainda mais, do compositor e da dona da gravadora, os discos quase não venderam (RUIZ, 1984, p.109).

Devido ao fracasso nas vendas, o empreendimento durou menos de dois anos. Entretanto, a associação desta iniciativa de Chiquinha com o movimento das gravadoras independente deve ser feita com ressalvas, assim como alertei anteriormente para o risco de associá-la ao movimento feminista.

> Apesar de Chiquinha Gonzaga, entre outros, ter sua importância na história da fonografia no Brasil, sua iniciativa deve ser considerada *autônoma*; não independente. Apesar de ter estabelecido um negócio próprio no mercado fonográfico brasileiro, sua atitude não exerceu qualquer influência direta sobre o movimento independente que aconteceria anos depois. [...] As produções aqui definidas como *autônomas* são caracterizadas pela ação de determinados empreendedores que tomam uma iniciativa isolada de produzir discos sem estabelecer um circuito alternativo de produção fonográfica potencialmente utilizável por outros empreendimentos. Ou seja, são ações isoladas que não chegam a constituir um mercado, seja pela ausência de meios seja pela de interesse particular. [...] O que mais destaca a atitude autônoma dos anos de 1920 é a ausência do discurso sobre independência fonográfica característica de um contexto posterior àquela data (MARCHI, 2005, p.4).

Ainda assim, caberia investigar o que teria levado a compositora a tomar tal atitude. Neste sentido, lanço algumas perguntas: Teria ela previsto a influência que o mercado fonográfico e as grandes gravadoras exerceriam sobre a formação do gosto, sobre os artistas e a

produção musical brasileira? Seria ela uma pré-adorniana para quem a criatividade estava sendo destruída pela buscado do lucro, pela oferta/demanda e pela competição? (Chiquinha ao final de sua vida era uma crítica ferrenha às novas tendências, como as jazz-bands, músicas estrangeiras e às novas estéticas. Justamente na época da fundação da gravadora sua produção musical estava em franco declínio, fora de moda e desatualizada. Além do mais, o teatro de revista vinha perdendo espaço para o rádio e a indústria fonográfica, portanto, sua obra perdia terreno de divulgação). Seria um movimento em defesa dos excluídos que, seja por razões estéticas, políticas ou econômicas não conseguiam gravar suas produções nas gravadoras estabelecidas? Ou, simplesmente, estaria ela percebendo o crescimento deste setor e entrou no meio em busca de lucro, poder e status?

O que o texto de Diniz (1999, p. 211) sugere que é Chiquinha teria tomado tal atitude depois de se sentir explorada pela nascente indústria fonográfica. Suas composições vinham sendo objeto de compra e venda no Brasil e exterior sem que a autora recebesse qualquer benefício financeiro e, em muito caso, nem mesmo reconhecimento da autoria. Segundo a autora, por volta do ano de 1903 Chiquinha viajou pela Europa e, durante um passeio pelas lojas de música, encontrou diversas composições suas publicadas sem autorização, sem que estivesse recebendo qualquer quantia pelos direitos e, o pior, sem sua autoria reconhecida. Apesar de vigorar desde 1898 uma lei que regulava os direitos autorais, não havia no Brasil qualquer fiscalização a este respeito. Assim descreve Diniz a situação autoral na época de Chiquinha:

> Verdade que o mercado fonográfico fazia a fortuna de Fred Figner [proprietário da Casa Edison do Rio de Janeiro] sem que os compositores participassem desses lucros; não tinham sequer o nome impresso no selo do disco. Também o interesse da França pelo tango brasileiro fazia com que editores franceses publicassem músicas brasileiras creditando-as às vezes ao arranjador francês. O abuso era total. No teatro não era menor. O trabalho do autor era aviltado por empresários que muitas vezes arbitravam cota de pagamento, alteravam passagens de texto, sobretudo as companhias em viagem pelos estados que chegavam a mudar os títulos das peças para escapar ao controle do autor (DINIZ, 1999, p. 213).

Tal abuso com sua produção, fez com que Chiquinha fosse a primeira pessoa a brigar judicialmente para receber benefícios financeiros por suas composições, ganhando, com isso, uma boa indenização do proprietário da Casa Edison (mais uma vez integrando o ranking dos pioneirismos). Segundo Ruiz (1984, p. 109), teria sido com o recebimento desse dinheiro que a compositora se aventurou ingressar no ramo da indústria fonográfica, investindo tudo em sua

fábrica de discos. A partir disso, Chiquinha passou a ser uma das principais idealizadoras do processo de criação de instâncias de proteção aos direitos autorais no Brasil, inexistente até então. Diniz (1984) revela que a ideia e a concretização de uma entidade onde o autor pudesse defender seus direitos partiu de Chiquinha Gonzaga ainda no começo do século e foi definitivamente concretizada com a fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, em 1917.

Casa Edison, fundada por Fred Figner em 1900 e situada à Rua do Ouvidor nº 107, Rio de Janeiro, RJ.

Portanto, anos antes da polêmica com a música "Pelo Telefone" entrar em cena – a qual ganhou muito mais destaque na história da música popular brasileira, porém com impacto muito menos significativo para os artistas do que a iniciativa de Chiquinha –, a compositora já travava imensas disputas no setor com figuras poderosas e influentes da sociedade carioca. Chiquinha Gonzaga percebeu que mesmo com a existência de leis protetoras, sem a união da classe numa associação que cuidasse dos seus interesses a legislação era totalmente inócua (DINIZ, 1984, p. 213). Assim, "A SBAT foi até 1938 a única arrecadadora dos compositores musicais. Nesta data a criação da Associação Brasileira dos Compositores e Autores (ABCA) dividiu os profissionais do setor" (DINIZ, 1984, p. 217). A iniciativa de Chiquinha tornou o ramo da música popular ainda mais atraente para os artistas, conforme descreve Diniz (1984).

> O crescimento do mercado fonográfico, a legislação sobre direito autoral e a existência de um órgão protetor e arrecadador desse direito tornavam a atividade musical mais atraente pra profissionais de música. [...] Os abusos autorais não deixariam de existir. Os compositores musicais não teriam seu trabalho integralmente assegurado. Mas começava a haver fiscalização e arrecadação. O primeiro passo estava dado (DINIZ, 1984, p. 221).

2.3.2 O MITO DO ARTISTA E O MITO DA MULATA: UM HIPER-FEMININO NO SAMBA

Antes de entrar na questão da indústria fonográfica quero retornar ao teatro musicado para fazer algumas considerações a respeito das relações de gênero em torno desta manifestação, mas agora centrando na construção da figura mítica do artista-intérprete. Este papel se consolida no teatro musicado e dali se projeta como modelo para o rádio, televisão e indústria fonografia. No decorrer das décadas seguintes esta figura mítica se tornará central no processo de consolidação da música popular brasileira.

Conforme já mencionado, até a década de 1920 o teatro de revista no Brasil era constituído de paródias ao modelo discursivo da alta cultura, tendo como referência os costumes e as tradições europeias. Neste modelo de teatro cabiam aos homens os papéis principais. As mulheres, quando presentes, faziam um coro, chamado de coristas, cuja participação era voltada quase exclusivamente para a parte musical (sem dança) e sem ambições sensuais. Segundo Ruiz (1984, p. 61) "Até 1920, o padrão feminino nos palcos tendia para as cheinhas de corpo; frequentemente apareciam coristas pesadonas, gordas mesmo, e a exuberância de formas era aceita, sem tergiversações". Mas a vinda ao Brasil do elenco francês no ano de 1922, intitulado Ba-ta-clan e dirigido por Madame Bénédicte Rasimi, inspirou mudanças radicais no teatro musicado brasileiro em quase todos os aspectos. Era a mitológica Paris, capital cultural do mundo cosmopolita e cidade-gênese – pelo menos simbolicamente – do entretenimento profissional, noturno e popular, determinando as novas tendências em grande parte do ocidente. Segundo Moura, na França, em meados do século XIX,

> com a autonomização de determinadas esferas das artes, surge um pólo de produção artística orientado para a mercantilização de espetáculos não mais dirigidos à plateias aristocráticas ou realizados em ambientes sociais restritivos. Empresários pioneiros com seus negócios, com as diversões, passam a ocupar salas fixas abertas para o público heterogêneo da cidade. Muitos afluem aos centros em busca de trabalho e diversão naqueles tempos de transição dos estados nobiliárquicos e feudais, os artistas não mais dependendo de alguns mecenas, mas se garantindo com a venda de ingressos, dependendo de um novo mercado que se configura (MOURA, 2000, p. 129-130).

Este novo modelo introduziu mudanças radicais para os papéis femininos e a maneira da mulher atuar em cena.

> Nos palcos de revista não tinham mais lugar aquelas exundiosas senhoras de antes. E até a designação da categoria foi trocada: as coristas, reminiscência dos tempos da ópera, da opereta, da zarzuela, da burleta – em que elas eram mais cantoras que dançarinas – passaram a ser *girls*, a princípio distinguidas das outras por serem 'coristas-bailarinas'. E era aí que estava o segredo maior. As meninas, as garotas, tinham agora que dançar mais e cantar menos. As coreografias começaram a complicar-se, visando revistas de maior tempo de duração em cena, merecendo, pois, um maior cuidado coreográfico, a cargo de maior número de bailarinos e bailarinas, egressos de corpos de baile europeus, principalmente. Pôs-se abaixo a coreografia simples do passinho pra cá, passinho pra lá (RUIZ, 1984, p. 62).

O objetivo deste renovado teatro de revistas e seus novos padrões estéticos passou a ser deslumbrar as plateias masculinas por meio do erotismo e da sensualidade feminina no palco, exigindo com isso, renovadas exigências quanto à participação das mulheres.

Dançarinas do Teatro Cassino Beira-Mar, pertencentes à Companhia de Teatro Ra Ta Plan, dirigida por Luiz de Barros. Local: Terraço do Passeio Público, Rio de Janeiro. Ano: 1922.[60]

Além das *girls,* os produtores, inspirados também no modelo francês, passaram a apostar na projeção de uma 'estrela', uma mulher escolhida previamente para ser a primeira figura feminina da companhia, alguém marcante, decisiva, dona de interesse popular, cujo nome e imagem na fachada pudessem garantir o sucesso do espetáculo (RUIZ, 1984, p.62). Com isso, a mulher de coadjuvante no modelo anterior, passa a ser a estrela principal. A Revista passa a ser

[60] Fonte: <http://www.rioquepassou.com.br/> Acessado em: 14/01/2011.

movida por poucos e grandes nomes que atraem o público ao teatro, existindo inclusive um tipo de rivalidade entre as primeiras estrelas de cada companhia na disputa pela preferência dos espectadores. É o início da construção mítica do artista-intérprete na música popular brasileira que será o ícone da indústria fonográfica nos anos seguintes, ou seja, aquele sujeito que precisa levar o público ao delírio com sua extravagância, glamour, exotismo, sensualidade e sobre quem recai todo o protagonismo do espetáculo perante o público. Garcez (2008) ao analisar a presença de mitos ou estruturas míticas que, inconscientemente, atuaram e atuam na construção de sentido e na construção da figura do artista como um herói, constata que

> Na mitologia do herói o artista como um indivíduo real, comum, com uma vida semelhante à de qualquer outra pessoa não merece um segundo olhar, não tem importância. O mito do artista vem para lhe conferir um estatuto de Artista, transformá-lo em um personagem heroico, permitir que ele atue como um símbolo de transcendência. É alguém especial, predestinado a um destino diferente, excepcional, que enriquece seu coletivo através de suas ações, no caso, a obra de arte. É o ser dotado de habilidades especiais onde o cidadão comum pode se espelhar e dar algum colorido à sua existência (GARCEZ, 2008, p.87)

A autora aponta alguns padrões, chamados por ela de mitema, que atuam na construção social desta figura. O mitema mais recorrente é o da origem, onde se são destacados os indícios de precocidade, predestinação ao seu destino heroico, entre outros, que vão formando a saga do herói. A superação do mestre e o desenvolvimento de métodos criativos próprios são frequentes no caso dos compositores e autores. São recorrentes também o mitema da viagem, no qual o artista adquire experiências em outras terras; o mitema do abandono, onde o reconhecimento entre seus conterrâneos só é efetivado após a consagração em outros grupos sociais; e o mitema do isolamento, ou seja, o artista incompreendido e fora de seu tempo. Este imaginário mitológico começa ganhar corpo nas *bellas artes* durante o período iluminista, mas se consolida com grande impacto no romantismo, especialmente através da figura do criador (compositor, no caso da música). Durante o século XX o mito começa se incorporar na música popular, neste caso, a figura sublime do artista-criador divide espaço com o artista-intérprete, este último, inclusive, adquirindo maior importância do que o primeiro nos meios de comunicação de massa.

Algumas mulheres como Araci Cortes, Zaíra de Oliveira, Otília Amorim, Carmem Miranda, entre outras, além de contribuir para consolidar o novo teatro no Rio de Janeiro,

foram figuras essenciais no processo de consolidação do mito do artista-intérprete no teatro musicado, bem como na passagem deste mito para a indústria fonográfica e para o rádio, uma vez que elas atuaram incisivamente nestas três esferas. Foi atuando nestes contextos que estas mulheres desempenharam um papel primordial nas transformações das relações de gênero no meio musical, tornando-se as principais referências na construção da imagem feminina na música popular brasileira a partir de então. Com estilo brejeiro, encarnando o papel da mulata ou baiana sensual, lasciva, ousada, provocante, exibida, dotada de graça e encanto, ampliaram o espaço na música popular brasileira para construção do tipo mestiço, consolidado na figura da mulata. Por 'mulata' entenda-se como a mulher mediadora entre raças e classes, idealizada com base no entendimento da fusão e da miscigenação (teoria desenvolvida por Gilberto Freyre em 1936)[61], a qual se tornará nas décadas seguintes o símbolo de brasilidade e de mulher brasileira.

De acordo com Taveira (2008), a mulata, enquanto personagem dos enredos teatrais aparece pela primeira vez no teatro brasileiro na comédia *Direito por Linhas Tortas* de França Junior, em 1870. Neste caso,

> A *Mulata* foi caracterizada inicialmente como mucama ou escrava-de-ganho, para depois tornar-se escrava alforriada. Isso "deu origem a um estereótipo, o de mulatinha faceira, cheia de dengues, com encantos capazes de seduzir velhos e moços" (Mendes), trazendo já embutido o caráter de objeto de desejo sexual dado à mulher negra ou mestiça. No Teatro de Revista brasileiro, a *Mulata* faz sua primeira aparição em 1890, quase que simultaneamente, em duas revistas – *A República* de Artur Azevedo e *Bendengó* de Oscar Pederneiras. Na primeira, cantou-se "As Laranjas da Sabina", em um quadro no qual uma negra "velha", "feia e gorda" (Veneziano) era encarnada por Ana Manarezzi, uma atriz branca, jovem e bela caracterizada como *Mulata*. Na segunda, a *Mulata* cantava "Terra do Vatapá", cujo texto mostrava uma característica recorrente da *Mulata*: a relação comida-sexo com duplo sentido. Aurélia Delorme, atriz que interpretou a *Mulata* em *Bendengó*, "enlouquecia as plateias, [ao dançar] requebrando os quadris com desenvoltura escandalosa" (Veneziano). Em suas primeiras aparições, a *Mulata* veio caracterizada como *Bahiana*, trazendo implícita a sua cor e, até a segunda década do século XX, no teatro ligeiro, a *bahiana* era a *mulata* e vice-versa – embora, por muito

[61] Ver a esse respeito, Gilberto Freyre quando registra a imputação à mulata de uma permanente e exacerbada excitação sexual, cuja força transbordaria através dos cinco sentidos – "pela sugestão sexual, não só dos olhos como do modo de andar e do jeito de sorrir... dos pés, porventura mais nervosos que os das brancas e os das negras; dos dedos das mãos mais sábios que os das brancas tanto nos cafunés quanto nas extrações de bicho-do-pé no sinhô-moço como nos outros agrados afrodisíacos; do sexo, dizem que em geral mais adstringente que o da branca" – concluindo que "por essa superexcitação, verdadeira ou não, de sexo, a mulata é procurada pelos que desejam colher do amor físico os extremos de gozo, e não apenas o comum – FREYRE. *Sobrados & mucambos:* decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano, p. 601-602" (FREYRE apud GIACOMINI, 2006, p.269).

> tempo, fossem sempre atrizes brancas atuando caracterizadas para o papel (TAVEIRA, 2008, p. 109).

Zenicola (2006) alerta que a tentativa do teatro musicado de fundir a mulata com a baiana reflete, na verdade, uma ignorância em relação à cultura afro-brasileira.

> A figura da mulata é confundida, nos anos 20 e 30, com a figura da baiana nos teatros de revista, o que revela superficial conhecimento das matrizes negras. [...] O que se nomeia como baiana é, na verdade, a grande mãe negra africana ou afro-descendente, a preta velha e sábia, geralmente iniciada, vendedora de quitutes, ervas curativas e provedora da família. Esta mãe negra num claro processo de branqueamento, desvalorização de gênero e estilização vai virando a mulata, perdendo em sabedoria e conhecimento e ganhando em sedução. Conforme perde em saber, perde sua origem: logo, seu passado e enraizamento ancestral, ficando solta na escala social; nem branca nem negra, nem séria trabalhadora /religiosa e nem prostituta, entra no "desvio" aceita, enquanto jovem e desfrutável, como uma fruta - "pele de sapoti" - para ser comida por qualquer e, qual fruta, é cheia de carnes e muito doce; velha, perde a utilidade (ZENICOLA, 2006).

Segundo Giacomini (2006a), na virada do século XX a mulata sai dos enredos teatrais e começa a se consolidar enquanto categoria social amplamente projetada no imaginário social brasileiro. Através desta categoria fenotípica se opera quase sempre a transformação da negra em objeto sexual, um ser portador de uma sexualidade exacerbada, ou mesmo uma "*superexcitada genésica"* (termo usado por Nina Rodrigues). Segundo a autora, estas características fundamentam as relações sexuais entre brancos e negras-mulatas, transformando-as em objeto de fruição sexual do homem branco, espaço da mestiçagem moral, do pecado consentido. Neste sentido,

> há uma forte oscilação na atração exercida pela mulher negra ou mulata, que vai de um extremo a outro, da repulsa à forte atração, dependendo justamente do tipo de vínculo que esteja em questão: casamento ou relação extraconjugal. [...] A mulata, no contexto de relações sexuais não conjugais é declaradamente a mulher preferida, havendo a persistência de uma forte especialização segundo a etnia em que "a mulata é sexualmente mais compensadora", reafirmando-se o estereótipo na antiga frase feita: "Branca pra casar, negra pra trabalhar, mulata pra f..." (GIACOMINI, 2006, p. 129-130).

Assim, de acordo com Giacomini (2006b), mulata, enquanto categoria sociológica, não se restringe ao aspecto da tonalidade de cor de pele ou miscigenação étnica. No conjunto de atributos inatos coletivos referidos à raça, etnia ou cor, "Ser mulata é cor; Ser mulata é saber sambar; Ser mulata é algo que está no sangue, é de raiz" e, no que se refere aos atributos de natureza individual, "Ser mulata é ter um corpo violão; É ter bundinha empinadinha; Ter cintura fina; Ser mulata é ter um corpo bonito". Assim, "a *mulata* é definida por atributos de que são

dotadas apenas algumas, individualmente, dentre as mulheres que têm a cor negra ou mulata" (GIACOMINI, 2006b, p. 88).

Tela do pintor canadense Zarum.
Título: Guitar Woman. Meio: Carvão sobre papel. Tamanho: 60cmX40cm[62]

No conjunto de mulheres com cor de pele que vai de *negona* a *morena clara* (para usar as expressões recorrentes do linguajar popular), ninguém nasce mulata[63], mas se torna a partir de determinada idade e, especialmente, de ocupação. Nesta categoria não se encaixou, por exemplo, a compositora Chiquinha Gonzaga, mesmo sendo filha de homem branco com mulher negra. Nesta direção, Giacomini desvenda a passagem da 'mulata' de uma categoria racial/de cor para uma categoria ocupacional, a qual vai ganhar destaque especialmente no campo artístico, teatro de revista, casas noturnas, espetáculos (showbizz), shows turísticos, concursos de beleza, escolas de samba.

> A *mulata profissional* deve, antes de mais nada, ser portadora desses atributos e corresponder a esse modelo. Deve não apenas ter o tipo físico, mas portar-se de modo a evocar essas imagens. Isso se dá, em particular, numa forma de interação com o público: ela tem de seduzir seu público. Sua capacidade de sedução, em última instância, constitui a prova de sua efetiva capacitação profissional (GIACOMIN, 2006b, p. 90).

[62] Disponível em: <http://www.zarumgallery.com/>, acessado em: 12/01/2011.
[63] Para fazer referência à clássica frase de Simone de Beauvoir "ninguém nasce mulher, torna-se mulher" em seu livro *O Segundo sexo*, o mesmo é válido para o caso da mulata.

Trata-se de uma exibição, sedução, para um 'outro' que não é seu parceiro mulato ou negro. A mulata deve aparecer sem par, sem parceiro, o homem negro estando necessariamente eliminado da paisagem simbólica assim construída. Dito de outro modo,

> O ingresso dos negros no mundo dos brancos, que se realiza através da mulher negra, da mulata, é feito às custas da viabilização do par negro: a *embaixadora da senzala na casa grande*, para lembrar a expressão usada por Freyre, somente o é se não estiver acompanhada (GIACOMINI, 2006a, p. 14-5).

O homem negro, por outro lado, encontrou seu lugar neste imaginário social através da categoria 'malandro', sujeito mísero, boçal, trapaceiro, preguiçoso e perigoso, por sinal, também desprovido de seu par. Portanto, nesta construção a cerca dos fenotipos afro-brasileiros, a família negra não tem qualquer representação.[64] Neste caso, o malandro, além de marginal, não encontra lugar no imaginário da miscigenação racial. Ou seja, o malandro não é filho de branco com negro, é apenas negro[65], e sua figura não está fundada na relação, mas no embate, ao menos até os primórdios dos anos 30. Portanto, o malandro, enquanto categoria social é inferior à mulata, a qual foi apresentada como miscigenada, passiva e mediadora. Diferente do que ocorreu com a mulata, que de categoria social foi rapidamente aceita e transposta para categoria ocupacional, no caso do malandro a figura precisou ser amplamente trabalhada e resignificada para encontrar seu lugar ocupacional na música popular brasileira. Neste sentido, a mulata é a figura que vai ao encontro com a teoria de DaMatta (1997), para quem a *relação* constitui o elemento estrutural no caso brasileiro. Para ele

> a questão da sociedade brasileira não se reduz simplesmente a um conforto patético *entre* mercadores e escravos, favores e senhores [...], na verdade estamos diante de um sistema social fundado na *relação*, no *elo*, no *intermediário* que promove a dinâmica social, criando *zonas de conversação* entre posições polares rigorosamente exclusivas de um ângulo prático ou individualista (DaMATTA, 1997, p. 104).

---

[64] De acordo com Giacomini (2006a), estudos específicos sobre famílias negras "têm insistido na caracterização da família dos negros como essencialmente *desorganizada, incompleta, instável"* (p. 56). A autora argumenta que, enquanto que nos EUA, Caribe e América Central a família negra "emerge em suas especificidades, caracterizada pela forte taxa de ilegitimidade, ausência permanente do pai, matrifocalidade, instabilidade, promiscuidade sexual [...], no Brasil a família dos negros seria relegada ao silêncio, silêncio esse 'administrado no pensamento social pelo mito da *democracia racial* sustentado pelas elites das sociedades locais" (GIACOMINI, 2006a, p. 62-3). Para ela, a própria expressão 'família negra' tem emprego restrito ou discutível no contexto brasileiro.

[65] Para Zenicola (2006) "Inicialmente, o malandro é negro, pobre e transgressor. É carioca e habitante dos inúmeros cortiços e favelas da cidade do Rio de Janeiro, considerado preguiçoso pelas classes dominantes e, principalmente, uma figura não confiável; na verdade, não é honesto, nem ladrão – é malandro".

Assim como a mulata, o malandro, enquanto personagem enredo já aparecia no teatro musicado muito antes da sua incorporação pela indústria fonográfica, embora, no teatro, em proporção bem menor em relação à mulata. Antônio Lopes aponta que

> O mulato, enquanto personagem, apareceu de diversas formas no teatro musical ligeiro: o capadócio, o malandro, o capoeira, o "povo da lira". Mas esses tipos não tinham o mesmo grau de celebração que tinha a mulata, enquanto ícone da nacionalidade. [...] Ele representava o homem comum, genérico. [...] No teatro musical ligeiro, a verdadeira realeza estava vinculada à sensualidade – ou, em outras palavras, ao objeto do desejo masculino. Esse desejo se manifestava por um e num corpo feminino. A celebração da Mulher fazia parte do jogo masculino. [...] No mito da mulata, os homens brancos estavam sublimando sua secular violência contra as mulheres negras, ao mesmo tempo em que a população negra estava ganhando um espaço de representação dentro do universo cultural dominante. Não aconteceu o mesmo com a imagem do homem negro, que a princípio era visto, sobretudo, como uma ameaça: o perigoso capoeira, o traiçoeiro capadócio (LOPES, 2009, p. 81-2).

Sandroni (2007, p. 169) descreve como que a passagem "de malandro a compositor" em meados da década de 30 foi marcada por um processo de "abandono da malandragem" que exigiu uma reformulação comportamental e, ao mesmo tempo, uma supressão dos elementos que o associasse diretamente universo afro-brasileiro. Ou seja, foi preciso comprar os ideais da cultura dominante brasileira para que o samba e o sambista (até então sinônimo de malandro) se tornassem 'descente', conforme o título do livro[66]. Um desses estágios é descrito por Sandroni ao apresentar o conflito entre os compositores contemporâneos Wilson Batista e Noel Rosa sobre a concepção de cada um em relação ao tipo 'malandro'. Para Wilson Batista malandragem está relacionada ao mundo marginal habitado pela população negra e que traz consigo símbolos que afirmam esta identidade: tamanco, lenço no pescoço, navalha no bolso (comuns ao figurino do malandro); e atitudes como vadiagem, provocação, gingado no corpo (associadas ao negro), conforme descrito por ele na letra do samba "Lenço no Pescoço" composto no ano de 1933.

Meu chapéu do lado / Tamanco arrastando
Lenço no pescoço / Navalha no bolso
Eu passo gingando / Provoco e desafio
Eu tenho orgulho Em ser tão vadio

[66] SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: *transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Sei que eles falam / Deste meu proceder
Eu vejo quem trabalha / Andar no miserê
Eu sou vadio [...]

Já a discordância de Noel Rosa foi evidenciada principalmente através do samba "Feitiço da Vila", onde o compositor propõe a supressão dos elementos que associam o samba ao estigmatizado universo do negro para, com isso, ser possível a aceitação do sambista pela sociedade.

A vila tem um feitiço sem farofa
Sem vela e sem vintém
Que nos faz bem
Tendo nome de princesa
Transformou o samba
Num feitiço descente

Nas palavras de Sandroni,

> O feitiço, tornado descente por sua transformação em samba, e o malandro tornado sambista pela intermediação de papel e lápis [agora compositor], são evidentes transformações da mesma ideia, e ela se realiza nos dois casos pela supressão de objetos que remetem a uma determinada identidade (SANDRONI, 2007, p. 178).

Assim, esta nova imagem que Noel Rosa propõe, do malandro 'regenerado', está de acordo com a "construção de um imaginário a respeito do país cujas marcas seriam basicamente aquelas do pacifismo ou da recusa da violência, cabendo ao conflito aberto e explícito um papel menor e de difícil reconhecimento no encaminhamento e na solução das dificuldades sociais" (PEREIRA, 2003, p. 35). Conforme destaca Zenicola,

> Dos anos 30 para os 40, este malandro sofre mudanças. Pressionado por políticas sociais do Estado Novo, o malandro anti-herói vai migrando do negro mal vestido para o campo do malandro mulato regenerado e já aparece bem vestido. A representação do negro na sociedade vai progressivamente adquirindo branqueamentos culturais no desenrolar do processo desta construção simbólica, "neutralizadas numa sociedade utópica", num claro sentido de desafricanização. No entanto, se perde alguma característica de perigo iminente, não ganha total aceitação social: "restou-lhe apenas a característica de extrema sensualidade" e um olhar social menos desconfiado (ZENICOLA, 2006, aspas do autor).

Este novo malandro abandona o papel de vilão e assume o papel de herói, ainda que, conforme DaMatta (1997b), se aproxime mais de um anti-herói. Este sim tem condições de ser aceito e incorporado como símbolo brasileiro. Este malandro, diferente do sujeito marginal e perigoso, é idealmente representado como o sujeito que, privado de instituições que o representem, precisa utilizar da própria inteligência e artimanha para lidar com os mais fortes (DaMATTA,

1997). Além do quê, este o malandro idealizado carrega em si o carisma que lhe rende simpatia, mesmo diante daqueles que teriam motivos para não aprovar sua atitude. Nesse sentido, a malandragem possui alguma concomitância com o 'jeitinho brasileiro'[67] sugerido por DaMatta (1997).

Quadro do pintor Renoir Santos.
Técnica: Photoshop Speed Paint. Título: Zé Pilintra [68]

A diferença entre a invenção da profissão mulata (intérprete e dançarina) e a do malandro (compositor) é que, enquanto processo de criação de um estereótipo nacional, significou para as mulheres um esforço dirigido para reforçar os traços negros femininos, que deveriam ser representados principalmente pela libertinagem sexual, sensualidade, corporalidade, pela vestimenta e dança provocativa (LOPES, 2009). Enquanto que para os homens significou o apagamento dos traços masculinos que o vinculavam ao universo afro-

[67] O 'jeitinho', segundo DaMatta (1997), é uma forma de navegação social tipicamente brasileira, usada para driblar as normas e convenções sociais. Neste jogo, o indivíduo pode se utilizar de recursos como apelo, chantagem emocional, laços familiares e afetivos, recompensas, promessas, dinheiro, etc., para obter privilégios. Revela-se tanto como uma estratégia de sobrevivência – neste caso, devido à impotência do Estado que não consegue através de suas leis e normas sociais garantir a subsistência e a igualdade e a todos os cidadãos – como também como uma conduta incorporada pelo pensamento social brasileiro – onde a norma é sempre levar vantagem sobre os outros e obedecer às leis é um sinal de fraqueza e estupidez. De acordo com DaMatta, o malandro seria um profissional do 'jeitinho' e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis.

[68] Disponível em: < http://tntema.blogspot.com/2010/04/ze-pilintra.html>, acessado em: 12/01/2011.

brasileiro, como sua atitude agressiva, bandidagem, vadiagem, sujeito desocupado, desordeiro e temível (WERNECK, 2007; SANDRON, 2001). Esses traços masculinos e femininos associados aos negros não necessariamente encontram seu lugar na cultura afro-brasileira, trata-se mais de uma representação produzida por uma sociedade racialmente excludente para desmoralizar os negros e colocá-los num patamar de inferioridade e submissão. Tais concepções vigoram até os dias atuais, como por exemplo, quando noticiários e produções midiáticas (filmes, novelas, jornais) associam os territórios habitados majoritariamente por negros, como favelas e morros, a lugar de gente preguiçosa, bandidos e prostituição, como se tais elementos não estivessem amplamente presentes nas camadas superiores da sociedade. Neste sentido, Zenicola (2006) adverte que

> O malandro e a mulata são mitos e, como tal, não são um "reflexo das condições em que vive a grande maioria do povo", mas uma síntese metafórica que sofre constantes escolhas e "transposições" de traços e características que vão sendo selecionados ao longo dos tempos (Roger Bartra). O que se observa é que estas matrizes corporais fixadas nestes dois mitos afirmam a identidade de um grupo de brasileiros que se diferencia dos demais; um grupo que, entre determinadas características, firma um jeito peculiar de irreverência e de dançar e prefere, naturalmente, o samba (ZENICOLA, 2006).

Cabe, portanto, considerar com cuidado até que ponto os modelos comportamentais projetados sobre ‘malandros’ e ‘mulatas’ guardam de fato relação com os elementos culturais afro-brasileiros e, também, como que esta construção estereotipada à cerca dos negros pode ter exercido alguma determinação na participação deles na indústria cultural em diferentes épocas da história brasileira.

Curiosamente, a construção do malandro foi e continua sendo altamente explorada pela literatura que trata da construção do samba, sendo praticamente um lugar comum nas discussões sobre o tema (SANDRONI, 2001, p. 177; PEREIRA, 2003, p. 33; CUNHA, 2004, p. 158; PARANHOS, 2003 e 2006; FENERICK, 2005, p. 107; DAMATTA, 1997, p. 260; CALDEIRA, 2007, p. 81), ao passo que a figura da mulata foi descaradamente suprimida na maioria dos textos, não lhe cabendo nem a posição de segundo plano. Os poucos estudos que encontrei para fundamentar esta pesquisa que abordam a construção da mulata não tratam exatamente do samba (LOPES, 2009; TAVEIRA, 2008) ou da música popular brasileira (GIACOMINI, 2006; ZENICOLA, 2006).

Ao mesmo tempo em que a categoria 'mulata' é marcada por propriedades que a vincula ao imaginário moral e sexual do universo afro-brasileiro (ou, conforme dito, imaginário que a sociedade dominante projetava sobre este universo), ela acaba por assumir uma posição ambígua no samba, ou seja, valoriza os elementos afro-brasileiros através da representação, mas desvaloriza os sujeitos deste universo ao não inseri-los neste meio. Conforme visto, no teatro brasileiro praticado até o início do século XX as mulatas eram representadas por mulheres brancas. Mesmo na música popular brasileira da virada do século é possível dizer que grande parte das mulheres protagonistas desta imagem possuía fracos vínculos com a cultura afro-brasileira, como foi o caso de Otília Amorim, Júlia Martins, Araci Cortes, para citar as que mais se destacaram. Mesmo podendo ser classificadas como mestiças, foram mulheres que receberam educação conforme os padrões burgueses, frequentavam lugares sociais da elite carioca e tinham acesso ao capital cultural e material da cultura dominante, embora, é certo, tivessem baixo poder econômico.[69]

Mulheres negras advindas das camadas pobres dos redutos afro-brasileiros praticamente inexistiram no teatro e na indústria fonográfica até meados do século XX. Somente a partir da década de 1960 Elza Soares, Clementina de Jesus e Ivone Lara começaram a despontar entre as pioneiras, neste caso, abandonando a figura da mulata sensual para incorporar a figura da tia, mãe, damas, matriarcas, as quais guardam maior relação o feminino afro-brasileiro descrito no primeiro capítulo. Outro indicativo que mostra que as protagonistas da categoria mulata não precisam possuir vínculos efetivos com a população negra é o fato que, em muitos casos, o ideal da mulata era protagonizado por mulheres brancas que incorporaram diversas propriedades da 'categoria mulata' para se firmarem diante da nova demanda de feminilidade, como foi o caso de Pepa Delgado e Cecília Porto[70], Maria Lino[71], Pepa Ruiz[72],

[69] "O preconceito contra as mulheres, além de deixar escasso o quadro de cantoras, atraiu, inicialmente, mulheres de famílias pobres. Odete Amaral era filha caçula de um lavrador que, na cidade, se tornou chofer de caminhão. Carmen e Aurora Miranda (1915-1999) eram balconistas, filhas de barbeiro. Ademilde Fonseca (1921) de família de lavradores. Araci de Almeida (1914-1988) teve pai chefe de trens da Central do Brasil. Carmen Costa (1920) filha de um casal de mineiros, lavradores. Linda (1919-1988) e Dircinha Batista (1922-1998) eram filhas do humorista e ventríloquo Batista Júnior. Isaura Garcia (1919-1933), paulistana, filha de um pequeno comerciante do Brás. Dalva de Oliveira (1917-1972), considerada por grande parte da crítica como melhor cantora brasileira do século XX, era filha de carpinteiro, que exercia também atividade musical de clarinetista e saxofonista" (BARRADAS, 2008, p. 233).

[70] Segundo Lopes (2009, p. 91), Pepa Delgado e Cecília Porto eram "atrizes brancas e as duas principais mulatas de *Forrobodó".* Não chegaram a se destacar como estrelas das companhias teatrais.

Carmem Miranda. Estas mulheres fizeram referência direta aos modos e costumes afro-brasileiros com sua representação de baiana, estilo brejeiro, traquejo no corpo.

Um fato que pode exemplificar os fracos vínculos destas cantoras (mesmo as mulatas) com o universo afro-brasileiro é um episódio de Araci Cortes. Apesar de Araci ter atingido grande sucesso "destacando sua ascendência negra e sua condição de mulata ou mestiça" e muitas das suas músicas fazerem "referência direta à linguagem e ao modo de vida da população negra" (WERNECK, 2007, p. 142), o principal biógrafo de Araci Cotes, o autor Roberto Ruiz, revela que em certo ponto da carreira a cantora começou a achar que essa representação era muito poética,

> [...] mas extremamente fantasioso para seu gosto. Falava-se em malandragem, em cabrochas, em rodas de samba, mas na realidade pouco se sabia do quotidiano daquela gente que mantinha sua vida bem distante dos olhos da cidade. E a estrela tomou a si a tarefa da desmistificação. Tarefa nada fácil. [...] Araci resolveu ver o que havia do outro lado, puramente confiada no seu prestígio de estrela popular autêntica, de intérprete reconhecida de ritmos que falavam à alma daquela gente simples e marginalizada. Mário Nunes soube da atividade extrabastidores da estrela e noticiou quando a tarefa já era dada por terminada pela própria Araci: "Foi ideia de Araci Cortes trazer para a revista a colaboração dos malandros do morro, isto é, dos que criam e cultivam melodias que nascem na Praça 11, Estácio, morros do Salgueiro e da Mangueira. Foi ela recrutar elementos e ensaiá-los naqueles laçais. Viveu dias no Salgueiro, às voltas com o pandeiro, o tamborim, o chocalho, a bateria, o cavaquinho, o violão, a cuíca. Trouxe para o palco a turma do Recreio e foi esse o maior sucesso da revista 'Deixa essa mulher chorar!'... dos Quintiliano". [...] A favela que ela trazia agora, despida do romantismo antes cantado, era bem diferente. Pela primeira vez pisavam no palco autênticos crioulos de morro, fazendo soar seus instrumentos junto com a orquestra, a orquestra de Ary vibrava ao piano, a poucos centímetros da vareta do regente Cristobal (RUIZ, 1984, p. 162-3).

Araci pôde manter certa distância da violência racista e de algumas restrições que o pensamento hegemônico dirigia às mulheres negras, entretanto, ao manejar as possibilidades e ambiguidades que a sua pele clara e sua negritude favoreciam, Araci soube dialogar com as aspirações negras por mais expressão desta no ambiente de destaque da indústria do entretenimento, seja no teatro, rádio ou indústria fonográfica (WERNECK, 2007).

---

[71] Segundo Lopes (2009, p. 91) "Maria Lino (c. 1876-1940) [era] filha de imigrantes italianos, começou sua carreira artística como dançarina, tornando-se em seguida atriz no teatro musical, onde ganhou bastante destaque. [...] Pertencia à mesma linhagem de atrizes brancas que popularizaram um tipo de linguagem corporal de óbvia ascendência africana, como Aurélia Delorme e Pepa Delgado".

[72] Segundo Lopes (2009, p. 88), "Pepa Ruiz (1859-1923) era espanhola, mas tornou-se atriz em Lisboa. Desde 1881, começou a vir ao Rio regularmente, com o produtor Sousa Bastos, de quem foi amante por um tempo. Em 1894, radicou-se definitivamente na cidade, e em geral produzia seus próprios espetáculos. Foi a mais famosa atriz de musicais ao longo dos últimos anos do século XIX no Rio de Janeiro e com frequência atuou em papéis de baianas e de outros tipos nacionais".

.2.4.2.1 SEDUÇÃO

A construção da imagem da mulata profissional, sensual e mestiça, se debate, necessariamente entre dois polos simultaneamente profissionais e morais: de um lado, o polo positivo, da artista; de outro lado, o polo negativo e ameaçador, da prostituta (GIACOMINI, 2006b). A associação das mulheres artistas com a prostituição e a promiscuidade é algo presente na tradição ocidental há séculos, concepção fortemente incorporada pela sociedade brasileira. Neste discurso patriarcal, a prostituta não é só aquela que tem o sexo como meio de vida, mas toda mulher que tem uma vida livre ou que não se submete as regras sociais e 'boas' condutas morais. Neste sentido, a 'profissão mulata' potencializou ainda mais esta associação, já que, além de estar inserida no meio artístico e frequentar o ambiente noturno – lugar de homens e impróprio para mulheres 'direitas' –, todo o ritual, a produção, o corpo, a vestimenta, o cortejo da sedução que é exigido da *mulata profissional* contribuíram para reforçar ainda mais este paradigma.

Por outro lado, foi a partir da exposição e ampla divulgação destas mulheres artistas que as representações femininas sobre a mulata passaram a ser gradativamente incorporadas por diversas classes sociais e, posteriormente, tornado modelo de mulher brasileira. Mulheres pioneiras que atuaram no teatro e nos primórdios da indústria fonográfica, como Araci Cortes, Otília Amorim e Carmem Miranda, ao se revestirem do mito artista-ídolo-herói, contribuíram para criar um ser hiper-feminino, potencialmente sedutor e provocativo, estimulando, com isso, novos posicionamentos morais, sexuais, afetivos e ocupacionais das mulheres ordinárias. A atuação delas não só contribuiu fortemente para a inserção das mulheres no Teatro de Revista e no mercado fonográfico brasileiro – constituindo-se numa espécie de precursoras das modernas cantoras populares brasileiras (TINHORÃO apud SOUZA, 2006, p. 03) –, como também "foi de suma importância para o solapamento de uma visão retrógrada de uma sociedade que associava a mulher artista com a imagem da prostituta" (SOUZA, 2006, p. 04).

Ou, visto pelo ângulo patriarcal-conservador, o que elas fizeram foi tornar todas as mulheres verdadeiras prostitutas.

Um exemplo da carga de sedução empregada por Araci pode ser constada no samba *Quindins de iaiá*, composto provavelmente por Ary Barroso e interpretado por Araci no teatro de revista.

> Ioiô! Ioiô! / Repara só como treme / toda essa gelatina
> Ioiô! Ioiô! / É bom que dói / Isto não faz mal / É comida fina.
> Cheirou / Provou / Gostou
> Mexendo assim / Então você pede bis.
> Ioiô / Eu sou manjar / Se quer provar
> Garanto eu, juro que / Você vai ser feliz, ai!
> Estes quindins que eu tenho / Que eu tenho
> São dele e de mais ninguém.

Ruiz (1984) destaca que nesta interpretação,

> A influência dos passos de dança típicos de Araci, seu requebrado personalíssimo, misturado com um tipo todo seu de sapateado no samba, em que a chinelinha de baiana ajudava na composição de apoio ao ritmo da bateria de orquestra [...] Com um ritmo buliçoso e uma letra dessas, é de imaginar-se o que Araci não fazia no palco do Recreio com tal samba gelatinoso (RUIZ, 1984, p. 126-7).

É certo que tal espetáculo no teatro de revista estava direcionado para deslumbrar o público masculino, ambiente que as mulheres quase não frequentavam como espectadoras. Mas também é correto afirmar que Araci mantém o mesmo padrão quando começa a atuar nos meios de comunicação em massa (indústria fonográfica, rádio, TV), tornando-se modelo para as cantoras subsequentes, como, por exemplo, Carmem Miranda.

> Para além de um simples canal, a revista se tornou a corporificação dessa cultura de rua. [...] A construção de um corpo e gesto cariocas pode ser exemplificadas no rebolado de Aurélia Delorme, que seria continuada nos anos 20 por Otília Amorim, primeira vedete mulata, e Araci Cortes. O corpo da mulher – foco do olhar masculino para quem a revista era prioritariamente dirigida – foi o local privilegiado para a busca desse 'nosso' modo de ser (LOPES, 2000, p. 24-5).

Através da mulata, ou melhor, da carga erótica colocada sobre esta categoria, o samba expande sua capacidade sedução e ganha enorme força para se afirmar enquanto prática musical preferida das classes populares e médias do Rio de Janeiro. Tomo 'sedução' nos termos propostos Sodré (1983) e Baudrillard (1991), para quem "*Seduzir* (do latim *se-ducere*) significa *desviar* alguém ou algo de uma finalidade, de um caminho. A sedução é o que tira ao discurso seu sentido e o desvia de sua verdade" (SODRÉ, 1983, p. 157) ou, nas palavras de Baudrillard,

"sedução é aquilo que desloca o sentido do discurso, [...] não *de sua* verdade, mas *para* sua verdade" (BAUDRILLARD, 1991, p. 61). Sedução, encantamento, envolvimento, fascinação, feitiço, para esses autores são termos que se ajustam à ordem das aparências, do engano[73], do segredo[74], do esgotamento da verdade, da desestabilização por atração e fraqueza que só obedece à regra de seu próprio jogo, e não por imposição e força. E, por essas características, o samba e sua carga sedutora e erótica (forças feminina na concepção ocidental), foi combatido pelos modernistas que queriam construir a brasilidade pelo caminho da razão, do intelecto e do poder da imposição (forças masculinas). E talvez tenha falhado exatamente pelo uso desta estratégia. Para Baudrillard

> A sedução é mais forte que o poder, pois é um processo reversível e mortal, ao passo que o poder se quer irreversível como valor, cumulativo e imortal como ele. Compartilha todas as ilusões do real e da produção; quer-se da ordem do real e oscila assim no imaginário e na superstição de si mesmo (com o auxílio das teorias que o analisam, embora para contestá-lo). A sedução não é da ordem do real. Nunca é da ordem da força nem da relação de forças. Mas precisamente por isso é que envolve todo o processo *real* do poder assim como toda a ordem real da produção, dessa reversibilidade e desacumulação ininterruptas *sem as quais não haveria poder ou produção* (BAUDRILLARD, 1991, p. 56, itálico do autor).

Assim, enquanto os modernistas queriam construir a identidade nacional de forma desafiadora, de cima pra baixo, a partir das forças estabelecidas, ou seja, pela organização, pelos movimentos, pelas regras intelectuais, políticas e sociais; o samba e a cultura afro-brasileira penetraram na sociedade carioca (e posteriormente nacional) justamente pelas fraquezas desta sociedade, pelas camadas baixas da população, de baixo pra cima, transgredindo as regras. Não que o pensamento modernista estivesse equivocado, pois a partir do raciocínio lógico seria mais coerente valorizar elementos do folclore e do interior em um país

[73] "A estratégia da sedução é a do engano. Assim, ela espreita todas as coisas que tendem a se confundir com sua própria realidade. Existem aí recursos de um fabuloso poder. Pois, se a produção sabe apenas produzir objetos, signos reais, deles obtendo algum poder, a sedução produz apenas engano e dele obtém todos os poderes, dentre os quais o de remeter a produção e a realidade ao seu engano fundamental" (BAUDRILLARD, 1991, p.80).

[74] "O oculto ou recalcado têm a vocação para se manifestar, ao passo que o segredo não a tem totalmente. É uma forma iniciática, implosiva; entra-se, mas não mais se saberá sair dela. Nunca há revelação, nunca há comunicação, nunca há mesmo a 'secreção' do segredo: é daí que ele retira sua força, poder de troca alusivo e ritual [...] E esse nada do segredo, esse não-significado da sedução, circula, corre sob as palavras, corre sob o sentido e mais depressa que o sentido; é ele quem primeiro nos toca, antes que as frases acorram, no tempo em que se desvanecem. Sedução sob o discurso, invisível, de signo em signo, circulação secreta" (BAUDRILLARD, 1991, p. 90-1).

então eminentemente rural. Mas não foi a lógica da razão que prevaleceu, mas sim a lógica da sedução e do encantamento. Neste sentido, Baudrillard (1991) argumenta que

> Desafio e sedução estão infinitamente próximos. Entretanto não haveria uma diferença no fato de que o desafio consiste em levar o outro para o terreno da nossa força, que será sua também, tendo em vista um lance ilimitado, ao que a estratégia da sedução consiste em levar o outro para o terreno da nossa fraqueza, que será também a sua. [...] Seduzir é fragilizar. Seduzir é desfalecer. É através da nossa fragilidade que seduzimos, jamais por poderes ou signos fortes. É essa fragilidade que pomos em jogo na sedução, e é isso que lhe confere seu poder (BAUDRILLARD, 1991, p. 94)

Sodré, em sua busca por um conceito de cultura no Brasil, aponta as estratégias de sedução acionadas pela cultura negro-brasileira na constituição da cultura brasileira. Para ele, desde a época da escravidão evidencia-se no Brasil "a estratégia africana de jogar com as ambiguidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica. A cultura negro-brasileira emergia tanto de formas originárias quanto dos vazios suscitados pelos limites da ordem ideológica vigente" (SODRÉ, 1983, p. 124). Neste sentido, para a alta sociedade ser seduzido é desviar-se dos caminhos da razão e da lógica e deixar-se levar pelo primitivismo (natureza) e o ritual (ilógico) africano. Coloco nestes termos por que

> a 'natureza' só existe para o 'civilizado'. Para as culturas tradicionais, não existe o 'natural', tudo é ritualisticamente simbólico, tudo se submete às obrigações da regra. Ser enfeitiçado, seduzido ou encantado é ser vertiginosa e ritualisticamente absorvido por um Destino; é deixar de ser sujeito de uma consciência, de uma razão, de uma verdade fadada à transparência (SODRÉ, 1983, p. 159).

Ou, conforme argumenta Sodré,

> Para o colonizador português, os rituais dos negros no Brasil foram sempre práticas de feitiçaria, e esta palavra, expurgada as suas vibrações pejorativas, é acertada. [...] O sacerdote negro seduz pelo *esgotamento da verdade* em que implica o ritual. O que enfeitiça é o vazio – do sentido, das palavras, dos regimes de veridicção –, é a visão da singularidade ritualística (SODRÉ, 1983, p. 159). Diferentemente do que o Ocidente busca em seu modo de relacionamento com o real – uma verdade universal e *profunda* –, a cultura negra é uma cultura das *aparências*. Esta palavra ganhou no Ocidente um significado quase tão pejorativo quanto *boçal* no Brasil. [...] *Aparência* – o demônio da filosofia e do pensamento cristão – era o que a metafísica opunha à realidade e ao *Ser*, tornando-se depois sinônimo de superficialidade, trivialidade, facilidade, etc. [...] Aparência não implicará aqui, entretanto, em facilidade ou na simples aparência que uma coisa dá. O termo valerá como indicação da possibilidade de uma outra perspectiva de cultura, de uma recusa do valor universalista de verdade que o Ocidente atribui a seu próprio modo de relacionamento com o real, a seus regimes de veridicção (a própria noção romântica de cultura é um esforço moderno de universalização da verdade) (SODRÉ, 1983, p. 135-6).

Há, portanto, um múltiplo jogo de sedução que enfeitiça o carioca através do complexo conjunto que forma a 'cultura do samba'. Nesse conjunto, destaco os seguintes elementos, embora não se esgotem nesta lista: (1) Através do som: o ritmo, a síncopa, a percussão, que combinados remetem ao exotismo e a religiosidade do povo afro-brasileiro, invocando seus mistérios, seus segredos, suas crenças - elementos que, conforme destacado por Sodré, promovem o desvio da razão e da lógica positivista; (2) Através do corpo: a recepção deste som ritmado que incita ao movimento, subvertendo com isso a ordem do deleite puramente auditivo e racional fomentado pela alta cultura. A incitação ao movimento, além de modificar o comportamento, incide sobre a própria concepção de obra de arte, pois, conforme destaquei anteriormente, com a artificação do samba novos elementos são incorporados (sujeitos, símbolos e objetos), novos mundos sociais são construídos, portanto, novas artes nascem; (3) Através do visual da mulher: o corpo feminino (que na cultura ocidental já é por si subversivo) agora potencializado sedutivamente ao limite pela mulata que por meio da exposição de seu corpo e gestos reforça o poder do ritmo que incita ao movimento e a dança, retomando o ciclo.

Quando o feminino não está ou não pode estar presente fisicamente no samba por meio da voz e do corpo da mulher que seduz, ele é requerido como elemento essencial (praticamente obrigatório) na letra dos compositores que, por sua vez, colocam o feminino em primeiro plano em suas representações. Quando não é a mulher que canta e seduz, é o homem que canta e lamenta a sedução da mulher. Dois exemplos podem ilustrar essa afirmação. Noel Rosa, um dos principais responsáveis pelo processo de modernização do samba, em uma entrevista ao *O Globo* em 1932, explica a sua proposta de resignificação do samba.

> Antes a palavra samba tinha um único sinônimo: mulher. Agora já não é assim. Há também o dinheiro, a crise. O nosso pensamento se devia também para esses gravíssimos temas. [...] Agora o malandro se preocupa no seu samba, quase tanto como o dinheiro como com a mulher. A mulher e o dinheiro, afinal, são as únicas coisas sérias desse mundo (NOEL ROSA apud FENERICK, p. 243).

Em entrevista a Nei Lopes, Catone, compositor da Portela, conta sua primeira experiência como compositor de samba e como foi pedagogicamente instruído para realizar tal tarefa.

> E eu: "Como é que a gente arruma esse negócio pra fazer samba?" Ele [Esaú de Morais, conhecido por Ruço] disse assim: "Olha, tens namorada?" Eu falei: "Não, senhor". "Então tu arruma uma namorada", isso ele pra mim. "Arrumas uma namorada, briga com ela e aí você faz uma música, faz ao teu modo, pega essa sanfona aí que você diz que tem jeito e

> você faz uma música como você brigou com ela, que você está sentido saudades, não sei o quê. Eu digo "É assim?" "É assim mesmo". Eu fui e arranjei uma tal de Maria [...]. Arrumei um brigueiro com a crioula e fui pra casa. [...] Aí fiz o meu primeiro samba (CATONE apud LOPES, 1992, p. 134).

Além desses exemplos, inúmeros estudos dirigidos para a representação da mulher nas letras dos compositores de samba que destacam o tema "mulher" como o mais desenvolvido pelos cancioneiros populares (BELTRÃO, 1993; COSTA, 2006; MATOS, 2004; PARANHOS, 2006; SANTA CRUZ, 1992; VIANNA, 1998). Estes estudos apontam como que a representação feminina nas letras das músicas se desdobra e se transforma em diversos personagens, mulher-inspiração, mulher-submissa, mulher-desejo, mulher-pecado, mulher-santa, mulher-traição e tantas outras, evidenciando, em seu conjunto, uma função do puro e do impuro, do espiritual e do carnal, do sagrado e do profano.

No processo de sedução o que seduz também é seduzido. Como argumenta Baudrillard (1991),

> ser seduzido ainda é a melhor maneira de seduzir. É uma estrofe sem fim. Assim como não há ativo nem passivo na sedução, não há sujeito ou objeto, nem interior ou exterior; ela atua nas duas vertentes, ninguém as limita ou separa. Ninguém, se não for seduzido, seduzirá os outros (BAUDRILLARD, 1991, p. 92).

Neste sentido, a sedução colocada nos termos de Baudrillard e Sodré pode encontrar alguma ressonância no conceito "relacional" proposta por Roberto DaMatta, uma vez que "a relação é um dado básico de todas as situações" (DAMATTA, 1997, p. 104). Para o autor, na sociedade brasileira o eixo central do mundo social não estaria centrado no indivíduo, mas nas relações entre eles. Sua hipótese geral é que no Brasil "a dominância dos aspectos formais tendem a conduzir para o autoritarismo, ao passo que a apresentação das relações pessoais conduz amaciamento das leis" (p. 102). Tomando os aspectos formais como elementos lógicos, racionais, institucionais da ordem positivista e a relação com o subversivo, o elemento que desequilibra as regras (o jeitinho brasileiro, a estrutura do favor, conforme os termos colocados pelo autor), então relação e sedução operam em campos muito próximos, onde relacionar é seduzir o outro e deixar ser seduzido por um jogo que subverte as regras estabelecidas e institui suas próprias regras. Trata-se, portanto, de um sistema onde o valor fundamental é relacionar, juntar, confundir, conciliar, ficar no meio, descobrir a mediação. Como exemplo disso, o autor revela que a obediência às leis configura na sociedade brasileira

conduz a uma situação de pleno anonimato e grande inferioridade e normalmente isto é um sinal de ausência de relações, o que é sempre visto negativamente no Brasil, pois “são as relações que permitem revestir uma pessoa de humanidade” (DAMATTA, 1997, p. 82).

Além do mais, DaMatta também invoca o feminino como elemento essencial na constituição do processo relacional, o que aproxima mais ainda seu conceito à sedução. Para ele,

> o paradigma brasileiro [...] é precisamente uma mulher porque o feminino assume um aspecto relacional básico na estrutura ideológica brasileira como ente mediador por excelência. As mulheres são mediatrizes (e meretrizes = mediadoras) no Brasil. Ligam o interno (o ventre, a natureza, o quarto, as matérias-primas da vida que sustentam a vida: alimentos em estado bruto) com o externo; são a razão do desejo que movimenta tudo contra a lei e a ordem, pois é no pecado e na transgressão que concebemos a mudança e a transformação radical e aqui está uma imagem de mulher. [...] A mulher é básica porque ela permite relacionar e, quase sempre, sintetizar antagonismos e conciliar opostos [...] o sagrado e o profano (DaMATTA, 1997, p. 129-130).

2.4 CONSIDERAÇÕES E PROLONGAMENTOS

As discussões levantadas até aqui são referente às três primeiras décadas do século XX. Entre o auge de Chiquinha Gonzaga e a consagração de Carmem Miranda há um intervalo de apenas alguns poucos anos onde o samba, ao menos em ideologia, se transformou em música brasileira por excelência. Em meados do século XX, a invenção do carioca converteu-se na invenção do brasileiro e o Rio de Janeiro adquiriu a função de caixa de ressonância de uma ‘cultura nacional’ (LOPES, 2000). O processo de mitificação dos artistas populares, que atingiu o teatro musicado do início do século, deixou sua marca definitiva no samba e na música popular brasileira a partir de 1930, tornando-se um dos principais critérios para a participação de homens e mulheres na indústria fonográfica, no rádio, no cinema e na televisão. Em função dos limites do presente estudo, não adentrei na construção do nacionalismo brasileiro dos anos 30 e 40, fase marcada pela ampla intervenção da indústria cultura e do Estado.

Para uma continuidade linear deste estudo, penso que caberia um aprofundamento sobre a influência do "efeito Carmem Miranda" (ARAÚJO, 1992) para a constituição das relações de gênero na música popular brasileira, bem como uma investigação mais profunda sobre as elaborações do feminino na passagem da 'invenção do carioca' para a 'invenção do brasileiro', algo que não pode ser detalhado nesta dissertação. Neste sentido, caberia um estudo sobre o modelo de samba proposto pelo grupo do Estácio e a participação de mulheres como Marília Batista e Araci de Almeida neste processo, bem como sobre a atuação de mulheres como Eliseth Cardoso, Maysa Monjardim, Nora Ney, Dalva de Oliveira, Ângela Maria e Dolores Duran no gênero samba-canção.

Como o presente estudo teve um recorte temporal e geográfico bastante específico, ou seja, o samba da cidade do Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século XX, a seguir farei algumas considerações a respeito de um possível imaginário sobre as relações de gênero no samba, sem estabelecer necessariamente um recorte. Para isso, utilizarei alguns dos dados recolhidos durante meu trabalho de campo no Rio de Janeiro, em sua maioria, depoimentos de mulheres do mundo do samba, alguns obtidos por meio de entrevistas concedidas diretamente a mim, outros ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e outros publicados em outros meios como livros, jornais, sítios da internet. Como não tenho dados, leituras e tempo suficientes para desenvolver tais problemáticas, adianto que não vou me aprofundar nas questões e nem apresentá-las de maneira rigorosamente sistemática e estruturada. Trata-se apenas de uma tentativa de capturar uma espécie de discurso nativo no mundo do samba carioca que apresento com a intenção de estabelecer alguma relação entre o que foi discutido até agora com outros períodos, inclusive, com o presente. Faço, principalmente, com a intenção de lançar ideias, hipóteses e sugestões para pesquisas futuras, no sentido de gerar mais perguntas do que respostas.

Tratarei das relações entre homens e mulheres, enfatizando especialmente a influência das relações conjugais e familiares no acesso das mulheres ao mundo do samba. Sem querer reforçar o dualismo homens / mulheres, acredito que tais relações têm rendimento analítico neste cenário, notadamente na questão do poder.

Em boa parte da literatura sociológica e antropológica é empregada a dualidade homens-esfera pública / mulheres-esfera privada. Essa polarização teve sua aplicação no presente estudo, embora não tenha sido rigorosamente aplicada para todas as situações e contextos analisados. Apesar do samba não pertencer exclusivamente ao domínio privado ou público, existe um imaginário de samba-arte que está para a *rua*, para o público, e outro de samba-rito que está para a *casa*, conforme apontando durante o trabalho por meio da teoria de DaMatta. As interseções entre estas esferas tiveram uma implicação direta na vida de determinadas mulheres que quiseram adentrar no campo da arte.

Chiquinha Gonzaga foi uma das mulheres que, por exemplo, tiveram que deixar casamento por sua carreira de musicista. Conforme consta em diversas biografias da compositora, em 1865, após dois anos de matrimônio, seu primeiro marido, Jacinto Ribeiro do Amaral, lhe exigiu uma opção definitiva: ou ele o a música. E, ao parecer, ele não se incomodava com o fato de ter uma esposa que tocasse belas canções ao piano em sua casa (afinal, este era um dote de valor para as mulheres 'de classe' da época), mas sim com a projeção pública que estava tomando a música de Chiquinha e pelo fato de sua esposa apresentar uma conduta considerada imprópria às mulheres de seu meio social. Apesar deste fato ter ocorrido há quase um século e meio, tal demarcação, público/privado, casa/rua, samba-arte/samba-rito encontra seu sentido no discurso contemporâneo do mundo do samba e, diga-se de passagem, em muitos outros contextos. Contou-me Tia Surica que, em 1966 (cem anos após o episódio anterior), ela mesma passou por situação semelhante e, assim como Chiquinha, preferiu optar em uma vida pelo samba.

> Por causa do carnaval eu perdi até o casamento. Eu era noiva e meu noivo não gostava de samba. Então eu desfilava e não falava nada pra ele. Mas eu esqueci que naquela época já tinha televisão, e quando ele me viu na televisão ele disse: ' – Olha lá, mamãe, a dama com dois valentes ao lado'. Ali acabou o casamento. Mas não tenho arrependimento não. [...] Eu, pelo menos, do jeito que eu sempre convivi em samba, a minha carreira artística e tudo, é difícil um homem aceitar. Mas, como eu sempre fui independente, eu optei pelo samba, pela minha carreira artística, e graças a Deus estou me dando bem. Há males que vêm para bem (SURICA). [75]

[75] IRANETTE FERREIRA BARCELLOS (Tia Surica). Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Rua Júlio Fragoso, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro – RJ, dia 26 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 30 minutos.

A complicada equação “arte ≠ casamento” se expressou na carreira de outras mulheres, e nem todas optaram pelo samba. Para voltar às mulheres do teatro de revista e que integraram este estudo em páginas anteriores, vale lembrar a biografia de Otília Amorim, mulher que decidiu retirar-se da vida artística após seu casamento com um empresário paulista. Igualmente, Aurora Miranda revelou que, em pleno sucesso, preferiu largar a carreira pelo casamento. Por essa razão, não se considera artista como sua irmã, Carmem Miranda. Segundo conta:

> Eu parei e soube para quando devia. Estou envelhecendo com alegria. [...] Há ocasiões em que eu sinto vontade de cantar. Eu, depois que casei, fiquei seis anos sem ter filhos. Nesses seis anos eu fiquei muito tempo nos Estados Unidos. [...] Então, eu às vezes, para me distrair, cantava. Trabalhei com Walt Disney, fazia ponta em diversos filmes, fazia comentários, narrações, então isso era uma coisa fácil, não me tirava dos afazeres de casa, de dona-de-casa, de esposa. Há 26 anos eu sou muito bem realizada no matrimônio. Não há nada que me faça passar por cima disso. Eu não acredito que se possa levar avante as duas coisas, a arte e essa parte. Você me cite um caso que eu quero ouvir. Não existe (AURORA).[76]

Neste depoimento, Aurora deixa entrever que tal opinião radical se deu a partir da observação da experiência mal sucedida de sua irmã, Carmem. Segundo Aurora, ela teve uma vida infeliz na parte sentimental com sérios problemas no casamento justamente por causa da sua carreira artística. É claro que poderíamos confrontar esses casos listando inúmeras mulheres que conseguiram equilibrar as duas dimensões. Mas, se estou trazendo essa questão é porque ela foi frequente nos depoimentos das mulheres musicistas e, de fato, parece ser uma problemática essencialmente feminina. Não encontrei, em momento algum, exemplos de situação semelhante vivida por homens sambistas.

Os casos mencionados até então foram de mulheres que se destacaram antes do casamento e, por isso, suas biografias se tornaram públicas. Mas há também os casos onde o casamento pode ter operado como fator de impedimento para uma possível carreira artística. Em entrevista concedida a mim, Vó Maria e sua neta Sônia me contaram que desde muito pequena Vó Maria cantava com os irmãos. Quando maior passou a cantar em todas as festas que aconteciam em sua casa, em reunião de amigos e encontros do terreiro. Embora ela nunca tenha tido a pretensão de profissionalizar, não faltaram incentivos por parte dos amigos e

[76] AURORA MIRANDA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som. 18 de maio de 1967. (CD 11.1 e CD 11.2). Transcrição minha.

desestímulos por parte do marido Donga[77]. Com o prestígio que Donga tinha em seu meio, pouco esforço seria necessário para lançar sua esposa em uma carreia promissora.

> Ela [Vó Maria] sempre foi a pessoa no nosso centro – ela era a mãe pequena [...] – que puxava os pontos. Era um centro que tinha uns 50 médiuns e você ouvia a voz da vovó acima da voz de todo mundo. Sempre todo mundo falou muito da voz dela. Diziam: ' – A senhora tem uma voz linha. – A senhora é afinadíssima! – Por que a senhora não canta?' Então sempre houve essa cobrança. Por que uma voz tão bonita não canta. Aí casou-se com o vovô Donga, mas ele, meio machista, quando ela saia lá da cozinha – ela sempre fez as comidas todas – e vinha cantar um sambinha, todo mundo: ' – Poxa Donga, que voz bonita! Por que não deixa ela cantar?' Ele: ' – Que cantar, o quê! Deixa ela aqui!'. Aquela coisa do homem, né. Mas todo mundo levava na brincadeira, nunca isso esteve concreto na nossa cabeça (SONIA). [78]

À Esquerda, Pixinguinha, Vó Maria e Donga, sem data. À direita, Vó Maria em show na sala Cecília Meireles em 22 de setembro de 2003, por ocasião do lançamento de seu primeiro CD.[79]

> Eu finjo que sambo, eu tiro muito bem, mas sambar, eu não sei não... e sempre cantava uma coisinha.. Mas o Donga falava: - Aonde tiver profissional, a senhora não canta porque a senhora só tem voz, mas tem o profissional. Então eu só chegava, assim... E cantava umas coisinhas. [...] E naquela época, também era assim: pra você cantar numa rádio, você tinha que... Você sabe, né?... Fazer outras coisas... entende? [...] Então, todo mundo que eu falava em cantar, me dizia: - Não, cantar pra quê? Mas mesmo assim, minha filha, eu nunca dei facilidade. Quando eu passava em algum lugar e me apertavam, eu dizia: - Virgem, Nossa Senhora! Porque eu sempre gostei de dar exemplo aos filhos e aos netos e nunca, ninguém vai dizer: "a minha vó fez isso, nem minha mãe também, nem minha filha também, então sempre andei na linha reta" (VÓ MARIA).[80]

---

[77] Ernesto Joaquim Maria dos Santos, autor de um dos sambas mais famosos na história do samba, a música "Pelo Telefone".

[78] SÔNIA REGINA (Neta da Vó Maria). Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Rua Homem de Melo, Bairro Tijuca, Rio de Janeiro – RJ, dia 25 de setembro de 2010 às 14h. Duração: 1 hora e 12 minutos.

[79] Fotos extraídas do sítio oficial de Vó Maria, disponível em <http://www.vomaria.kit.net/fotos00.html>, acessado em 14/01/2011.

[80] *Entrevista de Vó Maria* concedida a Lou Micaldas para o sítio *Velhos Amigos*. Matéria publicada em 10/02/2004. Disponível em: <http://www.velhosamigos.com.br/Foco/vomaria.html>, acessado em: 30/12/2010.

Vó Maria só conheceu o sucesso aos 92 anos, após a morte de seu marido, quando gravou seu primeiro disco e começou a fazer concertos em locais públicos.

Dona Zica da Mangueira, embora não tenha tentado a carreira artística, parece ter vivido situação semelhante com seu parceiro Cartola. Segundo ela:

> Eu tinha uma vontade louca de ser cantora, tinha hora que eu botava tudo pra fora, cantava as músicas dele, mas Deus não me deu esse dom de ser cantora. Então, às vezes, quando eu começava a cantar as músicas dele ele dizia: "- o Zica, para um bocadinho. Você não é minha parceira não!" (ZICA).[81]

Neste depoimento[82], Dona Zica cantou trechos de algumas músicas de Cartola e, a meu ver, não se tratava de uma mulher desprovida de tal 'dom', como ela argumenta. Pude ouvir uma voz ao estilo rouco, grossa, mas colocada com determinação, dentro do estilo, com a afinação requerida. Há inúmeros exemplos de mulheres sambistas com esse estilo de voz, como Alcione, Clementina, Jovelina Pérola Negra. Além do mais, de acordo com Castro (2004, p. 53), Zica foi pastora da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, uma das mais tradicionais e bem conceituadas do Rio de Janeiro.

Ao apresentar esses trechos dos depoimentos de Vó Maria e Dona Zica, não pretendo aqui apontar Donga e Cartola como responsáveis pela invisibilidade de suas esposas, mas mostrar que, em muitos casos, a instituição familiar pode limitar ou ampliar o acesso ao conhecimento social, ritual e político de homens e mulheres de acordo com os valores morais por ela incorporados. De acordo com o documento *A força feminina do samba* (2007), inúmeras esposas foram proibidas por seus maridos de participar das atividades das Escolas de Samba,

---

[81] DONA ZICA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som. 27 de julho de 1993. (VHS 257.1 e VHS 257.2). Transcrição minha.

[82] Por certo, o depoimento de Dona Zica foi exageradamente marcado pela biografia de Cartola, fugindo totalmente ao propósito deste registro, que a princípio, deveria focar na vida dos convidados. Dona Zica foi colocada na posição de "grande mulher atrás de um grande homem". Mas, basta uma rápida leitura das biografias de dona Zica para perceber que essa hierarquia está mal interpretada. Zica foi para Cartola esposa, mãe, secretária, relações públicas, agente, empresária, enfermeira, empregada. Zica fazia para Cartola, desde arrumar emprego, cuidar da saúde, do visual, das músicas, contato com os cantores da época para reintegrar Cartola no cenário musical. Ela botava ordem, mandava ir trabalhar, alimentava, mantinha as contas da casa, inclusive cuidava das relações familiares, quando, por exemplo, fez com que ele reencontrasse com o pai para restabelecer uma relação que tinha rompido por mágoa. Cartola compunha e tocava violão, e se tornou 'o grande'. A mesma situação eu pude constatar no depoimento de Marília Batista, onde os entrevistadores queriam falar mais sobre Noel Rosa do que sobre a própria entrevistada. Mas, neste caso, Marília se impôs diante dos entrevistadores e conseguiu falar sobre suas composições e de sua carreira artística para além de Noel.

entre as biografadas, Dona Regina, Tia Cecéia e Catarina. Tal condição costuma recair também sobre as filhas, como foi na família de Áurea de Dona Neném. Segundo elas,

> Manacéa gostava da Portela, bem dizer foi criado na Portela, mas ele não gostava muito que eu fosse e nem elas [as filhas] fossem na Portela. Aí elas quase não iam. [...] Nos desfiles até saíam (DONA NENEM).[83] É, porque não era lugar pra menina, pra mulher. Era só pra eles, homem! (AUREA).[84]

Essa representação "rua, lugar de homem" e "casa, lugar de mulher" está presente no imaginário de muitas mulheres e homens sambistas. Mila Burns (2006) conta que durante seu trabalho de campo sobre a compositora Ivone Lara conversou com um dos atuais representantes do samba "de raiz", o cantor e compositor Moacyr Luz e, nesta ocasião, perguntou-lhe qual seria a razão da preponderância masculina no mundo do samba. Piadista, ele teria respondido que "mulher não faz samba porque não vai a botequim" (BURNS, 2006, p. 18). Algumas mulheres, mesmo após o sucesso e consagração no domínio público, procuraram de algum modo desvincular sua imagem do domínio da *rua*, afirmando a *casa* como seu espaço de legitimação.

> Eu disse pra ele: - olha rapaz, eu nunca fiz música em bar não, nunca compus em bar não. Eu gosto é da minha casa. Eu boto lá, eu uma hora vou ver as panelas como é que está, torno a cantar, torno a escrever, pego o cavaquinho e vejo se ta boa a harmonia e tudo mais (IVONE LARA).[85]
>
> Outro dia eu me recusei a fazer um programa na televisão porque queriam me botar num bar, com cerveja, fazendo um samba. Eu nunca fui disso! Eu recusei. Cantar conversa de botequim, num bar com uma cerveja (MARÍLIA BATISTA).[86]
>
> Eu nunca estive, nunca me considerei frequentadora assídua das grandes noites carioca [...] Eu nunca fui, sabe. Eu acabava de cantar e ia pra minha casa. Isso depois que eu voltei a cantar. Antes também, eu não acreditava que alguém pudesse me conhecer, fazer amizade comigo não. Eu cantava minhas coisas e tal e depois ia tranquilamente pra minha casa. Eu acho que até hoje eu não to bem enquadrada nessa vida de boemia, não. Mas não deixo de gostar, de frequentar quando tenho tempo (ELISETH CARDOSO).[87]

---

[83] YOLANDA DE ALMEIDA ANDRADE (Dona Neném). Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Rua Compositor Manacéa, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro – RJ, dia 23 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 58 minutos.

[84] ÁUREA MARIA DE ALMEIDA ANDRADE. Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Rua Compositor Manacéa, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro – RJ, dia 23 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 58 minutos.

[85] IVONE LARA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som. 30 de junho de 1978. (CD 523.1, CD 523.2 e CD 523.3). Transcrição minha.

[86] MARÍLIA BATISTA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som. 11 de setembro de 1967. (CD 92.1 e CD 92.2). Transcrição minha.

[87] ELISETH CARDOSO. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som. 21 de julho de 1970. (CD 61.1, CD 61.2 e CD 61.3). Transcrição minha.

A prerrogativa “lugar de homem” e “lugar de mulher” foi determinante para estabelecer os papéis de gênero nas práticas musicais, afirmando a posição de “cantora-interprete” como o lugar apropriado para as mulheres – embora não exclusivamente feminino – e o campo da composição como masculino por excelência. Neste último, mulheres compositoras começam a ser apresentadas no samba a partir da década de 70, com as pioneiras Clementina de Jesus, Ivone Lara e Jovelina Pérola Negra, mais de 50 anos após a gravação e ampla divulgação da música “Pelo Telefone”, considerada o marco inicial desta resignificação simbólica ao exigir a incorporação da função-autor no universo do samba. Entretanto, tal ausência de compositoras pode ser traduzida pela palavra invisibilidade, ou seja, a construção histórica e cultural desta ausência. Abaixo apresento alguns dados que podem elucidar essa questão.

Mila Burns (2006), em seu estudo biográfico sobre a compositora Ivone Lara conta que Ivone, nascida em 1921, compunha desde os 12 anos. Por volta da década de 1940 já tinha uma porção de composições, mas não se atrevia a mostrá-las em público: “Imagine: uma mulher fazendo samba! Tinha muito preconceito, sim, era muito difícil” (IVONE LARA apud BURNS, 2006, p. 64). Segundo Burns, Ivone se encontrava numa situação complicada: “não podia tornar públicos os seus sambas, sob pena de ser rechaçada, de antemão, pelo simples fato de ser mulher. Todavia, desejava que suas músicas fossem ouvidas e ansiava obter a opinião dos especialistas. Temia mostrar os sambas, mas queria que eles fossem apreciados” (BURNS, 2006, p. 64). Por isso, ela pediu ao seu primo, Mestre Fuleiro, que apresentasse nas rodas da Escola de Samba Império Serrano os sambas que ela compunha como se fossem de autoria dele. Segundo Ivone

> Era um sucesso. Ele tocava e todo mundo gostava, elogiava, perguntava de onde ele tinha tirado a ideia. Eu ficava de perto, vendo aquilo, ouvindo o que diziam, e pensando que era tudo meu. Mas não dava raiva o preconceito, não. Dava era orgulho de ver que o povo gostava (IVONE LARA apud BURNS, 2006, p. 64).

Embora tenha ingressado na ala dos compositores da Escola Império Serrano em 1965 – quando compôs o samba-enredo da escola em parceria com Silas de Oliveira e Bacalhau – somente a partir de 1977, aos 56 anos, Dona Ivone resolveu dedicar-se à carreira de compositora, depois de aposentar-se como enfermeira e assistente social. Seu reconhecimento como sambista só chegou na maturidade. Sobre seu ingresso na ala dos compositores, Ivone

conta mais um episódio que confirma a constante tentativa de invisibilizar as mulheres deste meio:

> [...] houve um detalhe interessante. Fizeram os prospectos, mas no prospecto veio Silas de Oliveira e Bacalhau. Aí o Fábio Mello disse: [...] ' – E Ivone Lara?'. Viu, já tinha aquela coisinha de mulher... Aí ele disse: ' – tem que fazer outro prospecto e botar o nome da Dona Ivone aí, sem o nome da Dona Ivone então tira as partes que ela botou' (IVONE LARA).[88]

Em depoimento ao MIS em 1967, Marília Batista (1918-1990) contou que também compunha desde muito jovem. Para usar suas palavras: "aos 10 anos eu dei um recital no Teatro Cassino Beira-Mar cantando 15 músicas, sendo que as 5 músicas da última parte já eram de minha autoria" (MARÍLIA BATISTA).[89] Sua façanha como compositora foi muito pouco conhecida na história da música popular brasileira, tendo sobressaído seu talento como cantora-intérprete de Noel Rosa. O depoimento ao MIS foi marcado por um constante entrave, por uma lado os entrevistadores querendo saber sobre a relação dela com Noel Rosa e por outro a artista querendo ser reconhecida como compositora e como uma figura independente desta relação. Já na primeira pergunta sobre Noel Rosa, Marília afronta:

> Antes de conhecer Noel Rosa, eu preciso situar bem minha posição diante da música popular brasileira, para que não se cometa nenhum engano à respeito da minha posição. Eu, além de intérprete de Noel Rosa, sou compositora, sou autora de música popular. Antes de conhecer Noel Rosa eu já cantava minhas músicas em todos os lugares que ia, e o próprio Noel me conheceu cantando as minhas músicas num show no grêmio esportivo Onze de Junho. Depois deste coquetel – o 8º Brodway Coquetel, que era um show nacional no cinema Captólio – é que o Noel entrou no programa Cazé em contato comigo e começou a me dar músicas. Gostava da minha interpretação e eu cantava 70 ou 80% do que era meu e 20% do Noel Rosa. Tanto assim, que a grande intérprete de Noel Rosa, que é a Araci de Almeida – minha colega – gravou e fez sucesso com a música minha, que é a 'Menina Fricote'. [...] Então, o que eu quero que você saiba é o seguinte: eu não sou apenas intérprete de Noel Rosa – o que, aliás, me honra muito ter sido a intérprete que ele escolheu. [...] Eu cumpri meu dever com Noel Rosa, tudo o que ele me ensinou. Eu me apaguei como autora até conseguir gravar toda a obra de Noel, porque eu considerava isso um dever, gravar o que Noel me ensinou (MARÍLIA BATISTA).[90]

Mas os entrevistadores não estavam interessados neste tema e, logo após esta declaração, resolveram retomar o assunto "Noel Rosa" com a seguinte pergunta: "Marília, ainda

[88] IVONE LARA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som. 30 de junho de 1978. (CD 523.1, CD 523.2 e CD 523.3). Transcrição minha.
[89] MARÍLIA BATISTA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som. 11 de setembro de 1967. (CD 92.1 e CD 92.2). Transcrição minha.
[90] MARÍLIA BATISTA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som. 11 de setembro de 1967. (CD 92.1 e CD 92.2). Transcrição minha.

sobre seu encontro com Noel Rosa, você poderia nos relatar como se deu, como ocorreu e quais as melhores recordações da sua amizade – que foi muito grande – como Noel?". Em tom de desapontamento ela respondeu: "Eu, em diversas entrevistas... o meu conhecimento com Noel já foi tão publicado e republicado que eu acho que todos já sabem, mas eu vou repetir, foi [...]". Então ela faz um pequeno resumo sobre o assunto e retoma:

> [...] agora dá licença que eu faço um pouquinho de propaganda aqui no Museu pelo menos da minha música... daqui a 500 anos eles vão tomar conhecimento afinal da minha música. Eu tenho músicas gravadas pela Araci, pelo Arnaldo Amaral, pelo Francisco Alves – aquela: 'A Mulher tem Razão, ninguém vai proibir'. Francisco Alves, um sucesso absoluto. O Arnaldo Amaral gravou 'Um Samba de 42', aquele: 'a vila apresenta um samba de 42'. Vocês não eram nascidos, mas foi um sucesso. A Eliseth Cardoso gravou 'Praça 7' – que aliás é uma beleza na voz dela –, gravou 'Pedestal', também meu. Em São Paulo, há pouco tempo recebi uma homenagem no Teatro Record que muito me emocionou. Foi agora, no Programa Bossa-Saudade. Eles puseram a Eliseth cantando diante da plateia, e num trono os autores do que ela cantava. E eu, gloriosamente, estava num destes tronos, para que Eliseth encerrasse o programa cantando 'Praça 7'. Isso foi uma emoção imensa, porque agora em 1967, eu estava finalmente no meu devido lugar diante da música popular brasileira. Pelo menos num programa, mas estive como autora e compositora de música popular. É o que eu sou na realidade. Além de professora de música – formada pela Escola Nacional de Música –, além de sambista e intérprete, além de intérprete de Noel Rosa, além de intérprete de outros autores, eu sou acima de tudo compositora de samba. É o que eu sou e não quero ser mais nada do que isso (MARÍLIA BATISTA). [91]

E assim segue até mais ou menos metade do depoimento, quando os entrevistadores se rendem ao seu gosto e a deixam falar sobre si. O reconhecimento de Marília Batista como compositora até hoje não foi efetivado, a maior parte das pequenas biografias que encontrei dão conta apenas de sua atuação como intérprete. Os comentários a respeito de suas composições estão bastante incompletos, não há um catalogo de suas obras ou uma estimativa sobre a quantidade de obras produzidas. Mesmo Ricardo Cravo Albin, uma das pessoas que a entrevistou para este depoimento ao MIS, deixa de mencionar em seu Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira[92] uma série de músicas relatadas por Marília Batista como suas

[91] MARÍLIA BATISTA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som. 11 de setembro de 1967. (CD 92.1 e CD 92.2). Transcrição minha.

[92] No Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira são mencionadas apenas 20 músicas, entre elas: "Balão apagado, (c/ Noel Rosa), Bossa do futuro, Consciência (c/ Renato Filho), Grande prêmio (c/ Henrique Batista), Imitação (c/ Henrique Batista), João Teimoso, (c/ Noel Rosa), Lamento (c/ Henrique Batista), Me larga (c/ Henrique Batista), Não há mais samba na terra (c/ Henrique Batista), Nunca mais (c/ Henrique Batista), Pedi... Implorei... (c/ Henrique Batista), Praça Sete, Praia da Gávea (c/ Henrique Batista), Rio 61, Salão azul (c/ Henrique Batista), Tamborim batendo (c/ Henrique Batista), Vai, eu te dou a liberdade (c/ Henrique Batista), Véspera do amanhã, Vila

durante o depoimento, como “Menina Fricote”, “A mulher tem razão”, “Um samba de 42”, “Pedestal”, “Moreno Você”, “Chance”, “Primeira Saudade”.

Um estudo mais aprofundado a respeito das mulheres compositoras deve contribuir para e esfacelar a prerrogativa comumente apresentada de que as mulheres compositoras, desde Chiquinha Gonzaga, passando por Tia Ciata, Ivone Lara, Clementina de Jesus, Marília Batista, e outras, são casos raros e exóticos na história da música popular brasileira.

As pequenas narrativas expostas nestas considerações por meio do depoimento de mulheres sambistas permitem criar certas imagens a respeito da representação feminina. Acredito que estas imagens encontram maior correlação com universo social e moral da sociedade carioca da virada até meados do século XX. Mas, mesmo para este recorte, as reflexões que apresentei desde Chiquinha Gonzaga, passando pela casa das Tias Baianas, até chegar a artistas como Araci Cortes e Carmem Miranda, mostram que há mais espaços de embates, lutas e discordância do que de convergência. De fato, as duas esferas que tomei como referência para orientar este estudo, a *casa* e a *rua* (e a música empreendia nestes contextos), se apresentaram como espaços que, muitas vezes, não chegaram a se distinguir totalmente e, por vezes, nem a se definir com tais. Ainda quando o fizeram, se apresentaram como “modalidades de relacionar conjuntos separados e complementares de um mesmo sistema social” (DaMATTA, 1997, p. 61). Tais representações devem ser tomadas com mais cuidado ainda ao tratar das práticas musicais a partir de meados do século XX, momento quando a sociedade experimentou diversas transformações, especialmente no tocante às relações de gênero. Para evitar interpretações descontextualizadas é preciso uma imersão maior, investigando as complexas redes de comunicação e contatos que começaram a se estabelecer no século XX, o poder de influência da mídia e a formação de inúmeras micro-culturas que se estabeleceram, como cultura juvenil, cultura popular, cultura escolar, cultura de massa, cultura urbana, onde a territorialidade tomou outras dimensões.

---

dos meus amores (c/ Henrique Batista), Você não é feliz porque não quer (c/ Henrique Batista)” Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/marilia-batista/obra>, acessado em: 27/12/2010.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se constituiu num estudo bibliográfico a respeito da participação das mulheres na formação do samba carioca tendo como foco as três primeiras décadas do século XX. Desde o projeto inicial esta dissertação se orientou por duas hipóteses. Em primeiro lugar, que os cânones literários que consagraram o samba da Pequena África do Rio de Janeiro como uma prática musical essencialmente masculina e produzida por homens apresentavam falhas de leitura em relação a este aspecto. Embora necessite maiores aprofundamentos, esta hipótese mostrou-se sustentável. Apontei no primeiro capítulo que tais cânones ignoraram a produção das mulheres e minimizaram a importância dos aspectos femininos presentes nos ritos, nos mitos, na religião, no matriarcado que permeia a cultura afro-brasileira. Para fundamentar essa leitura tive que ir além dos estudos sobre música popular – que tendem a focar mais nos compositores e suas obras musicais registradas em gravações ou partituras – e recorrer aos estudos sobre a cultura e religião afro-brasileira, como Theodoro (1996), Landes (2002), Amaral (2007), Matos (2007), Santos (2006) e o documento *A força feminina do samba* (2007). Ressalto que a leitura que propus não teve como propósito desprestigiar a produção de homens compositores e seus méritos como artistas populares, apenas apontar que a narrativa em torno desses personagens revelou apenas uma parte dos acontecimentos. Trata-se de uma história escrita sob uma perspectiva patriarcal cujas referências são as histórias dos grandes homens, das grandes obras, dos acontecimentos públicos, das grandes batalhas e disputas políticas, com pouco ou nenhum interesse pelo conhecimento místico, mítico, religioso e espiritual, pela vida privada, pela cultura das camadas populares (a não ser quando se tornam grandes manifestações) e pela história das mulheres.

A segunda hipótese que orientou este trabalho era que a incorporação do samba para além da Pequena África do Rio de Janeiro, ou seja, sua assimilação por contextos que escapam à hegemonia e ao território das tradições afro-brasileiras, como o teatro de revista, blocos carnavalescos, cafés, cabarés, meios de comunicação em massa como rádio, indústria fonográfica, televisão, teria gerado significativas transformações nas relações de gênero no interior do samba e que estas transformações teriam significado a invisibilidade e exclusão das mulheres em determinados espaços, segmentos e funções desta expressão musical. As transformações aconteceram e, de fato, o termo é quase um lugar comum nos estudos sobre cultura. É praticamente impossível negar que transformações se façam presentes em qualquer recorte temporal de um determinado contexto sócio-cultural e, menos ainda, quando envolve o encontro de diferentes culturas e etnias. Mesmo em tradições que se declaram ou pareçam estáveis "a cultura é dinâmica" (LARAIA, 1996) e o esforço do pesquisador está no sentido de apontá-las e entendê-las.

Mas, no que se refere à segunda parte do argumento, a hipótese apresentou elevado risco. Primeiro porque dependia da confirmação da primeira parte, ou seja, para excluir, separar ou invisibilizar teria sido preciso que em algum momento elas estivessem incluídas. Em segundo lugar, ao generalizar a categoria "mulheres" a hipótese *não pode ser confirmada* na perspectiva de sua formulação original, uma vez que o grau de inclusão das mulheres nos novos espaços de circulação do samba se mostrou variável de acordo com a condição étnica, social e econômica dos sujeitos em questão. Ao longo da pesquisa pude constatar que a história social das mulheres negras não foi a mesma das mulheres brancas, assim como a história social das mulheres mestiças que habitaram os redutos negros e tiveram acesso ao capital cultural afro-brasileiro não foi a mesma das mulheres mestiças que habitaram as zonas mais nobres da cidade e tiveram acesso ao capital cultural da alta sociedade. Aos poucos fui tomando consciência que reconhecer e delimitar esta particularidade poderia ter grande peso para a confirmação da hipótese.

Neste sentido, o trabalho de Werneck (2007) contribuiu para elucidar essa questão ao oferecer uma visão da história do samba a partir da perspectiva das mulheres negras. Conforme a autora, coube na maior parte das vezes aos homens e especialmente sujeitos da "sociedade

não negra", entre eles jornalistas, acadêmicos e artistas brancos, a tarefa de disseminar informações sobre as expressões culturais negras. Ainda que atuassem como mediadores, possivelmente o fizeram sem abrir mão dos privilégios e dos padrões sociais hegemônicos e patriarcais da sociedade. Além de Werneck, estudos recentes produzidos a partir da perspectiva das populações afro-brasileiras e por mulheres negras contribuíram para fornecer um contrapeso a respeito destas informações, entre os quais posso citar: Theodoro (1996); Santos (2006), Matos (2007); documentos recentes produzidos pelo Centro Cultural Cartola, como: Dossiê das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro (2006); A força feminina do samba (2007); Samba: Patrimônio Cultural do Brasil (2008).

Outra problemática desta hipótese passou pelo termo 'samba', suas definições, delimitações, propriedades. Ao longo do estudo fui constatando que uma definição que se pretenda válida para todas as épocas e contextos está sujeita a produzir sérias distorções. De fato, é possível encontrar manifestações com pouquíssimos pontos em comum designadas como samba. Na maioria das vezes, alguns aspectos do resultado sonoro são tomados como denominador comum, o que tem sido válido para estabelecê-lo enquanto gênero musical. Já quando se trata de defini-lo enquanto prática sócio-cultural, as referências costumam se concentrar nos fenômenos extra-sonoros como a função, o ritual, a performance, as relações sociais (classe, gênero e raça) que envolvem e estruturam a prática musical. Como não tive o propósito de me debruçar sobre os aspectos sonoros, preferi tomar o termo samba não como um gênero musical, mas como uma expressão cultural absorvida por vários segmentos da população carioca, onde cada qual a desenvolveu à sua maneira, reservando, em alguns casos, propriedades em comum e, em outros, bastante distintas. Portanto, para fins deste estudo a discussão se é samba, maxixe, tango brasileiro, batuque não me pareceu tão quanto significativa a necessidade definir os sujeitos e o contexto onde tal prática acontecia, por isso, não me detive em esclarecê-las.

Ao longo do trabalho procurei amenizar o impasse da hipótese inicial em relação à generalização sobre a categoria "mulheres" e, também, quanto à delimitação do termo "samba". Uma dos recursos para contornar tal questão foi dividir a dissertação em dois capítulos, abrangendo, em cada qual, sujeitos, territórios, contextos políticos e sócio-culturais

diferenciados. Assim, o estudo foi aprofundado com o objetivo de realizar um trabalho que permitisse um olhar diferenciado e, ao mesmo tempo, um encontro com entre essas distintas realidades. Tal fragmentação analítica é bastante desconfortável em razão da sua artificialidade. Por outro lado, por meio deste recurso, as diferenças e aproximações se tornaram mais nítidas e, ao empreender esta polarização do samba em dois universos aparentemente tão díspares, pude mostrar o quanto eles se acercaram no tocante às representações do feminino como repositório de elementos negativos e positivos na constituição de um discurso sobre a nação brasileira. Com isso, pude averiguar que o feminino agregou de cada um desses universos uma série de elementos capazes de revelar as incoerências e ambiguidades do discurso brasileiro acerca da questão das relações de gênero na música popular brasileira.

No primeiro capítulo analisei a participação das mulheres negras no samba praticado pelas camadas afro-brasileiras, tendo como foco principal o território da Pequena África do Rio de Janeiro. Verifiquei que a centralidade das mulheres deste contexto traspassou o limite da cozinha, da guarda e da orientação espiritual/religiosa – atribuições muito bem documentada na literatura – e adentrou no terreno musical, não apenas como observadoras, apreciadoras, anfitriãs – lugar comumente atribuído a elas –, mas também como cantoras, instrumentistas, compositoras, agentes transformadoras e atuantes num território sugerido como essencialmente masculino. As mulheres fizeram mais do que contribuir, elas constituíram este universo musical.

No que se refere à participação das mulheres desta camada social na incipiente indústria cultural que se formou no início do século XX, seja através teatro de revista, rádio ou outros meios, pude constatar que de fato ela foi pouco significante. Abriram-se maiores espaços para mulheres capazes de disseminar imagens compatíveis com as ideias de integração social e democracia racial que se buscava construir, havendo, com isso, uma abertura maior para cantoras com baixa proximidade com a cultura negra e/ou cujo fenótipo poderia ser atenuado pela categoria mulata. A hipótese da exclusão das mulheres no mercado cultural, portanto, foi sustentada em relação às mulheres deste contexto.

Para retornar a DaMatta (1997), posso dizer que este capítulo foi construído hegemonicamente sob a ótica da *casa*. Trata-se de um discurso centrado numa suposta tradição

estabelecida, avessa à mudança, às influências externas, à história, à economia, ao individualismo. E, de fato, a leitura que propus à cerca desta tradição não engloba as "propostas transformadoras do mundo" (DaMATTA, 1997, p. 107), mas sim o reconhecimento dos elementos femininos que sustentaram esta tradição e que, de certo modo, devem ter exercido algum grau de determinação em relação à participação das mulheres no samba e no processo de consolidação deste gênero musical como símbolo nacional. A leitura sob o prisma da *casa* é a mais recorrente nos estudos sobre a cultura afro-brasileira e tais produções tiveram seu grau de influência para minha abordagem.

No segundo capítulo investiguei a participação das mulheres para além do território afro-brasileiro, investigando as aproximações, distanciamentos e entrecruzamentos étnicos entre as camadas baixas, médias e altas da sociedade carioca. Pra isso, tive como foco principal o teatro de revista, meio que contribuiu para construção da identidade nacional e para consolidação da indústria cultural nas décadas seguintes ao recorte deste estudo.

No que se refere à participação das mulheres, é possível dizer que, ao mesmo em tempo que houve uma baixa representatividade das mulheres negras advindas dos redutos afro-brasileiros, houve uma expressiva participação das mulheres de outras camadas da sociedade carioca, especialmente através da figura mítica e heróica do artista-intérprete, a qual passou a ser incorporada com maior vigor pela música popular brasileira justamente neste período. Ao mesclar o mito do artista-heroi com o mito da mulata/ baiana sensual, estas mulheres criaram ser hiper-feminino na música brasileira, intensificando a projeção da imagem feminina no samba, ao ponto do Brasil ficar conhecido como o "país das cantoras" na década de 1940, entre elas, muitas intérpretes de sambas.

Para contrapor o capítulo anterior, acredito que o segundo capítulo foi orientado em maior medida pela ótica da *rua* (DaMATTA, 1997). Trata-se de um texto fundado em categorizações instauradoras de transformações e modificações, em diálogo com elementos como o mercado, urbanização, progresso tecnológico, indústria cultural, políticas públicas e externas. Para tal abordagem me guiei nos estudos sobre música popular, que tendem a focar majoritariamente nestes aspectos. Ao analisar as relações de gênero no samba deste contexto pude verificar que apesar de existirem normas e orientações de instâncias superiores, as

relações adquiriram uma dinâmica marcada por conflitos e negociações que caracterizaram processos muitas vezes pouco claros, difíceis de exprimir e identificar com precisão.

Entretanto, ao trazer o complexo mundo do samba carioca para o campo das relações de gênero e das relações de poder, parte das indagações não passou pelas hipóteses levantadas, ou seja, questão da participação das mulheres no samba. Ao analisar este universo, parte dos questionamentos foram formulados a partir da constatação de que muitos autores veem em tudo que diz respeito ao universo do samba tão somente formas de expressão do masculino. Neste sentido, frente à necessidade de ler o samba a partir do feminino, creio ter apresentado elementos suficientes para revelar este universo como um espaço ritual privilegiado tanto para a expressão feminina quanto masculina, constituindo numa prática que traspassa o limite da esfera pública (*rua*) e privada (*casa*). Por isso, ao longo do trabalho procurei salientar que as diferenças entre homens e mulheres precisam de um tratamento que passa não só pela presença física de seus corpos em cena, mas também pelos mitos, ritos, crenças, valores, espaços de circulação e meios de produção.

Por fim, espero que este trabalho possa contribuir para gerar um maior interesse sobre o tema das relações de gênero no mundo do samba e na música popular brasileira no conjunto de abordagens musicológicas-etnomusicológicas, uma vez que raramente tal tema tem sido apresentado nas publicações sobre pesquisa em música no Brasil. Ao mesmo tempo, espero contribuir para que o universo feminino venha compor o quadro destes estudos de forma mais consistente.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues). *No tempo de Noel Rosa.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1963.

AMARAL, Rita. Mães-de-Santo, mães de tanto: O papel cultural das sacerdotisas dos cultos afro-brasileiros. *Os Urbanistas:* Revista de Antropologia Urbana. Ano 4, vol. 4, n. 6, dez 2007. Disponível em: <http://www.aguaforte.com/osurbanitas6/Amaral2007.html>.

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Cantar para Subir: um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista. In: *NAU-Núcleo de Antropologia Urbana* da USP. Disponível em: <http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html>, acessado em 07/10/2008.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma:* o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004 [1928].

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil.* 2ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil.* Ed. Organizada por Oneida Alvarenga. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

ARAÚJO, Samuel; *Acoustic labor in the timing od everyday life:* a social history of samba in Rio de Janeiro (1917-1980). Tese (Doutorado) em Etnomusicologia. Universidade de Illinois. Urbana-Champaing. EUA. 1992.

BARRADAS, Fernando da Conceição. Relações de Gênero Música Popular Brasileira. *Akrópolis*, Umuarama, v. 16, n. 4, p. 227-235, out./dez. 2008.

BARROS, Cristiane Amaral de. *Iemanjá e Pomba-Gira:* imagens do feminino na Umbanda. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião. Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Juiz de Fora/ MG. 2006.

BARTHES, Roland. O mito é uma fala. In: BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza.7ª .ed. S. Paulo: Difel, 1987. p. 131-78.

BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1991.

BELTRÃO, Synval. *A Musa-Mulher na Canção Brasileira.* Ed. Liberdade, SP, 1993.

BENJAMIM, Walter. 1969. A obra de arte no Tempo de suas Técnicas de Reprodução. In: *Sociologia da Arte* IV, G. Velho, org., Rio de Janeiro: Zahar, p. 15-47. (versão em pdf: p. 1-20).

BLACKING, John. *Hay Música en el Hombre?.* Madrid: Alianza Editoral, 2006.

BOTT, Elizabeth. *Família e rede social.* Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth. Música lésbica e guei. Tradução, notas, ilustrações, legendas, hipertexto e áudio de Carlos Palombini. *Revista eletrônica de musicologia*, Curitiba, v. 7, Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMv7/Brett_Wood/Brett_e_Wood.html>, dezembro, 2002.

BURNS, Mila. *Nasci para sonhar e cantar:* Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2006.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba / Noel Rosa, de costas para o mar.* São Paulo: Mameluco, 2007.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. Vozes sem os seus corpos: o som da canção gravada por cantoras no começo do século XX no Brasil. In: CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM) XVII. *Anais.* Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista (UNESP). 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusic.html>

CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola:* política e samba na casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2004.

CAZES, Henrique. *Choro:* do quintal ao municipal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon.* Cambridge: University Press, 1993.

COSTA, Neusa Meirelles. *A mulher na Música Popular Brasileira.* Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0401/0405.html>, acessado em: 02/10/2006.

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da Marginalidade ao Estrelato***:** O samba na construção da nacionalidade (1917-1945). São Paulo: Annablume, 2004.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia:* uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CUSICK, Suzanne G. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music,* Vol 32, Number 1 (Winter 1994).

DaMATTA, Roberto. *A Casa & e a Rua:* espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: 5a ed. Rocco, 1997.

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga:* uma história de vida*.* Ed. Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, 1984.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba:* a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DINIZ, André. *Almanaque do Carnaval:* a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro:* a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DOMINGUES, Egenia Maria. *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes:* músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*.* Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. 2009.

DUCKLES, Vincent, et al. "Musicology". Stanley Sadie (ed.) In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, pp. 836-63.

ECO, Umberto. *A definição da Arte.* Lisboa: Edições 70, 1972.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca.* 2ª. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

FARIA, George Manoel. *Um Tabuleiro bem Brasileiro:* Ary Barroso e o processo de construção de uma expressão musical nacional. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina. 2010.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: a*s transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

FERNANDES, Elza de Mello. *Terno-de-reis e Boi-de-Mamão em Içara (SC):* As relações dialógicas na linguagem folclórica do ciclo natalino num município multiétnico. 2004. 139p. Dissertação (Mestrado). Ciências da Linguagem. Universidade do Sul de Santa Catarina. Tubarão. 2004.

FERNANDES, Adriana. *O balanço de Chiquinha Gonzaga*: do carnaval à opereta. Dissertação (Mestrado) em Artes. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. 1995.

FONSECA, Claudia. *Família, fofoca e honra:* etnografia de relações de gênero e

violência em grupos populares. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

FRÉSCA, Camila Ventura. Chiquinha Gonzaga. In: *Rebeldes Brasileiros: homens e mulheres que desafiaram o poder* (Coleção Caros Amigos Fascículo 1). São Paulo: Editora Casa Amarela, 2000, p. 18-31.

GARCEZ, Luciane Ruschel Nascimento. O Mito, O Herói, O Artista. *Revista Ohun*, ano 4, n. 4, p.84-99, dez 2008.

GEERTZ, Clifford. A arte como um Sistema Cultural: In: *O Saber Local:* novos ensaios em Antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 142-181.

GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa:* família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006a.

GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. *Estudos Feministas,* Florianópolis, 14(1): 336, p. 85-101, janeiro-abril/2006b.

GOMES, Tiago de Melo. Para Além da Casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. Revista *Afro-Ásia*, nº29-30, Universidade Federal da Bahia, 2003, p. 175-198.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli Gomes. *Música, Gênero, Comunidade:* uma etnografia no morro do Mont Serrat, Morro da Caixa d'Água, Florianópolis, SC. 2008. 126p.Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Licenciatura em Música. Universidade do Estado de Santa Catarina. 2008.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; PIEDADE, Acácio T. C. Música, Mulheres, Territórios: uma etnografia da atuação feminina no samba de Florianópolis. *Revista Música e Cultura*, n. 5, 2010, p. 01-15. Disponível em: <http://musicaecultura.ufsc.br/Gomes_Piedade-Samba.pdf>.

GRAHAM, Douglas; HOLLANDA FILHO, Sérgio Buarque de. *Migrações Internas no Brasil: 1872-1990.* São Paulo: IPE-USP, 1984.

GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de Gênero e Sexualidade. *Revista Antropologia em Primeira Mão.* PPGAS/UFSC, 1998.

HITA, Maria Gabriela. *As casas das mães sem terreiro:* etnografia de modelo familiar matriarcal em bairro popular negro da cidade de Salvador. Tese (Doutorado) em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. 2004.

HOBSBAWN, Eric. A produção em massa de Tradições: Europa, 1879 a 1914. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs). *A invenção das Tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 271-316.

JACOB, Adriana. Matriarca do samba. In: Correio da Bahia. 03 dez de 2006. Disponível em: <http://www.macumba-berlin.de/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=1>, acessado em: 12/01/2011.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KERMAN, Joseph. *Musicologia.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KRAMER, Lawrence. Musicology and Meaning. In: *The Musical Times*, 144, summer 2003, pp. 6-12.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres.* 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2002.

LARAIA, R. B. *Cultura:* um conceito antropológico. 11 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996.

LIMA, Luiz Fernando Nascimento de. O pagode dos anos 80 e 90: centralidade eambivalência na significação musical. *Revista Em Pauta*, v. 13, n. 12, p. 89-111, 2002.

LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga:* grande compositora popular brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

LOPES, Nei. *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical.* Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LOPES, Antônio Herculano. O teatro de revista e a identidade carioca. In: LOPES, Antônio Herculano (ORGs). *Entre a Europa e a África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 13-32.

LOPES, Antônio Herculano. Vem cá, mulata*! Revista Tempo*. Vol. 13, n. 26, p. 80-100, 2009.

MARCELIN, Louis Herns. *A invenção da família Afro-Americana*: família, parentesco e domesticidade entre os negros do recôncavo da Bahia, Brasil. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1996.

MARCHI, Leonardo de. Indústria Fonográfica Independente Brasileira: Debatendo um Conceito. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. *Anais*... São Paulo: Intercom, 2005.

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. *Chiquinha Gonzaga e o maxixe*. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista. São Paulo. 2009. 146p.

MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MATOS, Maria Izilda S. Sensibilidades feminina: poética e música em Dolores Duran. *Revista Labrys:* estudos feministas n.5, Jan-Jul 2004.

MATOS, Maria Aparecida Donato de. *Mãe Baiana, corpo-linguagem:* um estudo sobre o mito na cultura do samba do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura (Poética). Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2007.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings.* Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MELLO, Maria Ignez Cruz; *Música e mito entre os Wauja do alto Xingu.* Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina.Florianópolis. 1999.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Iamurikuma:* música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. 2005.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, XI, Setembro de 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMv11/14/14-mello-genero.html >.

MENEZES BASTOS, Rafael. A Origem do Samba como Invenção do Brasil: Sobre o Feitio de Oração de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?). *Série Antropologia em Primeira Mão*, nº. 1, Florianópolis, PPGAS/UFSC, 1995.

MIS, Museu da Imagem e do Som. *As vozes desassombradas do Museu.* Rio de Janeiro: Secretaria da Educação e Cultura – Museu da Imagem e do Som, 1970.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto:* música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: 2ª Ed. Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MOURA, Roberto. A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro. In: LOPES, Antônio Herculano (ORGs). *Entre a Europa e a África:* a invenção do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 113-156.

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

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira:* perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MUKUNA, Kazadi wa. 'Prefácio'. In: LEME, Mônica Neves. *Que "tchan" é esse?:* Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90. São Paulo: Annablume, 2003, p. 15-18.

NETO, Paulo Cordeiro de Oliveira. A pura cadência da Tijuca: um estudo sobre a organização social através da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Tijuca. *Revista Habitus*. IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v.2, n.1, mar. 2004, p. 21-30. Disponível em: <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br/2paulo.htm >.

NETTL, Bruno. Últimas tendencias en etnomusicologia. In. CRUCES, Francisco (Orgs). *Las culturas musilcales:* Lecturas de etnomusicologia. Sociedad de Etnomusicologia (SIbE). Madrid: Trotta, 2001. p. 115-154.

NUNES, Jean Carlos. *Terno de Reis.* 2002. 65p. Trabalho de Conclusão de Curso. Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina. 2002.

OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. Pioneiros do Samba. In: OLIVEIRA, A. L. *Depoimentos de: Bicho Novo, Carlos Cachaça, Ismael Silva.* Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.

PACHECO, Alberto J. V e KAYAMA, Adriana G. A cantora Lapinha e a presença musical feminina no Brasil colonial e imperial. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA 3, *Anais*. DeArtes UFPR, Curitiba, 2006, p.7-12.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. Mitologias do Feminino na Cultura das Mídias: Gênero, cotidiano e sociabilidade na ficção da TV. *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*. Setembro, 2001, p. 01-10. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/paiva-claudio-Mitologias-Feminino.pdf>.

PAPINI, GIOVANA. *Samba: origens, transformações e Indústria Cultural* (1916-1940). Disponível em <http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/bebadosamba.html>, acessado em: 01/12/2010.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História*, São Paulo, v. 22, n. 1, p.8-113. 2003.

PARANHOS, Adalberto. Além das Amélias: música popular e relações de gênero sob um regime ditatorial. CONGRESO ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, RAMA LATINOAMERICANA VII. Mesa 25 Tema III: Gêneros musicais e relações de gênero. 2006.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *Cacique de Ramos*: uma história que deu samba. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Ed., 2003.

PEREIRA, Airon Alisson. *O "samba moderno" e o pagode romântico em Florianópolis:* história, bandas e características. 2007. 62 p. Monografia (graduação) Curso de Licenciatura em Música. Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina. 2007.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. *Antropologia em Primeira Mão*. N. 21. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de pós-graduação em Antropologia Social. 1997.

PRANDI, Reginaldo. *Os príncipes do destino:* histórias da mitologia afro-brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

PRASS, Luciana. *Saberes Musicais em uma Bateria de Escola de Samba:* uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

ROCHA, Maristela . Chiquinha Gonzaga: transgressão, sucesso e memória. A relação entre a compositora e a teoria social do escândalo. In: IV ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, Porto Alegre. 2006.

ROBERTSON, Carol E. Poder y Género en las Experiencias Musicales de las Mujeres. (1989) In: *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicologia.* CRUCES, Francisco. (Orgs). Trotta Editora: Madrid, 2001, p. 383-412

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

RUIZ, Irma. Hacia Ia Unificación Teórica de la Musicologia Histórica y la Etnomusicologia. In: *Revista Musical Chilena* v. 43, n. 172, p. 7-14,1989.

SAMPAIO. Sérgio B. *Negras Líricas: duas* intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVII-XX). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

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

SANDRONI, Carlos. Samba de Roda, patrimônio da humanidade. In: SANDRONI, Carlos e PIRES NETO, Josias (produtores). Samba de Roda: Patrimônio da Humanidade. Encarte de Disco de Áudio (CD), IPHAN, 2005, p. 5-6.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. *A Musa sem Máscara:* a imagem da mulher na música popular brasileira. Editora Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, 1992.

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

SANTIAGO, Silvana. *Tal Conceição, Conceição de Tal:* classe, gênero e raça no cotidiano de mulheres pobres no Rio de Janeiro das primeiras décadas republicanas**.** Dissertação (Mestrado) Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas. 2006.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e Ancestralidade:* uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 2ª. Ed. São Paulo: Terceira Imagem, 2006.

SCARINCI, Silvana Ruffier. *Safo Novella:* uma poética do Abandono nos lamentos de Barbara Strozzi Veneza, 1619-1677. São Paulo: Agol, Edusp, Fapesp, 2008.

SCHNEIDER, Alexandre da Silva. *Colégio de Senhoritas:* Chiquinha Gonzaga, gênero e o teatro musicado. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso). Licenciatura em Música. Centro de Artes. Universidade do Estado de Santa Catarina. 2008.

SCHUMAHER, Schuma e BRAZIL Érico Vital (Orgs). *Dicionário mulheres do Brasil:* de 1500 até a atualidade. biográfico e istrudado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SHAPIRO, Roberta. O que é artificação?. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

SILVA, Yara da*. Tia Carmem:* negra tradição da Praça Onze. Rio de Janeiro: Gramond, 2009.

SLENES, Robert W. *Na senzala uma flor***:** esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil, Sudeste, século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SOARES, Doralécio. *Folclore Catarinense.* Editora da UFSC, Florianópolis, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: 2ª. Ed. Mauad, 1998.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida:* por um conceito de cultura no Brasil*.* Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

SOUZA, Márcio Ferreira de. "Ô Abre Alas": as mulheres em cena no nascente mercado fonográfico brasileiro. IN: SEMINÁRIO FAZENDO GÊNERO 7. Simpósio Temático 3: Elas na pauta: mulheres e canções. *Anais...* Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2006.

STIVAL, Silvana Beeck. *Chiquinha Gonzaga em Forrobodó.* Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, 2004.

STOBART, Henry (ed.). The New (Etnho)musicologies. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

TAVEIRA, Leonardo de Mesquita. A Mulata e sua música no Teatro de Revista brasileiro, entre o ano de 1890 e a década de 1930: análise de exemplos. XVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (ANPPOM). *Anais...* Salvador, p. 108-114, 2008.

THEODORO, Helena. *Mito e espiritualidade:* mulheres negras. Rio de Janeiro: Pallas, 1996.

THEODORO, Helena. As muitas mulheres ao tambor**.** In: NASCIMENTO, Alexandre et al (Orgs). *Histórias, Culturas e Territórios Negros da Educação:* reflexões docentes para uma reeducação das relações étnico-raciais. Rio de Janeiro: E-pappers, 2008, p. 153-177.

TRAMONTE, Cristiana. A condição negra feminina e a fé religiosa: histórias de resistência, violência e poder. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 8. *Anais.* ST1 – a questão racial no Brasil e as relações de gênero. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

TROTTA. Felipe da Costa. Juízos de valor e o valor de juízos: estratégias de valorização na prática do samba. *Revista Galáxia,* n. 13, julho de 2007.

ULHÔA, Martha T. O perfil de um curso de doutorado em Música: Musicologia. *Em Pauta*, v. 11, Porto Alegre, nov. 1995, 33-51.

ULHÔA, Martha T. 'Apresentação'. In: LEME, Mônica Neves. *Que "tchan" é esse?:* Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90. São Paulo: Annablume, 2003, p. 11-14.

VALENÇA, Suetônio Soares. Polca, lundu, polca-lundu, choro, maxixe. In: LOPES, Antônio Herculano (Orgs). *Entre a Europa e a África:* a invenção do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000, p. 49-78.

VASCONCELOS, Ari. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque.* Rio de Janeiro: Sant'Anna, 1977.

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.

VERMES, Mônica. *Crítica e criação:* um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VIANA FILHO, Luiz. *O negro na Bahia.* 2. ed. São Paulo: Martins/MEC, 1976.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: 6 ed. Jorge Zahar, 2007.

VIANNA, Letícia C. R. *Bezerra da Silva: produto do morro:* trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed,. 1998.

WERNECK, Jurema Pinto. O SAMBA SEGUNDO AS IALODES: mulheres negras e a cultura midiática. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2007.

WILLIAMS, Alastair. *Construting Musicology.* Ashgate: Burlington, USA, 2007.

WOORTMANN, K. *A família das mulheres.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: CNPq, 1987.

ZENICOLA, Denise Mancebo. Dança de Malandros e Mulatas. In: *Os Urbanistas* - Revista de Antropologia Urbana, Ano 3, vol.3, n.4. 2006. Disponível em: <http://www.aguaforte.com/osurbanitas4/Zenicola.html >.

DOCUMENTOS

DOSSIÊ DAS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO: partido-alto, samba de terreiro, samba enredo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2006. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Patrimonio_Imaterial/Dossie_Patrimonio_Imaterial/Dossie_Samba_RJ.pdf>.

A FORÇA FEMININA DO SAMBA. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2007. Idealização: Nilcemar Nogueira e Helena Theodoro. Coordenação e Edição: Nilcemar Nogueira, José de La Peña Neto e Gisele Macedo. Realização: Centro Cultural Cartola. 2007.

SAMBA: PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL: partido alto, samba de terreiro, samba-enredo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cartola, 2008.

AS VOZES DESASSOMBRADAS DO MUSEU. Depoimentos transcritos de Pixinguinha, João da Baiana e Donga. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro: Secretaria da Educação e Cultura – Museu da Imagem e do Som, 1970.

SÍTIOS

Entrevista de Vó Maria concedida a Lou Micaldas para o sítio *Velhos Amigos*. Matéria publicada em 10/02/2004. Disponível em: <http://www.velhosamigos.com.br/Foco/vomaria.html>, acessado em: 30/12/2010.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbete: João da Baiana. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/joao-da-bahiana>, acessado em: 05/05/2010.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbete: Chiquinha Gonzaga. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/chiquinha-gonzaga/critica>, acessado em: 02/12/2010.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Verbete: Marília Batista. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/marilia-batista>, acessado em: 27/12/2010.

Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. Disponível em: <http://www.igtf.rs.gov.br/not/terno_de_reis.doc>, acessado em: 29/09/2008.

Reisado e Folia de Reis. Rosane Volpatto. Disponível em: <http://www.rosanevolpatto.trd.br/lendareisado.html>, acessado em: 30/09/2008.

Página Oficial de Chiquinha Gonzaga: Entrevista com Edinha Diniz. Disponível em: <http://www.chiquinhagonzaga.com/entrevistas/edinha_diniz.html>, acessado: 25/11/2010.

VÍDEOS

VELHA GUARDA DA PORTELA EM "O MISTÉRIO DO SAMBA". Direção: Carolina Jabor e Lula Buarque de Holanda. Produção: Leonardo Netto e Lula Buarque de Holanda. DVD (90 min). NTSC. Cor. 2008.

BATUQUE NA COZINHA. Curta-metragem. Direção: Anna Azevedo. Roteiro: Anna Azevedo e Alexandre Medeiros. Elenco: depoimentos de Tia Doca, Tia Eunice, Tia Surica, Pastoras da Velha Guarda da Portela. Duração: 19 minutos. Rio de Janeiro / RJ. Cor. Ano 2004.

DEPOIMENTOS EM ÁUDIO

IVONE LARA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 30 de junho de 1978. (CD 523.1, CD 523.2 e CD 523.3).

ARACY CORTES. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 03 de novembro de 1967. (CD 297.1 e CD 297.2).

AURORA MIRANDA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 18 de maio de 1967. (CD 11.1 e CD 11.2).

CLEMENTINA DE JESUS. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 25 de setembro de 1967. (CD 151.1 e CD 151.2).

DALVA DE OLIVEIRA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 14 de abril de 1970. (CD 116.1 e CD 116.2).

DONA ZICA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 27 de julho de 1993. (VHS 257.1 e VHS 257.2).

ELISETH CARDOSO. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 21 de julho de 1970. (CD 61.1, CD 61.2 e CD 61.3).

MARÍLIA BATISTA. Série Depoimento para Posteridade. Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro. 11 de setembro de 1967. (CD 92.1 e CD 92.2).

ENTREVISTAS CONCEDIDAS PARA ESTA PESQUISA

ÁUREA MARIA DE ALMEIDA ANDRADE. Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Rua Compositor Manacéa, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro – RJ, dia 23 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 58 minutos.

YOLANDA DE ALMEIDA ANDRADE (Dona Neném). Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Rua Compositor Manacéa, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro – RJ, dia 23 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 58 minutos.

IRANETTE FERREIRA BARCELLOS (Tia Surica). Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Rua Júlio Fragoso, Bairro Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro – RJ, dia 26 de setembro de 2010 às 10h30min. Duração: 30 minutos.

MARIA DAS DORES SANTOS (Vó Maria). Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Rua Homem de Melo, Bairro Tijuca, Rio de Janeiro – RJ, dia 25 de setembro de 2010 às 14h. Duração: 1 hora e 12 minutos.

SÔNIA REGINA (Neta da Vó Maria). Entrevista concedida ao autor na residência da entrevistada, Rua Homem de Melo, Bairro Tijuca, Rio de Janeiro – RJ, dia 25 de setembro de 2010 às 14h. Duração: 1 hora e 12 minutos.

MARIA MOURA. Entrevista concedida ao autor num bar da Avenida Rio Branco, Bairro Centro, Rio de Janeiro – RJ, dia 16 de setembro de 2010 às 18h. Duração: 50 minutos.

ANEXO A: BREVÍSSIMAS BIOGRAFIAS DAS ENTREVISTADAS PARA A PESQUISA

Vó Maria – Maria das Dores Santos nasceu em Mendes, interior do Rio de Janeiro, em 05 de maio de 1911. Na década de 1960 ela se tornou a segunda esposa de Donga, autor da música "Pelo Telefone". Em janeiro e fevereiro de 2003, aos 92 anos, gravou o seu primeiro CD, lançado no dia 22 de setembro de 2003, na Sala Cecília Meireles.

Tia Surica – Iranette Ferreira Barcellos, nasceu em 1940. Começou a frequentar a Portela aos 4 anos de idade e hoje é uma das referências da escola. Em 1957, junto com as pastoras Marlene, Conceição, Mocinha e Iramaia, gravou o LP *A Vitoriosa Escola de Samba da Portela*. Desde 1980 passou a integrar a Velha-Guarda desta agremiação, onde gravou diversos CDs. Em 2004, aos 63 anos, gravou seu primeiro disco solo. No quintal de sua casa – conhecida como o 'Cafofo da Surica' – ela costuma reunir centenas de pessoas para rodas de samba, lembrando as Tias Baianas do início do século XX.

Áurea – Áurea Maria de Almeida Andrade, filha de Manacéa e Dona Neném. Fez sua estréia na Portela em 1970 e atualmente é pastora da Velha-Guarda da escola, ao lado de Tia Surica e Neide. É também compositora e, agora que está aposentada, pretende dedicar-se mais a carreira musical.

Dona Neném – Yolanda de Almeida Andrade, nasceu em 1925 e mora em Madureira desde os seis anos de idade. Viúva de Manacea, com quem esteve casada por 44 anos. Faz parte da história viva da Portela, atuando desde as festas dos fundos de quintais até nas Escolas de Samba, é uma das referências obrigatórias quando se trata relembrar o passado.

Maria Moura – Durante 30 anos foi casada com o saxofonista Paulo. Sua casa, em Copacabana, foi freqüentada por músicos como Oscar Castro Neves, Tom Jobim, Ary Barroso, para quem seu marido fazia arranjos. Em 1989 fundou a ONG Abarajé, cuja proposta era promover o retorno das baianas de acarajé à cidade do Rio. É pesquisadora e no terreiro ocupa o posto de *Equede* (equivante feminino de *ogã*). Desde 1994 tem feito palestras e conferências sobre a cultura afro-religiosa em diversas regiões do país.

Lygia Santos – Nasceu em 1 de janeiro de 1934 na cidade do Rio de Janeiro. Advogada, pesquisadora, museóloga e professora do ensino fundamental e universitário. Especialista em Geriatria e Gerontologia. Filha de dois ícones da música popular brasileira o compositor Donga e a cantora Zaíra de Oliveira. Publicou em 1980 com Marília T. Barbosa da Silva, o livro "Paulo da Portela - Traço de União entre duas Culturas", pela Editora MEC/FUNART e foi autora da tese "Villa-Lobos e o Choros". Foi consultora de revistas e jornais nacionais e estrangeiros, além de estudantes e pesquisadores na área de música popular brasileira.

Jurema Werneck – Nascida em 1961, filha de Nilton e Dulcinéa. Formou-se em Medicina pela Universidade Federal Fluminense. Depois de denunciar a esterilização em massa de mulheres negras, promoveu a criação da Criola, organização voltada para o fortalecimento – ou empoderamento, conceito desenvolvido no interior do feminismo – de mulheres, adolescentes e meninas negras. É mestre em Engenharia de Produção pela UFRJ onde escreveu a dissertação "Samba Segundo as Ialodês: mulheres negras e a cultura midiática".

Nilcemar Nogueira – Neta de Cartola e Dona Zica. Foi uma das fundadoras da escola de samba mirim Mangueira do Amanhã, onde foi autora do enredo do carnaval de 2002. Como integrante da direção da Estação Primeira da Mangueira, foi uma das responsáveis pela reedição de *A Voz do Morro*, primeiro jornal comunitário do Rio. Foi a primeira mulher a ocupar o cargo de diretora de harmonia desta escola. É atualmente presidente do Centro Cultural Cartola e foi autora do livro *Dona Zica, Tempero, Amor e Arte.*

ANEXO B: BREVÍSSIMAS BIOGRAFIAS DE ALGUMAS MULHERES CITADAS AO LONGO DO TRABALHO

Tia Ciata – Hilária Batista de Almeida, nasceu em Salvador em 1954. Veio para o Rio de Janeiro por volta dos 22 anos de idade, onde passou a viver até seu falecimento em 1924. Casou-se com João Batista da Silva, com quem morou na Rua Visconde de Itaúna, ao lado da praça XI, e teve 15 filhos. Mãe-de-santo, tornou-se a mais famosa das Tias Baianas da virada do século XX, procurada até pelo então presidente Venceslau Brás, de quem curou uma ferida crônica.

Tia Perciliana do Santo Amaro – ou Perciliana Maria Constança, filha de Joana Ortiz e Fernandes de Castro, casou-se com Félix José Guedes, com quem morou por muitos anos na Rua Senador Pompeu, na Zona do Peo. Mãe do famoso pandeirista João da Baiana. Foi uma das famosas Tias Baianas da virada do século XX.

Tia Amélia do Aragão – casou-se com Pedro Joaquim Maria. Morou na Rua Teodoro da Silva, 44 – onde nasceu seu filho Donga em 1889 – depois na Rua Costa Pereira, 129 e, por fim, na Rua do Aragão, que lhe deu o apelido de Amélia do Aragão. Foi uma das famosas Tias Baianas da virada do século XX.

Tia Carmem – conhecida como Carmem do Ximbuca, ou Tia Carmem da Praça Onze. Nasceu em 29 de julho de 1878, foi para o Rio de Janeiro em 1893, onde faleceu em maio 1988, aos 109 anos. Casou-se com Manoel Teixeira, com quem teve 22 filhos, e ficou conhecida como Carmem do Ximbuca, que era o apelido dele. Foi uma das famosas Tias Baianas da virada do século XX.

Tia Sadata – morou na Pedra do Sal e foi uma das fundadoras do Rancho Sereia. Foi uma das famosas Tias Baianas da virada do século XX.

Tia Bebiana – ou Bebiana de Iansã, foi irmã de santo de Tia Ciata. Morou no antigo largo de São Domingos. Foi uma das famosas Tias Baianas da virada do século XX. Teve 21 filhos e criou mais oito. Bebiana, junto com Hilário e outras Tias, fundou diversos ranchos, como A Jardineira, Filhas de Laranjeiras, Reino das Magnólias, entre outros.

Tia Amélia Quindunde – ou Amélia do Kitundi. Casou-se com Miguel Pequeno com quem morou na rua da Alfândega, 304. Foi uma das famosas Tias Baianas da virada do século XX.

Tia Gracinda – foi dona de um bar, o Gruta Baiana, na Rio Branco. Morou na Júlio do Carmo num sobrado na frente da Praça Onze. Esposa do músico Henrique Assumano Mina Brasil, ficou-lhe a fama de ter sido uma baiana muito bonita. Foi uma das famosas Tias Baianas da virada do século XX.

Tia Josefa Rica – conhecida também como Josefa da Lapa. Foi uma das baianas da mesma geração de Ciata e Perciliana, e irmã-de-santo das duas na casa de João Alabá. Era recebida em todas as casas tradicionais e presença importante nas festas.

Tia Mônica – Monica Maria da Conceição, mãe de Carmem do Ximbuca.

Tia Maria do Adamastor – ou Maria da Conceição César. Carioca de nascimento, recebeu o apelido de Baiana devido à sua profunda convivência com os negros vindos do estado nordestino. Participou da fundação de vários ranchos, como o Sempre-Vivas, Flor da Romã e Rei de Ouros, onde freqüentemente fazia o papel de mestre-sala.

Tia Tomásia – Mãe-de-santo, viveu na comunidade do morro da Mangueira. Seu terreiro era centralizador de eventos. Fundou um dos mais importantes blocos carnavalescos da comunidade, que mais tarde deu origem a Estação Primeira da Mangueira.

Tia Veridiana - mãe de Chico da Baiana, músico e compositor.

Tia Fé – Benedita de Oliveira, alguns dizem ser de origem mineira outros baiana. Mãe-de-santo, participou da criação do primeiro rancho da Mangueira, chamado Pérolas do Egito, em 1910.

Tia Dada – moradora da Pedra do Sal, foi uma das famosas Tias Baianas da virada do século XX.

Tia Perpétua – moradora da Rua Santana, foi uma das famosas Tias Baianas da virada do século XX.

Dona Esther Maria Rodrigues - ou Ester de Oswaldo Cruz, foi líder de um bloco que circulava pelos subúrbios, o Quem Fala de Nós Come Mosca. Foi uma das mulheres da comunidade Osvaldo Cruz – onde surgiu a Portela – que recebiam as pessoas em sua casa para as rodas de samba.

Mãe Rita – Rita da Silva Santos. Nasceu no fim do século XIX na cidade de Santa Maria Madalena, na região serrana do Estado do Rio de Janeiro. Foi casada com Eugênio da Silva Santos. Ao chegar na capital, tornou-se parteira, onde morou no Morro de São Carlos, no Estácio.

Anastácia do Nino – ou Anastácia de Oliveira. Nasceu em 1904, cresceu no Catete e foi para o Morro de São Carlos, no Estácio, ainda na primeira década do século XX, onde estabeleceu uma rede de amizades com Ismael Silva, Bide e outros. Casou-se com Manoel Pacífico da Costa, o Nino. Reunia em seu quintal amigos e parentes para saborear uma sopa e participar de uma roda de samba. Com Manoel teve três filhos, Araí da Costa, Eunice de Oliveira e Darci da Costa.

Mãe Aninha- Eugênia Ana dos Santos, nasceu em Salvador dia 13 de julho de 1869 e faleceu em 3 de janeiro de 1938. Foi fundadora do terreiro de candomblé *Ilê Axé Opô Afonjá* em Salvador e no Rio de Janeiro. Filha de Sérgio José dos Santos e Leonídia Maria da Conceição Santos.

Influenciou Getúlio Vargas, na promulgação do Decreto-Lei 1.202, no qual ficava proibido o embargo sobre o exercício da religião do candomblé no Brasil.

Maria Rezadeira - jongueira da Mangueira e nascida em Valença (RJ) em 1902, falecida em 1986. Neta de africanos e índios, aprendeu a prática do jongo em sua infância na fazenda Bem Posta. Abriu as rodas para que jovens e crianças pudessem participar, aprender e conservar esta festa, que até então era exclusiva para adultos.

Chiquinha Gonzaga – Francisca Edwiges Neves Gonzaga, nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 17/10/1847 e faleceu na mesma cidade em 28/02/1935. Filha do militar José Basileu Neves Gonzaga e de Rosa Maria de Lima.

Otília Amorim – nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 13/11/1894 e faleceu em São Paulo (SP), por volta de 1970. Trabalhou em muitas companhias teatrais, dentre as quais a de Carlos Leal e Procópio Ferreira. Sua discografia é pequena, e se iniciou somente em 1931, com cinco discos para a gravadora Victor.

Júlia Martins - nasceu por volta de 1890 na cidade Rio de Janeiro (RJ) e faleceu na mesma cidade por volta de 1960. Cantora. Atriz do teatro de revistas. Uma das cantoras pioneiras na gravação de discos no Brasil.

Zaíra de Oliveira – nasceu em 1891 na cidade do Rio de Janeiro e faleceu na mesma cidade em 1951. Em 1921, venceu um concurso de canto na escola de música, principal orgão oficial no ensino de música na então Capital Federal, mas não pode receber o prêmio por ser negra. Gravou um total de 21 discos com 25 músicas 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 brasileiros negros da época. Cantou também em coros de muitas igrejas.

Aracy Cortes – Filha do chorão Carlos Espíndola, Zilda de Carvalho Espíndola, nasceu no Rio de Janeiro em 31 de março de 1904 e faleceu em 8 de janeiro de 1985 na mesma cidade. Foi uma das atrizes de maior destaque no teatro de revista, se destacando pela interpretação e pelo tipo físico brasileiros. Iniciou sua carreira aos 16 anos, no Circo Democrático, cantando e dançando maxixe. Na década de 30, fundou sua própria companhia, que encenou principalmente textos de Luís Iglesias e Freire Jr.

Carmem Miranda – Maria do Carmo Miranda da Cunha, nasceu em 9 de fevereiro de 1909 em Portugal e faleceu em 5 de agosto de 1955 em Beverly Hills, Estados Unidos. Foi a segunda filha do barbeiro José Maria Pinto Cunha (1887-1938) e de Maria Emília Miranda (1886-1971).Sua carreira artística transcorreu no Brasil e Estados Unidos entre as décadas de 1930 e 1950. Chegou a receber o maior salário até então pago a uma mulher nos Estados Unidos. Entre 1942 e 1953 atuou em 13 filmes em Hollywood e nos mais importantes programas de rádio, televisão, casas noturnas, cassinos e teatros norte-americanos.

Aurora Miranda – Aurora Miranda da Cunha, nasceu no Rio de Janeiro em 20 de abril de 1915 e faleceu 22 de dezembro de 2005. Assim como sua irmã, Carmem Miranda, Aurora foi atriz e cantora. Trabalhou no Cassino da Urca e fez dupla com Carmem, excursionando pelos Estados Unidos.

Marília Batista – Marília Monteiro de Barros Batista, ficou conhecida como uma das mais importantes intérpretes da obra de Noel Rosa. Além disso, foi cantora, compositora e instrumentista brasileira. Nasceu no Rio de Janeiro em 13 de abril de 1918 e faleceu em 9 de julho de 1990.

Araci de Almeida – Nasceu no Rio de Janeiro em 19 de agosto de 1914, falceu em 20 de junho de 1988. Foi, ao lado de Carmen Miranda, uma das principais cantoras de sambas dos anos 30. Depois de atuar com sucesso na boate Vogue em Copacabana na década de 40, entre 1950 e 1951, gravou dois álbuns dedicados a Noel Rosa. Além disso, foi compositora de marchinhas carnavalescas e trabalhou em vários programas de TV, entre eles, Programa do Bolinha; na TV Globo, com a Buzina do Chacrinha; no Programa Sílvio Santos; programas na TVE; Programa da Pepita Rodrigues, na TV Manchete; Programa do Perlingeiro, na TV Excelsior; entre outros.

Dona Zica – Euzébia Silva do Nascimento, nasceu em 6 de fevereiro de 1913, faleceu em 22 de janeiro de 2003. Filha Euzébio da Silva, guarda-freios da Estação Central do Brasil, e Gertrudes Efigênia dos Santos, lavadeira de profissão. Zica foi sambista da velha guarda da Estação Primeira de Mangueira e foi a última mulher do sambista Cartola. Foi um grande símbolo do carnaval carioca. Em 1962 juntamente com seu marido Cartola, fundou o bar Zicartola, na rua da Carioca, centro do Rio de Janeiro, freqüentado por muitos sambistas, como Zé Keti, Nelson Sargento, Paulinho da Viola e Nelson Cavaquinho.

Eliseth Cardoso – cantora brasileira, além do choro, consagrou-se como uma das grandes intérpretes do gênero samba-canção e da bossa-nova. Lançou mais de 40 LPs no Brasil e gravou vários outros em Portugal, Venezuela, Uruguai, Argentina e México. Nasceu no Rio de Janeiro em 16 de julho de 1920 e faleceu em 7 de maio de 1990.

Ivone Lara – Yvonne Lara da Costa, nasceu no Rio de Janeiro em 13 de abril de 1921. Cantora e compositora brasileira. Filha de João da Silva – mecânico de bicicletas, violonista e componente do Bloco dos Africanos – e D. Emerentina, era pastora do Rancho Flor do Abacate. Casou-se aos 25 anos de idade com Oscar Costa, filho de Alfredo Costa, presidente da escola de samba Prazer da Serrinha, onde conheceu alguns compositores que viriam a ser seus parceiros em algumas composições, como Mano Décio da Viola e Silas de Oliveira.

Elza Soares – cantora e compositora brasileira de samba, bossa nova, MPB, sambalanço, samba rock e hip-hop. Nasceu em uma favela do Rio de Janeiro em 23 de junho de 1937, casou-se aos doze anos de idade. Viúva aos 18, Elza sofreu com a miséria e com a morte de entes queridos. O início de sua carreira musical se deu quando ela ainda se apresentava em show de calouros, apresentado por Ary Barroso. Recebeu indicações ao GRAMMY Awards e, foi eleita pela BBC de

Londres "a cantora do milênio". Teve inúmeras músicas no topo das listas de sucesso no Brasil ao longo de sua carreira.

Clementina de Jesus – Nasceu na comunidade do Carambita, bairro da periferia de Valença, no sul do Rio de Janeiro em 7 de fevereiro de 1901. Faleceu em 19 de julho de 1987. Em 1940 casou-se e mudou para a Mangueira. Trabalhou como doméstica por mais de 20 anos, até ser "descoberta" pelo compositor Hermínio Bello de Carvalho em 1963, que a levou para participar do show "Rosa de Ouro", que rodou algumas das capitais mais importantes do Brasil. Além de samba gravou corimás, jongos, cantos de trabalho etc., recuperando a memória da conexão afro-brasileira.