

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

CAMILLE SISTON

ENCONTRO NACIONAL E INTERNACIONAL DE MULHERES NA RODA DE
SAMBA:

TÁTICAS DE DESINVISIBILIDADE E NARRATIVAS

UNIVERSIDADE
FEDERAL
FLUMINENSE

Niterói
2021

CAMILLE SISTON

ENCONTRO NACIONAL E INTERNACIONAL DE MULHERES NA RODA DE
SAMBA:

TÁTICAS DE DESINVISIBILIDADE E NARRATIVAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense. Linha de Pesquisa: Performances, agências e saberes culturais, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Profa. Dra. Marina Bay Frydberg

Niterói

2021

S622e Siston, Camille Martins
ENCONTRO NACIONAL E INTERNACIONAL DE MULHERES NA RODA DE
SAMBA: : TÁTICAS DE DESINVISIBILIDADE E NARRATIVAS / Camille
Martins Siston ; Marina Bay Frydberg, orientadora. Niterói,
2021.
151 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPCULT.2021.m.09511699717>

1. Samba. 2. Gênero. 3. Memória. 4. Territorialidade. 5.
Produção intelectual. I. Frydberg, Marina Bay, orientadora.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD -



Nº 125

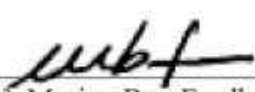
Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado

Aos vinte e quatro dias do mês de novembro de dois mil e vinte e um às 14:00, em sessão remota (on-line), excepcionalmente, em decorrência da Portaria n.º 36 de 19 de março de 2020 da CAPES, reuniu-se a Comissão Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação / Mestrado Acadêmico em Cultura e Territorialidades, para julgar a dissertação, orientada pelo(a) professor(a) Marina Bay Frydberg, apresentada pelo(a) aluno(a): *Camille Martins Siston*, sob o título: “**Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba: Táticas de Desinvisibilidade e Narrativas**”. Requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades, área de concentração em Cultura e Territorialidades. Aberta a sessão pública, o(a) candidato(a) teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, o(a) candidato(a) foi arguido oralmente pelos membros da Banca, que, após deliberação, decidiu pela:

- X Aprovação.
- Aprovação “com restrições”; “com exigências”; “com sugestões da banca”; “condicionada” (vide verso).
- Reprovação.

Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrada a presente ata, lida e julgada, conforme vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.


Banca Examinadora:

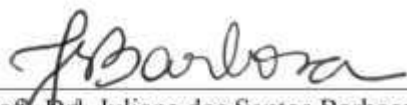

Prof.ª Dr.ª Marina Bay Frydberg - (Orientadora - Presidente da Banca)
(UFF e PPCULT)

GILMAR ROCHA
gr@id.uff.br:708
30843787

Assinado de forma digital
por GILMAR ROCHA
gr@id.uff.br:70830843787

Prof. Dr. Gilmar Rocha
(UFF e PPCULT)


Prof.ª Dr.ª Julia Santos Cossermelli de Andrade
(UERJ)



Prof. Dr.^a Juliana dos Santos Barbosa
(UFPE e Unopar)

Obs.1 - esta ata constitui exclusivamente um comprovante de defesa de dissertação, requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cultura e Territorialidades pela Universidade Federal Fluminense, não substituindo, como documento oficial, a declaração de conclusão de Mestrado dada pela Secretária do PPCULT somente após o cumprimento de todos os demais requisitos e entrega, em até 60 dias após a defesa, de duas cópias impressas e uma em CD dentro das especificidades formais indicadas pela Secretária.

Obs. 2 justifica-se a participação remota de três membros na banca referente ao artigo 2.^o da Portaria n.º 36 de 19 de março de 2020 da CAPES: "Art.2.^o A suspensão de que trata esta Portaria não afasta a possibilidade de defesas de tese utilizando tecnologias de comunicação à distância, quando admissíveis pelo programa de pós-graduação stricto sensu, nos termos da regulamentação do Ministério da Educação".

Tenho certeza de que muitas mulheres estarão reunidas em cozinhas de ladrilhos verdes, parques, salas de aula, casas insubmissas, auditórios e institutos para a leitura deste livro. Tantas outras se encontrarão nas ruas, nos blocos de carnaval, em sambas, campanhas eleitorais, seminários e atividades acadêmicas, construindo relações densas e transformadoras. Algumas delas farão pesquisas importantes e vão revirar arquivos relativos à luta das mulheres e à resistência à escravidão no Brasil, publicando informações ainda desconhecidas. Outras escreverão livros para disseminar nossa memória, nossa história, nossa ancestralidade. Outras, ainda, serão eleitas parlamentares e contribuirão para a necessária ocupação da política institucional. Inspiradas por Silvia, bell, Sueli, Lélia, Angela, daremos outro rumo à história.

Marielle presente!

Prefácio: Bianca Santana - Mulheres e caça às bruxas,
Silvia Federici.

AGRADECIMENTOS

Antes de dedicar todo meu carinho e agradecimento às pessoas que participaram do processo de pesquisa, eu preciso dedicar minha gratidão ao Programa de Pós- Graduação em Cultura e Territorialidade, PPCULT/UFF, que me acolheu antes de eu ingressar como aluna. Um ano antes, eu batia na porta da coordenação e reencontrava uma ex-professora de graduação que não via há uns 15 anos, pelo menos, professora Ana Lúcia Enne, na época coordenadora do programa. Mesmo sem um projeto em mente, eu estava certa da vontade de fazer mestrado, e sabia que seria no PPCULT. Não queria outro lugar que não reunisse em sua ementa discussões interdisciplinares sobre cultura e territorialidade.

Eram 10 anos longe da sala de aula e a única coisa que me aproximava da universidade era o conhecimento prático de trabalho que tenho dentro dessas duas temáticas. E, no mesmo dia em que fui visitar a coordenação, iniciei a disciplina Cultura das Territorialidades como ouvinte, sendo recebida pelo professor Luiz Augusto Rodrigues, docente que se tornaria mais que um professor, um grande amigo, companheiro de congresso e consultor nas horas vagas. Este processo preparatório ampliou todas as possibilidades que pareciam impossíveis de acontecer.

Não tenho palavras para agradecer a minha orientadora, Marina Frydberg, por toda paciência comigo e dedicação com a minha pesquisa. Ela me apresentou um mundo que eu desconhecia, que é o feminismo, e até então eu tratava o feminismo como algo superficial, até um dia eu me flagrar batendo boca com uma colega e dizer, no meio da discussão, que toda mulher tem o dever de ser feminista. Posso estender o agradecimento ao próprio Encontro, pois foi Marina que viu no movimento a potência de uma pesquisa acadêmica; eu jamais poderia imaginar esse casamento e, além de sugerir, ela insistiu, moldou, aparou minhas asas - que algumas vezes fugiam do objeto e iam parar lá na Bahia -, e da forma mais carinhosa e irônica, dizia, “para de dançar ciranda na praça São Salvador”. Foi dessa forma que construímos, juntas, uma pesquisa cujo projeto poderá se tornar um futuro para as próximas gerações.

Impossível não agradecer a minha família: minha mãe Cristina, meu pai Wilson (*in memoriam*), que certamente está muito feliz, de onde estiver, por me ver construir uma trajetória profissional importante para a nossa família; a minhas irmãs Ingrid e Christiane, que me incentivaram a entrar na área acadêmica quando nem eu acreditava que isso seria possível,

me acolheram neste período de pandemia e me hospedaram por tempo indeterminado quando eu tive todos os meus trabalhos suspensos e fiquei, literalmente, desempregada. Todos os problemas ficam pequenos quando há uma base firme para te sustentar, e essa gratidão é eterna com Oxalá. Por falar em Oxalá, eu preciso agradecer o maior incentivo que tive por três anos antes de iniciar a pesquisa, que é do meu pai de santo, amigo e referência acadêmica, Sandro Torres, e sua esposa, Ana Paula Goulart de Andrade. Sandro faz parte da minha vida desde a graduação; quantas aulas de Criação Publicitária eu fui obrigada a assistir, pois nosso andar era um aquário, ou seja, as portas eram todas de vidro, e a sala do jornal onde eu estagiava fazia divisória com o laboratório em que ele dava aula. Na colação de grau, ele foi meu paraninfo e me entregou o “canudo”. Todo o crescimento e conhecimento espiritual e entendimento da Umbanda foi ele quem me ensinou, junto de Seu Caboclo Flecheiro e Pai Antônio D`Angola. Sandro e Ana Paula Goulart de Andrade, jornalista e também pesquisadora, me apresentaram o mundo acadêmico através do Intercom, foi lá que assisti ao primeiro GT e, a partir de então, comecei a estudar para um edital de mestrado. Foram três anos tentando, muitas vezes eu desisti e eles me incentivavam, acreditavam mais em mim do que eu mesma.

Se eu tive a oportunidade de ser uma das responsáveis pela produção do Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba, eu devo à Dorina, que me ensina todo dia a sair da zona de conforto, a me movimentar, querer sempre mais e nunca esquecer de ser justa. E é impossível deixar de citar o produtor e designer gráfico Maury Cattermol, sem ele nada disso estaria em curso; e serei eternamente grata à Dorina, por ter posto na minha vida essa pessoa incrível, generosa, detentora de uma competência ímpar na produção cultural e que me ensina todo dia. O terceiro pilar do encontro é o nosso site e atrás dos algoritmos está uma amiga com que o trabalho me presenteou, Julia Sinder. Ela colocou sua agência, a Órbita Comunicação, à disposição para fazer o site institucional; quando a gente não tinha ‘1 centavo’, acreditou na proposta do evento, quis fazer sua contribuição e passou a integrar este movimento que prega o melhor para as mulheres.

Agradeço a todas as coordenadoras que fazem e já fizeram parte do Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba. Sem vocês, isso tudo seria uma obra de ficção, um ideal imaginário.

Para finalizar, dedico esta pesquisa aos meus amigos e amigas de longa data, cujos nomes prefiro não citar porque eu posso pecar em esquecer; a cada mesa de bar faziam nascer uma nova Camille, com boas histórias para contar.

RESUMO

Narrativas sobre a história do surgimento do samba, com ênfase na representatividade das tias baianas, que fizeram da Pequena África uma rede de sociabilidade, e a manutenção da performance das tias baianas em uma análise sobre a dicotomia das tias e damas do samba, a fim de entender o processo de invisibilidade da mulher no samba e as táticas para a desinvisibilidade, ampliando o Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba dentro do discurso sobre teorias feministas, mediação e hegemonia, utilizando os conceitos de memória na investigação desta narrativa.

Palavras-chave: samba, gênero, memória, desinvisibilidade, territorialidade

ABSTRACT

Narratives about the history of the emergence of samba, with an emphasis on the representation of Bahian aunts, who made Little Africa a network of sociability, and the maintenance of the performance of Bahian aunts in an analysis of the dichotomy of samba aunts and ladies, in order to understand the process of women's invisibility in samba and the tactics for de invisibility, expanding the National and International Meeting of Women in the Roda de Samba within the discourse on feminist theories, mediation and hegemony, using the concepts of memory in the investigation of this narrative.

Keywords: samba, genre, memory, de invisibility, territoriality

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Registro da Banda Copacabana Girls

Figura 2 - Registro da Banda Copacabana Girls

Figura 3 - Registro da Banda Barsileirinhas

Figura 4 - Tabela de mapeamento dos grupos musicais formados por mulheres no RJ

Figura 5 - Mapeamento dos países e estados brasileiros participantes do Encontro Nacional e Internacional das Mulheres na Roda de Samba

Figura 6 - Cadastro inicial para o Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba

Figura 7 - Cadastro 2 para o Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba

Figura 8 - Ficha de inscrição para o Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 MEMÓRIAS DE UMA BATUCADA.....	19
1.1 A presença feminina no samba.....	20
1.2 A dicotomia das Tias e Damas do Samba.....	32
1.2.1- As Tias Baianas.....	33
1.2.2- As Damas do Samba.....	38
1.3 A formação do rizoma.....	45
2 A DESINVISIBILIDADE: ESTUDOS FEMINISTAS PARA ROMPER A HEGEMONIA MASCULINA.....	51
2.1 As mulheres invadiram as ruas: a desinvisibilidade.....	51
2.2 Migrando do Nacional para internacional: a construção da rede.....	59
2.3 Redescobrimo à Mulher: a cultura como espaço de hegemonia.....	76
3 METODOLOGIA E RESULTADOS DO ENCONTRO NACIONAL E INTERNACIONAL DE MULHERES NA RODA DE SAMBA.....	87
3.1 Sororidade, espaço de reencontro de mulheres no samba.....	88
3.2 O movimento de mulheres como ampliação do lugar de fala.....	94
3.3 Samba como Rizoma e sua representação nos territórios.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
APÊNDICES.....	120
ANEXOS.....	130

INTRODUÇÃO

Transformar o Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba em objeto de pesquisa de uma dissertação de mestrado foi tão inseguro quanto o próprio Encontro e o processo inicial da pesquisa. Isso porque ambos nasceram juntos e cresceram gradualmente, ao ponto de um retroalimentar o outro. O meu pré-projeto apresentado no processo seletivo tinha outro recorte e aconteceu uma semana após a realização do 1º Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba. Na defesa do pré-projeto, eu citei a realização deste novo movimento de mulheres, e imediatamente a professora e membro da comissão de seleção do PPCULT/UFF, Marina Frydberg, perguntou por que eu não fiz um pré-projeto deste evento, e a resposta foi simples: o evento foi criado, desenvolvido e executado em tempo recorde, em um cronograma de agosto a novembro, enquanto a inscrição do mestrado foi em junho/julho. Além desta justificativa, lembro que fiz um adendo, disse que esse evento era um piloto, que não saberia dizer se realmente ia se repetir e, por isso, seria inseguro fazer desse movimento uma dissertação.

Com minha aprovação no PPCULT/UFF, não me restou outra escolha de orientação, senão a especialista em pesquisa sobre gênero e o carnaval de rua da cidade do RJ, com ênfase em samba, música e blocos de rua, Marina Frydberg, e foi ela que viu no Encontro uma potência, ao ponto de ser estendida ao âmbito acadêmico. Enquanto ela estava certa da adaptação do meu objeto, eu nem sabia por onde começar. Tudo era precoce, eu no samba e o projeto. Tudo era novidade e o Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba me proporcionou aprender sobre tensões relacionadas a um coletivo de mulheres e também me colocou em um lugar privilegiado, onde eu poderia vivenciar a experiência única de ter acesso às informações e tensões que só quem está dentro do projeto consegue. Além disso, também me proporcionou estar com pessoas extremamente importantes para o samba e é justamente a partir desta relação que a pesquisa ganha forma.

A pergunta inicial desta pesquisa é: em que momento a mulher se tornou invisível no samba? Essa pergunta surgiu em uma mesa de bar, em uma conversa com a cantora Teresa Cristina, no bar do Momo, na Tijuca. Estávamos falando sobre os projetos que poderiam somar neste processo de construção de novos espaços para as mulheres; na hora que ela fez essa pergunta, eu fiquei sem reação, foram aqueles segundos de silêncio, pois não havia resposta. Eu voltei para casa com tanta inquietação que virou a pergunta central desta

pesquisa e foi o fio condutor na investigação de conceitos teóricos que pudessem justificar este apagamento, o que aqui chamamos de invisibilidade.

A pergunta central já estava definida, mas como eu ia responder isso? A partir de quais estratégia acadêmica e conceitos teóricos? Será que eu conseguiria chegar a uma resposta? As minhas primeiras leituras foram sugestivas. A primeira foi a obra “A Cidade das Mulheres”, de Ruth Lander (1967) e, a segunda, “O mistério do samba”, de Hermano Vianna (2009); sobre esta última, eu debrucei expectativa em extrair um conteúdo que ampliasse essa condição que colocou a mulher como invisível; afinal, o título era tão misterioso quanto a invisibilidade. Fracasso à parte, continuei as leituras. Foram muitos livros de temáticas distintas, com narrativas temporais que vão desde o interlocutor narrar em primeira pessoa, até o autor narrar em terceira pessoa, recontando através das memórias deixadas. Eu aprofundava o conhecimento histórico sobre o samba, com foco em ampliar ao máximo as passagens, os momentos e os personagens, pois eu precisava entender tudo para fazer um mapeamento dos sujeitos nos espaços, sabendo que, mesmo com tanto esforço, eu não iria atingir um conhecimento total das histórias, pois isso é impossível.

Enquanto dentro de casa os livros me apresentavam os personagens e me levavam a outro período, a rua me proporcionava a chance de esclarecer dúvidas e conhecimento de histórias mais recentes e ditas subterrâneas, ou seja, aquelas que são guardadas e permanecem escondidas. E foi esta experiência de campo, com a ajuda imprescindível do meu trabalho como produtora cultural, que despertou o segundo gatilho: a memória. Se eu precisava decifrar o momento em que a mulher se tornou invisível, eu antes necessitava saber em que momento ela foi visível, qual o nível do protagonismo das mulheres na construção do samba e, para isso acontecer, era necessário investigar o período da chegada do povo baiano ao Rio de Janeiro. E assim foi feito.

Ao estudar as teorias das memórias, dividi esta análise em várias partes: memória individual, memória coletiva, memória subterrânea, memória experimentada e entender a diferença entre memória e história; tudo isso com amparo de Halbwachs (1990), Pierre Nora (1984), Michael Pollak (1989) e Bergson (1999), pois uma das premissas da memória é tecer a relação do passado para projetar o registro no futuro e, com isso, trazer o resultado que tivemos da construção da memória da figura feminina, com o apagamento. Esta metodologia é a primeira parte da pesquisa, que vai se juntar com o estudo de performance, baseado nos bens simbólicos e capitais, que distingue as tias das damas do samba, através de uma análise

debruçada na antropologia, utilizando os conceitos de Richard Shechener (2006), partindo de uma comparação de projeção estética que concebe a performance das tia baianas e as tias Doca, Eunice e Surica, em uma dicotomia com a performance das damas do samba, usando como sujeito de análise Beth Carvalho, Clara Nunes e Dona Ivone Lara. Esta análise apresenta uma reflexão que coloca a estética dentro de uma estratégia comercial e capitalista, cujas performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo e contam histórias. Shechener (2006) aponta o conceito de performances como arte, rituais, ou vida cotidiana – são “comportamentos restaurados” e “comportamentos duas vezes experienciados”, que serão associados à culinária.

Na busca do entendimento da memória e da história, encontrei fatores que distanciaram e ainda distanciam as mulheres do epicentro da roda de samba, através do dialogismo de Bakhtin (2013), inserindo este conceito em como as letras das músicas rotulam os lugares, invisibilizando e até mesmo menosprezando as mulheres. Para finalizar a narrativa histórica que é empenhada no primeiro capítulo, é descoberto um novo caminho que amplia o debate para o processo de desterritorialização do samba através da política de reurbanização e limpeza da cidade do Rio de Janeiro, uma operação denominada “Bota Abaixo” que destrói a concentração da comunidade negra no centro do Rio de Janeiro, região essa apelidada de Pequena África.

A metodologia aplicada na pesquisa foi definida de acordo com o desenvolvimento e a busca de informações sobre a mesma. Enquanto a pesquisa ganhava corpo, o Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba também crescia: o evento anual aumentou a rede de cidades participantes, ganhou desdobramentos com ações sazonais, teve perdas com a pandemia Covid-19, se reestruturou e readequou para ser acessível às participantes. A partir desta nova experiência com o grupo e, conseqüentemente, com a produção e organização do evento, o processo de mediação se destacou em ambos os aspectos, proporcionando à pesquisa uma imersão na relação social e conceitual da mediação em uma sociedade hegemônica, que, atrelada aos estudos de gênero apresentados por Judith Butler (2013), bell hooks (2019), Silvia Federici (2019), Angela Davis (2016) e as brasileiras Lélia Gonzalez (2020) e Djamila Ribeiro (2017), agregando a pauta de teoria feminista com estudos sobre a figura da mulher no samba, apresentado por Angélica Ferraz (2013) e Mônica Velloso (1990), traz resultado positivo na conceituação da tática utilizada dentro da organização do Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba.

Mas, afinal, o que é o Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba? Como surgiu, de quem foi essa ideia brilhante, como se construiu essa rede internacional, quais as estratégias para cristalizar este evento e transformá-lo em um movimento? Todas essas perguntas serão respondidas nos capítulos 2 e 3, por meio de uma metodologia de extensão e distensão, que resulta na ampliação das tensões presentes na relação social e conservadora que sustenta o machismo estrutural presente no mundo inteiro, e será relacionada à progressão das culturas populares desde o período feudal, atrelada a um poder hegemônico na discussões de gênero e classe a partir da perspectiva de Jesus-Martin Barbero (1987).

O Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba nasceu de uma iniciativa da cantora Dorina com a proposta de evidenciar as mulheres que fazem samba, abrangendo no evento apenas mulheres, apontando os diferentes setores que elas ocupam no samba, reunindo cantoras, instrumentistas, djs, operadoras de som, técnicas, fotógrafas, seguranças, até massagistas. O primeiro ano (Ano Beth Carvalho) aconteceu no dia 24 de novembro de 2018, reunindo 10 estados brasileiros e um país internacional, somando 14 cidades. A cada ano o evento é dedicado a uma cantora (viva) que representa o samba, e o ano é intitulado pelo nome da homenageada. O segundo ano (Ano Leci Brandão) aconteceu em 9 de novembro de 2019 e teve a presença de 19 estados e três países, somando 28 cidades ao todo. A terceira edição (Ano Elza Soares) somou 20 estados, 5 países, totalizando 32 cidades; e a quarta edição, que acontece no dia 11 de dezembro de 2021, encerrou a inscrição com 20 estados, oito países, somando 37 cidades.

Esta rede que cresce e se consolida a cada ano é coordenada por mim, com supervisão da idealizadora do projeto. Essa experiência direta com todas as coordenadoras de cada cidade, junto com o processo de produção, permitiu que eu tivesse acesso a informações, tensões e práticas empíricas de um lugar privilegiado que fornecesse conteúdo para colocar no papel e tentar traduzir no âmbito acadêmico como esta ideia se tornaria o maior movimento de mulheres do samba no mundo. Nesses quatro anos, temos um mapeamento de 41 cidades, divididas em três continentes, que possuem grupos de mulheres fazendo samba, concentrando uma média de 1.000 mulheres e, para chegar a este resultado, eu utilizei a própria dinâmica do trabalho de produção do Encontro para catalogar dados para a pesquisa. Todo ano enfrentamos muitas dificuldades para realizar o evento, que atravessam diferentes camadas, como a financeira, com a falta de investidor; a falta de espaço; e a divergência interna na consolidação da sororidade entre as mulheres, apontada frequentemente pelo grupo por uma

disputa interna, e que, mesmo uma cidade estando em outro continente, a tensão do grupo chega ao nosso conhecimento, pois sempre uma artista local faz a denúncia de condutas irregulares às regras do Encontro, cabendo à produção geral mediar e trazer uma solução para este problema. Nós, enquanto produção, buscamos auxiliar e abrir um diálogo com as coordenadoras das cidades para fazer do Encontro um espaço de concentração e união de mulheres em prol de um objetivo maior do que a afeição pessoal. Enxergamos esta tensão entre as mulheres como um reflexo do próprio machismo estrutural, onde as disputas entre as mulheres acabam se sobrepondo à pauta de defesa pelo espaço. Diante desta crise evidente, nós inserimos uma cláusula única no termo de compromisso da 4ª Edição (2021), que cada cidade assina ao se inscrever no ano vigente. Esta cláusula diz o seguinte:

O Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba é um movimento social que prega a comunhão e zela pela ampliação e inclusão de mulheres que queiram defender seu trabalho dentro do samba. O evento é aberto para todas as mulheres cis, trans e não binárias. Vale ressaltar que é estritamente proibido que qualquer ato de discriminação, como direcionamento político, orientação sexual, credo, cor, condição financeira ou qualquer outro motivo seja utilizado como argumento para que uma mulher ou um grupo musical composto por mulheres, interessadas em fazer parte do evento em qualquer cidade, sejam impedidas de participar. Toda a coordenação será submetida a um diálogo e, se confirmado o ato discriminatório, haverá nova eleição para coordenação na cidade.

Essa e algumas outras tensões apresentadas no processo interno da produção e realização serão abordadas dentro de uma proposta de resistência embasada nas teorias feministas, que apontam as construções de divergência entre as mulheres como um dos pilares da estrutura que desagrega e invisibiliza a mulher. E não serão ampliadas e expostas em sua integralidade para preservar a minha relação enquanto produtora e, principalmente, porque acreditamos que a desunião é parte do processo de desconstrução do machismo e isso reforça ainda mais nossa missão de fazer do Encontro um movimento social de reeducação e mobilização.

A metodologia aplicada na captura de informações e manutenção do diálogo com as coordenadoras de cada cidade para a pesquisa foi feita através de *lives* semanais em um período de quatro meses (junho a setembro de 2020), entrevistando 24 cidades. Esta série de entrevistas foi uma readequação do campo devido à pandemia Covid-19 e também uma estratégia de manter o diálogo e comunicação com cada cidade para garantir a permanência delas no evento do ano de 2020. Ciente de todas as dificuldades concebidas pela crise sanitária, utilizamos da força do grupo como instrumento para manter o movimento ativo.

O mapeamento quantitativo das cidades e o processo de formação de grupos e coletivo de mulheres serão apresentados no segundo capítulo, e no último capítulo será explanado o processo de construção e os resultados apresentados pelo Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba, assim como a apresentação da coleta de depoimentos capturados no ato da inscrição.

Por fim, a metodologia utilizada para fazer do Encontro uma pesquisa de mestrado apresentou dois resultados. O primeiro é o processo da desinvisibilidade, uma conceituação referente à reversão da invisibilidade decorrente do surgimento dos movimentos contemporâneos de mulheres do samba, que inicia com a criação de grupos formados exclusivamente por mulheres, e que hoje já reconfigura o cenário artístico e social que inclui mulheres em bandas masculinas e se concretiza com a participação ativa e massiva da coordenação de cada cidade, que se uniram e fizeram do Encontro uma bandeira de empoderamento e reconfiguração social, sendo um caminho sem volta.

O segundo resultado foi a absorção do conceito de rizoma explanado por Deleuze e Guatarri (1995), em que o samba é inserido neste efeito de enraizamento e, com isso, assegura o mapeamento apresentado pelo Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba como uma rede múltipla, com crescimento infinito, que será inserido dentro do processo de territorialização, desterritorialização e re-territorialização.

1 - MEMÓRIAS DE UMA BATUCADA: A ORIGEM DO SAMBA

Este capítulo aborda as memórias das mulheres que assumiram o papel de articuladoras do movimento que fez surgir o samba e posteriormente o processo de invisibilidade. Os acervos coletados por testemunhos que vivenciaram e experimentaram o período em que as mulheres negras, conhecidas como as tias baianas, mediaram a relação de acolhimento comunitário, proteção cultural e manutenção das práticas religiosas serão problematizados através dos conceitos difundidos sobre memória coletiva, individual e experimentada (HALBWACHS, 1990) e memórias subterrâneas (POLLAK, 1989). Os estudos aqui aplicados têm o propósito de compreender os caminhos que levaram a mulher ao status da invisibilidade, que apagou a figura feminina dentro do samba. Analisar os estudos sobre memória requer entender o processo de “negociação” das lembranças, para conciliar memória coletiva e memórias individuais (POLLAK, 1989):

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.” (POLLAK, 1989, p. 4)

Após compreender as peculiaridades da memória individual e coletiva, serão extraídas as narrativas consideradas como testemunho de uma época, para que possa ser remontado um presente em movimento.

Se há invisibilidade, então houve esquecimento. Ricoeur (2003), traz o esquecimento como uma política estabelecida pela memória em uma proposta de desvendar o enigma que conecta o passado histórico e a construção do processo da memória:

O passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse “tendo estado” é o que a memória se esforça por reencontrar. Ela reivindica a sua fidelidade a esse ‘tendo estado’, tese é que o deslocamento da escrita para a recepção e a reapropriação não suprime esse enigma. (RICOEUR, 2003, p. 2)

No decorrer do capítulo, serão apresentadas as tias baianas que permaneceram ocultas e a que se destacou: Tia Ciata. Se para Halbwachs (1990) a memória é reconhecimento e reconstrução, para Ricoeur (2003), é a busca de reconhecimento e através dessas divisões que permeiam os estudos sobre a memória, será feita a contextualização a partir da trajetória das mulheres na construção de uma rede cultural de sociabilidade até chegar ao esquecimento.

1.1- A Presença feminina no samba

Depois da abolição, muitas dessas escravas continuavam com a atividade, passando aos seus descendentes a profissão de doceira. Assim surgiam as “tias baianas”, entre elas minha avó, que vieram se estabelecer com a família no Rio de Janeiro. Sua rota foi a mesma utilizada por tantas outras: desembarca no Rio, no chamado Cais do Porto, e vai se alojar nas áreas entre o próprio Cais e os bairros vizinhos. Ali sempre havia pessoas que ajudavam os recém-chegados. (SILVA, 2009, p. 22)

Este capítulo é iniciado com uma pergunta que irá se repetir inúmeras vezes a fim de compreender o motivo do esquecimento: Em que momento a mulher se tornou invisível? Para responder esta pergunta é importante identificar o momento que a mulher foi visível. Na construção do samba ela foi o epicentro desta história, e para retratar este passado, será utilizada bibliografias com registros de quem esteve naquele lugar e deixou o relatos em livros, publicações em jornais e revistas da época e, até mesmo, com relatos de artistas que participaram daquele movimento e deixaram seus registros em entrevistas televisivas e documentários. Sendo assim, será usufruída uma temporalidade histórica e uma narrativa baseadas na memória dentro do “tempo-vivido”, assim como seus conceitos, baseados nos fenômenos sociais. (DURKHEIM,1895)

Memória essa que em momentos foi reescrita, inspirada e presenciada, possibilitando assim a projeção de uma temporalidade e o tempo vivido apoiado e experimentado nas narrativas e registros. Temos como exemplo de memória coletiva Muniz Sodré (1998), Roberto Moura (1995), Hermano Vianna (2002), André Diniz (2012), Lira Neto (2017), Nei Lopes (1992), Mônica Pimenta Velloso (1990) além dos contemporâneos, Juliana Barbosa (2013), Luiz Antônio Simas (2015), Angélica Ferraz (2013), Mila Burn (2006), entre muitos outros autores, que buscaram na memória e nos registros históricos a permanência de uma cultura popular trazendo um novo olhar que surge através da própria observação.

As obras literárias baseadas no cotidiano, produzidas por jornalistas e escritores que documentaram a rotina da cidade do Rio de Janeiro, e as biografias de personalidades que viveram no início do século XX, como a leitura de uma memória individual de Paulo Barreto/João do Rio (1881-1921), Lima Barreto (1881-1922), Aloízio Azevedo (1857-1913), Grande Otello (1915-1993), Mario de Andrade (1893-1945) e Tia Carmem de Xibuca (1878-1988), em relatos de uma memória experimentada e a que temos acesso através de entrevistas, publicações em jornais e livros, nos trazem o que foi vivido no interior das casas das tias baianas e nas regiões da Pequena África, área geográfica que faz a circunferência desde a Cidade Nova (Praça XI) até a Praça Mauá, que contempla o Porto do Rio e por isso era o

ponto de desembarque dos negros migrantes e imigrantes, vindo de diferentes regiões do país e da África.

Para construir a noção de tempo-espaço do início do século XX, serão revividos os acontecimentos na Cidade Nova e arredores do centro, narrando as tias baianas com seus tabuleiros, das casas, das festividades, dos morros e da estiva. Em consonância com Halbwachs (1990), em que a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, buscaram-se os registros do jornalista João do Rio, um dos principais escritores a trazer para seus leitores e pesquisadores uma noção de realidade de um Rio de Janeiro através do seu hábito diário, que era flunar¹. Através deste deslocamento diário no território, João do Rio traz as informações, digamos que privilegiadas e instigantes, que fazem de sua obra uma memória oficial da sociedade mais ampla: “A famosa Tia Ciata ou Assiana (Hilária Batista de Almeida), na casa de quem Donga criará o *Pelo telefone*, o primeiro samba gravado, é descrita como “baixa, fula e presunçosa”, e tida como “uma das feiticeiras de embromação” (RIO, 1976, p.9). Como eu teria essa descrição tão singular e até mesmo surpreendente e carregada de adjetivos, se não fosse através desta fala de João do Rio?

A utilização da narrativa de João do Rio como memória individual não permite que seja debruçada sobre sua tradução do cotidiano uma ‘verdade absoluta’, pois o testemunho contém referências que atravessam seus quadros sociais (HALBWACHS, 1990) e, conseqüentemente, ganha espaço no registro publicado. No entanto, é possível absorver a noção de temporalidade e espacialidade, reunindo narrativas de outros escritores para se formar uma construção da memória coletiva. Apesar da dicotomia criada entre memória e história, Pierre Nora (1984, p. 3) reafirma a classificação do conceito pontuado por Halbwachs (1990) de que, “por natureza, a memória é múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada”. O lugar de memória apresentado por Pierre Nora (1984) só se afirma como tal se a imaginação investe de uma aura simbólica. Sendo dividido em três aspectos coexistentes:

¹ Flunar! Aí esta um verbo universal sem estrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flunar? Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flunar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praias os ajuntamentos defrontes das lanternas mágicas, conversar com os cantores, de modinha nas alforjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor lírico numa ópera velha e má; é ser os bonecos pintados a giz nos muros das casas, depois de ter acompanhado um pitor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até o sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja. (...) (pag 63)

Material por seu conteúdo demográfico, funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição, visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou. (NORA, 1981, p. 16)

Trazendo o conceito de Nora (1984) para a importância da mulher na construção do samba, assimilam-se os três aspectos supracitados aos pilares que se assemelham tanto ao material demográfico, pois existe a proteção do território denominado como “Pequena África”, que salvaguarda aquela região como local remanescente do samba e que preserva a figura da Tia Ciata como protagonista. A prática aplicada naquele período é funcional, pois transmitiu até hoje a cristalização da lembrança e a transmissão da história através de diversos códigos estabelecidos no samba, sendo a tradição uma das características principais para a inserção de um membro no grupo, e, por fim, é simbólica. O samba construído na casa da Tia Ciata remete a um acontecimento vivido por um grupo minoritário de pessoas e rompe a fronteira nacional, transmitindo todos os simbolismos estéticos, técnicos e culturais.

A personagem principal desta trama é Tia Ciata, ou Hilária Batista de Almeida, também conhecida como Siata ou Assiata, nascida em Salvador na metade do século XIX, em 1854. Ela fazia aniversário junto com Hilário Jovino, em 13 de janeiro, o responsável pela construção do ritual carnavalesco que temos hoje, com a formação dos ranchos e até mesmo com o calendário em que hoje se realiza o carnaval. (MOURA, 1995)

Ciata se muda para o Rio em 1876, com 22 anos e uma filha. Sua primeira residência foi na rua General Câmara, e, algum tempo depois, não se tem registro de data, se muda por conveniência para as vizinhanças de um dos líderes da colônia baiana no Rio, Miguel Pequeno, marido de dona Amélia do Kitundi, na rua da Alfândega, 304². Esta baiana festeira se tornou conhecida pelos seus doces; ela e muitas outras baianas ocuparam as ruas do centro da cidade, no entorno do Largo da Carioca, montavam suas barracas de doces e assumiram o ofício de quitadeiras. Mas a fama de Tia Ciata ultrapassava a fronteira da cozinha, ela era ialorixá, ou seja, mãe de santo, sendo a primeira mãe pequena do terreiro de João Alabá, situado na Rua São Félix, 76³. Sua fama impunha respeito a quem lhe conhecia, seja pelas amizades ou pela fama. E foi esta “missão” que trouxe paz para as realizações de encontros com música e batuques na casa de Assiata, como veremos mais à frente.

Em ‘Tia Ciata e a Pequena África no Brasil’, o neto de Hilária Batista, Bucy Moreira, conta de que forma se iniciou o tratado velado de paz entre os batuqueiros e a polícia.

² MOURA, 1995, p.137.

³ JOÃO DO RIO. As Religiões no Rio - João do Rio - Editora Nova Aguilar - Coleção Biblioteca Manancial n.º 47 - 1976, p.20.

Eu vou contar a história. Aqui na polícia central tinha um sujeito que se chamava Bispo quando eu era criança. Depois eu fui crescendo e eles continuavam aqui na polícia. Ele era investigador e chofer do chefe de polícia esse Bispo. Então o Wenceslau Brás tinha um encosto aí na sua relação, que tinha um equizema aqui na perna que os médicos na junta médica diziam não poder fechar. “Se fechar morre!”. O Bispo disse pro Wenceslau Brás: “eu tenho uma pessoa que lhe cura disso”. Era o tal Bispo, esses velhos investigadores, um senhor de bem. Ele disse: “mas eu vou falar”. “Ciata você pode deixar, ele é um bom homem, é um senhor de bem, o presidente e tal...” E eu fui crescendo e compreendendo que ele era bom porque o Bispo dizia: “e você não sabe que homem é aquele. Ele é o criador desse negócio da lei de um dia não trabalha, compreende, ele dá um dia, um sujeito quer faltar hoje não faz mal, deixa na conta. Essa semana inglesa que tem sábado não trabalha, foi ele que estabeleceu, isso muito antes.

Não houve uma luta pra isso”. Ela disse: “quem precisa de caridade que venha cá”. Ele disse: “mas ele é o presidente da República”. “Então eu também não posso ir lá, não tenho nada com isso não, não dependo dele”. Às vezes ela era explosiva: “não conheço ele, eu vejo falar em Wenceslau Brás mas não conheço não”. “Ah, mas você tem que fazer alguma coisa, eu dei minha palavra que você ia”. Ela disse assim... Aí minha prima, uma tal de Ziza, cambonou, ela recebeu orixá, primeiro pra saber se podia curá-lo, o orixá disse: “isso não é problema, cura facilmente, não vai acontecer nada, pode deixar”.

Então foi que ele ordenou. Então ela estabeleceu: “são dessas ervas que eu faço medicamento pra ele se curar, dentro de três dias tá fechado, ele não precisa botar mais nada”. Então mandou lavar com água e sabão e botar aquela coisa em pó, torrar aquilo e botar, ficou curado. Então perguntou o que queria. Ela terminou mesmo indo porque o Bispo era pessoa didata né, tava sempre lá em casa e fez, forçou a barra, e ela foi lá fazer o serviço. Ela mesmo lavou o pé dele com água e sabão, “não mexa, não põe nada, amanhã lava outra vez e põe esse. Três dias se não fechar põe mais três dias”. E dentro de três dias estava curado. Quando ele tirou a faixa tava limpo. Agora perguntou a ela o que queria. “Não, não quero nada, desejaria para o meu marido, o senhor pudesse melhorar a situação dele. Minha família é numerosa.” Ele disse assim: “que que eu posso fazer? Compreende? Qual o estudo que ele tem?” Ela disse assim: “lá na Bahia ele foi segundanista de medicina e tal”. “Ah! então eu tenho um lugar pra ele, vou botar ele aqui no gabinete do chefe de polícia”. Foi ele quem botou, foi isso, foi assim. (Depoimento de Bucy Moreira, ib.). (MOURA, 1995, p. 139)

A partir de então, João Batista, marido de Tia Ciata, assume o cargo de chefe de polícia e, conseqüentemente, ninguém mais iria importuná-los com as denúncias de práticas religiosas, músicas, dança e batuques que aconteciam quase que diariamente. Em um depoimento anônimo, há a explicação da organização dos encontros e cerimônias que aconteciam na famosa casa de Tia Ciata:

A festa era assim: baile na sala de visita, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de pretos, mas branco também ia lá se divertir. No samba só entravam os bons no sapateado, só a ‘elite’. Quem ia pro samba, já sabia que era da nata. Naquele tempo eu era carpina. Chegava do serviço em casa e dizia: ‘mãe, vou pra casa da Tia Ciata’. A mãe já sabia que não precisava se preocupar, pois lá tinha de tudo e a gente ficava lá quase morando, dias e dias se divertindo”. (MOURA. 1995, p. 232)

E assim foi aberto oficialmente um espaço de sociabilidade para a manutenção de uma construção social e cultural, sem medo, sem repressão das práticas religiosas e de encontros

com músicos que futuramente seria denominado de samba. Até então, era necessário ter muita inteligência para driblar as regras do sistema, pois havia punições para práticas religiosas de origem africana. Em uma das publicações no periódico *Gazeta*, “João do Rio foi acusado de, com suas reportagens, ter denunciado à polícia os *babalaôs ialorixás*, porque, embora a Constituição garantisse a liberdade religiosa, os cultos de origem africana eram perseguidos como exploração da credulidade pública”⁴.

Além deste crime exclusivo para as religiões de matrizes africanas, existia a Lei da Vadiagem, e a previsão da vadiagem como ilícito penal é anterior ao Decreto-Lei nº 3.688/41, o que nos remete às ordenações onde se encontra o tipo no Título LXVIII, “Dos Vadios”. Já no Código Criminal do Império, de 1830, o Capítulo IV tratava dos “vadios e mendigos” e o artigo 295 previa pena de “prisão com trabalho por oito a vinte e quatro dias” quando “não tomar qualquer pessoa uma ocupação honesta e útil de que possa subsistir, depois de advertida pelo juiz de paz, não tendo renda suficiente”⁵.

O objetivo principal deste decreto era repreender os praticantes de capoeira; também eram punidas as condutas de mendicância e embriaguez e até mesmo a prostituição por vias indiretas sob o tipo penal de ato ofensivo ao pudor. Em determinada época, serviu de “passe-livre” à polícia para abordar e conduzir qualquer pessoa sob o falacioso argumento de habitualmente entregar-se à ociosidade, ou seja: se um homem estivesse andando na rua (quem pode flandar?), sem vínculo empregatício, era considerado ocioso. Para ter noção de quão tardia foi a extinção da Lei da Vadiagem, o decreto lei foi extinto em 8 de Agosto de 2012⁶.

A contratação do marido de João Batista como chefe da Polícia foi a salvação de todo o grupo; foi graças a Tia Ciata que toda aquela “comunidade” teve mais liberdade de praticar suas manifestações culturais e religiosas sem serem importunados ou impedidos pelo próprio Estado, e esta nova proteção se estendia dentro e fora da casa. Em uma caminhada na rua, para um evento na casa de um senador, João da Baiana (filho de Tia Perciliana), com seu pandeiro embaixo do braço, foi repreendido pelos guardas nas ruas, que o acusaram de vagabundo. Afinal, um homem com pandeiro embaixo do braço só poderia ser taxado de ocioso. Ele teve seu pandeiro retido. Sem seu instrumento para “trabalhar”, João da Baiana não compareceu ao evento e sua ausência foi sentida pelo então senador.

⁴ (pg.52).

⁵ <http://www.justificando.com/2016/08/09/sobre-a-vadiagem-e-o-preconceito-nosso-de-cada-dia/>

⁶ O Plenário aprovou nesta quarta-feira (8) o Projeto de Lei 4668/04, do ex-deputado e atual ministro da Justiça, José Eduardo Cardozo, que retira da Lei de Contravenções Penais (Decreto-Lei [3.688/41](#)) a punição para vadiagem.

Eu me lembro que em certa ocasião, o conjunto de que eu participava foi convidado para tocar no palacete do senador Pinheiro Machado, lá no morro da Graça. Quando o conjunto chegou, o senador foi logo perguntando aos meus colegas: cadê o menino? O menino era eu. Aí meus companheiros contaram ao senador que a polícia tinha tomado e quebrado o meu pandeiro, lá na Penha. O senador mandou que eu passasse no Senado no outro dia. Passei e ganhei um pandeiro novo, com dedicatória, peça que tenho até hoje. (João Batista Borges Pereira, em *Cor, profissões em mobilidade/O negro e o rádio de São Paulo*). (MOURA, 1995, p. 116)

Na narrativa de Ricoeur (2003), a memória está conectada ao esquecimento. Narrar é configurar ações humanas específicas, mas é também discorrer sobre significados, analisar situações que constroem uma ‘política da memória’, que o autor fragmenta em memória, história e esquecimento. Busca-se aqui a memória como processos de construção do passado para projetar uma narrativa para o futuro, e Ricoeur emprega a expressão "jogo da memória" para classificar a mensagem/imagem que é codificada e armazenada e, principalmente, as que são descartadas. Tudo é feito com uma intenção. Sendo o esquecimento uma ameaça, a estrutura desse jogo pode ser mapeada como um enigma.

Reside aí o enigma que a memória deixa como herança à história: o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse “tendo estado” é o que a memória se esforça por reencontrar. Ela reivindica a sua fidelidade a esse “tendo estado”. A tese é que o deslocamento da escrita para a recepção e a reapropriação não suprime esse enigma. (RICOEUR, 2003, p. 2)

O enigma do apagamento é nítido quando se aprofunda a pesquisa sobre a participação das tias baianas. Não há imagens, registros fotográficos, não há depoimentos oficiais publicados por elas em jornais da época. Há entrevista de Hilário Jovino Ferreira, publicada no *Jornal do Brasil* de 18 de janeiro de 1913 (MOURA, 1995), mas não há entrevista com Tia Ciata, nem com qualquer outra tia baiana que promovia blocos formados por ranchos, nem registros fotográficos.

É nesse processo de jogo da memória que se aplica o conceito apresentado por Ricoeur (2003). Essas informações coletadas através do livro de Roberto Moura (1995) e de João do Rio (1976), de uma memória que foi experimentada e relatada por quem esteve naquele espaço, naquele lugar, naquela data, têm a intenção de comparar a narrativa construída no entorno da representatividade das mulheres daquele período, observando o quanto a narrativa está sendo tendenciosa para a manutenção de um patriarcado. Tia Ciata não foi a única baiana a construir um ambiente de sociabilidade. Além dela, tinha Tia Perciliana (mãe de João da Baiana), Tia Bebiana, Tia Carmen da Xibuca, Tia Amélia (mãe de Donga), entre tantas outras

que representavam a preservação e manutenção das tradições religiosas e culturais na Cidade Nova.

Outras tias também fizeram a história da Pequena África. Tia Perpétua, que morou na rua de Santana, Tia Veridiana, mãe do Chico Baiano, Calu Boneca, outra mãe-de-santo, Maria Amélia, Rosa Olé, da Saúde, Sadata da Pedra do Sal, que foi uma das fundadoras do Rei de Ouro com Hilário Jovino, o primeiro rancho organizado no Rio de Janeiro. Tia Mônica, mãe de d. Carmem do Xibuca, Tia Gracinda, que foi mulher do Didi, citada até hoje como Didi da Gracinda, era do candomblé mas mulher do formoso Assumano Mina do Brasil, negro malê, mas não vivia com ele, porque suas leis do culto islâmico impediam. (MOURA, 1995, p. 135)

Neste início de século, a posição na hierarquia da religião foi um fator positivo para a visibilidade da mulher no meio social. Ruth Lander diz sobre a necessidade da relação de poder do negro em relação à sociedade:

Os negros no Rio não eram conhecidos como "comunistas"; eram mais temidos como feiticeiros e glorificados como malandros, pois eram muito pobres. Mas na Bahia eram levados a sério de todas as maneiras - e se os intelectuais eram comunistas, por que não o seriam os negros com quem se ligavam? (LANDER, 1962, p. 71)

Sua pesquisa dedicada à antropologia foi feita já na década de 40, em período de ditadura Vargas, mas as disputas raciais continuavam sendo progressivas desde a abolição. Era comum as baianas de maior respeito irem à Bahia tratar de seus santos e dos negócios de nação, progressivamente centralizados nas casas de candomblé de Salvador, como os negros baianos iam eventualmente à África, voltando com informações e mercadorias. Tia Bebiana e suas irmãs-de-santo, Mônica, Carmem do Xibuca, Ciata, Perciliana, Amélia e outras, que pertenciam ao terreiro de João Alabá, formam um dos núcleos principais de organização e influência sobre a comunidade. (MOURA, 1995, p. 134)

Na biografia “Tia Carmem - Negra Tradição da Praça Onze”, Yara Silva, neta de Tia Carmen e autora do livro, traz as relações religiosas desde o interior que dizem respeito aos rituais, às divisões de nações, como a instalação das tias baianas nas ruas da cidade. Tia Carmem (Carmem Teixeira da Conceição) nasceu em Amaralina, na Bahia, em 1878, e veio para o Rio ainda criança. Era iabá⁷ feita de berço. Quando chegou ao Rio, foi morar na Rua Senador Pompeu, sendo a segunda mãe pequena do terreiro de João Alabá. Tia Carmem da Xibuca para uns, Tia Carmem da Praça Onze para quem consumia seus quitutes e Tia Carmem de Oxum para os devotos ao candomblé. Ela era rezadeira, cozinheira e doceira, e

⁷ Iyagbas, Iabá, Yabá ou Iyabá, cujo significado é Mãe Rainha, é o termo dado aos orixás femininos Yemanjá e Oxum, mas no Brasil esse termo é utilizado para definir todos os orixás femininos em geral.

vendia seus quitutes em alguns pontos da cidade, revezando entre o Cinema Rio Branco, Praça XV e Presidente Vargas; em outubro, estava todo ano na Festa da Penha. Tia Carmem viveu 109 anos, faleceu em 1988, sendo a última “tia baiana” a falecer, e pela longa trajetória de vida deixou muitos depoimentos do período em que tornou a Cidade Nova, a Pequena África do Rio de Janeiro.

“..Tia Carmem nasceu em Amaralina (Bahia) e tinha dez anos de idade quando foi abolida a escravidão. Veio para o Rio poucos anos depois e foi morar na Rua Senador Pompeu, reduto dos baianos, onde conviveu com Tia Ciata, João da Baiana, Donga, Pixinguinha e também com o pai de santo João Alabá. Casou-se com Manoel Teixeira, um dos seus inúmeros pretendentes, como dizia, e ficou sendo conhecida como Tia Carmem de Xibuca, que era o apelido dele. Ela era festeira e saía em vários ranchos, como Cananga do Japão, Flor da Camélia, Paçadino, Flor de Lírio. 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. Teve 22 filhos, todos com o Manoel, mas só doze cresceram, as meninas. Doceira de mão cheia, vendia seu tabuleiro ora na Lapa, ora no Campo de Santana ou na Praça Tiradentes.” (SILVA, 2009, p. 18)

No documentário ‘A Verdadeira História do Samba’⁸, apresentado pelo ator Grande Otelo, Tia Carmem explica a hierarquia do terreiro de João Alabá.

Grande Otelo (G.O): *Tia Carmem, eu vim aqui para estabelecer algumas coisas que estão controvertidas, misturadas, por exemplo, João Alabá veio para o Rio de Janeiro.*

Tia Carmen (T.C): *Ele veio da costa para Bahia, e de lá para o Rio de Janeiro, para a rua barão de S. Felix, 174.*

G.O: *Ele trouxe muita gente com ele?*

T.C: *Trouxe. Vinha até muitas coisas de fora, vinha azeite de dendê, sabão da costa, barriga. E da casa dele as pessoas iam lá procurar o que precisavam. João Alabá era o chefe do terreiro.*

G.O: *E a tia Ciata?*

T.C: *Tia Ciata era a mãe pequena do terreiro, ela era a primeira pessoa depois dele. E eu era depois dela.*

G.O: *E o Hilário?*

T.C: *Hilário era o chefe do rio, esse que era o chefe do samba, o rei do samba. O primeiro que formava tudo que era bloco, rancho, sociedade, ele quem organizava, para poder pedir e poder sair.*

G.O: *E ele fez vários sambas na casa da Tia Ciata?*

T.C: *O pessoal gostava de lá porque era muita comida, muita bebida, nunca faltou nada, e o pessoal gostava de frequentar aquela casa, aquelas meninas todas. Tinha samba bom, o candomblé bom.*

G.O: *O samba e a música que o Rio de Janeiro canta, que é uma maravilha, nasceu lá?*

T.C: *Na casa de Tia Ciata!*

⁸<https://www.youtube.com/watch?v=N45k0NMBR-A>

Esta rede de sociabilidade, estabelecida a partir de uma “troca de favores”, foi crucial para toda uma comunidade. Esse recorte temporal transita entre o período de 1905 até 1920. Para compreender tamanha imigração no Estado do Rio de Janeiro, importância essa a que chamamos de diáspora, vale sublinhar que só no período de 1872 a 1876 chegam ao Rio de Janeiro 25.711 escravos vindos do Norte e Nordeste (MOURA, 1995). A abolição aumenta o fluxo de baianos para o Rio de Janeiro, liberando os que se mantinham em Salvador em virtude de laços com escravos, fundando-se praticamente uma pequena diáspora baiana na capital do país, gente que terminaria por se identificar com a nova cidade onde nascem seus descendentes e que, naqueles tempos de transição, desempenharia notável papel na reorganização do Rio de Janeiro popular, subalterno, em volta do cais e nas velhas casas no Centro. O crescimento urbano-industrial e as migrações internas provocadas pela abolição acarretariam um crescimento populacional acelerado. E até neste processo diaspórico os negros se organizaram para acolher quem chegava sem ter onde morar.

Tinha na Pedra do Sal, lá na Saúde, ali que era uma casa de baianos e africanos, quando chegavam da África ou da Bahia. Da casa deles se via o navio, aí já tinha o sinal de que vinha chegando gente de lá. (...) Era uma bandeira branca, sinal de Oxalá, avisando que vinha chegando gente. A casa era no morro, era de um africano, ela chamava Tia Dadá e ele Tio Ossum, eles davam agasalho, davam tudo até a pessoa se aprumar. (Depoimento de Carmem Teixeira da Conceição, arquivo Corisco Filmes). (MOURA, 1995, p. 60)

No livro ‘O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical’, o autor Nei Lopes percorre o processo histórico e geográfico para findar a construção cultural, absorvendo as influências das referências musicais e culturais de nações africanas que originaram vertentes musicais, como calango, chula, partido-alto, jongo e outras formas de cantar e fazer samba. Nesta mesma obra, foi utilizado o processo de memória individual e coletiva debruçadas em Lima Barreto (1948), Vagalume (1978), Dias da Cruz (1941), Haroldo Costa (1984), Alfredo Sarmiento (1880), entre muitos outros escritores que fazem parte dessa construção da memória coletiva do samba em consonância com a relação – tempo x espaço - do início do século, que envolve além da movimentação cultural, como resistência, uma construção geográfica e habitacional. “Em 1872, a capital do Império tinha 274.972 habitantes, ou seja, 66,5% menos do que a província do Rio de Janeiro: em 1890 a capital da República recém-proclamada tem 522.651 habitantes (a população praticamente duplicou em apenas dezoito anos), contra 876.884 do Estado do Rio”. (LOPES, 1992, p. 3)

Desde o final do século XIX, a composição da força de trabalho no Rio de Janeiro refletia claramente a ideologia do branqueamento que via na substituição da mão de obra escrava pela do imigrante europeu a solução para diluição da incômoda “mancha negra” que permeava toda a sociedade brasileira. Assim, em 1890, dos 89 mil trabalhadores estrangeiros em atividade na terra carioca, mais da metade tinham os empregos melhor remunerados, no comércio, na indústria e nas atividades artísticas, enquanto que, entre os negros, 48% eram empregados domésticos, 17% eram operários extrativistas, na lavoura e na pecuária (Chalhoub, 1985:51). E é essa mesma ideologia do branqueamento que vai delimitar o espaço físico a ser ocupado por esses negros, vindos de todo o território brasileiro, na geografia carioca. (LOPES, 1992, p. 4)

Agora imagine essa população toda sem recurso, sem amparo social, habitacional. Na ausência de um Estado que protegesse, a estruturação das comunidades foi desenvolvida de forma independente e precisava ter elos que mantivessem a unidade dos grupos. A religião era um meio de unir e resguardar suas origens e manter preservada a cultura; não é à toa que as principais tias baianas eram irmãs de santo do mesmo terreiro, e onde tinha toque de candomblé, também tinha batuque e dança. Foi neste círculo religioso que o samba foi se construindo no entorno das tias baianas.

Com a reforma Pereira Passos e a operação “Bota Abaixo” (CHALHOUB, 2001), milhares de famílias foram desterritorializadas da Cidade Nova e tiveram que se “arrumar” na Zona Norte, Oeste e Subúrbio. O samba não fez por menos, e as mulheres continuaram comandando as festas e rodas de samba. O subúrbio em visões subjetivas como a de Lima Barreto (1948), na obra ‘Clara dos Anjos’, chegou a proferir a célebre frase: “o subúrbio é o refúgio dos infelizes”. Pertencente a uma classe pouco favorecida e oriunda de um dos morros cariocas, Lima Barreto se mudou para o subúrbio Engenho de Dentro, de onde pode retirar a crítica da sociedade carioca da época e, assim, construir seus personagens. (ALMEIDA, 2013, p. 133)

Os conceitos difundidos sobre memória são fundamentais para trazer entendimento sobre a narrativa que envolve os fatores que contribuiriam para a invisibilidade da mulher no samba. M. Halbwachs (1990) acentua que a memória é uma construção do presente. A memória é composta de quadros sociais (HALBWACHS, 1990) e está relacionada à convivência enquanto sujeitos sociais, entre os grupos: escola, família, relação amorosa, de afinidades. Quem lembra é o sujeito, mas a memória nunca é puramente individual, a memória é enquadrada pelo grupo de afeto ou pelo núcleo social. M. Halbwachs (1990) diz que existem pontos de vista individuais dentro da memória coletiva e social. Sendo a memória um trabalho de enquadramento, que inclui selecionar, acomodar, hierarquizar, esquecer, lembrar e legitimar. Essa é a diferença entre Bergson (1999) e M. Halbwachs (1990), de que

não existe memória individual; para Halbwachs (1990) a gente está sempre nos quadros sociais da memória.

Em vários momentos Maurice Halbwachs insinua não apenas a seletividade de toda memória, mas também um processo de "negociação" para conciliar memória coletiva e memórias individuais: "Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum. (POLLAK, 1989, p. 3)

M. Halbwachs (1990) acentua que a memória é uma construção do presente. Os sujeitos são posicionados no presente e, a partir do enquadramento coletivo e social, vão pegar as virtualidades do passado e atualizá-las no presente. A memória, no entanto, é fundamental para que um grupo constitua sua identidade em termo de coesão social. "A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis". (POLLAK, 1989, p. 9)

Para Halbwachs (1990) a memória é um trabalho e descreve três grupos de enquadramentos: 1º: Acomodação e Assimilação; 2º: A mudança e o esquecimento (muitas vezes o esquecimento faz parte da lembrança, com a intenção de apagar sujeitos para excluir definitivamente da sua memória, por ter um efeito de sentido projetado para o futuro); 3º: Hierarquização e legitimação.

Dentro do conceito de enquadramento da memória, há os 'guardiões da verdade' ou guardiões da memória, que também é complexo se for projetado no sujeito a função de "deter a verdade", o que pode acarretar no engessamento e na abdução da memória, o que Bourdieu (1988) chama de "deter o capital simbólico". É por isso que, na pesquisa de registro através da memória experimentada, é necessário comparar e contextualizar a narrativa do autor e até mesmo em que condição foi feito o registro, para que a história faça sentido, tenha coerência e seja compatível com o que de fato existiu. Pollak (1989) acentua a atenção com a memória enquadrada, através da experiência da memória oral descrita por mulheres e homossexuais vítimas do Holocausto:

Assim como uma "memória enquadrada", uma história de vida colhida por meio da entrevista oral, esse resumo condensado de uma história social individual, é também suscetível de ser apresentada de inúmeras maneiras em função do contexto no qual é relatada. Mas assim como no caso de uma memória coletiva, essas variações de uma história de vida são limitadas. Tanto no nível individual como no nível do grupo, tudo se passa como se coerência e continuidade fossem comumente admitidas como

os sinais distintivos de uma memória crível e de um sentido de identidade assegurados. (POLLAK, 1989, p. 13)

Dentro do recorte proposto através das hipóteses que invisibilizaram a mulher no samba, é possível considerar que o próprio João do Rio cometeu interferências pessoais na sua escrita que se tornou pública sobre as figuras femininas narradas em suas obras. Vê-se que ele não tinha simpatia pela Tia Ciata. Em “As Religiões no Rio”, João do Rio repete algumas vezes que a tal da ‘Assiata’ é uma feiticeira de embromação:

Esta é de força. Não tem navalha, finge de mãe-de-santo e trabalha com três ogans falsos - João Ratão, um moleque chamado Macário e certo cabra pernóstico, o Germano. A Assiata mora na rua da Alfândega, 304. Ainda outro dia houve lá um escândalo dos diabos, porque a Assiata meteu na festa de Iemanjá algumas iauô feitas por ela. Os pais-de-santo protestaram, a negra danou, e teve que pagar a multa marcada pelo santo. Essa é uma das feiticeiras de embromação. (RIO, 1976, p. 9)

E descreve a mesma como:

Assiata, uma negra baixa, fula e presunçosa, moradora à rua da Alfândega, dizem os da sua roda que pôs doida na Tijuca uma senhora distinta, dando-lhe misturadas para certa moléstia do útero. Apotijá, o malandro da rua do Hospício, que aproveita os momentos de ócio para descompor o Brasil, tem também uma vastíssima coleção de casos sinistros. (RIO, 1976, p. 15)

Já João Alabá, pai de santo de Tia Ciata, foi descrito por João do Rio como “negro rico e sabichão da rua Barão de S. Félix, 76”. Alguns fatos narrados por João do Rio foram reescritos, através de seus informantes, pois, apesar de ser um flâneur, João do Rio às vezes não se arriscava tanto nas idas à periferia e espaços acomodados pelos negros e pobres. Assim como utiliza-se a obra ‘O Cortiço’, de Aloízio Azevedo, publicado em 1890, para obter referências de comportamentos social e da utilização do espaço físico dos cortiços e da relação entre os indivíduos, é possível extrair de ‘Macunaíma, o herói sem nenhum caráter’, livro publicado em 1928, escrito por Mario de Andrade, a referência que o autor faz a Tia Ciata e comparar a tradução feita das características em relação à construção da identidade e imagem de uma pessoa.

A macumba se rezava lá no Mangue no zungu da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão. Às vinte horas Macunaíma chegou na biboca levando debaixo do braço o garrafão de pinga obrigatório. Já tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes e a função ia principiando. Macunaíma tirou os sapatos e as meias como os outros e enfiou no pescoço a milonga feita de cera de vespa tatucaba e raiz seca de assacu. Entrou na sala cheia e afastando a mosquitada foi de quatro saudar a candomblézeira imóvel sentada na tripeça, não falando um isto. 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 compridez já sonolenta pendependendo, pro chão de terra. (ANDRADE, 1928, p. 43)

E continua:

...Todos estavam inquietos ardentes desejando que um santo viesse na macumba daquela noite. Fazia já tempo que nenhum não vinha por mais que os outros pedissem. Porque a macumba da tia Ciata não era que-nem essas macumbas falsas não, em que sempre o pai-de-terreiro fingia vir Xangô Ochosse qualquer, pra contentar os macumbeiros. Era uma macumba séria e quando santo aparecia, aparecia de deveras sem nenhuma falsidade. Tia Ciata não permitia dessas desmoralizações no zungu dela e fazia mais de doze meses que Ogum nem Exu não apareciam no Mangue. (ANDRADE, 1928, p. 45)

Sendo ficção ou não, Mario de Andrade faz uma homenagem à mãe de santo Tia Ciata e diverge opinião sobre a reputação da famosa baiana e principal protagonista do surgimento do samba. Através do aprofundamento feito em cima dos conceitos sobre memória, destacando a tríade entre: memória coletiva - jogo de memória – esquecimento, vê-se que a falta de registro através de fotografia, a precariedade de depoimentos colhidos com as tias baianas e a narrativa retratada, que trouxe um dos poucos registros que se tem de Tia Ciata e das demais tias, fazem com que a figura feminina entre no jogo do esquecimento, e, a partir desta análise seja possível entender e tecer uma história que invisibilizou a mulher no samba, correlacionando o gênero a performances distantes do centro da roda, assemelhando a estética feminina a na dança e na cozinha.

1.2 - A dicotomia das Tias e Damas do Samba

Se em algum momento a mulher se tornou invisível, vamos levantar hipóteses que não só apontam as razões, como táticas que produzem efeito reverso a este adjetivo. E já que o surgimento do samba teve como sede a cidade do Rio de Janeiro, podemos dizer que o escritório foi a casa da Tia Ciata.

Junto com Tia Ciata, muitas outras mulheres se assemelharam na estrutura social que concentrava os milhares de negras e negros que desembarcavam no porto do Rio, de navios, que vinham em grande escala da Bahia e de demais estados brasileiros. Estavam presentes: Tia Amélia, Tia Rosa, Tia Bebiana, Tia Perpétua, Tia Veridiana, Tia Maria Amélia, Rosa Olé, Tia Mônica, Tia Carmem do Xibuca, Tia Gracinda, Tia Mariato, Tia Mariquita, entre outras que recebiam a consagração de serem chamadas carinhosamente de Tia. Elas eram tantas e foram tão importantes para a preservação da identidade do grupo que, ao invés de terem seus nomes consagrados individualmente, foram resumidas à expressão: as Tias Baianas, como o

título do artigo publicado por Mônica Velloso, “As Tias Baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”⁹.

Com base na representatividade das Tias Baianas, será abordada a dicotomia da performance que distingue as Tias e as Damas do samba na busca de compreender como que a performance dessas duas identidades femininas influenciaram na ascensão de determinadas mulheres no mercado da produção musical ao longo do tempo.

1.2.1- As Tias Baianas

No dicionário da História Social do Samba, Nei Lopes e Luiz Antônio Simas definem a expressão Tias Baianas como:

Expressão historicamente usada para mencionar as senhoras que vieram da Bahia para o Rio de Janeiro e constituíram a comunidade da Pequena África, berço indiscutível do samba carioca. Entre elas são mencionadas Tia Ciata (1854-1924); Tia Sandata (?-?); Tia Amélia do Aragão (?-?), mãe do violonista e compositor Donga; Tia Perciliana de Santo Amaro (?-?), mãe do músico João da Baiana; Tia Fé (c.1850-c.1930). Em meados do século XX, algumas “tias” destacaram-se como baianas nas escolas e, também, como responsáveis pelas tradições culinárias em cada uma das agremiações. Ver BAIANA; CULINÁRIA e GASTRONOMIA. (LOPES, 2015, p. 290)

Na descrição do dicionário, fica explícita a relação das Tias Baianas com a culinária. Sendo que, além de quituteiras e cozinheiras de mão cheia, uma qualidade quase que unânime entre as mulheres pretas daquela época, já que durante longo período de escravidão cabia à mulher ocupar a cozinha dos engenhos e das casas dos senhores que detinham a posse dos escravos, foram elas que difundiram o novo estilo musical que nascia no território carioca. Para além da afinidade com a culinária, Tia Ciata e outras tias eram líderes de terreiro de candomblé, ialorixá, iyalorixá, iyá, ialaorixá ou, popularmente falando, mãe de santo. Relação esta que impunha respeito entre os “fiéis” e admiradores, fosse homem ou mulher.

Tia Bebiana e suas irmãs-de-santo, Mônica, Carmem do Xibuca, Ciata, Perciliana, Amélia e outras, que pertenciam ao terreiro de João Alabá, formam um dos núcleos principais de organização e influência sobre a comunidade. Enquanto as classes populares, em sua minoria proletarizadas, sob a liderança inicial dos anarquistas, se organizam em sindicatos e convenções trabalhistas, grande parte do povão carioca que se desloca do cais pra Cidade Nova, pro subúrbio e pra favela, predominantemente negro e mulato, também se organiza politicamente, em seu sentido extenso, a partir dos centros religiosos e das organizações festeiras. (MOURA, 1995, p. 135)

⁹ Disponível no site: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/888>

O reconhecimento social da mulher preta neste período do início do século XX se dá através da religião e da culinária. É o candomblé que vai resguardar o protagonismo da mulher e gerar a fonte de renda, com a iniciativa de levar às ruas as “barracas das baianas”, com acarajé, cuscuz, vatapá, entre outros doces típicos da culinária baiana e que possuem vínculo com os alimentos que compõem o próprio ritual do candomblé, sendo comidas de santo. Na época, elas eram chamadas de quituteiras e digamos que as baianas foram as pioneiras no empreendedorismo que se tornou o mercado do camelô que se estabelece hoje nas grandes cidades, e foi graças à relação de liderança no terreiro que se estabeleceu um acordo entre as mães de santo. Diz-se que os orixás deram a autorização para suas comidas serem vendidas como culinária. Se a história é verdadeira, não se sabe, mas a magia dos orixás elevou o acarajé à fama internacional, sendo conhecido mundialmente pela identidade cultural característica da Bahia, e feito pelas “baianas”, sendo ele um bolinho oriundo da nação iorubá que é servido aos orixás. Como as mulheres eram as “chefes” de terreiro, e precisavam sustentar toda a família e ainda cuidar do “santo”, os orixás autorizaram a comercialização dos seus alimentos a fim de que parte da receita das vendas fosse destinada à manutenção do terreiro. E assim foi feito. Elas começaram a montar seus tabuleiros nas ruas, com indumentárias completas do candomblé, ganhando representação internacional da cultura baiana e independência financeira.

É importante ressaltar que as mulheres aqui em questão são pretas, filhas ou netas de escravos que nasceram livres por extinção da escravidão no Brasil e a maioria migrou da Bahia para o Rio de Janeiro em busca de trabalho. Diante desta recordação, é importante construir o núcleo familiar das mulheres negras neste período, que criam seus filhos, sobrinhos, muitas vezes sem o apoio de um marido. Essa degradação da estrutura familiar foi uma das consequências da escravidão. A ausência do núcleo familiar é compensada pela vitalidade do grupo, que não segrega a criança ao meio infantil, incorporando-a na própria batalha pela sobrevivência. (MOURA, 1995, pp.95-96). E os ensinamentos geracionais aconteciam dentro da comunidade negra, abrangendo homens e mulheres. Em uma entrevista para o Museu da Imagem e do Som, Heitor dos Prazeres conta que “quem sabia mais ensinava, o que viria a gerar a formação de grupamentos de pessoas em torno de certos ofícios que se tornam tradicionais no grupo baiano na Praça Onze, zona Portuária, da Saúde.” (MOURA, 1995, p.95). O mesmo sistema valia entre as mulheres, como conta Cincinha, neta de Tia Ciata:

Elas todas sabem fazer doce, a gente aprende de tudo. Elas diziam pra gente: “amanhã quando casar, se tiver um fracasso com o marido, não precisa pedir ao vizinho nem a parente, é só fazer qualquer coisa pra ganhar dinheiro”. (...) Cada uma nas suas casas, os que iam nascendo não sabiam ainda e ia-se ensinando. (MOURA, 1995, p. 95)

A partir da análise desses sujeitos, iremos destrinchar a utilização da performance e das consequências que ela trouxe para dentro do samba. De acordo com Richard Schechner (2006), performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. E são as características da culinária que vão permanecer na caracterização das Tias que se consagraram dentro do samba ao longo dos anos. Já sem a indumentária da saia branca das baianas, nomes como Tia Doca, Tia Surica e Tia Eunice são referências que temos tanto como pastoras quanto produtoras de rodas de samba. Mas, para que elas conseguissem se manter dentro desse universo, não bastava ter talento para o samba, era preciso mais. Tecnicamente falando, precisavam de uma performance de um comportamento restaurado, inspirado nas atuações das “tias baianas”. Na definição de performance, comportamento restaurado são ações físicas, verbais ou virtuais, que não são pela primeira vez, que são preparadas ou ensaiadas (SCHECHNER, 2006); uma pessoa pode não estar ciente que ele ou ela desenvolve uma porção de comportamento restaurado. Também conhecido como comportamento duas vezes vivenciado. Essa definição feita por Schechner (2006) reorganiza na teoria a necessidade de manter um vínculo doméstico da mulher em um universo profissional, dividindo o espaço entre o masculino e o feminino. O comportamento restaurado das tias do samba é o resgate de uma habilidade que se mistura com tática de sobrevivência para que a mulher conseguisse se organizar socialmente, financeiramente e sustentar seus filhos, irmãos e quem morasse junto consigo.

Vamos chamar as três tias citadas - Tia Doca, Tia Surica e Tia Eunice -, como Tias contemporâneas, que se tornaram pastoras da velha guarda da Portela e reorganizaram as festas promovidas na casa da Tia Ciata, no início do século XX; e através da habilidade com a cozinha, promoveram, nos quintais de suas casas, sambas que se tornaram referência cultural de preservação do samba (comportamento restaurado), que veremos com maior profundidade após explicitar as personagens estudadas.

Cantora e compositora, Jilçária Cruz Costa, conhecida como Tia Doca da Portela¹⁰ ou Tia Doca, faleceu em janeiro de 2009, com 77 anos. A baluarte foi tecelã e empregada doméstica, entrou para a Velha Guarda da Portela em 1970 e chegou a gravar com Beth Carvalho, Zeca Pagodinho e Marisa Monte. Em 1978, Tia Doca inaugura o “Pagode da Tia Doca”, localizado em Madureira, em um amplo quintal, debaixo de tendas armadas sob duas amendoeiras em ambiente familiar. Em uma reportagem para o Globo Online “Pagode da Tia Doca em Madureira”¹¹, a pastora fala sobre o processo de construção do evento que entraria no calendário cultural carioca.

Eu fiquei sozinha com meus filhos, fui trabalhar, tive que colocar alguma coisa porque meu dinheiro era pouco, tinha que pagar colégio, então foi onde surgiu esse pagode, e está até hoje. Meu filho já tem 40 e tanto, minhas filhas já casaram, já deu filho, deu neto, já sou bisavó. Tudo saiu desse pagode. Já saiu muita gente boa para ser artista.... E aqui não tem esse negócio de patrocínio não. Tenho que trabalhar, juntar e pagar no 'findô'. Mas eu tô satisfeita. Tudo que Deus faz é bom.” (reportagem O Globo/ RioShow, TIA DOCA, 200?)

Eunice Soares de Oliveira, Tia Eunice, faleceu em 2015, aos 94 anos. Entrou para a Velha Guarda da Portela em meados da década de 70, a convite de Manacéa. Até então, a Velha Guarda tinha uma única pastora, a Tia Vicentina. Quando a Vicentina se afastou, o Manacéa convidou a Eunice e a Doca para serem as novas pastoras. Em seguida veio Tia Surica, completando o time de cantores da velha guarda. O curta/documentário "Batuque na Cozinha"¹² (2004) conta com o registro e com depoimentos das próprias pastoras e responsáveis pelos eventos feitos em seus quintais. Como o próprio título do documentário diz, o samba feito pelas baluartes possui relação direta com as panelas e a culinária. Logo no início do filme, Tia Eunice fala sobre ser reconhecida como ‘tia’; para ela o apelido ‘tia’ é uma palavra de respeito. E cita como referência Tia Ciata, Tia Miúda, Tia Madalena Rica. “Essas tias velhas, digo, mais velhas, foram se acabando. Esses tipos só estão existindo assim,

¹⁰ Cantora. Compositora e Pastora da Velha-Guarda da Portela. De família oriunda do Morro da Serrinha, sua mãe, Dona Albertinha, foi a primeira porta-bandeira da Escola Prazer da Serrinha. Prima de Dona Ivone Lara, em sua casa aconteceram as reuniões que deram início à fundação da Escola Império Serrano no ano de 1947. Trabalhou como empregada doméstica e tecelã. Aos 14 anos já atuava como porta-bandeira da Unidos da Congonha, escola de samba do bairro de Vaz Lobo, subúrbio do Rio de Janeiro. Foi casada com Altair Costa, filho do compositor Alvarenga, um dos principais da Ala de Compositores da Portela. No ano de 1953, ingressou na Portela, onde integrou a Ala das Baianas da Escola de Samba Portela. Sua roda de samba "Pagode da Tia Doca", em Madureira, na Zona Norte do Rio de Janeiro, era sempre frequentada por artistas como Clara Nunes, Paulo César Pinheiro, Zeca Pagodinho, Monarco, Beth Carvalho e João Nogueira, entre muitos outros, além da nova geração, como Teresa Cristina, Dorina, Dudu Nobre e Marquinhos de Oswaldo Cruz. (<http://dicionariompb.com.br/tia-doca/biografia>)

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ca1AAFZCWms#t=39>

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=2HJCRsBqgNU>

na velha guarda, velha guarda da Mangueira, velha guarda do Império, mas nesses outros grupos aí não existe não”. (Batuque na Cozinha, 2004)

Naquela época eu era mais tratada como dona Eunice, depois veio Tia Eunice. Era bom porque a rapaziada era gente boa, e eu abria a minha casa e deixava à vontade, às vezes a gente ficava a noite toda descascando legumes para fazer um cozido, as vezes cismavam de fazer uma sopa. mas era bom. Tudo com o pagode cantando. Dava tempo de cozinhar, cantar, sambar e dizer no pé tudo. O samba nasceu e cresceu no quintal das casas dessas tias. E ali a gente passava a noite toda, o dia inteiro brincando, cantando, graças a deus com tudo bom. (BATUQUE NA COZINHA, 2004)

A única viva, Iranette Ferreira Barcellos¹³, ou Tia Surica, nasceu em 1940 e hoje tem 81 anos. É ex-intérprete de samba-enredo, foi a primeira mulher na Portela a cantar samba enredo, em 1966, com “Memórias de um sargento de milícias”; em 1980 recebeu o convite para integrar a velha guarda da Portela. Surica tornou-se conhecida por comandar na quadra da Escola de Samba da Portela a Feijoada da Tia Surica, que durou 13 anos, acontecendo uma vez ao mês. E, em conjunto, Tia Surica recebia amigos e sambistas em sua casa, também em Madureira, que ficou conhecida como “Cafofó da Surica”. Essas experiências vividas pelas personagens supracitadas podem ser usadas como exemplo de uma performance de comportamento restaurado. As experiências praticadas e criadas foram feitas através de uma tradição já existente na história do samba. Até mesmo as posições e lugares direcionados para as mulheres e para os homens.

Apesar de todas as mulheres aqui citadas serem de suma importância para a música em si, com ênfase no samba, sendo elas cantoras, mesmo assim elas tiveram que vestir a roupagem da mulher cozinheira e anfitriã para garantir uma estabilidade financeira e social no mercado, repetindo os rituais e as performances das “tias baianas” no início do século XX. Suas performances garantiram não só a perpetuação de um processo cultural, como a constituição de bens simbólicos e capitais na carreira de cada uma. No entanto, só Tia Surica da Portela teve três discos gravados: o primeiro em 2004 (Surica-Fina Flor); o segundo, em 2013 (Tia Surica – Poderio de Oswaldo Cruz); e o último, lançado em 2021, em homenagem ao centenário de Manacéa.

Por que o mesmo não aconteceu com Clara Nunes, Beth Carvalho e Dona Ivone Lara? Diferentemente da Tia Doca, Tia Eunice e Tia Surica, elas foram consagradas como as Damas do samba e em nenhum momento tiveram correlação física e estética com a culinária. As três

¹³<http://dicionariompb.com.br/surica/biografia>

tinham ligação direta com escolas de samba, sendo Clara Nunes consagrada a estrela da Portela; Beth Carvalho, da Mangueira; e Dona Ivone Lara, da Império Serrano. Diferentemente das tias, as três damas tiveram promoção com turnê internacional e inúmeras gravações de discos.

1.2.2- As Damas do Samba

Quando se fala nas damas do samba, logo vêm à mente as cantoras de rádio, ou mulheres que possuem uma estética mais refinada, como Aracy de Almeida, Dolores Duran, Dalva de Oliveira, entre outras. Na busca pela definição do termo Damas, no Dicionário da História Social do Samba, encontramos a interpretação do termo dividido em três expressões: Damas – Ver Pastoras – Ver Condição Feminina.

A primeira busca, Damas, os autores resumiram a definição da seguinte forma:

Nos antigos desfiles de escolas de samba, notadamente nas décadas de 1950-1960, as pastoras geralmente desfilaram fantasiadas de “damas antigas” ou “sinhazinhas”, à moda do século XIX, com chapéu e sombrinha, como os enredos, baseados em temas da história oficial, ensinavam. Ver PASTORA. (LOPES, 2020, p. 89)

Em Pastoras, o dicionário sublinha:

Denominação que, nas escolas de samba, se aplica às mulheres, à exceção das baianas, encarregadas de interpretar a parte coral dos sambas e executar a coreografia. Na era do rádio, foi comum a seleção de algumas dessas mulheres, em geral jovens e bonitas, para participar, como coristas e dançarinas, das apresentações de artistas do samba, como foi o caso de *Ataulfo Alves e suas pastoras*. O termo originou da manifestação folclórica conhecida como “pastoril” (Lopes, 2011:534). Ver CONDIÇÃO FEMININA; RANCHOS CARNAVALESCOS.” (LOPES, 2015, p. 215)

Seguimos para a página 70 do dicionário em busca da definição da expressão Condição Feminina:

No universo do samba, que compreende tanto as agremiações carnavalescas quanto outros ambientes e ocasiões em que a cultura sambística se manifesta, a presença feminina é determinante. Ela se impõe como reflexo da experiência histórica da mulher na sociedade brasileira; em especial daquela vivida pelas afrodescendentes. **Nas escolas de samba** - Desde os primórdios, a atuação das mulheres nas escolas foi decisiva em termos musicais e coreográficos, constituindo-se elas – como pastoras (damas) ou baianas - no grande suporte do canto coral, da evolução e da harmonia. Em face dessa importância, até meados da década de 1970, aproximadamente, dançar nos terreiros (quadras) das escolas era privilégio e obrigação das pastoras, tal como ocorre com as iniciadas nos terreiros de culto aos orixás. Outros segmentos em que as mulheres garantiam participação foi no de ritmistas. Assim, já em 1938, segundo o site <http://www.gresportela.org.br>, a

legendária Dagmar, mulher de Nozinho, irmão de Natal da Portela (1905- 1975), destacava-se como a primeira mulher a participar de uma bateria, tocando surdo no desfile de sua escola. No terreiro da criação musical, em 1933, a Unidos da Tijuca tinha em seus quadros a compositora Amélia Pires (Cabral, 1996:74). Mais tarde revelaram-se as primeiras mulheres compositoras de samba de enredo propriamente ditos. O pioneirismo, segundo os registros históricos, cabe a Carmelita Brasil, fundadora e presidente do G.R.E.S Unidos da Ponte, de São João de Meriti. Assinando, sozinha ou em parceria, os sambas de 1958 a 1961 e o de 1964, Dona Carmelita foi também a criadora de vários dos temas desenvolvidos por sua escola nas décadas de 1950 e 1960 (Araújo e Jório, 1969: 190-91). Carmelita Brasil teria sido também a primeira mulher a dirigir uma escola de samba na região metropolitana do Rio, tendo exercido a presidência da Ponte de 1957 até 1979. No carnaval de 1965, ainda mencionada como Ivone dos Santos, a mais tarde consagrada Dona Ivone Lara assinava, com Silas de Oliveira (1916-1972) e Bacalhau, o samba de enredo da Império Serrano “Cinco bailes da história do Rio”. Como intérpretes no desfile principal, a primeira parece caber à cantora Carmem Silvana, que, na década de 1960, gravou um LP intitulado *O rouxinol do Império* (Discobrás –LPM – 2014). A ela coube, em 1964, a função de puxadora do samba de enredo “Aquarela Brasileira”, de Silas de Oliveira. Dois anos depois, em 1966, Surica da Portela ajudou a puxar o samba “Memórias de um sargento de milícias”, da Portela, de autoria de Paulinho da Viola. As profissionais Marlene, Elza Soares, Clara Nunes e Simone foram outras intérpretes que exerceram a função. Já como presidentes de agremiação, depois de Carmelita Brasil, registram-se os exemplos de Terezinha Monte (Unidos do Cabuçu, 1984); Elizabeth Nunes (Acadêmicos do Salgueiro, 1986); Neide Coimbra (Império Serrano, 2004) Vera Lúcia Corrêa (Império Serrano, 2010); e Regina Célia (Salgueiro, 2008). Convém destacar, ainda nas escolas, a participação das mulheres como porta-bandeiras e passistas, temas desenvolvidos em verbetes específicos. **No disco** – Talvez a primeira participação feminina na geração de um samba tenha sido a da cantora Izaltina, que, em 1920, gravou em dupla com Baiano, o intérprete criador do samba de Dongo “Pelo telefone” (Severiano e Melo, 1997a:58), o samba carnavalesco “Quem vem atrás fecha a porta”, de Caninha (disco da Odeon nº 127.929). Ainda naquela época, o mesmo cantor trazia à cena Maria Marzulo, dividindo com ela a interpretação de “O casaco da mulata” (disco da Odeon nº 122.369, *ibid.*, p.68). Em 1927, a cantora e atriz Rosa Negra, projetada a partir da Companhia Negra Revistas, grava em dupla com Francisco Alves o samba “Não quero saber mais dela”, de autoria de Sinhô (1888-1930). Dois anos depois, Aracy Cortes (1906-1985) grava o célebre “Jura”, do mesmo autor; e a década seguinte vê surgirem, no cenário do samba gravado, as vozes de Carmen Miranda (1909-1955), Araci de Almeida (1914-1988), Marília Batista (1918-1990) e outras. Importante registrar a atuação, no ambiente dos estúdios de gravação e shows, do marcante grupo vocal As Gatas, formado em 1967 pelas cantoras Afonsina Pires, a criadora e líder, de nome artístico Dinorah, Eurídice, Zélia e Zenilda, além de outras eventuais componentes. *Ver A DANÇA DO SAMBA; EROTIZAÇÃO; PASSISTA.* (LOPES, 2015, p. 70)

Na descrição, a expressão *dama* se relaciona com as pastoras do samba. No entanto, vamos trabalhar aqui uma nova roupagem do termo *dama*, utilizando valores estéticos que se relacionam através da performance de cada personagem, resgatando os conceitos de capitais culturais, simbólicos, estéticos e econômicos desenvolvidos por Pierre Bourdieu (1988). À definição do termo Condição Feminina, os autores citaram a baluarte Surica da Portela, que está sendo citada como um das “Tias”, proporcionando a oportunidade para o início de uma dialética da performance e os resultados entre as tias e as damas do samba. A dama aqui

apresentada possui características adversas das tias. Elas não têm relação com a cozinha, suas vestes são mais refinadas e a audiência empregada dentro da sociedade é impregnada por uma estética estritamente ligada ao capital simbólico, proporcionando não só a riqueza do capital, como a notoriedade artística em âmbito internacional, para o que Bourdieu (1989) aponta o interesse do capitalismo no viés da beleza, status e a fama, que ele entende como capitais, podem atuar de formas independentes e ajudar uns aos outros.

Serão analisados aqui três perfis femininos que construíram suas carreiras a partir da metade do século XX e que são tratadas como damas do samba: Dona Ivone Lara (1922-2018), Clara Nunes (1942-1983) e Beth Carvalho (1946-2019).

Yvonne Lara da Costa¹⁴, nascida no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, estudou no internato do Colégio Orsina da Fonseca, na Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro, onde permaneceu até os 16 anos. Em outubro de 1947, foi morar em Madureira e começou a frequentar a extinta escola de samba Prazer da Serrinha. Nessa época compôs muitos sambas e partidos-alto, que eram mostrados aos outros sambistas pelo seu primo Mestre Fuleiro (também compositor), como se fossem dele, pois o preconceito vigente não favorecia a aceitação de mulher sambista. Em 1965, o samba-enredo “Os cinco bailes da corte” ou “Os cinco bailes tradicionais da história do Rio” (Dona Ivone Lara, Silas de Oliveira e Bacalhau) classificou-se em segundo lugar¹⁵ no desfile das escolas de samba e não muito depois, em 1968, Dona Ivone Lara recebeu o posto de madrinha da ala dos compositores do G.R.E.S Império Serrano. Formada em enfermagem e serviço social, com especialização em terapia ocupacional, Dona Ivone esperou se aposentar para se dedicar integralmente ao samba. Após a aposentadoria, Dona Ivone Lara lança o primeiro EP, seguido por outros 15 discos nacionais, dois internacionais e dois DVDs. Em 2015, entrou para a lista das dez grandes mulheres que marcaram a história do Rio¹⁶.

A mineira Clara Francisca Gonçalves Pinheiro¹⁷, mais conhecida como Clara Nunes¹⁸, chega à cidade do Rio de Janeiro na década de 60 cantando Bolero. Em 1968 assina o contrato com a gravadora Odeon e grava seu primeiro disco. A projeção da carreira de Clara Nunes no samba se inicia a partir de 1970. A artista Clara Nunes passa a frequentar as quadras de escola

¹⁴ <http://www.donaivonelara.com.br/>

¹⁵ Fonte: <https://galeriadosamba.com.br/carnaval/1965/resultado/>

¹⁶ <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/rio-450-anos/noticia/2015/03/confira-lista-de-grandes-mulheres-que-marcaram-historia-do-rio-veja-10.html>

¹⁷ Biografia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Clara_Nunes

¹⁸ Documentário sobre a trajetória de Clara Nunes: <http://bit.do/fndd2>

de samba e muda sua roupagem, passa a vestir roupas com turbantes, e leva a religião de matriz africana à ascensão midiática, se convertendo à Umbanda, religião que segue uma doutrina espírita, mas é brasileira. Com uma carreira curta, Clara Nunes se tornou o símbolo da G.R.E.S Portela. Com 40 anos a mineira já havia gravado 16 discos.

Elizabeth Santos Leal de Carvalho¹⁹, ou, simplesmente Beth Carvalho, se tornou conhecida nacionalmente em 1968, após conquistar o 3º lugar com a música "Andança", no Festival Internacional da Canção (FIC). Sua carreira teve uma passagem curta pela Bossa Nova e foi no samba que Beth Carvalho se tornou conhecida como madrinha, por ter contribuído na construção da carreira de muitos artistas e grupos, como Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Dudu Nobre, Fundo de Quintal, Almir Guineto, Arlindo Cruz, entre outros. A trajetória de Beth Carvalho foi imensa e importantíssima para o samba. Ela recebeu seis prêmios Sharp, 17 discos de Ouro, 9 de Platina, 1 DVD de Platina, centenas de troféus e premiações diversas.

Comparar essas duas categorias de título, “tias” e “damas”, expande a possibilidade de pensar o conceito de performance dentro da estética feminina e inserir o mercado musical do samba como objeto para analisar o conceito proposto por Richard Schechner (2006), Ervin Goffman (1986) e Marvin Carlson (1996). Em “O que é performance?”, Schechner detalha o significado da palavra “performance”: execução, desempenho, façanha, proeza, representação, função, espetáculo, atuação, capacidade de realizar trabalho, rendimento; maneira de reagir ao estímulo, cumprimento de uma promessa equivalente a competência. (SCHECHNER, 2006, p. 1)

Schechner (2006) diz que performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo. A performance está presente não só no universo das artes, como também na vida cotidiana, possibilitando realizar encenações em diferentes ambientes do cotidiano, como no trabalho, na família, no lazer, no esporte, ou seja, praticamente em todos os ambientes, até mesmo no sexo. E, por isso, faz-se necessário entender a performance para filtrar as diferentes maneiras de colocá-la em prática e analisar o contexto histórico-social, a fim de entender a importância da repetição de determinados costumes, que no decorrer do tempo se tornam tradições caracterizadas por rituais e performances. E é este processo de tradição, que faz das tias do samba uma representação do que Schechner (2006)

¹⁹ Biografia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Beth_Carvalho

chama de “comportamentos restaurados”, ou seja, práticas que se repetem de geração a geração, de tempos em tempos.

As tias: Doca, Eunice e Surica se apropriaram de um comportamento restaurado das Tias Baianas, e não foi só na performance da culinária que elas se apoiaram para manter a tradição; tem todo um ritual que se repete anos após anos, como o lugar executado, os quintais, o formato da roda, as mulheres assumindo o papel de pastoras, já que o samba é desamplificado, ou seja, sem microfone para os cantores, por isso era necessário ter as pastoras no entorno da roda, cantando as músicas, normalmente em uma nota mais alta (8º acima), impulsionando o canto para o público que está atrás. E por isso, toda essa construção da repetição é composto por ensaio: “vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, e ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais” (SCHECHNER, 2006, p.2).

Se todo comportamento é uma restauração de algum momento do passado, então não há ineditismo? Há! Schechner (2006, p. 2) compara com o aforismo de Heráclito, quando o filósofo pré-socrático diz que “Ninguém consegue passar duas vezes dentro do mesmo rio, nem tocar duas vezes sob a mesma condição uma substância mortal”. Ambos estão certos. Pelo menos até agora. Pois nunca o evento se repete em sua integridade. Repete-se a performance, as características, os rituais, mas a interatividade, isso só acontece uma vez, pois envolve tanto a participação do emissor quanto do receptor, lembrando que existe um longo caminho que está entre as duas partes, o que na teoria da comunicação chama-se de canal, proporcionando uma experiência única, e é neste sentido que o filósofo se referia. Vimos que os conceitos de performance e memória andam de mãos dadas.

Já Erving Goffman (1985), na obra "A representação do eu na vida cotidiana", define performance como uma atividade que envolve um participante para influenciar os demais, e quando a pessoa faz da performance uma relação social. O que de fato faz sentido dentro da representação das tias em sua prática cotidiana de expressão profissional com relação à organização de eventos reunindo dois elementos: samba e comida, ocasionando uma “instância estética da vida cotidiana”. Goffman distingue esta representação como “fachada”:

Venho usando o termo "representação" para me referir a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência.

Será conveniente denominar de fachada a parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a representação. Fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação. Para fins preliminares será conveniente distinguir e rotular aquelas que parecem ser as partes padronizadas da fachada. (GOFFMAN, 1985, p. 29)

Enquanto Goffman (1985) busca o conceito de performance dentro da prática do cotidiano, através da encenação, Schechner (2006) tece a relação da representação como uma continuidade, estabelecendo um fluxo que estabelece um elo entre pessoas e espaços através da temporalidade. Se a música e a dança pertencem a uma arte, a culinária pertence à vida cotidiana, e juntas, elas se tornam a representação de uma cultura tradicional do samba, que distingue e categoriza o espaço da mulher.

Foi através desta performance que essas três tias citadas aqui, Doca, Eunice e Surica, conseguiram não só conduzir a economia da família, se estabelecendo como produtoras, como se consagraram como cozinheiras de mão cheia. Estabelecendo uma conexão direta com a casa da Tia Ciata, entre outras tias baianas que fizeram do quintal de suas casas um espaço de acolhimento e entretenimento. No quesito performance, tanto as Tias quanto as Damas possuem suas próprias características e representação para presentificação de seus trabalhos. Mas o que está sendo destacado aqui é como a performance influencia na formação da imagem estética empenhada na mulher dentro do samba, usando como referência os “comportamentos restaurados” e o reflexo desta análise dentro dos capitais sociais e econômicos do mercado; e tais configurações apontam um abismo que separa as tias das damas. A performance de cada grupo – tias e damas – não era para ser um divisor entre status midiático, cada grupo possui sua importância, qualidade e características musicais. No entanto, o critério de avaliação do mercado fonográfico distingue e faz da diferença estética uma seleção para ascensão dentro do mercado profissional, o que faz desta dicotomia uma análise da cultura no capitalismo.

Seja por aptidão ou necessidade, a cozinha pertencia à mulher. Tendo macumba, dança ou batuque, a mulher era a responsável pela “orgia gastronômica” nas festas. Essa relação foi se cristalizando ano após ano e mesmo com o talento e aptidão para tocar instrumentos, na maioria das vezes, a mulher não teria o reconhecimento e “inserção” dentro da roda.

Tia Perciliana, mãe de João Baiana, era exímia tocadora de pandeiro (MOURA, 1995) e riscava o prato como ninguém, o que contribuiu muito para que seu filho seguisse seus

passos e se tornasse um dos maiores pandeiristas do samba. Moura afirma que Noel Rosa aprendeu a tocar bandolim com a mãe, Marta de Medeiros Rosa, nas reuniões familiares e domingueiras realizadas no chalé da rua Teodoro da Silva número, 130, em Vila Isabel. O ambiente social que a mulher ocupa dentro do samba foi projetado e construído através de uma imposição social atribuída ao machismo estrutural, e, conseqüentemente, a própria indústria fonográfica reiterou os valores sociais de distribuição do gênero dentro do samba, enrijecendo as disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), através das próprias letras de samba.

Bakhtin faz a análise do discurso através da perspectiva dialógica da linguagem. ‘Círculo de Bakhtin’ (2013) expõe os conceitos: discurso, dialogismo, enunciação e signos ideológicos, e levanta questões sobre a construção do sentido, desde um ponto de vista discursivo-dialógico, dentro do contexto que tira a mulher do eixo principal do samba; e, através de uma narrativa construtivista, reafirma o lugar da mulher, tirando a visibilidade da mulher como protagonista do evento em si e estabelece o diálogo da filiação à negação.

Há muitas músicas consagradas do samba que trazem em sua narrativa ofensas às mulheres e a afirmação de sua posição social, relacionando a mulher com a comida. Entre elas, tem: **Mulher não manda em homem**, do Grupo Vou pro Sereno (*Com tanta roupa suja em casa você vive atrás de mim. Mulher foi feita para o tanque/Homem para o botequim..*); **Mulher Indigesta**, de Noel Rosa (*...Mas que mulher indigesta! Merece um tijolo na testa.*); **Se essa mulher fosse minha**, Os Magnatas do Samba (*...Se essa mulher fosse minha/Eu tirava do samba já, já/Dava uma surra nela/Que ela gritava: Chega/Chega/Oh meu amor/Eu vou-me embora da roda de samba eu vou...*); **O Feijão da Dona Neném**, de Arlindo Cruz e Zeca Pagodinho (*Esse feijão tá cheiroso/Foi Dona Neném que mandou preparar /Disse que a Penha lhe disse/ Que o fogo de lenha tem bom paladar/ Bota lenha na fogueira Neném/ Deixa o feijão cozinhar/ Bota lenha na fogueira Neném/ Não deixa o feijão queimar*).

Nesta última, a intenção dos autores é fazer uma homenagem a Dona Neném, que seguiu a tradição das tias baianas e promovia a rede de sociabilidade para a preservação e manutenção do samba. Esposa do compositor e cantor Manacéia, Dona Neném construiu a relação de afeto com o meio, sendo uma das responsáveis pelo fomento ao samba naquele período.

Stuart Hall (2003) traz o debate sobre a arena do consentimento e da resistência, que está embutida nas discussões da cultura popular e seus agentes. No artigo em que Start Hall (2003) fala sobre a desconstrução do popular, o autor destaca a transição das tradições culturais e das mudanças sociais que emergiram das classes populares entre os anos de 1880 a

1920. Hall fala da necessidade de trazer para a contemporaneidade os debates. “Escrever a história da cultura das classes populares exclusivamente a partir do interior dessas classes, sem compreender como elas são mantidas as relação e instituições da produção cultural dominante, não é viver no século vinte.” (HALL, 2003, p. 253)

A instituição dominante que tensionou a relação de disputa de gênero e tornou a mulher invisível no samba é formada pelo machismo estrutural e construiu um muro invisível que dividiu o espaço entre o homem e a mulher, dentro do mesmo grupo. Esta análise da dicotomia entre as performances que distinguem as tias das damas provoca a condição que posiciona o lugar que a mulher deveria ocupar na produção cultural do samba, dentro do conceito de memória, contextualizada por Pollak (1989) com uma tríade, dividida por: acontecimentos x personagens x lugares.

Assim como tornar-se inviável não atribuir os fatos às construções sociais a partir da identidade como uma região, estruturada pelos bens e capitais simbólicos.

O olhar inclinado ao dialogismo de Bakhtin (2013) amplia mais um fator que reforça o papel de invisibilidade e permite observar as canções sem encantamento e romantismo e possibilita uma problematização do dialogismo linguístico que cria estigmas e regras na posição social da mulher. Esta fundamentação também apresenta uma resposta para a pergunta inicial. As letras trazem o apagamento e provocam a invisibilidade da mulher dentro do espaço principal, que é dentro da banda, da roda, e não apenas como cantora, e sim como musicista, que toca o cavaco, violão, pandeiro, repique, tantan, conga, e qualquer outro instrumento ou cargo de liderança.

1.3- A formação do rizoma

Havia ainda a casa de Esther Maria Rodrigues, a dona Esther, senhora de pele branca, mas iniciada na macumba, casada com o negro Eusébio Rosas e fundadora do bloco carnavalesco Quem Fala de Nós Come Mosca. A vivenda de dona Ester, entidade integradora de universos distintos, se destacava pelo elenco variado de visitantes. Esbarrava-se por lá tanto com políticos de notoriedade, que por certo a ajudaram a conseguir a licença policial para o Come Mosca sair às ruas, quanto com os malandros mais destemidos do Estácio, seus convidados habituais, sempre de navalhas à cintura. Sem falar nos artistas profissionais do disco, como Donga e Pixinguinha, que volta e meia apareciam para fazer música, tomar um goró e receber passes no terreiro. Dona Esther, dona Martinha e dona Neném, entre tantas outras matriarcas do lugar, estavam para o subúrbio de Oswaldo Cruz como Tia Fé estava para a Mangueira — e, referência maior, Tia Ciata para a Cidade Nova. (NETO, 2017, p. 172)

Enquanto a elite se deleitava com o “Bota-Abaixo” e o Estado arquitetava uma identidade ufanista para a nova arquitetura da cidade do Rio de Janeiro, milhares de pessoas ocuparam os morros das cidades, subúrbios e as zonas que ainda eram consideradas rurais, como Engenho Novo, Madureira, Oswaldo Cruz. O projeto modernizador do chamado “Bota-abaixo” derrubou cerca de 1.300 edificações, a maioria delas do período colonial, deixando mais de 14 mil pessoas sem moradia²⁰.

O início do século XX foi movido por um esforço estrutural para uma “higienização” na cidade do Rio de Janeiro. As casas de acolhimento, chamadas de “Cabeça de Porco”, eram alojamentos sem saneamento básico e abrigavam um número superior à capacidade. João do Rio narra uma experiência de acompanhar o delegado em uma visita ao “círculo infernal”²¹, era uma batida policial para prender os *pivetes*. No capítulo “Sono Calmo”, João do Rio narra com detalhes uma inspeção em uma das inúmeras casas situadas na região da Gamboa:

Trepamos todos por uma escada íngreme. O mau cheiro aumentava. Parecia que o arrareava, e, parando um instante, ouvimos a respiração de todo aquele mundo como o afastado resfolegar de uma grande máquina. Era a seção dos quartos reservados e a sala das esteiras. Os quartos estreitos, asfixiantes, com camas largas antigas e lençóis por onde corriam percevejos. A respiração tornava-se difícil. Quando as camas rangiam muito e custavam a abrir, o agente mais forte empurrava a porta, e, à luz da vela, encontrávamos quatro e cinco criaturas, emborçadas, suando, de língua de fora; homens furiosos, cobrindo com o lençol a nudez, mulheres tapando o rosto, marinheiros “que haviam perdido o bote”, um mundo vário e sombrio, gargulejando desculpas, com a garganta seca. Alguns desses quartos, as dormidas de luxo, tinham entrada pela sala das esteiras, em que se dorme por oitocentos réis, e essas quatro paredes impressionavam como um pesadelo. Completamente nua, a sala podia conter trinta pessoas, à vontade, e tinha pelo menos oitenta nas velhas esteiras atiradas ao soalho. Os fregueses dormiam todos — uns de barriga para o ar, outros de costas, com o lábio no chão negro, outros de lado, recurvados como arcos de pipa. Estavam alguns vestidos. A maioria inteiramente nua, fizera dos andrajos travesseiros. Erguendo a vela, o encarregado explicava que ali o pessoal estava muito bem, e no palor em halo da luz que ele erguia, eu via pés disformes, mãos de dedos recurvos, troncos suarentos, cabeças numa estranha lassidão — galeria trágica de cabeças embrutecidas, congestionadas, bufando de boca aberta... De vez em quando um braço erguia-se no espaço, tombava; faces, em que mais de perto o raio de luz batia, tinham tremores súbitos — e todos roncavam, afogados em sono. (RIO, 1908, p. 75)

À custa de empréstimos bancários milionários, o projeto incluiu obras de saneamento básico, aterramento de pântanos, canalização de cursos de água, arborização de praças, construção de prédios monumentais (como o Teatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional), modernização do porto, abertura de grandes avenidas, além do

²⁰ Para um conjunto das realizações do prefeito e suas respectivas repercussões na imprensa, ver Giovanna Rosso del Brenna, *O Rio de Janeiro de Pereira Passos* (Rio de Janeiro: Index; Solar Grandjean de Montigny; PUC-Rio, 1985). O número de desabrigados foi estimado por Jaime Larry Benchimol, op. cit., p. 287.

²¹ João do Rio. *A Alma Encantadora das Ruas*, p.73.

calçamento, prolongamento e alargamento de ruas. Um *boulevard* brasileiro demarcando a capital da nova república. Tudo precedido pela inevitável derrubada de casas, cortiços, prédios - e mesmo quarteirões inteiros - da área central. (NETO, 2017)

O Morro da Providência foi a primeira comunidade a ter as características da “favela” e, aproveitando a oportunidade, o nome : FAVELA foi trazido pelas mulheres que acompanhavam os soldados na Guerra de Canudos. No livro - Morro da Providência: Memórias da Favela", o Morro da Providência foi a instalação concedida pelo Ministério de Guerra para que os soldados, maioria negros, fizessem suas casas. E as mulheres baianas, companheiras dos soldados, viram no Morro da Providência uma semelhança com um arbusto típico da região de Canudos, chamado de favela. (CRUZ, 1941)

Na retórica malandreada de Nei Lopes, que além de ser cantor, compositor, escritor, advogado, também é baluarte do Acadêmicos do Salgueiro, o autor traz o conceito da favela através do relato de Dias da Cruz, que diz assim:

A favela, escreve Dias da Cruz, tem sua toponímia ligada à chamada Guerra de Canudos, terminada a guerra na Bahia, regressavam as tropas que vinham dado o combate e existia um fanatismo de Antônio Conselheiro. Muitos soldados solteiros vieram acompanhados de suas cabrochas, elas queriam vir à corte. Eles Soldados, tiveram que arranjar moradas para ficar indo com as cabrochas que vinham da Bahia. Foram para o antigo Morro de e São Diego e ali armaram o seu lar. As cabrochas eram naturais de uma serra chamada favela, no município de Monte Santo, naquele Estado, falavam muito sempre na sua Bahia, no seu morro, e ficou na favela, nas terras cariocas, os barracões foram aparecendo um a um, primeiro na aba da Providência, morro em que já morava uma numerosa população. Depois foi subindo, virou para o outro lado, no Livramento, nascera então a favela em 1895. (LOPES, 1992, p. 6)

Esta reforma se baseava em duas propostas: higienizar a cidade dos cortiços e dos ratos, que era foco de doenças, e transformar o Rio em uma Paris. Enquanto o governo projetava uma nova cidade, o movimento cultural estava sendo disputado. A rotina da polícia se resumia na operação constante de invasões nos cortiços, revirando a cidade atrás de ratos e quebrando as cabeças de porco e habitações coletivas, enquanto batuques rolavam nas casas das tias baianas e, em paralelo, havia a disputa pelos ranchos. O formato que temos hoje dos blocos de carnaval foi construído por Hilário Jovino Ferreira, baiano e ogã do terreiro de João Alabá. (Tia Carmem da Xibuca cita o nome de Hilário em entrevista com Grande Otello como o Rei do Rio, sendo ele o criador de tudo que temos hoje em relação a bloco de rua). O deslocamento para além do centro da cidade foi a solução para milhares de pessoas e famílias. E é aí que o conceito Rizoma ganha um novo sentido, desta vez dentro do território.

Existem três conceitos de Rizoma. O primeiro é o botânico, que denomina rizoma um tipo de caule que cresce horizontalmente, geralmente subterrâneo, mas podendo também ter

porções aéreas. O rizoma é uma força que sustenta o galho até as folhas. O segundo a trazer um novo conceito do Rizoma é Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), que utiliza da pré-definição biológica em suas teorias filosóficas. Desta vez, o rizoma recebe uma leitura em suas dimensões imagética e conceitual, situando-o como uma alternativa às formas tradicionais de representar e organizar o conhecimento. O conceito proposto por Deleuze e Guattari será reportado dentro do objeto no terceiro capítulo.

A terceira hipótese do rizoma, elucidada a partir da biologia, foi apresentada pela pesquisadora Juliana Barbosa (2013), incorporando o termo dentro dos sujeitos do samba, associando o caule que mantém firmes as pontas opostas – raiz e as folhas, e traz o entendimento de que o samba tem seus rizomas, sendo mediadores sociais com grande influência na disseminação dessa cultura, responsáveis pela geração de importantes conexões que atravessam gerações e extrapolam cartas geográficas. A pesquisadora debruça sua pesquisa na obra de Nelson Sargento.

Assim como os rizomas, alguns artistas espalham raízes do samba no tempo e no espaço. São mediadores sociais que tiveram grande influência na disseminação dessa cultura em várias esferas sociais, garantindo a vivacidade dessa manifestação cultural que atravessa seu primeiro século de existência. (BARBOSA, 2013, p. 1)

Juliana Barbosa insere no rizoma o conceito de mediação que os sujeitos artistas exercem como papel fundamental para a sustentação, para a permanência e proliferação desta cultura. Ela traz como exemplo o papel exercido por Nelson Sargento, Sinhô, Ismael Silva, Donga, compositor Padeirinho da Mangueira, Elizeth Cardoso, Dona Ivone Lara, Martinho da Vila. Para ela, todos são operadores de linguagem, invasores que transpõem tanto o fechamento do mundo acadêmico quanto o fechamento classista da condição intelectual. Através do terceiro conceito que associa a botânica do efeito rizoma como mediação cultural, será implementada mais uma possibilidade do Rizoma, desta vez para o território.

Vê-se aqui a similaridade do efeito de fragmentação da região chamada “Pequena África”, que, ao invés de interpretar a desterritorialização como o fim de uma cultura, propõe a solidificação e expansão de uma expressão cultural oriunda de uma pequena região para além da sua comunidade e do território de origem. Neste sentido, quando há o deslocamento de milhares de pessoas para bairros distantes, como subúrbios e periferias, acontece exatamente este efeito, não mais como sujeito, proposto por Juliana Barbosa, agora pela ocupação do território. Suas fibras resistentes não só se fixaram nas novas regiões como se reproduziram. O samba se modificou, transitou do maxixe, ganhou vários uniformes: tem o samba de raiz, partido-alto, pagode, samba-batido, samba de breque, samba-canção, samba-

chula, samba-corrído, samba-enredo. Tem gente que mistura tudo: é samba-choro, samba-funk, samba de gafieira, sambalço, samba-macumba, samba-jazz, samba-maxixe, sambap, samba-reggae, samba-rock e sambalada.

O samba simplesmente chegou. Ainda na década de 1920, o samba fez-se um novo formato no Estácio, pelas mãos de Ismael Silva, e ganhou título de Escola de Samba. Cruzou a cidade de ponta a ponta, até a zona sul. Quando o rádio chegou ao Brasil, foram os cantores de rádio que levaram as canções de Cartola, Pixinguinha, Sinhô, Ismael Silva chegarem às casas da elite. Foram as vozes de Orlando Silva, Francisco Alves, Aracy de Almeida, Elizeth Cardoso, entre outras, que emplacaram os sucessos. O acordo era simples: os cantores dividiam a autoria da canção e assim levavam as músicas para serem gravadas. Este acordo foi citado no filme “O Mistério do Samba (2008)”, pelo cantor e compositor portelense, Monarco: “Era um excelente negócio!”

O samba ganhou vida, caminhou com as próprias pernas e com elas produziu seus frutos. E para onde fosse, tinha mulheres à frente protagonizando a cena. Por isso, este efeito rizoma se insere no debate da invisibilidade da mulher no samba. O livro "Uma História do Samba", de Lira Neto (2017), traz passagens bem enriquecedoras, com a citação de inúmeras mulheres que configuravam a figura de anfitriã, promovendo a rede de sociabilidade e acolhimento para a manutenção de encontros com roda de samba e cultos religiosos. Lira traz para a cena a figura da mulher como eixo entre a música e o espaço/local, que dava proteção aos envolvidos.

Benedita de Oliveira, a Tia Fé, depois de enviivar, amigara-se com Hilário Jovino Ferreira, o Lulu de Ouro, com quem compartilhava a devoção irrestrita aos orixás e à pagodeira. Sempre vestida como baiana, toda de branco, ela era uma espécie de Tia Ciata do morro. Sua casa instituíra um espaço de sociabilidade e proteção para a comunidade negra mangueirense. Uma de suas filhas, Palméria, casou com um pai de santo também venerado pela comunidade, Júlio Dias Moreira, o Seu Júlio, de quem Agenor logo se tornaria cambono de rua, ou seja, auxiliar encarregado de, entre outras tarefas, montar despachos nas encruzilhadas. “Naquela época, samba e macumba era tudo a mesma coisa”, recordaria Agenor, a respeito de seus primeiros tempos na Mangueira. (LIRA, 2017, p. 169)

Assim como na Pequena África, as mulheres tiveram a importância na organização social e continuavam assumindo o papel de protagonistas no entorno da roda, porém, sem registros que evidenciavam a atuação feminina. Dona Martinha e Dona Neném foram umas das mulheres que serviram como esteio para a irrigação dessa enorme plantação que se chama samba, em Oswaldo Cruz.

O então distante Oswaldo Cruz era, portanto, uma das tantas pequenas áfricas espalhadas pela geografia carioca. Como tal, não podiam faltar ali os tradicionais espaços comunitários comungando fé e alegria, religião e festa. Papel

desempenhado, nesse caso, pelos quintais das mães de santo dona Martinha e dona Neném, bem como pelas rodas em torno de Napoleão José do Nascimento, o estimado seu Napoleão, irmão de dona Benedita. Moradora do Estácio, ela costumava levar consigo os amigos de samba e boemia quando visitava a família na “roça”. “Aqui na Portela não tinha samba, quem trouxe o samba pra cá foi o pessoal do Estácio”, contava Cláudio Bernardo, antigo morador do lugar. (NETO, 2017, p. 172)

O sentido do rizoma enquanto territorialidade no samba solidificou o gênero, mas manteve a tradição de não acolher a mulher para o centro da roda. Se ela fazia, pouco era registrado dentro do que classificamos como oficial. Os registros oficiais ainda priorizavam a figura masculina. A partir do contexto histórico, será apresentada uma releitura do fim da Pequena África, possibilitando pensar a reconfiguração do território construído através dos destroços das demolições das casas, na operação “Bota-Abaixo”: os cacos se transformaram em raízes e entranharam na terra, se transformando em um grande rizoma, fazendo do samba uma grande máquina descentralizada e reterritorializada dentro de um espaço-rede infinito.

2- A DESINVISIBILIDADE: ESTUDOS FEMINISTAS PARA ROMPER A HEGEMONIA MASCULINA

O segundo capítulo desta pesquisa amplia o tema da invisibilidade da mulher no samba, despertando ações denominadas ‘tática de resistência’ (CERTEAU, 1998) em relação às ações consideradas machistas e de afastamento da participação feminina como figura central do ambiente musical que compõe o samba. A pesquisa vai destacar o movimento que reúne mulheres de todos os setores da cadeia produtiva²² de um evento musical, através do evento anual “Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba”. O projeto teve sua estreia em 24 de novembro de 2018; na primeira edição concentrou dez estados brasileiros e teve adesão do país vizinho, a Argentina.

Para detalhar o processo de criação que ocorreu em 2018, e os resultados do Encontro Nacional de Mulheres na Roda Samba durante os anos de 2019 e 2020, serão apresentados dois modelos de pesquisa: a primeira será a etnográfica, com coleta de informações e comportamentos vivenciados no próprio campo; e a segunda será com a interlocução de conceitos teóricos sobre os movimentos feministas, utilizando pensamentos das escritoras norte-americanas Judith Butler (2013), bell hooks (2019), Silvia Federici (2019), Angela Davis (2016) e as brasileiras Lélia Gonzalez (2020), Djamila Ribeiro (2017), Angélica Ferraz (2013), Mônica Velloso (1990), entre outras pesquisadoras contemporâneas que trouxeram o debate do feminismo para dentro da discussão de gênero e raça, inserindo a cultura negra e o samba como ponto central do debate.

2.1 – As mulheres invadiram as ruas: a desinvisibilidade

No capítulo 1, a pergunta condutora de toda estrutura discursiva é “em que momento a mulher se tornou invisível?” Neste subcapítulo a pergunta será respondida. A invisibilidade impregnada nesta pergunta está inserida no momento em que a mulher é descartada do sistema. Quando ela existe, mas não é lembrada. É quando vimos grupos musicais formados exclusivamente por homens, como se não houvesse uma mulher capacitada para ocupar aquele posto, ou quando a presença da mulher é indiferente e descartada de forma agressiva,

²² Cadeia Produtiva compreende o processo da organização. É um conjunto de etapas consecutivas ao longo da produção, envolvendo diferentes setores de trabalho e uma equipe, formada por profissionais especializados em cada categoria.

visto que a exclusão é sentida como uma violência sistêmica, pois é uma tentativa de diminuir a presença da mulher no espaço com intimidações pelo único fato de ser mulher.

Após muitas reflexões sobre todo o processo histórico que envolve a presença feminina no samba desde o surgimento do gênero musical, transitando pelo afastamento da mulher durante mais de um século, consegui me aproximar de uma resposta que pudesse justificar esta estrutura masculinizada que se construiu na estética do samba. O samba nasceu dentro da casa, não nasceu na rua. Foi dentro da casa de uma mulher e naquele espaço ela faz parte do contexto, sua presença é autorizada, e no momento que o samba ganha sua emancipação cívica e pode circular pelas ruas sem sofrer impedimento penal, como a “Lei da Vadiagem”, conseqüentemente ele se torna um gênero que passa a ser posse dos homens; com isso, as construções conceituais delineadas pelos próprios homens, que distinguem a relação “Casa” e “Rua”, explicam por si só o porquê que a mulher foi invisibilizada no samba.

Como diz Roberto DaMatta (1936), “a oposição entre rua e casa é básica, podendo servir como instrumento poderoso na análise do mundo social brasileiro, sobretudo quando se deseja estudar sua ritualização”. (DaMatta, 1997, p. 90)

De fato, a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que a casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares. Por outro lado, a rua implica movimento, novidade, ação, ao passo que a casa subentende harmonia e calma: local de calor (como revela a palavra de origem latina lar, utilizada e porquê para casa) e afeto. E mais, na rua se trabalha, em casa se descansa. (DAMATTA, 1997, p. 90)

Em *A Alma Encantadora das Ruas*, João do Rio (1995) detalha em poesia o mistério das ruas:

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e há de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as fronteiras, cantarem, cobertos de suor, uma melopéia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas. (RIO, 1995, p. 30)

E continua:

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes — a arte de flunar. (RIO, 1995, p. 31)

Todos esses atributos necessários discriminam a mulher desta aventura libertadora e deliciosa que é desfrutar do espaço público e das experiências “mundanas” que a rua oferece. E foi neste processo de deslocamento da prática das reuniões que os homens se apropriaram do fazer samba. O samba nasceu dentro da casa, protegido não só pela divisão dos espaços privados, como pelas mãos, vozes e as saias das mulheres. É como o filho que sai debaixo da saia da mãe e ganha o mundo. E a partir do momento que o samba cresce, ganha a rua, os novos protagonistas do gênero se prevalecem das condições sociais estabelecidas para as mulheres e as excluem do eixo.

Podemos focar nos conceitos entre a casa e a rua explanados por Walter Benjamin, sobre o “flâneur”, a antropologia de Roberto da DaMatta, os relatos de João do Rio, podemos até mesmo adentrar o “ebó epistemológico” através dos exus, pombagiras e orixás, que vêm mostrando como as religiões de matrizes africanas influenciam na vida cotidiana e reformulam um *status quo*. Podemos comparar a figura do “Malandro” e os adjetivos associados à “vadiagem” e “malandragem” e a pomba gira, mulher da rua, das encruzilhadas, mulambo, como diz o ponto/música de santo “ela é mulher de ‘sete’ maridos, não mexa com ela, pomba gira é um perigo”; dentro da prática social, se assemelhar à pomba gira não é ser esperta, nem malandra, mas ser vulgar, “dada”, profana e feiticeira. O historiador Luiz Antônio Simas (2020), já vem reformulando a epistemologia inserindo os preceitos, rituais e performances religiosas como prática social a ser inserida como uma teoria acadêmica. No capítulo 28 de “O corpo encantado das ruas”, o pesquisador diz que “as ruas são as mães do samba, ainda que muitas vezes tentam trancar a criança em casa”(SIMAS, 2020, p. 113). Reconhecer que a divisão do espaço é um encarceramento e promove a invisibilidade das mulheres reforçando toda a estrutura montada pelo machismo estrutural é o primeiro passo para reversão de invisibilidade e o início de uma nova etapa: a desinvisibilidade.

Por isso, ao invés de enfatizar sobre as disputas do espaço e do território, serão embasados os processos estruturais que compõem a distinção binária entre homem e mulher, inserindo a definição da condição do espaço dentro do debate de gênero através de autoras e pensadoras feministas. bell hooks (2019) insere no debate sobre a opressão sexista uma “reflexão de valores dualistas da hierarquia e do controle autoritário coercitivo” (hooks, 2019, p. 70) e a exemplifica na relação pais-filhos, marido-esposa. Antes de entrar na comparação da relação familiar, é importante destacar o conceito que hooks (2019) dá à opressão sexista.

A opressão sexista é de grande importância, não por ser a base de todos os outros tipos de opressão, mas por ser a prática de domínio pela qual muitas pessoas passam, quer seja no papel de discriminador ou de discriminado, de explorador ou de explorado. A maioria das pessoas aceitou esta prática de domínio mesmo antes de saber que existiam outras formas de opressão grupal. Isto não significa que a erradicação da opressão sexista eliminasse outras formas de opressão. Visto que todas as formas de opressão estão ligadas na nossa sociedade, por serem apoiadas por estruturas institucionais e sociais semelhantes, não é possível erradicar um sistema enquanto os outros permanecem intactos. A contestação da opressão sexista é um passo fundamental na luta pela eliminação de todas as formas de opressão. (hooks, 2019, p. 70)

A opressão sexista inicia dentro de casa e se concretiza com os valores impostos por dogmas religiosos, que empregam na mulher regras de modo de sentar, de falar, de agir, dos espaços que pode frequentar, dos limites nas relações, dentre outras. Todos esses valores foram moldados e construídos para segregar a mulher dentro da mesma divisão que distingue a casa e a rua. A sociedade como um todo, que inclui as instituições privadas (igreja, família, imprensa, sindicatos, associações) dedicou séculos para silenciar a mulher, “a família existe como um espaço em que somos educados desde o berço para aceitar e apoiar formas de opressão” (hooks, 2019, p. 71). Nesta reflexão de bell hooks, mesmo ela distinguindo as diferentes relações entre o feminismo branco e o negro, na questão de construção familiar o debate se iguala.

Entre os negros, a pressão se agrava ainda mais, pois as mulheres (negras) ainda estão fadadas ao preconceito e racismo e têm seus corpos associados à escravidão e ao serviço doméstico; posteriormente, seu corpo foi rotulado pela estética da “mulatização”, assunto esse que Lélia Gonzalez (2020) explana dentro da nacionalidade brasileira e do processo de carnavalização. Diante da opressão sexista e das restrições concebidas às mulheres ao acesso à rua, são os homens que vão fazer do samba o afã, o espaço de boêmia e de farra, e a mulher que dividir o espaço certamente não vai ser “mulher ideal para casar”. Poderia fazer uma lista aqui sobre essa relação, mas ao invés de falar do homem, cabe citar um fato vivido pela baluarte portelense Tia Surica, que relata ter interrompido um noivado quando o rapaz a viu desfilando na Portela. Quando o noivo e a família dele a assistiram pela televisão na Portela, ainda na antiga Praça XI, acompanhada por dois homens, Maninho e Catone, o noivo fez a clássica pergunta: “eu ou o samba”, alegando que não queria mulher dele nesse ambiente, e ela escolheu o samba. Assim ela diz até hoje: “eu casei com o samba”.²³

²³ Depoimento feito para o documentário "Batique na Cozinha.", em 2005, e relembado em 25/05/2021, na Entrevista com Bial (minutagem: 18'40) - link: <https://globoplay.globo.com/v/9801629/programa/>

No prefácio do livro “Mulheres e a caça às bruxas”, de Silvia Federici (2019), Sabrina Fernandes enfatiza a necessidade de estabelecer espaço de diálogo sobre esse tipo de perseguição que existe em relação à mulher e o patriarcado, sendo neste mesmo sentido que vê-se a necessidade da inserção do debate de gênero no samba.

Caça às bruxas precisa ser conhecida como fenômeno histórico – do passado e do presente; mulheres são perseguidas, torturadas, aprisionadas e assassinadas hoje como resultado direto ou indireto de práticas que ditam sua função e aquele que seria seu papel apropriado no sistema capitalista e patriarcal. (FEDERICI, 2019, p. 16)

O resgate trágico do massacre da “caça às bruxas”, apresentado através das obras de Silvia Federici, tanto em “Calibã e a bruxa” (2004), quanto em “Mulheres e a caça às bruxas” (2019), associa este mito da bruxa ao processo de construção do machismo em um período que transita desde o período feudal até o capitalismo. Federici discute o capitalismo com uma visão muito mais abrangente da teoria marxista, inserindo a mulher na disputa, e como a relação do corpo, da fertilidade e dos rituais religiosos modularam o cárcere privado e a associação em relação a toda demonologia empregada na mulher.

Por outro lado, como modo de produção que postula a “indústria” como principal fonte de acumulação, o capitalismo não podia se consolidar sem forjar um novo indivíduo e uma nova disciplina social que impulsionasse a capacidade produtiva do trabalho. Isso envolveu uma batalha histórica contra qualquer coisa que impusesse limite à plena exploração da mão de obra braçal, a começar pela rede de relações que ligava os indivíduos ao mundo natural, a outras pessoas e ao próprio corpo... Devido a sua relação singular com o processo de reprodução, as mulheres, em muitas sociedades pré-capitalistas, foram reconhecidas por uma compreensão particular dos segredos da natureza, que as capacitava, supostamente, a proporcionar vida e morte e a descobrir as propriedades ocultas das coisas. Praticar magia (na condição de curandeiras, médicas tradicionais, herboristas, parteiras, criadoras de poções de amor) também foi, para muitas mulheres, uma fonte de emprego e, indubitavelmente, uma fonte de poder, embora as expusesse à vingança quando os remédios falhavam. (FEDERICI, 2019, pp. 73-74)

Silvia Federici é italiana, e mesmo distante da América do Sul, traz elementos que se assemelham à cultura nacional e práticas religiosas. É impossível ler esta descrição das práticas da magia das “bruxas” e não compará-las às mães de santo ou ialorixás brasileiras. Com isso, a escritora e militante feminista Silvia Federici, que em 1972 fundou o Coletivo Internacional Feminista (International Feminist Collective), permite traçar uma relação uníssona com as mães de santo de todo o Brasil, e se falamos em mãe de santo, retroalimentamos todo o processo histórico de memória que envolve as tias baianas e

consequentemente o samba. Lelia Gonzalez (2020) destaca o papel do samba na vida de todo o povo negro, principalmente da mulher. A obra “Por um feminismo Afro Latino Americano” reúne textos produzidos pela autora, filósofa, antropóloga e militante do movimento negro e feminista no Brasil. O título do livro é homônimo de um artigo publicado em 1988, e a obra é uma compilação de artigos publicados entre 1975 e 1994, ano que Lelia Gonzalez vem a falecer.

Para Gonzalez, o samba é um lugar que evidencia a mulher negra em vários aspectos, que vai desde a mulatização do corpo até a valorização da religião. “Historicamente, a casa de Tia Ciata foi um núcleo irradiador do que veio a ser o samba carioca, os blocos e as escolas de samba. Isso sem contar a sua atuação enquanto ialorixá.” (GONZALEZ, 2020, p. 205). Gonzalez traz a referência do calendário nacional para a visibilidade dos negros e da mulher negra, pois com a estandardização do samba e do carnaval, as festas passaram a ser organizadas por homens e na maioria homens brancos.

Final de ano e início de outro são ocasiões de comemoração de uma porção de coisas que mostram a contribuição que a gente tem dado pra história e pra cultura de nosso país. Por isso mesmo, acho bom lembrar certas datas importantes em que a negrada (especialmente o mulherio) está muito presente. Estamos cansados de saber que nem na escola nem nos livros onde mandam a gente estudar se fala da efetiva contribuição das classes populares, da mulher, do negro e do índio na nossa formação histórica e cultural. Na verdade, o que se faz é folclorizar todos eles.

E o que é que fica? A impressão de que só os homens, os homens brancos, social e economicamente privilegiados, foram os únicos a construir este país. A essa mentira tripla se dá o nome de: sexismo, racismo e elitismo. E como ainda existe muita mulher que se sente inferiorizada diante do homem, muito negro diante do branco e muito pobre diante do rico, a gente tem mais é que tentar mostrar que a coisa não é bem assim, né? (GONZALEZ, 2020, p. 204)

Esta tripla relação citada por Lélia Gonzalez (2020), sexismo, racismo e elitismo, nada mais é do que o período pré-capitalista que Federici (2019) traz para o debate de hoje, uma associação de carceramento feminino, e que até então não havia sido correlacionado dentro do movimento feminista, para que a partir desta dialética feita entre ambas as autoras seja possível inserir as atividades de novos movimentos promovidos por grupos de mulheres em prol do fim do machismo estrutural, de políticas e comportamentos misóginos e, consequentemente, distinções de gêneros que invisibilizam as mulheres no mercado de trabalho.

Transversalizar os pensamentos de Silvia Federici (2019), Angela Davis (2016), Judith Butler (2013) e bell hooks (2019) com estudos nacionais proporciona maior coerência para

um resultado sobre as tensões pertinentes às tensões feministas e às interferências sobre as práticas culturais nacionais. Na obra “Lugar de Fala”, de Djamila Ribeiro (2017), a proposta central é debater temas como encarceramento, racismo estrutural, branquitude, lesbiandades, mulheres, indígenas e caribenhas, transexualidade, afetividade, interseccionalidade, empoderamento e masculinidades. Djamila reforça a diferença do feminismo branco para o preto e dialoga bastante com os estudos de Lélia Gonzalez (2020), estabelecendo provocação para que o pensamento e prática apresentados no livro não sejam realidades dicotômicas; pelo contrário, realidades dialéticas. Esta proposta faz com que os diálogos sejam ampliados dentro dos grupos e que espaços sejam fortalecidos para terem suas falas ouvidas. Este raciocínio é muito significativo dentro do samba, principalmente dentro dos movimentos femininos de coletivos e projetos como o Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba, que possui mulheres de diferentes etnias, raça, orientação sexual e condição social. Mesmo sendo um grupo de mulheres, devemos estabelecer um olhar inserindo múltiplas mulheres, formado por uma heterogeneidade que, se não for observada e compreendida, certamente pode gerar um problema interno, provocar uma tensão e prejudicar o movimento como um todo.

No próximo item será explanada não só a criação do Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba, como a relação de mediação e, a partir daí, veremos que o resultado quantitativo do movimento das mulheres dentro do samba é feito através de um olhar atencioso em relação a este grupo heterogêneo. Se o objetivo da pesquisa é entender os caminhos que levaram a mulher ao status de invisível, isso implica em entender e diagnosticar o problema que acarretou esta condição. Problema este que, dentro da sociologia de Judith Butler (2003), só se torna um problema pois alguém tensionou um assunto até que ele virasse um problema e isso envolve diretamente os “problemas de gêneros” e uma estrutura social.

Os debates feministas contemporâneos sobre os significados do conceito de gênero levam repetidamente a uma certa sensação de problema, como se sua indeterminação pudesse culminar finalmente no fracasso do feminismo. Mas "problema" talvez não precise ter uma valência tão negativa. No discurso vigente em minha infância, criar problema era precisamente o que não se devia fazer, pois isso traria problemas para nós. A rebeldia e sua repressão pareciam ser apreendidas nos mesmos termos, fenômeno que deu lugar a meu primeiro discernimento crítico da manhã sutil do poder: a lei dominante ameaçava com problemas, ameaçava até nos colocar em apuros, para evitar que tivéssemos problemas. Assim, concluí que problemas são inevitáveis e nossa incumbência é descobrir a melhor maneira de criá-los, a melhor maneira de detê-los... Observei que os problemas algumas vezes exprimiam, de maneira eufemística, algum misterioso problema fundamental, geralmente relacionado ao pretense mistério do feminino. Li Beauvoir, que explicava que ser mulher nos termos de uma cultura masculinista é ser uma fonte de mistério e de incognoscibilidade para os homens, o que pareceu confirmar-se de algum modo quando li Sartre, para quem todo desejo, problemáticamente

presumindo como heterossexual e masculino, era definido como problema. (BUTLER, 2003, p. 7)

É importante trazer o estudo de Butler (2003) a fim de sublinhar que as mulheres sofrem preconceitos não só por serem mulheres, mas também por sua orientação sexual. Isso vai impactar de forma significativa na audiência do grupo, sendo ele formado exclusivamente por mulheres e conseqüentemente mais uma luta que as mulheres estão enfrentando. Esta relação de gênero que reflete diretamente no público que frequenta, ou seja, na audiência, foge da discussão desta pesquisa, mas quem estiver interessado em aprofundar conhecimento sobre os reflexos e diferenças de relação do público quando a banda é formada por mulheres lésbicas ou militantes LGBTQIA+ pode consultar a dissertação da minha colega Julia Ricciardi (2021).

Retornando o pensamento para os movimentos feministas, bell hooks (2019) vai pensar o feminismo contemporâneo na divergência interna do grupo. Para a autora, a segunda onda do feminismo falhou por destacar radicalismo no sexismo e, com isso, as mulheres se empenharam nas questões de ideologia e na prática da dominação masculina, o que acarretou em uma guerra entre o sexo masculino e feminino, sendo esta uma luta basicamente das mulheres brancas; assim, tanto a primeira quanto a segunda onda afastaram a mulher negra dessa militância. hooks (2019) apresenta a saída para esta divisão.

A discriminação, a opressão e a exploração sexista deflagraram uma guerra entre os sexos. O campo de batalha tradicional foi sempre o espaço doméstico. De algum tempo para cá, essa batalha vem ocorrendo em qualquer esfera, não importa se privada ou pública, frequentada por mulheres e homens, meninos e meninas. (hooks, 2019, p. 68)

Este campo de batalha nunca foi e não será saudável para o movimento feminista. Hooks apresenta ao longo dos capítulos do livro “Teoria Feminista” (2019) a metodologia aplicada a partir do engajamento de mulheres negras no movimento de luta não só pelo espaço através do recorte de gênero como pelas disputas de raça. E mesmo hoje o samba abrange diferentes raças e nacionalidades; o samba possui sua origem e tradição construída pelos negros e, principalmente, por mulheres negras; sendo assim, afastar e romper com homens não seria uma boa estratégia. Veremos isso no terceiro capítulo. A partir do momento em que há uma ruptura desta ideologia sexista e o feminismo passa a ser pensado como um movimento de união, possibilita-se um resultado que começa mais satisfatório.

A importância do movimento feminista (quando não é cooptado por forças reacionárias, oportunistas) é que ele oferece uma nova plataforma ideológica para o encontro dos sexos, um espaço para crítica, luta e transformação. O movimento feminista pode pôr fim à guerra dos sexos. Pode transformar as relações de tal modo que a alienação, a competição e a desumanização que tanto afetam e definem as interações humanas venham a ser substituídas por sentimentos de intimidade, reciprocidade e companheirismo. (hooks, 2019, p. 68)

O importante desta comparação de bell hooks com o movimento feminino feito no Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba é de reconhecimento das diferentes fases e ondas do feminismo, assimilando este aspecto nas diferentes culturas que fazem parte desta rede de mulheres, composta por 28 cidades nacionais, sendo 21 estados brasileiros e oito países. A própria idealizadora do movimento, Dorina Barros, nascida no subúrbio do Rio de Janeiro, no bairro Irajá, é branca, neta de avó negra e mãe de um rapaz negro. Suas referências e educação familiar a direcionaram para lugar de militante em prol de igualdades, fazendo-a pensar em uma política social igualitária e humanista, que proporcione a forma de proteção familiar a partir da realidade social que é experimentada por ela, a partir das desigualdades que existem no território. Ciente de seus privilégios por ser branca, ela sempre militou contra as desigualdades de classes, racismo e gênero. Com isso, ela reproduz ações e “comportamentos restaurados” que fazem dela uma militante de projetos que vão além do recorte de gênero.

Acreditando na não hierarquização de uma militância entre gênero e raça, o Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba insere no objetivo social do projeto a necessidade de estabelecer debates sobre as tradições dos negros, incluindo a religião de matriz africana, jongo, coco, ijexá e qualquer outro tema que seja pertinente para a construção de um espaço de elucidação sobre a importância que tem a cultura negra, inserindo a mulher como protagonista.

2.2 - Migrando do Nacional para o Internacional: a construção da rede

Como eu fiz parte de todo o processo de criação do projeto e sou uma das organizadoras do Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba, peço licença para estabelecer uma narrativa contada em primeira pessoa, utilizando um modelo de diário para inserir nesta pesquisa os detalhes que, dentro da minha perspectiva, resultou em um movimento internacional, sendo o maior movimento de mulheres do samba já feito na história.

Tudo começou em 28 de abril de 2018, o dia em que eu conheci a cantora Dorina²⁴, na casa de samba em que eu fazia a produção artística. A casa de samba se chama Boteco do Lira, localizada no bairro de Santa Rosa, em Niterói.²⁵ Havia só 5 meses que eu tinha assumido a produção artística do estabelecimento, e aquele espaço iria me proporcionar uma nova experiência no mercado de produção cultural. Até então, eu produzia exclusivamente peças teatrais. A casa mantinha a agenda com programação exclusiva de samba e, neste dia, a cantora Dorina faria uma participação especial na roda de Daniel Scsínio, cantor da cidade. Foi assim que nos conhecemos e que teria início uma relação próspera de trabalho e amizade.

Alguns meses se passaram, e em agosto eu fui inserida em um grupo de *whatsapp* com muitas artistas de samba, todas mulheres. Eu não entendi nada, tinham cantoras consagradas, como Roberta Sá, Teresa Cristina, Ana Costa, Lu Carvalho, Nilze Carvalho, entre muitas outras, e eu só pensava: o que eu estou fazendo aqui? Em seguida, havia um comunicado da Dorina dizendo que haveria uma reunião às 14h, no restaurante Sobrenatural, em Santa Teresa (não me lembro o dia, só sei que neste mesmo dia teria uma apresentação do Samba Que Elas Querem, com participação de Teresa Cristina, na Pedra do Sal, e da reunião seguimos direto para lá). Eu não fazia ideia do que se tratava, mas também não tive coragem de perguntar, nessas horas o menos é mais. Aquilo soou como um chamamento oficial. É óbvio que eu estaria lá. Estava curiosa para saber do que se tratava. Vi que uma conhecida estava no grupo, a Roberta Nistra, e como quem não quer nada, fui a ela, no privado, sondar do que se tratava e marcar de subirmos Santa Teresa juntas; afinal, eu não conhecia absolutamente ninguém, apenas Dorina, e, mesmo assim, bem superficialmente.

Nos encontramos em frente à Sala Cecília Meirelles e subimos Santa Teresa de táxi. No caminho ela disse que também não sabia ao certo, só que era uma ideia da Dorina de fazer um evento com mulheres do samba. Chegamos ao restaurante Sobrenatural e lá estavam Dorina, Dayse do Banjo, Cidinha Zanon, Thais Macedo, Branka, Thais Villella, Roberta Nistra, Diana Nascimento, Ana Pimentel e mais algumas outras mulheres de que eu não me recordo, não muito mais, mas foi dali que saíram todas as decisões do que se tornaria o Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba.

²⁴ Tem em sua trajetória como uma intérprete intensa 10 CDs e 2 DVDs no currículo que inclui, ainda, Prêmio Sharp como “Melhor Cantora de Samba”, além de turnês na Europa, Ásia e América do Sul em seus mais de 20 anos de carreira. Cantora premiada e respeitada no reduto do samba, Dorina já dividiu palco e turnês com Martinho da Vila, Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Wilson das Neves, Moacyr Luz, Almir Guineto, Luiz Carlos da Vila, Cláudio Jorge, entre outros.

Mais informações no site www.dorina.com.br

²⁵ O estabelecimento está com suas atividades interrompidas desde o primeiro decreto (13/03/2020) de paralisação das atividades culturais, devido à pandemia de Covid-19.

Eu mais observava do que falava, aquilo para mim era uma cena de filme. Como seria o formato? Quem seria a homenageada? Tudo já começou sendo definido através de voto, eu participando dos votos e ampliando junto à Ana Pimentel a questão da produção. Torna-se até risível narrando assim. Essa prática de votação é uma característica da Dorina, ela prioriza as decisões com voto, independentemente da vontade e opinião dela. Na mesma hora, uma pessoa liga o celular e faz uma conferência com mulheres de outros estados, garantindo a adesão de outras cidades e estados ao projeto e participando as decisões que iriam trazer o norte das regras principais deste evento: 1) ser anual; 2) abrir a roda simultânea, com todas as cidades, no mesmo horário de Brasília; 3) cada ano homenagear uma cantora de samba que esteja viva; 4) todas as cidades transmitirem o evento ao vivo; 5) privilegiar mulheres em todos os setores da cadeia produtiva da arte.

Em uma entrevista feita com Dorina Barros via telefone celular, no dia 20 de julho de 2021, sobre a construção deste evento para a dissertação, a cantora e idealizadora do Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba conta de onde surgiu a ideia de promover um evento de mobilização nacional:

Em 2017, eu tentei implementar uma Sociedade Civil Independente feita por mulheres, para atender mulheres e crianças. Mas essa proposta não teve adesão. Aí eu tive a ideia de juntar o samba e deu certo, teve procura. Comecei a ver acontecer projetos de mulheres, como o Elas Por Elas, do PT, o Primavera das Mulheres, um evento internacional que tinha ações e no final fazia um festival de música. Então eu fui buscar na internet os grupos de mulheres fora do estado, pois aqui do Rio eu já conhecia. E achei vários. A partir daí pensei em fazer um grande encontro dessas mulheres e saber como que elas se relacionam com isso tudo que está acontecendo no país e para a gente ter uma postura. Postura para mim seria estabelecer uma conexão entre um grupo de mulheres, artistas, que fazem samba e mulheres que gostam do samba, dentro de um espaço democrático, antifascista, antimachista, antirracista e que queira um mundo melhor para seus filhos e para o futuro. Ter uma base de mulheres que queiram se fortalecer com coisas boas, tendo uma visão de futuro, preocupadas com meio ambiente e educação das crianças. E foi assim que nasceu o Encontro. (BARROS, 2021)

Aquela reunião foi o “*brainstorm*”²⁶. Apesar do convite ter sido feito a um grupo composto por mais de 50 mulheres, Dorina lembra que apenas 12 mulheres compareceram à reunião, pois ela fez uma ata. E foi através deste pequeno grupo que a ideia foi aceita, e ali mesmo foram votadas e colocadas no papel ações que trariam a mulher para a cena, através de um projeto interestadual protagonizado por mulheres. É importante destacar que tudo foi

²⁶ Expressão americana usada na publicidade que significa técnica de dinâmica de grupo. A tradução de brainstorming é tempestade de ideias e contempla uma atividade desenvolvida para explorar a potencialidade criativa de um indivíduo ou de um grupo - criatividade em equipe - colocando-a a serviço de objetivos pré-determinados.

construído coletivamente e saímos de lá com data marcada. O primeiro Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba iria acontecer no dia 24 de novembro de 2018 e o ano seria dedicado à madrinha Beth Carvalho.

A ideia era boa, mas eu só pensava como aquilo se tornaria executável em tão pouco tempo. Uma loucura que só daria certo se tivesse comprometimento de todo o grupo e isso necessitava da adesão de todas essas mulheres do samba e uma produção que entendesse dessa logística da rede e do processo de transmissão que oferecesse um sistema simultâneo; e o mérito do sucesso é dedicado ao produtor musical Maury Cattermol, da Ritmiza, e Pati Cavaco.

Tínhamos bastantes voluntárias na área da produção, que agregava um time do Rio e de São Paulo. Isso para mim era confuso, pois fazer produção a 10 mãos era (e ainda é) confuso para mim. Então eu me candidatei a fazer assessoria de imprensa, toda a comunicação jornalística seria comigo; para sorte ou azar, eu não tinha ninguém para me ajudar e, dentro da minha prática de trabalho, isso me agradou. Para mim o tumulto já tinha lugar, que era na parte artística. E assim Dorina organizou a roda do Rio, junto com a sua assistente de produção Carolina Pinheiro; em São Paulo, a Patricia Yury Assumpção, conhecida como Pati Cavaquinho, que foi integrante do Samba da Rainha²⁷, organizou a coordenação das cidades, enquanto eu trabalhava na assessoria de imprensa. Nossa cota masculina foi dedicada ao produtor citado acima, Maury Cattermol, empresário da Dorina, que se tornaria um grande amigo, parceiro de produções culturais e praticamente um sócio na produção do Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba. O evento se tornaria um projeto cultural com outros desdobramentos e eu, Dorina e Maury formaríamos uma “sociedade” para manter a produção estruturada, mesmo sem recurso financeiro, pois, até hoje, mesmo inscrevendo o projeto em diversos editais, como Petrobrás, Natura, Oi, Magazine Luiza, o evento nunca foi contemplado; em 2021, conseguimos captar pela primeira vez através da lei do ISS da prefeitura do Rio de Janeiro.

A premissa deste projeto era colocar as mulheres em evidência, destacar a presença feminina no samba através de um movimento que apresentasse essa gama de mulheres, colocando em um único projeto este somatório, reunindo diferentes setores da cadeia produtiva da arte, e isso envolvia diferentes áreas de atuação, como produção, fotografia, dj,

²⁷ Formado por sete mulheres, o Samba de Rainha foi fundado em 2003 na capital de São Paulo. O Samba de Rainha já abriu shows para nomes como Mart'ália, Leci Brandão e Marcelo D2. Além disso, o grupo também tem em seu currículo apresentações dentro do projeto Prata da Casa, do Sesc Pompeia (SP), e uma grande apresentação na Virada Cultural de 2007. Em 2008, foi escolhido pelo produtor Solano Ribeiro como o melhor grupo de samba daquele ano.

técnica, instrumentistas, compositoras e, também, as cantoras. Isso no centro do evento; as margens também deveriam ser ocupadas por mulheres, com a exposição de feira gastronômica, apresentação de dança na abertura, debates. A preferência é sempre trazer mulheres para preencher toda a estrutura do evento. Tudo isso é uma sugestão, pois sabíamos que haveria “setores” em que a presença feminina seria mais precária, ou até mesmo inexistente dentro de uma cidade, necessitando que um homem ocupasse tal função.

O Encontro se tornaria um ato político, que evidenciasse a discriminação da mulher dentro do samba. Ao longo de décadas, quando saiu de dentro das casas das Tias Baianas e ocupou as ruas e se tornaria escolas de samba com suas respectivas agremiações, o samba se tornou um ambiente masculino e machista, e isso inclui o estereótipo da construção do meio social com a malandragem e a relação do poder atribuído ao homem, com o domínio dos instrumentos tocados. Marina Bay Frydberg (2010) aponta essa redescoberta dos jovens com o samba como uma atualização das trajetórias artísticas e as identidades construídas em torno do samba como símbolo nacional. A antropóloga compara a forma como é praticado o samba a partir dos sujeitos que reproduzem a música, ou seja, os instrumentistas e cantores, e observa a performance aplicada nos gêneros masculino e feminino, apresentando as distinções que afetam a participação da mulher na prática.

Esses jovens músicos também atualizaram papéis de gênero previamente estabelecidos, desta forma o feminino e o masculino possuem lugares definidos e performatividades específicas nestes gêneros musicais tradicionais. Seja pelo instrumento que se toca, pela roupa que se veste, pela imposição das mãos ou o saber dançar, estes jovens músicos de samba, choro e fado estão, através da tradição musical na qual se inserem e da performatividade das suas tradições, construindo identidades sociais e de gênero. (FRYDBERG, 2010, p. 1)

Ou seja, dentro do ambiente do samba, tocar o instrumento não representa apenas obter o conhecimento técnico e até mesmo nato (dom) para executar as notas do violão, do cavaco, do bandolim ou dos instrumentos de percussão, como pandeiro, surdo, repique, congas, entre outros. Tocar esses instrumentos exige mais do que a técnica, tem toda uma performance que está atrelada ao ritual que lhe é concebido dentro do ambiente do samba.

Não há no imaginário brasileiro a versão feminina do malandro. Não há desta forma, uma recriação feminina em busca da identidade sambista. O universo do samba e deste novo samba também, embora com indícios de pequenas alterações, caracteriza-se por ser um universo masculino. A mulher figura nesse universo sambista como cantora, são poucas as instrumentistas. (FRYDBERG, 2010, p. 4)

Até 2010 viam-se poucas mulheres disputando as cadeiras das rodas para tocar um instrumento. Mas, muito antes dos anos 2000, já existiam mulheres tocando e vê-se presente a necessidade de se assemelhar à performance masculina para dividir o espaço. Mapeei algumas formações de bandas compostas por mulheres durante o século XX no país e no Rio de Janeiro até 2021. Em 1967, no interior de São Paulo, na cidade de São José do Rio Preto, cinco jovens, com faixa etária entre 14 e 20 anos, formaram a banda “Copacabana Girls”, protagonizada exclusivamente por mulheres. A cantora Nádir Carvalho, uma das integrantes da banda, conversou comigo sobre essa formação. Dona Nadir (como é chamada) arrisca afirmar que esta banda tenha sido a primeira banda feminina no Brasil, e na época as artistas sofriam assédio dos homens, por isso elas passaram a se vestir com trajes masculinos, com cortes curtos de cabelo, blusa social e calça de linho (ver as duas fotos a seguir).



Figura 1 - Banda Copacabana Girls, São José do Rio Preto, SP, 1967



Figura 2 - Banda Copacabana Girls, São José do Rio Preto, SP, 1967

Após duas décadas, em 1988, Marlene Santana fundou o Grupo Feminino Pura Raça, em São Paulo, e, em 1993, no Maranhão, Rose Castanheiro, atual coordenadora que representa o Encontro Nacional em São Luiz, conta que lançou a banda “Brasileirinhas”, que viajou o país. Na foto abaixo, o grupo tinha a seguinte formação, da esquerda para direita, na parte superior: Chris Santana (repique de mão), Rose Carrenho (tantan), Helô Santana (pandeiro); embaixo: Cristiane Viegas (afoxé) e Ana Colibri (cavaco).



Figura 3 - Banda Brasileirinhas, Maranhão, 1993

No Rio de Janeiro consegui mapear os grupos de mulheres até 2021. A primeira formação foi em 1993, com o grupo Roda de Saia, fundado por Ana Costa, Bianca Calcagni, Márcia Viegas, Elaine Rosa e Dedé. No mesmo ano Márcia Viegas foi convidada para integrar a banda do cantor e compositor Jorge Aragão, sendo uma das primeiras referências de

mulher como instrumentista na percussão, assumindo um lugar na banda que é normalmente designado aos homens. A virada do século XX para XXI se deu com a formação de novos grupos no Rio de Janeiro. Primeiro foi o Só Damas, que surgiu em 1999, mas foi a partir dos anos 2000 que a banda começou a se apresentar não só em Nova Iguaçu, a que o grupo pertencia, mas também por toda a cidade do Rio de Janeiro. O grupo é liderado pela percussionista e cantora Mari Araújo. Em 2000, Verinha do Cavaco lança o projeto Negras Raízes, oriundo de uma experiência com o grupo “Baianas da Água”, grupo formado pelas mulheres da Ala das Baianas da Portela, do qual fez parte no período de 1998 até o ano 2000. Em 2005, surge a Orquestra Lunar, com Áurea Martins (voz), Luciana Requião (baixo), Manoela Marinho (violão e cavaquinho), Georgia Câmara (bateria), Mônica Ávila (sax alto e flauta), Sueli Faria (sax barítono e flauta), Sheyla Zagury (teclado) e Katia Preta Nascimento (trombone).

Após 2010 novos grupos se formariam. Primeiro foi o Moça Prosa (2012), que se destacou não apenas por ser uma banda só de mulheres, mas por se apresentar no reduto do samba. O grupo começou na Pedra do Sal e em seguida ocupou a praça no Largo da Prainha, na Zona Portuária do Rio de Janeiro, na Gamboa, conhecida como Pequena África. Em uma entrevista feita com Ana Priscila, percussionista do coletivo Moça Prosa, durante as lives “Conversa [A]fiada”, feita através do *instagram* do Coletivo de Mulheres na Roda de Samba de Niterói, Ana diz que ocupar um espaço público foi o divisor de águas para encontrar instrumentistas que antes estavam ocultas no município e, dentro de uma metáfora, Ana Priscila brinca dizendo que Moça Prosa sacudiu a árvore; com isso, os frutos caíram do pé, e mulheres começaram a frequentar o evento e dizer que são instrumentistas. Ocupar um espaço público proporcionou descobrir que havia muitas mulheres tocando isoladamente, e a referência de uma roda fixa na praça permitiu que essas instrumentistas se apresentassem na roda, rompendo uma fronteira e projetando um avanço na desinvisibilidade.

As mulheres começaram a ganhar visibilidade, e novos grupos viriam a surgir no Rio de Janeiro, como Segura Nega (2014), Primavera das Mulheres (2015), Flor do Samba (2016), Coletivo É Preta (2017), Samba Que Elas Querem (2017), Operárias do Samba (2017), Sambe Como Uma Mulher (2018), Muxima Muato (2018), entre outros grupos que estão disponíveis no mapeamento abaixo.

GRUPO		BANDA	ANO DE FUNDAÇÃO
1	Roda de Saia	Ana Costa Bianca Calcagni Márcia Viegas Elaine Rosa Dedé Márcia Viegas Manoela Marinho	1993
2	Só Damas	Mari Araújo	1998
3	Negras Raízes	Verinha do Cavaquinho Rachel	2000
4	Orquestra Lunar	Cristina Bhering - Ana Paula Cruz - Sopro Manoela Marinha Áurea Martins	2005
5	Moça Prosa	Fabíola Machado -Voz e Recoreco Jack Rocha - Voz Dani Andrade - Percussão Geral e Efeitos Ana Priscila - Percussão Tainá Brito - Surdo/Percussão Luana Rodrigues- Percussão	2012
6	Banda Perfumada	Nana Kozak Voz Aline Colombani violão Juju Barreto baixo e violão Clarice Maciel percussão Geiza Carvalho percussão Raphaela Yves percussão Cris Ribeiro bateria Cavaquinistas convidadas Laila Aurore e Joyce Bellok	2014

7	Um Amô	Mariana Braga (voz, cavaco e violão), Thalita Santos (Surdos), Ana Beatriz Tinoco (Caixa) Allana Marinho (Tamborim e efeitos)	2014
8	Segura Nega	Márcia Dom - voz e Reco Reco Manu Nascimento - Voz e violão Andréia Ribeiro - Voz e tantan	2014
9	Primavera das Mulheres	Manoela Marinha Diana - Cavaco Maytê Corrêa – Voz	2015
10	Flor do Samba	Georgia Camara (percussão) Manoela Marinho (voz e violão) Luciana Jablonski (voz e percussão) Luciana Requião (surdo) Luciana Oliveira (voz e cavaquinho)	2016
11	Épreta	Nina Rosa Marina Iris Maria Menezes Marcelle Motta Somone Costa	2017
12	Samba Que Elas Querem	Angélica Marino Bárbara Fernandes Cecília Cruz - Cavaco Giselle Sorriso- TanTan Júlia Ribeiro Karina Neves Mariana Solis Silvia Duffrayer – Voz	2018
13	Muxima Muato	Dorina Barros Bia Flor Nina Rosa Yasmin Alves Samara Líbano	2018
14	Operárias do Samba	Chris Mendonça Roberta Nistra Simone Costa	2018

15	Filhas de samba	Flávia Saolli, Regina Mazza Aninha portal	
16	Herdeirasdo Samba	Eliane Faria (filha de Paulinho da Viola) Selma Candeia (Filha de Candeia) Mônica Trepte (Filha de Casquinha) Geisa Ketty (Zé Ketty) Eliane Duarte (Mauro Duarte)	2018
17	Sapekayá	Andrea Beat -Voz Vanessa Reis - Cavaco Márcia Viegas - Percussão geral Mari Araújo – Pandeiro	2019
18	Elas por Elas	Flávia Saolli Roberta Nistra Mari Araújo	
19	Um Salto no Samba	Paula Diniz (Vocalista) [Juliane Procópio (Surdo/ repique) Michelle de Jesus (Reco reco e voz) Sthephany (pandeiro) Nathalia Gomes (Tam tam e voz) harmonia é Free lancer	2018
20	Filhas de Bamba	Região Serrana	
21	Sambe como 1Mulher	Carolina Accioli – Produção e direção artística Ane Lopes – Voz Giselle Sorriso – Repique Vivi Araújo – Cavaco e voz Lisa Carvalho – Pandeiro e voz Thay Mavigno – Tan tan e voz Vivi Amaral – surdo Yasmin Alvez – Violão e voz	2018

22	Mina do Samba	Maytê Correa- voz Roberta Nistra/ Vanessa reis Juju barreto - violão Georgia Câmara -Surdo Jéssica Zarpey - Tantan Rafaela Morret - Pandeiro	2019
23	As Matriarcas	Nilcemar Nogueira Geiza Ketí Selma Candeia Vera de Jesus	2021
22	Pra Elas	Simone Costa Nina Rosa Samara Líbano - violão de 7 Yasmin Alves -cavaco Gisele Sorriso - Repique Jessica Zarpey – Surdo	2021

Figura 4 – Mapeamento dos grupos musicais formados por mulheres no RJ

E mesmo com o surgimento de grupos, havia um problema. Não tinha profissionais suficientes para dar conta de todas as bandas. Muitas instrumentistas se revezavam nas bandas, principalmente na harmonia (violão e cavaco). E esse foi um dos motivos que despertou a necessidade de trazer um projeto que proporcionasse o fomento à prática artística, que incentivasse mulheres a estudar e que sinalizasse a existência da mulher no samba. Como disse Ana Priscila, percussionista do Coletivo Moça Prosa: “nós sacudimos a árvore e com isso frutos escondidos caíram do pé”, e a partir daí mulheres instrumentistas passaram a se conhecer, se comunicar e criar laços. As mulheres precisavam se conhecer dentro da cidade, se conectar para estabelecer um movimento de resistência ao machismo que impera no samba.

Este foi um dos pontos que despertou a idealizadora do Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba a criar um evento que fosse emblemático para a consolidação do movimento que já estava acontecendo não só no território local do Rio de Janeiro como nos territórios nacional e internacional. Na entrevista feita com a idealizadora do Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba, Dorina Barros conta que foi uma surpresa ver a adesão das cidades, mas que acreditava no sucesso do evento devido à necessidade de um espaço de união entre as mulheres.

Foi uma surpresa, mas eu esperava. Até pelo momento político que estávamos vivendo, víamos muitas mulheres à procura de um movimento desse tipo. Nós precisamos fazer parte de alguma coisa, fazer o bem para a gente e para o próximo, então já tinha mulheres que estavam à procura de um espaço que dialogasse neste eixo. As conexões para estabelecer essa rede interestadual se deu através do “telefone sem fio”. Por exemplo, a cantora Ana Costa tinha contato com artistas do Cuiabá e fez a ponte, eu já conhecia cantoras em Recife e Natal. E uma foi passando para outra. Eu viajei bastante pelo Brasil para fazer rodas de samba e shows, então eu já conhecia algumas articuladoras culturais e cantoras. Em alguns casos eu vi o interesse da artista em fazer o projeto na sua cidade, mas não tinha mulheres instrumentistas. E na realidade tinham várias mulheres instrumentistas, elas que não se conheciam, e através deste projeto elas se encontraram. Por isso que achei legal colocar o nome como Encontro das Mulheres na Roda, para fazer com que as mulheres que produzem música se encontrem, pois isso quer dizer que não necessariamente todas as mulheres sejam exclusivamente do samba, todas as mulheres querem viver aquela roda, aquele momento. E a mulher pode cantar qualquer música. O importante é a mulher estar unida dentro do coletivo e do movimento em que ela reconhece uma à outra e estabeleça não só um projeto musical, mas uma rede de solidariedade. (BARROS, 2021)

Desta forma, a primeira edição do Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba teve a inscrição de 12 cidades, totalizando 10 estados: Belo Horizonte e Juiz de Fora (MG), Brasília (DF), Curitiba e Londrina (PR), Florianópolis (SC), Fortaleza (CE), Maceió (AL), Recife (PE), Rio de Janeiro (RJ), Salvador (BA) e São Paulo (SP). E contou com a participação de mulheres argentinas, distribuídas nas duas cidades: La Plata e San Martín de los Andes. E no dia 24 de novembro de 2018, todas as cidades iniciaram o evento no mesmo dia e horário (de Brasília), cantando as três primeiras músicas selecionadas para homenagem à cantora escolhida naquele ano. E assim dedicamos 2018 a Beth Carvalho.

Em 2019, ano dedicado a Leci Brandão, cantora, compositora e baluarte da Estação Primeira de Mangueira, dobrou o número de cidades inscritas, inserindo no mapa 19 Estados nacionais e 3 países internacionais, totalizando 28 cidades. Neste ano de 2019 a configuração da produção do evento havia mudado. A Pati Cavaquinho estava com problemas pessoais e pediu que eu a substituísse. Em julho eu assumiria a coordenação das cidades e iria mediar as relações sociais e culturais com todas as cidades.

A partir dali vi que havia cidades que queriam entrar desde 2018 e não conseguiram, e não foi por erro da coordenadora, os impedimentos eram simbólicos. A experiência prática nesta função me fez descobrir que atuar neste novo cargo exigiria mais do que planilhar as cidades e canalizar as informações. Percebi que necessitava de uma dedicação maior, pois a forma de comunicar não poderia ser unificada, já que há concentração de mulheres de diferentes regiões do país, com diferentes relações culturais, comportamento, forma de agir, de falar e até mesmo de interpretar, o que faz parte do conceito de mediação, que é a recepção. (BARBERO, 1988). Existe uma linha tênue que agrega e separa, que estende e

distende. A minha presença nesse setor acabou sendo um facilitador, pois eu estava envolvida com esta pesquisa de mestrado e adequando meu objeto, estava estudando o movimento feminista e essa nova experiência se tornaria um laboratório. Eu estava disposta a entender as dificuldades e ajudar nessa mediação com mulheres que viam a necessidade de levar para sua cidade um projeto que incentivasse a sororidade e ampliasse a possibilidade de produção artística protagonizada por mulheres. A partir daí foi necessário aprofundar as relações com cada coordenadora, criando uma rede sólida com todo território que agrega as mulheres no mundo.

Em São José do Rio Preto, por exemplo, a produtora da cidade havia feito contato, e, tecnicamente, o prazo da inscrição havia encerrado. Como ela é de São Paulo, ela foi direto ao escritório de São Paulo e recebeu a negativa para participar neste ano. Em algum momento ela fez contato comigo, insistindo na prerrogativa da inscrição de sua cidade e a minha única preocupação era se a cidade se encaixava nas diretrizes e se ela teria estrutura para realizar um evento reunindo mulheres. Ela disse que sim, mesmo sem ter uma banda na cidade formada por mulheres. E, assim, sem muita dificuldade, São José do Rio Preto realizou o evento em 2019, logo em seguida fundou um bloco só de mulheres e passou a fomentar aulas de percussão para mulheres na cidade. Ou seja, foi necessário adotar uma mediação mais flexível para ter o ingresso da cidade no evento. E a partir desta experiência local, a prática cultural do movimento de mulheres trouxe uma nova expectativa para a cidade e a forma de mediar fez toda a diferença.

O mesmo aconteceu em Cuiabá, que queria entrar desde 2018, mas o contato era feito fora do prazo, e não fez a inscrição. A regra é necessária e importante para a profissionalização do projeto, mas eu vi que, para ter sucesso nessa empreitada, havia necessidade de desburocratizar as regras e entender as individualidades de cada grupo, até mesmo a velocidade da informação com que nós, realizadores do Encontro, chegamos até cada cidade. Às vezes a informação demora mais tempo para chegar a um grupo e para equalizar esse “*delay*” a única solução seria conceder exceções. Fazer um projeto com mulher exige listar todas as fronteiras e impedimentos que a mulher enfrenta no cotidiano, como, por exemplo, o acesso à internet, qual período ela tem tempo para acessar sua rede social, se a postagem feita da abertura da inscrição vai chegar à “time line” dela, ou seja, reduzir os ruídos que podem existir e atrapalhar a comunicação.

Para fortalecer um movimento protagonizado por mulheres, foi fundamental ampliar a lente das estruturas sociais, compreender as tarefas da rotina que a mulher tem e é

compulsória e que o homem na maioria das vezes não tem. Este olhar mais minucioso foi revelado pela junção da minha prática acadêmica e profissional. Houve uma união de duas esferas de trabalho que somou em uma prática de coordenação mais cuidadosa e reflexiva que fosse inserida no processo de produção do Encontro e, através da articulação com uma epistemologia de gênero e a história do samba, ao somar com a metodologia de trabalho de que a organização do evento necessitava, resultou em uma performance adequada para esta função de coordenação com todo o grupo.

Tem regiões em que a relação é mais tensa, há comportamento mais reativo e me cabe a escolha de duas condutas: a primeira é ser radical e se não houver cumprimento de prazos, eliminar a participação da cidade; e a segunda é mediar o conflito. Procurar entender o porquê dessa forma de agir, quais as dificuldades internas e assim contornar as falhas. E é com a segunda opção que eu sigo coordenando, tentando entender o que se passa em cada cidade do país e do mundo e ajudar no que for possível para manter o movimento firme, aumentando a projeção da mulher na música e no samba. Não vou dizer que é fácil, confesso que muitas vezes me dá vontade de ser radical, pois estabelecer uma relação individual, ou seja, particular, é muito mais trabalhoso e expõe conflitos; mas, em compensação, esta estratégia também contribuiu para romper com o distanciamento físico e territorial. Consequentemente, esta mesma relação mais íntima favorece quando a situação inverte. Muitas vezes eu contei com a ajuda de coordenadoras locais para desabafar, dialogar sobre algum problema que me deixava confusa e sem saber qual melhor decisão tomar. E só quem está dentro do “sistema” vai compreender e ter maior conhecimento de causa para se reconectar com o objetivo principal, que é manter a unidade entre todo o grupo.

2020 foi o ano de resistência e de confirmação de que as mulheres não estavam de brincadeira. Com a pandemia Covid-19, que afetou e parou o mundo inteiro, tudo indicava que as mulheres não iriam conseguir realizar o evento, o peso do isolamento sobrecarregou as mulheres nas duplas ou triplas jornadas. Mas a história foi diferente, e se tem uma mulher que agrega esse espírito de driblar as dificuldades, essa mulher se chama Elza Soares²⁸. Foi a ela que o 3º Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba dedicou esta edição. Seria retórico dizer que foi uma edição difícil, o mundo estava em *lock down*, quase todas as

²⁸ Elza é um dos maiores nomes da música popular brasileira. Sua história de vida conta com tragédias e reviravoltas memoráveis. Em 2000, a emissora BBC, em Londres, deu a Elza o título de A Melhor Cantora do Universo. Sua história ganhou duas publicações: a primeira em 1997, com o livro "Cantando para não enlouquecer", de José Louzeiro; em 2018 teve sua biografia publicada com o título "Elza", escrita pelo jornalista e apresentador Zeca Camargo.
mais informações: https://www.ebiografia.com/elza_soares/

mulheres que coordenam o evento estavam sem trabalho e sem corpo técnico para executá-lo. Para fazer 2020 acontecer, era necessário mudar as regras do jogo. Afinal, o evento conta com uma roda de samba ao vivo, transmitida simultaneamente por todas as cidades na rede social, e isso seria impossível de acontecer. Algumas cidades gravaram e através da edição juntaram as imagens das cantoras e instrumentistas, outras cidades fizeram a roda sem público e transmitiram ao vivo. Desta forma teve apenas uma evasão da cidade de Cuiabá, estado de Mato Grosso, e a adesão de Rio Branco, estado do Acre. Já no âmbito internacional, com toda dificuldade tivemos a adesão dos países: França (Paris), Holanda (Roterdã) e Japão (Tóquio), somando-se aos países que já faziam parte: Argentina (La Plata), Portugal (Lisboa e Porto), Itália (Florença). A partir deste novo mapeamento, o evento passa a se chamar Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba, anunciando a quarta edição, de 2021, ano dedicado à cantora Alcione²⁹. Veja a seguir os dois infográficos atualizados (2021), com o mapa das cidades que integram o movimento feminino no samba, denominado Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba.

²⁹ Gravou 03 Compactos, 21 LPs e 09 DVDs. Por alguns desses álbuns, ganhou 26 Discos de Ouro, 07 de Platina, sendo 02 de Platina Duplo, 03 DVDs de Ouro e 01 DVD de Platina. Em sua galeria de troféus - com mais de 350 peças - possui títulos e honrarias que poucos artistas conseguiram obter ao longo de suas carreiras. Mais informações: <http://www.alcioneamarrom.com.br/>

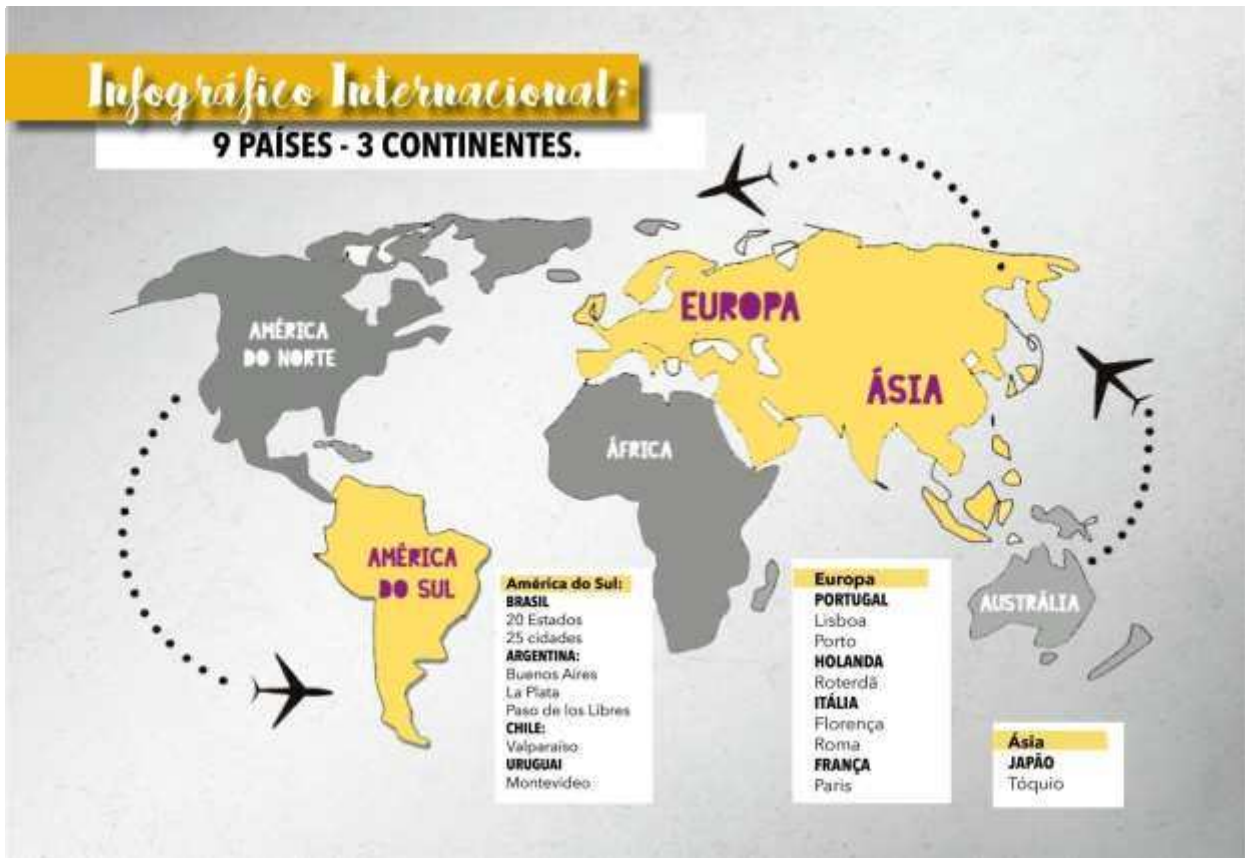


Figura 5 – Mapeamento dos países e estados brasileiros participantes do Encontro Nacional e Internacional das Mulheres na Roda de Samba

2.3 REDESCOBRINDO A MULHER: A CULTURA COMO ESPAÇO DE HEGEMONIA

A mediação abordada na coordenação de um grupo de mulheres dentro de um sociedade hegemônica e que abrange três continentes se conecta à proposta de Jesus Martin Barbero (1987), na obra “Dos Meios a Mediação”, especificamente no título do capítulo 4 do livro: “Redescobrimo o Povo: A cultura como espaço de hegemonia”. É neste sentido que a mediação aqui atinge o êxito. É quando o povo detecta a sua potência em fazer da manifestação cultural um movimento estruturado ao ponto de manter e cultivar uma rede internacional de empoderamento feminino e desconstrução do machismo dentro de um espaço específico: o samba.

Antes de continuar a reflexão sobre o conceito de mediação e hegemonia, é importante entender o que é empoderamento e qual a necessidade de trazer para a luta feminina esta expressão. Ana Alice Costa, pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher – NEIM/UFBA, definiu o que seria o empoderamento feminino.

O empoderamento das mulheres representa um desafio às relações patriarcais, em especial dentro da família, ao poder dominante do homem e à manutenção dos seus privilégios de gênero. Significa uma mudança na dominação tradicional dos homens sobre as mulheres, garantindo-lhes a autonomia no que se refere ao controle dos seus corpos, da sua sexualidade, do seu direito de ir e vir, bem como um rechaço ao abuso físico e a violação sem castigo, o abandono e as decisões unilaterais masculinas que afetam a toda a família. (COSTA, 2004, p. 9)

A partir do momento em que a cultura popular é reconhecida como expressão cultural, ocorre uma crise no terreno teórico e, a partir deste reconhecimento, é despertado o interesse no que Barbero (1987) chama de “real histórico” e “real social”. A vigência recuperada pelo popular nos estudos históricos e nas investigações sobre a cultura marcam uma inflexão, promovendo então novos debates e deslocamentos importantes que contribuem para a conceituação da relação de um movimento de enculturação em massa.

Para Barbero (1987), esta dicotomia entre ‘histórico’ e ‘social’ não se trata de um acréscimo do saber, mas de um deslocamento que ressitua o ‘lugar’ do popular ao assumi-lo como parte da memória do processo histórico. E isso faz todo sentido aqui; afinal, é através da memória que visitamos os espaços, as protagonistas, as crises, os dilemas, as repressões e as manobras que foram construídas para conservar os rituais e ampliar as práticas culturais, dando origem ao samba. Barbero aponta que essa mudança de perspectiva transforma os

estudos de sociologia e antropologia, provocando um descentramento do conceito na cultura tanto no eixo semântico como pragmático, reconfigurando as relações cultura/povo e povo/classe sociais.

A mediação aqui não está relacionada entre o erudito e o popular ou entre o estado e o povo. A mediação está entre um conceito hegemônico composto pelas instituições privadas (igreja, família, imprensa, sindicatos, associações) que permite pensar a invisibilidade da mulher no samba dentro do processo de dominação social. Para elucidar esses enquadramentos, ampliando a epistemologia dos estudos culturais a partir da cultura popular, transitando entre as dimensões "real histórico" e "real social", Jesus-Martin Barbero (1987) reúne neste capítulo conceitos de mediação e hegemonia, a partir da perspectivas de outros pesquisadores, como Antônio Gramsci, Le Goff, M. Bakhtin, C. Ginzburg, Muchembled, P. Burke, Nestor Canclini, Edward Palmer Thompson, A. Cirese, Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, entre outros pensadores que estudaram cultura a partir dessas duas dimensões. Será extraído do quarto capítulo "Redescobrimo o Povo: A cultura como espaço de hegemonia", a premissa conceitual que atravessa dinâmicas culturais e os encarceramentos sociais e hegemônicos que dizem respeito ao debate de gênero, especificamente inclinados aos espaços femininos.

Para inserir o conceito de mediação dentro da proposta do capítulo, será feita uma interlocução com os autores citados, através do próprio debate proposto por Barbero, e as correntes de pensamento que permeiam a relação de mediação do sujeito no território dentro de uma estrutura hegemônica. O capítulo inicia com uma reflexão sobre mudanças estruturais pertinentes à proposta desta dissertação, "nada expressa melhor o alcance e a incidência que a crise tem no terreno teórico que a redescoberta do popular efetuada nos últimos anos" (BARBERO, 1987, p. 90). A crise de insatisfação, desigualdade, preconceito, machismo, misoginia se transformou em revolta, a tal ponto que as mulheres começaram a sair de dentro de suas casas³⁰, se libertando do espaço construído e que muitas vezes aprisiona a mulher, permitindo que as mulheres enfrentassem os espaços dominados por homens e, com isso, lançassem mão de uma tática anti-hegemônica para reescrever as regras do jogo.

O objeto estudado aqui é o samba e conseqüentemente trata-se de uma cultura popular que, mesmo atingindo o posto de identidade nacional, foi fruto de uma resistência e trouxe consigo rastros caracterizados por uma estratégia de patrimonialização do samba como identidade nacional, em que os "agentes institucionais buscam o reconhecimento de um

³⁰ A conceituação do espaço da casa será explicitada no subcapítulo a seguir.

artefato cultural como um elemento de valor especial para a cultura de um país ou uma região” (TRAJANO FILHO, 2012). Esse movimento de transformar o samba em um patrimônio nacional, promovido por Getúlio Vargas, faz como que o samba saia do domínio da classe popular, e ao ser usado como símbolo expande a prática do afastamento da mulher no espaço principal, que é de fazedora de samba.

Com isso, o resgate da memória adotada como espaço de continuidade e redescoberta é feito a partir de dimensões ‘reais históricas’ e ‘reais sociais’. A primeira (real histórica) foi apresentada no primeiro capítulo, com as tias baianas, elucidadas por conceitos teóricos sobre a memória, e, assim como a redescoberta do povo, Jesus-Martin Barbero (1987) faz a interlocução com o pensamento do historiador Jacques Le Goff, ao afirmar que “sustenta-se em ter conseguido resgatar a dinâmica própria do processo cultural: a cultura popular fazendo-se em uma dialética de permanência e mudança, de resistência e intercâmbio” (BARBERO, 1987, p. 93). Mesmo Le Goff aplicando seus estudos na Idade Média, é importante assimilar as disputas e compará-las. Assim como M. Bakhtin e C. Ginzburg (citados por BARBERO, 1987) investigam também a dinâmica cultural para estudar não o processo de constituição do popular, e sim a configuração a que já tem chegado essa cultura e seus modos de expressão.

É a partir das propostas apresentadas que serão inseridos os conceitos hegemônicos do comportamento da mulher, determinados pelas instituições privadas. A partir daí, todas as discussões do capítulo se relacionam e trazem argumentos suscetíveis a uma reconceituação e construção de um novo sentido a partir do pensamento de mediação e hegemonia.

Irei abordar o conceito de mediação com as interfaces usadas por Barbero (1987) em diferentes camadas da cultura. Antes de entrar na conceituação de uma hegemonia dentro do espaço social, é necessário citar o conceito de hegemonia para Gramsci perante a leitura de Barbero, no que diz respeito ao desbloqueamento na questão cultural e da dimensão de classe na cultura popular.

Está, em primeiro lugar, o conceito de hegemonia elaborado por Gramsci, possibilitando pensar o processo de dominação social já não como imposição a partir de um exterior e sem sujeitos, mas como um processo no qual uma classe hegemônica, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas.

E "na medida" significa aqui que não há hegemonia, mas sim que ela se faz e desfaz, se refaz permanentemente num "processo vivido", feito não só de força mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade.

O que implica uma desfuncionalização da ideologia - nem tudo o que pensam e fazem os sujeitos da hegemonia serve à reprodução do sistema - e uma reavaliação da espessura do cultural: campo estratégico na luta para ser espaço articulador dos conflitos. (BARBERO, 1987, p. 104)

A metodologia aplicada de mediação na coordenação do Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba foi adotada como uma tática (CERTEAU, 1998) de trabalho a fim de estabelecer uma reconstrução de um modo de agir, de pensar, de acolher o movimento, em prol da busca por um lugar de solidariedade e crescimento compartilhado dos espaços públicos e em instituições privadas, onde as mulheres se sintam protegidas através do um grupo e passam a se estruturar para enfrentar as barreiras que restringem os setores profissionais que a mulher pode ou não ocupar.

Para exemplificar a potência de uma hegemonia e como a cultura foi se descolando internamente a partir da Idade Média, Barbero introduz a proposta do historiador Carlo Ginzburg, com a investigação da dinâmica cultural, que permitiu ao moleiro Menocchio (1532-1599) implementar uma visão do mundo que “condensa a resistência ativa das classes populares deste tempo” (BARBERO, 1987, p. 96). A intenção de Barbero é compreender a “discrepância” vivida pelo moleiro para estudar a memória e a circulação cultural de que se alimenta esta visão. Ginzburg investigou a história do Menocchio para ampliar uma nova chave de leitura que rege as práticas adotadas dentro da sociedade e abordar a leitura como espaço de desdobramento do conflito da criatividade cultural das classes populares.

M. Bakhtin e C. Ginzburg (citados por BARBERO, 1987) abordam o popular de dentro. Bakhtin enfatiza aquilo que a cultura popular tem de estranha, de paralela à oficial, e Ginzburg indaga nas resistências sua capacidade de assumir o conflito criativamente. “O que Mikhail Bakhtin investiga é aquilo que na cultura popular, ao opor-se à oficial, a une, aquilo que, ao constituí-la, a segrega” (BARBERO, 1987, p.93). Barbero traça uma busca antológica sobre o processo de enculturação e as disputas de classes para evidenciar o pensamento de Marx - as idéias dominantes de uma época são as ideias da classe dominante. E apresenta o momento em que a classe dominada aplica-a contra a hegemonia. P. Burke (1980) estuda o processo de enculturação do mundo popular e distingue nele duas etapas: uma primeira, que vai de 1500 a 1650 e durante a qual o agente da enculturação é o clero; e uma segunda, de 1650 a 1800, na qual o agente primordial já é laico. Essa mudança faz com que haja o desencantamento do mundo induzido pela expansão dos novos modos de conhecer e trabalhar, e que radicalizam a ruptura entre a cultura da minoria e a da maioria. E mesmo dentro da segunda fase, os rituais populares perdem prestígio, as superstições são consideradas tolices e paralelamente a isso começam a se estruturar divisões de trabalho e organização de espetáculos por instâncias institucionais que, segundo Burke, “vão deixando sem solo a rede de intercâmbio de que se alimentavam as culturas populares“. (BARBERO, 1987, p. 01)

As passagens citadas por Barbero fazem sentido dentro da proposta de usufruir os conceitos de mediação e hegemonia em um processo de construção e que se traduz como cultura popular. É possível entender que as disputas são gradativas e as conquistas avançam lentamente, com intervalos de séculos, por isso é importante observar a temporalidade que Barbero traz para ampliar o discurso sobre mediação e hegemonia na cultura popular. E observando esta trajetória, isso, de certa forma, provoca um respiro na “insurgência” de estabelecer a fixação de novos valores sociais no que diz respeito à proposta do Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba, pois para as mulheres do século XXI, mais precisamente de 2021, as conquistas, mesmo sendo pequenas, não permitem retrocesso. E vale abrir um parêntese para citar uma outra resistência, que é a política, pois, mesmo tendo que resistir a um governo autoritário bolsonarista, o movimento do Encontro amplia pautas que vão além da expressão cultural que é o samba, fazendo desta militância desdobramentos sobre discussões paralelas que permeiam o universo feminino no dia-a-dia, como educação, amamentação, aborto, violência, entre inúmeros temas que fazem parte do cotidiano de toda mulher. Para alcançar este objetivo é importante entender o processo de enculturação como um todo e, compartilhando do mesmo objetivo, Barbero expõe a necessidade de uma organização plena da classe, dentro da concepção da relação entre movimentos sociais e dinâmica cultural, abordadas por Edward Palmer Thompson (citado por BARBERO, 1987).

A proposta de Barbero é ressaltar como as classes são um modo de experimentar a existência social e não um recorte quase matemático em relação aos meios de produção. Na definição de Thompson, “a classe surge quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou compartilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre eles e contra outros homens cujos interesses são diferentes dos seus (geralmente opostos)” (BARBERO, 1987, p. 102). Diante da conceituação de Thompson, Barbero continua:

Classe é, assim, uma categoria histórica, mais que econômica. E dizer isso significa romper tanto com o modelo estático marxista que deriva as classes, sua posição e até sua consciência, mecanicamente de seu lugar nas relações de produção, quanto com o de uma sociologia funcionalista que reduz as classes a uma estratificação quantitativa em termos de salários, de tipos de trabalho ou níveis de educação. De ambos os lados a tendência é pensar as classes como “entidades”. Mas “as classes não existem como entidades separadas que olham ao redor, encontram uma classe inimiga e começam logo a lutar. Pelo contrário, as classes se encontram numa sociedade estruturada de forma determinada, experimentam a exploração, identificam pontos de interesse antagônicos, começam a lutar por estas questões e no processo de luta se descobrem como classe. Rompendo com uma tenaz tradição historiográfica. (BARBERO, 1987, p. 102)

É nesse momento que Barbero apresenta para o movimento das mulheres a necessidade de ampliar as pautas como um "binóculos invertido", é preciso enxergar a classe como um todo, e não como um fragmento, uma parte. Vê-se a necessidade de entender que as "classes se encontram numa sociedade estruturada de forma determinada", reafirmando a citação de Marx feita anteriormente, para que o movimento proposto, de estabelecer uma rede internacional de mulheres praticando seus instrumentos, cantando, compondo, trabalhando em setores que são dedicados ao homem na produção não seja rotulado apenas como "um dia", ou seja, uma standardização, mas um movimento de classe, que busca enfatizar a condição da mulher em vários aspectos, ampliando o debate para uma discussão direcionada à reforma de políticas públicas que insere a mulher como protagonista e mão de obra produtiva.

A contribuição de Thompson (citado por BARBERO, 1987) é grandiosa para restabelecer as relações povo/classe, e associar a potência desta luta na multidão dos motins pré-industriais dá um sentido político até então desprezado ou negado explicitamente. Com isso, Thompson traz a possibilidade de enxergar o movimento como um "campo de forças da classe".

Que as diferentes práticas recebem seu sentido, aglutinam-se e até adquirem coerência política: dos motins até a picaresca zombaria das virtudes burguesas, o recurso à desordem, o aproveitamento sedicioso do mercado, as blasfêmias nas cartas anônimas, as canções obscenas e até os relatos de terror. Pois todos esses são modos e formas de fazer frente à destruição de sua "economia moral" e de impugnar a hegemonia da outra classe simbolizando politicamente sua força. (BARBERO, 1987, p. 102)

Thompson traz uma contradição desprezada da cultura popular que vive a passagem do século XVIII para o XIX e que, segundo Barbero, é fundamental para compreender o funcionamento da hegemonia.

É a contradição entre o conservadorismo das formas e a rebeldia dos conteúdos, uma "rebeldia em nome do costume", que paradoxalmente expressa uma forma de defender a identidade. Precisaríamos esperar até a crise que a idéia de progresso atravessa hoje para entendermos o sentido dessa contradição, e o "arsenal de protestos" que existe em muitas das práticas e dos ritos populares, invisível arsenal para quem a partir de uma noção estreita do político empenha-se em politizar a cultura desconhecendo a carga política oculta em não poucas práticas e expressões culturais do povo. (BARBERO, 1987, p. 103)

A construção de uma dinâmica cultural a partir da experiência popular faz com que Jesus-Martins Barbero repense três conceitos básicos: classe, povo e cultura. Repensar a categoria de classe dentro da perspectiva de Thompson permitiu associar a proposta do movimento feito pelas mulheres no samba a partir desses pressupostos e, inevitavelmente, aproximar as formas de disputas de classes a partir da obra "Classe, Raça e

Gênero”, escrito por Angela Davis (1981). Para Davis, as intersecções entre raça, classe e gênero permitem perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e outras que são cruzadas. Tais conceitos são a base da discussão do livro da norte-americana, que também utiliza a memória e apresenta um resgate histórico, utilizando do “real histórico” para explicar as diferentes lutas das mulheres e as distinções da luta entre as mulheres negras e brancas, impostas pela escravidão.

Dentro do discurso sobre classe, Davis (1981) narra o movimento do sufrágio feminino no início do séc XX e a organização da manifestação feminina em prol de melhoria na condição de trabalho nas fábricas. O movimento contou com a união de mulheres negras, brancas e até mesmo dos homens, e culminou na morte de 146 mulheres no incêndio da empresa Triangle Shirtwaist, em Nova York, no dia 8 de março. A data é marcada como Dia Internacional da Mulher.

A posição firmemente feminista de Anthony também era um reflexo incondicional da ideologia burguesa. E foi provavelmente devido aos poderes enganadores da ideologia que ela não conseguiu perceber que tanto as mulheres da classe trabalhadora quanto as mulheres negras estavam fundamentalmente unidas a seus companheiros pela exploração de classe e pela opressão racista, que não faziam discriminação de sexo. Embora o comportamento sexista de seus companheiros precisasse, sem dúvida, ser contestado, o inimigo real – o inimigo comum – era o patrão, o capitalista ou quem quer que fosse responsável pelos salários miseráveis, pelas insuportáveis condições de trabalho e pela discriminação racista e sexista no trabalho. As trabalhadoras não se uniram em massa para levantar a bandeira do sufrágio até o início do século XX, quando suas próprias lutas criaram motivos especiais para que reivindicassem o direito ao voto. Quando as mulheres da indústria de confecções de Nova York entraram em greve durante o inverno de 1909-1910, no famoso “Levante das 20 mil”, o voto começou a adquirir particular relevância para a luta das trabalhadoras. Como as líderes operárias começaram a argumentar, as trabalhadoras poderiam usar o voto para exigir salários mais altos e melhores condições de trabalho. O sufrágio feminino poderia servir como uma arma poderosa na luta de classes. Depois que o trágico incêndio da empresa Triangle Shirtwaist, em Nova York, tirou a vida de 146 mulheres, a necessidade de uma legislação que proibisse condições de trabalho insalubres para as mulheres se tornou drasticamente óbvia. Em outras palavras, as trabalhadoras precisavam do voto a fim de garantir sua sobrevivência. (DAVIS, 2016, p. 159)

Barbero então traz o debate da tríade – povo/classe/raça para destacar as culturas populares que são oprimidas por serem pobres e originárias do povo. Ginzburg (citado por BARBERO, 1987) oferece um modelo metodológico para abordar a leitura como espaço de desdobramento do conflito e da criatividade cultural das classes populares. E por isso o resgate histórico é importante, pois só assim ele consegue traçar uma linha de continuidade, que une o presente ao passado e futuro.

Sabemos que o samba é uma movimento popular, ele é fruto de um povo negro, oprimido e que teve seus direitos violados, como vimos no capítulo anterior. Mesmo assim, o

samba, enquanto expressão popular, também adotou a opressão e fragmentou os sujeitos protagonistas, dividindo-os em dois grupos: masculino e feminino. Esta dicotomia tece a relação de hegemonia que Gramsci (citado por BARBERO, 1987) conceituou como formação consenso de poder, em que a classe dominante seja percebida como classe dirigente e, assim, ganhe legitimidade de poder. A hegemonia de Gramsci se destaca no pensamento de Barbero (1987) para tensionar os conflitos das estruturas de poder que contornam os danos causados pelas regras destas instituições privadas que ditam e oprimem a sociedade. E a mulher faz parte deste jogo de poder hegemônico que não só controlou a forma de agir (como deve sentar, falar, rir, se portar) como os espaços a serem frequentados.

Barbero traz o conceito de hegemonia, possibilitando pensar o processo de dominação social:

Está, em primeiro lugar, o conceito de hegemonia elaborado por Gramsci, possibilitando pensar o processo de dominação social já não como imposição a partir de um exterior e sem sujeitos, mas como um processo no qual uma classe hegemônica, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas. E "na medida" significa aqui que não há hegemonia, mas sim que ela se faz e desfaz, se refaz permanentemente num "processo vivido", feito não só de força mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade... Gramsci liga cultura popular a subalternidade, mas não de modo simples. Pois o significado dessa inserção diz que essa cultura é inorgânica, fragmentária, degradada, mas também que esta cultura tem uma particular tenacidade, uma espontânea capacidade de aderir às condições materiais de vida e suas mudanças, tendo às vezes um valor político progressista, de transformação. Em um trabalho de explicitação e desenvolvimento. (BARBERO, 1987, pp.104-105).

Barbero, assim como Canclini, pensando em uma disseminação de estudos culturais a partir das experiências na América Latina, descreve o uso da cultura popular: “o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas”. (BARBERO, 1987, p. 106)

Diferentemente do que estava sendo discutido sobre a concepção do popular, Barbero (1987) insere a reflexão de A. Cirese ao enxergar a “popularidade como um uso e não como uma origem, como um fato, e não como uma essência, como posição relacional e não como substância” (BARBERO, 1987, p. 105). Barbero avalia esta mudança de pensar sobre a hegemonia enquanto dominação, fazendo da classe um ser passivo; agora a tendência é atribuir ao sistema a capacidade de impugnação ilimitada, despertando o olhar de outros teóricos.

O mais grave nesta oscilação, como anota Garcia Canclini, é que "insistiu-se tanto na contraposição da cultura subalterna e da hegemônica, e na necessidade política de

defender a independência da primeira, que ambas foram pensadas como exteriores entre si. Com o pressuposto de que a tarefa da cultura hegemônica é dominar e a da cultura subalterna resistir, muitas investigações não parecem fazer outra coisa que não seja pesquisar para além das formas como uma e outra cultura desempenham seus papéis neste libreto". (BARBERO, 1987, p. 106)

Barbero faz ainda uma interseção sobre a hegemonia na teoria cultural dentro do pensamento de Gramsci, utilizando conceitos de Raymond Williams. Hoggar apresenta duas possibilidades: a primeira é a teórica, deslocando a idéia de cultura do âmbito da ideologia como único âmbito próprio, isto é, da reprodução, até o campo dos processos constitutivos, e, portanto, transformações do social. A segunda frente é a metodológica, apresentando uma tipologia das formações culturais formadas por três etapas: arcaico, residual e emergente.

Arcaico é o que sobrevive do passado, mas enquanto passado, objeto unicamente de estudo ou de rememoração. À diferença do anterior, o residual é "o que, formado efetivamente no passado, acha-se hoje, contudo, dentro do processo cultural (...) como efetivo elemento do presente". É a camada pivô, e se torna a chave do paradigma, já que o residual não é uniforme, mas comporta dois tipos de elementos: os que já foram plenamente incorporados à cultura dominante ou recuperados por ela, e os que constituem uma reserva de oposição, a impugnação aos dominantes, os que representam alternativas. A terceira camada é formada pelo emergente que é o novo, o processo de inovação nas práticas e nos significados. E isso tampouco é uniforme, pois nem todo novo é alternativo à cultura dominante nem para ela funcional. A diferença entre arcaico e residual representa a possibilidade de superar o historicismo sem anular a história, e uma dialética do passado-presente sem escapismos nem nostalgias. O emaranhamento de que está feito o residual, a trama nele do que pressiona por trás e o que refreia, do que trabalha pela dominação e o que, resistindo a ela, se articula secretamente com o emergente, nos proporciona a imagem metodológica mais aberta e precisa que temos até hoje. E um programa que não é só de investigação, mas de política cultural. (BARBERO, 1987, p. 110)

A segunda hipótese de Williams remete mais uma vez ao conceito trabalhado no primeiro capítulo, referente aos estudos sobre memória. E esta dialética entre o passado, presente e futuro mostra-se presente como a "ilha de edição" e que, desta vez, está sendo aplicada dentro das políticas culturais no debate de classe popular. Logo, Barbero insere no debate os *habitus de classe*, conceito de Pierre Bourdieu (citado por BARBERO, 1987). Diferentemente dos demais pensadores, Pierre Bourdieu insere o conceito de *habitus de classe* através de uma análise da competência cultural. Mas, antes de explanar o debate entre os dois autores, veja o conceito de *habitus de classe* apresentado: "Em sua primeira versão, o *habitus* é definido como "o produto da interiorização dos princípios de um expediente cultural, capaz de perpetuar nas práticas os princípios do expediente interiorizado" (BARBERO, 1987, p. 111). Jesus-Martin Barbero aprofunda o conceito dialogando com Bourdieu:

Seu modo de operação é caracterizado pela moldagem das práticas segundo os diferentes modos de "relação a": a linguagem, a arte, a ciência - que resultam das

diferentes maneiras de aquisição desses bens culturais. "Em matéria de cultura o modo de adquirir se perpetua no que é adquirido sob a forma de uma certa maneira de usá-lo, o modo de aquisição expressa em si mesmo as relações objetivas entre as características sociais daquele que adquire e a qualidade social do adquirido". Dessa definição, que em sua generalidade se mantém sem dúvida ligada a uma concepção restrita do cultural, passará Bourdieu a uma proposta de análise da competência cultural totalmente centrada numa teoria geral das práticas. Nela, o *habitus* deixa de ser visto de fora - o produto - para passar a ser "um sistema de disposições duráveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona como matriz de percepções, de apreciações e de ações, e torna possível o cumprimento de tarefas infinitamente diferenciadas". Analisada a partir dos *habitus* da classe, a aparente dispersão das práticas cotidianas revela sua organicidade, sua sistematicidade. Onde não havia senão caos e vazio de sentido, descobre-se uma homologia estrutural entre as práticas e a ordem social que nelas se expressa. Nessa estruturação da vida cotidiana a partir do *habitus* é que se faz presente a eficácia da hegemonia "programando" as expectativas e os gostos segundo as classes. E por aí passam também os limites objetivos-subjetivos que produzem as classes populares. (BARBERO, 1987, pp. 111-112)

Barbero afirma que o *habitus* se aplica de forma mascarada no campo da arte, por ser um terreno de negação social e que há demarcação explícita de diferentes formas de manter relações com a cultura. Em uma explanação sobre o paradoxo que dimensiona o gosto entre bom ou mau gosto, Bourdieu chama esta distinção de etnocentrismo de classe, que converte a divisão de classes em sua negação:

A negação de que podem existir outros gostos com direito a serem tais. Uma classe se afirma negando à outra sua existência na cultura, desvalorizando pura e simplesmente qualquer outra estética, isto é, qualquer outra sensibilidade, que é o que em grego quer dizer estética." (BARBERO, 1987, p. 113)

Através deste etnocentrismo de negação, Barbero dialoga com Bourdieu e com Certeau e coloca os debates sobre as teorias das culturas em evidência como classe popular. Certeau propõe uma teoria dos usos como operadores de apropriação que possui relação com um sistema de práticas divididas em dois lados opostos, que são conceitos chave de Certeau, Estratégias e Táticas:

Existe um modo de fazer caracterizado mais pelas táticas que pela estratégia. Estratégia é o cálculo das relações de força "possibilitado pela posse de um lugar próprio, o qual serve de base à gestão das relações com uma exterioridade diferenciada". Tática é, pelo contrário, o modo de operação, de luta, de "quem não dispõe de lugar próprio nem de fronteira que distinga ao outro como uma totalidade visível": o que faz da tática um modo de ação dependente do tempo, muito permeável ao contexto, e sensível especialmente à ocasião. (BARBERO, 1987, p. 114)

É debruçado no culto do popular que Certeau encontra um modelo para o autêntico, o que Barbero (1988) chama de "culto castrador". A cultura popular a que se refere Certeau é a impura e conflitiva cultura popular urbana. Certeau explica que "popular é o nome para uma

gama de práticas inseridas na modalidade industrial, ou melhor, o "lugar" a partir do qual devem ser vistas para se desentranharem suas táticas (BARBERO, 1987, p. 115).

Esta mesma cultura popular, impura e fruto de muita resistência se representa através do samba. Um gênero musical que possui características próprias e é símbolo de uma identidade nacional. Mesmo com seus títulos patrimoniais, apresenta crises em seu campo e é através das táticas que grupos internos vão resistir e estabelecer métodos de mediação para combater um poder hegemônico, aplicando suas forças e operacionalizando um movimento de classe para estabelecer uma anti-hegemonia e combater uma estrutura social composta pelo machismo estrutural.

3- ENCONTRO NACIONAL E INTERNACIONAL DE MULHERES NA RODA DE SAMBA

No terceiro capítulo será apresentado um detalhamento da realização do Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba, usando como base a configuração do movimento feminista, apresentada por bell hooks (2019), explorando o modelo que insere os homens na luta pelo fim do machismo estrutural e das opressões e a importância da sororidade para o crescimento do movimento. Será descrito um estudo sobre a prática do evento e os resultados com base em uma série de entrevistas feitas através da rede social do *Instagram*, no período de junho a setembro de 2020, em um processo de reenquadramento da pesquisa com o objeto durante a pandemia mundial Covid-19. Esta série de entrevistas, intitulada “Trocas Simbólicas”, foi feita com 24 cidades, reunindo coordenadoras, produtoras, cantoras e instrumentistas, que participaram do Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba nos anos de 2018 e 2019.

As entrevistas tiveram o objetivo de manter a coordenação unida em um período de tensão em que muitas mulheres tiveram que interromper suas atividades extras para manter a organização de suas casas, conciliando duplas, triplas ou mais jornadas de trabalho com a rotina familiar, que, como diz Judith Butler (2013), são rotinas compulsórias à mulher. A troca estabelecida nestas entrevistas teve o propósito de apurar as diferentes experiências e práticas culturais, sociais e profissionais no mercado de trabalho que insere as mulheres no âmbito da música em todas as cidades que compõem o movimento. Inspirada no conceito de Pierre Bourdieu (1989), "Troca Simbólica" é a representação em que a sociedade é vista onde as pessoas se encontram e, com isso, são geradas forças compostas por experiências simbólicas e significações, compondo assim um capital social que interfere no capital econômico. O resultado dessa série de entrevistas é a construção do estudo de caso composto pelos relatos dessas mulheres, que construíram suas táticas em territórios cristalizados pela estrutura dominante, que é o machismo estrutural. Além desta análise sobre as entrevistas, será apresentada uma pesquisa quantitativa de mulheres que fazem parte do corpo técnico de cada cidade, acrescida de depoimentos coletados na inscrição de cada cidade para o 4º Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba, que acontece no dia 11 de dezembro de 2021. A partir desses depoimentos, será transversalizada a experiência empírica, que envolve as dificuldades de produzir um projeto protagonizado por mulheres e os resultados obtidos no território após a adesão ao movimento, apresentando também um quantitativo do número total de mulheres que estão inseridas no mercado do samba, a partir

do resultado apresentado pelas coordenadoras que compõem o movimento Mulheres na Roda de Samba.

Por último, será ampliado o conceito de Rizoma, através da sociologia apresentada pelos filósofos Deleuze e Gatarri, em “Mil Platôs”(1995), em uma reconceituação do efeito rizomático para o território, apresentando uma proposta de que o samba se tornou uma expressão cultural protagonizada por diferentes agentes, em diferentes espaços, ganhando a dimensão infinita de sua direção, mantendo sua raiz coesa e seus galhos espessos pelo mundo.

3.1- Sororidade, espaço de reencontro de mulheres no samba

A partir da ideia de criar um movimento que evidenciasse a presença da mulher no samba, dentro das diferentes áreas que compõem a produção musical, também era necessário entender como isso se tornaria possível, já que o evento apresentava a proposta de fazer a transmissão ao vivo e simultânea, com todas as cidades envolvidas, no horário de Brasília. A primeira edição já começou grande e não teve um evento piloto. Tanto o setor da produção executiva quanto a produção artística tiveram tempo curto para se estruturar. O evento se confirmou em agosto de 2018 e, em 24 de novembro, 10 estados e um país estavam conectados ao vivo no facebook do “mulheres na roda de samba”, cantando e tocando “Coisas de Pele”, música composta por Jorge Aragão e interpretada por Beth Carvalho. É este processo que conecta as duas etapas de pré-produção e produção que será apresentado, ampliando este processo dentro de uma perspectiva da relação pessoal com o grupo.

O desenvolvimento da estratégia da configuração do movimento como território-rede (HAESBAERT, 1995) foi pensado pelo produtor cultural e social mídia Maury Cattermol. Produtor responsável pela carreira da cantora Dorina, idealizadora deste movimento, Maury pensou na plataforma do facebook como um facilitador, pois desta forma a proposta de fazer “ao vivo” não seria um empecilho, já que hoje em dia todas as participantes possuem conta nas redes sociais e sabem operar as funções deste sistema. Em uma entrevista feita no dia 9 de setembro de 2021, Maury Cattermol explicou o porquê da escolha desta plataforma.

Escolhemos o facebook porque é a ferramenta que todas sabiam usar, nós não podíamos criar nenhum tipo de dificuldade para ter mais gente no evento. Se colocássemos essa transmissão no youtube não ia dar certo, e a gente não ia conseguir fazer a transmissão simultânea. Facebook todas conhecem. (CATTERMOL, 2021)

A proposta de entrar ao vivo com todas as cidades foi uma estratégia para registrar a existência da mulher em todos os setores. Pois assim não teria mais como negar que mulher

sabe fazer samba em sua integridade, o registro estaria público e comprovaria que tem mulher, sim, tocando cavaco, violão, pandeiro, repique, compondo e em todos os outros cargos, funções e setores. Com a contribuição do conhecimento técnico do produtor Maury, uma etapa desta produção havia sido superada, ele mesmo desenvolveu um tutorial com o passo-a-passo e, uma semana antes do evento, este documento foi enviado, para que todas as cidades fizessem um teste, entrando ao vivo no facebook institucional do movimento, sanando dúvidas a fim de que no dia oficial não houvesse falhas e erros. Este teste se repete todo ano.

Neste primeiro ano, a produtora e musicista Patricia Yuri, conhecida artisticamente como Pati Cavaquinho, fez a mediação com todas as cidades. Em uma entrevista feita também no dia 9 de setembro de 2021, a coordenadora conta que quando ela assumiu esta função dentro do evento todas as cidades já haviam sido confirmadas e sua ação foi montar uma estratégia de comunicação que se aproximasse de cada coordenadora local.

Tratei de assuntos coletivos no grupo onde participavam todas as coordenadoras e assuntos específicos de cada cidade em grupos que montei com cada coordenação local. Meu foco era reduzir ruídos e agilizar a resolução das demandas. Todos os contatos já tinham sido feitos pela Dorina. Não houve busca ativa por inclusão de mais cidades. (YURI, 2021)

Desta forma, com as confirmações das cidades, a metodologia de fazer transmissão simultânea e ao vivo estava resolvida, a assessora de imprensa já preparando mídia kit para envio, estava quase tudo pronto; mas ainda faltava uma logomarca com a identidade deste projeto para preparar as peças publicitárias e começar a divulgação. Em se tratando de um evento que traz a proposta de ser um movimento social, criado em tempo recorde, sem patrocínio ou apoio financeiro de instituição privada, ter voluntárias era a única opção para fazer este primeiro ano acontecer. Pois ninguém sabia qual seria o resultado. Priorizando a mão de obra feminina, Dorina, como citei anteriormente, é uma cantora que possui uma vasta relação social. Além de cantar, Dorina é uma articuladora cultural, digamos que o capital social (BOURDIEU, 1986) dela, que é bastante vasto, se amplia para além da rede da música devido a sua habilidade de comunicação, o que gerou sua participação e envolvimento em militâncias políticas, projetos sociais, além de ter tido uma trajetória no setor da comunicação³¹; tanto é que teve programa diário na Rádio Nacional, com entrevistas, além das relações construídas durante a vida, que não são poucas! Dorina dá um livro só sobre as histórias e memória do samba.

³¹ Trabalhou na Rádio Viva Rio de 2001 a 2003; Rádio Nacional de 2003 a 2013, com programa diário de 2h (sexta a sábado), shows ao vivo no auditório da Rádio uma vez por semana e nos outros dias no estúdio com Rubem Confete. Toda segunda-feira o programa era voltado a samba enredo, dedicado às escolas de samba.

Voltando ao assunto que nos interessa, a idealizadora contactou a designer Maria Julia, que além de ser especialista em arte gráfica é grande apreciadora do samba. Em pouco tempo, a logomarca estava pronta (e linda) e cada setor de produção estava trabalhando para o dia do evento, as coordenadoras captando recursos, fechando local para realizar, cadastrando voluntárias e montando banda, concentrando as mulheres que estavam espalhadas na cidade. Esse processo de reconhecimento do grupo feminino dentro da própria cidade foi um diferencial para estimular novas mulheres a ingressarem no universo da música e da arte e trouxe para o movimento de mulheres do samba a potência do conceito de sororidade, que tende a se esvaziar socialmente, como explicita bell hooks: “De um modo geral, as mulheres em nossa sociedade estão esquecendo o valor e o poder da sororidade. Movimentos feministas renovados devem novamente levantar alto a bandeira e proclamar mais uma vez : ‘A sororidade é poderosa’”. (hooks, 2020, p. 39)

O movimento “Mulheres na Roda de Samba”, provocado pelo “Encontro”, reativou a bandeira da sororidade entre as mulheres, e ter uma referência feminina que traga representatividade remodela a relação do sujeito com a perspectiva de uma profissão. Em um diálogo que tive com a instrumentista de percussão, Gisele Sorriso³², para pesquisa de um projeto no edital de fomento FOCA (2021), do município do Rio de Janeiro, a percussionista, moradora da comunidade Vila Aliança, em Bangu, conta que nunca teve acesso a estudo de música na sua região, pois não havia. Mas o “bataque” da percussão sempre a encantou, então era comum ela “batucar” pelas ruas, com amigos, mesmo não tendo técnica adquirida, pois não enxergava esse prazer como uma profissão. No entanto, quando viu a percussionista Márcia Viegas, na banda do Jorge Aragão, Gisele percebeu que seu desejo não era um sentimento impossível de ser posto em prática e sim uma oportunidade de trabalho. A partir dali ela procurou uma oficina, o Batukenego, que acontece fora de sua região, e então começou a participar de diversos projetos de samba, sendo hoje membro do coletivo Samba Que Elas Querem e da banda de Teresa Cristina na turnê “Sorriso Negro”.

³² Percussionista carioca, cria da comunidade da Vila Aliança, Zona Oeste do Rio de Janeiro, Gisele Sorriso entrou no mundo da percussão através da oficina Batukanego e, logo em seguida, começou a compor as rodas de samba da cidade com uma energia leve, um sorriso contagiante e muito talento com os instrumentos.

Além de ser sócia e uma das idealizadoras do Projeto Raízes, compõe outros projetos de samba como: Grupo Samba Que Elas Querem (com o qual fez uma turnê na Europa no ano de 2019); Banda do Coletivo É Preta (o coletivo foi indicado ao prêmio da música Brasileira em 2018); Banda da Cantora Teresa Cristina (a Banda Um Sorriso Negro já fez apresentações no Viradão Cultural em São Paulo; Casa Natura, SP; Circo Voador, RJ; Teatro São Luiz, CE).

Banda da Cantora Marina Iris (fazendo apresentações em vários palcos do Rio de Janeiro). Além de integrar diversas rodas de samba da cidade, como o Pagode do TchaTchaTcha.

No Rio de Janeiro, enquanto a produção estava se estruturando para o primeiro ano do Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba, em 2018, o engajamento das artistas estava um pouco devagar, e se intensificou quando começaram a surgir as matérias nos jornais. Era preciso que as mulheres cantoras e instrumentistas confirmassem suas presenças como voluntárias e para isso acontecer elas teriam que abrir mão de um trabalho (se tivessem) no dia do evento, que seria 24 de novembro. Esta integração das mulheres é uma questão que já vem sendo debatida dentro das discussões acadêmicas em torno do feminismo; as divisões sexistas enfraquecem a pauta da sororidade e este dilema é extremamente presente dentro do movimento Mulheres na Roda de Samba, pois a esperança de um futuro melhor faz o esteio das divergências entre as mulheres, já que foi compreendido que a sororidade é instável devido à estrutura social, conveniente ao patriarcado que rege o mundo. Sendo assim, a solidariedade política entre as mulheres tende a ser a solução para o enfraquecimento do sexismo. bell hooks (2020) acredita que para haver sororidade é necessário que as mulheres abram mão de valores que estão atrelados ao comportamento e status masculino.

Solidariedade política entre mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado. É importante destacar que a sororidade jamais teria sido possível para além dos limites de raça e classe se mulheres individuais não estivessem dispostas a abrir mão de seu poder de dominação e exploração de grupos subordinados e mulheres. Enquanto mulheres usarem poder de classe e de raça para dominar outras, a sororidade feminina não poderá existir por completo. (bell hooks, 2020, p. 36)

Esta reflexão faz todo sentido e se faz necessária dentro do recorte desta pesquisa, pois o movimento só existe porque um grupo ligado a uma rede nacional e internacional de mulheres, fazedoras de samba, acredita na sua potência; mas para que o movimento sobreviva e ganhe forças, é preciso que as mulheres reconheçam as disputas, saibam das performances que as agregam e as que excluem. No samba, a vaidade anda de mãos dadas com todos, afinal, todos almejam o sucesso e querem ser vistos, sendo essa vitrine o resultado econômico e social de todo o trabalho feito por cada profissional. Esta fórmula do sucesso é atrelada à figura masculina, fazendo com que mulheres se espelhem nos comportamentos e performances do homem como referência. É o que Marina Bay Frydberg (2010) chama de “atualização”, cada geração atualiza (comportamento restaurado), se baseando na construção da identidade do samba, que é moldada em cima da performance do malandro. É esta estética que atualiza o conhecimento da técnica, garante a elegância, sendo diferente da mulher, que não possui a mesma relação da identidade e, ao associar-se esta dicotomia performativa entre

os gêneros à crise do status social (disputa de classes) que coloca em xeque a sororidade, consequentemente coloca-se o movimento em uma constante ameaça. Por isso é importante levar a público as ameaças, para que assim haja reflexão interna para resistir a esta ideologia masculinizada.

Assim sendo a criação de uma identidade feminina de sambista não acontece através da atualização da figura do sambista histórico, o malandro. As mulheres constroem a sua identidade de sambista através da recriação de elementos que ficaram famosos em outras cantoras, como com a cantora Clara Nunes, com o uso exclusivo de saias nas apresentações e rodas de samba. Mas esses elementos não são exclusivos do samba, assim como no universo masculino. Desta forma, essas novas sambistas estão mais vinculadas a um imaginário sobre a baiana afro-brasileira, com suas saias e roupas brancas, do que com a figura do malandro carioca. Ser mulher e sambista não passa por uma tipificação da identidade sambista através do vestuário. (Frydberg, 2010, p. 4)

O Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba abriu portas para um movimento social - Mulheres na Roda de Samba -, que desenvolve pautas sobre as disputas sexistas, racismo, corpos negros, diásporas, tudo isso desenvolvido pela coordenadora de cada cidade durante o decorrer do ano de forma independente da coordenação do Encontro, que é um evento anual. Com isso, as cidades participantes começaram a fazer eventos em datas sazonais com um apoio institucional do movimento Mulheres na Roda de Samba, como o 8M, em 8 de Março (Dia Internacional de Mulher), 25 de julho (Dia da Mulher Negra, Latina e Caribenha), 20 de Novembro (Dia da Consciência Negra), dia 2 de Dezembro (Dia Nacional do Samba) e a partir de 2021, o movimento “Mulheres na Roda de Samba” vai trabalhar o dia 6 de Dezembro, Dia Nacional de Mobilização dos Homens Pelo Fim da Violência Contra as Mulheres.

No Rio de Janeiro, esta proposta surgiu desde o primeiro ano; em 2018, o “Encontro” inseriu na grade de programação a apresentação do Jongo da Serrinha, com a presença de Tia Maria do Jongo, e debates sobre diáspora e mulheres negras, antecedendo a abertura da roda de samba, às 17h.

A iniciativa de transversalizar o evento musical com debate sobre raça e gênero é a proposta do movimento como um todo. Nós, mulheres, precisamos falar sobre as opressões sofridas tanto no cotidiano quanto na vida pessoal, e as mulheres negras necessitam expressar e relatar todas as camadas de preconceito que violam seus corpos e as deixam vulneráveis tanto nos espaços públicos quanto nos privados, e o Encontro iniciou seu projeto trabalhando essas pautas, inserindo mulheres de todas as raças e orientação sexual para defender as diferentes lutas de respeito e direito ao espaço, dando fim à violência contra a mulher nessas

diferentes camadas. O Rio de Janeiro, enquanto cidade matriz ou até mesmo a sede do evento, procura ampliar ao máximo as pautas que envolvem a figura feminina e a cultura do samba, e essa proposta partiu da idealizadora, que acredita que ser mulher é militar a favor de um mundo melhor para as crianças, em um mundo em que não haja distinção entre raça e gênero.

O movimento teve dois eixos como fio condutor: o primeiro (e principal) é a partir do empírico, que deu origem à concepção do “Encontro”; essa relação da prática proporcionou a união com mulheres artistas e articuladoras que dividem o mesmo pensamento e vontade de fazer mudanças na estrutura social, ganhando expansão territorial. Em Pernambuco teve a liderança de Karynna Spinelli³³; na capital de São Paulo há um time forte, e quem representou o evento foi a cantora Renata Jambeiro³⁴, que estreitou relação com as mulheres do samba de Brasília; na capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, a cantora Aline Calixto³⁵ colocou seu escritório para coordenar o evento na cidade; e assim por diante. Tiveram relações diretas e as indiretas. A produtora e pesquisadora Juliana Barbosa, de Londrina, no Paraná, estava em São Paulo, em 2018, em um evento do SESC Pompéia, e em uma entrevista no rádio sobre sua pesquisa, a produtora do programa pergunta como é o cenário da mulher no samba em Londrina e pergunta se ela vai participar do “Encontro”. Juliana não sabia nada sobre o “Encontro” e a partir daquele dia fez contato com Dorina e assumiu a coordenação do evento em sua cidade. São inúmeros os relatos que serão explanados no próximo subitem, com a experiência de cada cidade no ano de 2019.

A realização do “Encontro” se deu a partir da relação pessoal da idealizadora com colegas de profissão. Esse foi o primeiro eixo de relação e se mantém funcionando até hoje, ampliando as possibilidades de aproximação para as redes virtuais. Hoje muitas cidades chegam até a organização através das redes sociais e, mesmo o evento tendo ganhado força e notoriedade, a relação pessoal continua sendo o diferencial, até mesmo para assessorar cidades que não possuem tecnologia ou conhecimento técnico para manusear as plataformas

³³ Fundadora e presidenta do clube do samba de Recife, ativista, compositora com 18 anos de carreira, duas turnês nacionais e dois Cds lançados, fundadora do Coletivo Elas, produtora e criadora do Festival Água Doce, coordenadora do Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba desde 2018. Em 2021 ampliou a coordenação de Pernambuco e inseriu as cidades de Caruaru e Olinda.

³⁴ Renata Jambeiro, brasiliense, nascida em 22 de dezembro de 1981, é cantora, compositora e atriz. Formada em Artes Cênicas, pela UnB, a finalista do Prêmio da Música Brasileira-2016 (categoria “Melhor Cantora de Samba”) foi premiada com o terceiro álbum, “Fogaréu” na coletânea Prêmio Grão de Música-2016, teve sua música “Levanta” (em parceria com João Martins) na trilha sonora da novela das 21h, da Rede Globo, A Lei do Amor-2016 e em seguida realizou uma turnê pela Europa (Lisboa, Porto e Paris). Mais informações: <https://renatajambeiro.com.br/>

³⁵ Nascida no Rio de Janeiro, aos 6 anos passou a morar com os pais em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais. Possui 4 Cds, 1 DVD e 11 blocos de carnaval. “Bloco da Calixto” arrasta milhares de foliões pelas ruas no Carnaval de Belo Horizonte.

virtuais. A partir do momento em que identificamos que a rede tanto agrega quanto afasta, a produção organizadora mantém um canal aberto para ensinar e auxiliar.

Em seguida, vem a segunda parte desse elo de sustentação do “Encontro” e do movimento, que é a análise teórica, referente às correntes de pensamento acadêmicos, que somatizou na qualidade da mediação, conforme foi explanado no capítulo dois. A partir desta reflexão e inserção das tensões e complexidades que envolvem as lutas feministas, passamos a trabalhar esses valores nos debates internos com o grupo de coordenadoras e até mesmo com artistas das cidades. Compreendi que sem esse entendimento a probabilidade do movimento enfraquecer e esvaziar é grande. É necessário que o grupo como um todo reconheça esses dois eixos, permitindo uma mudança social dentro da prática de trabalho das mulheres que se dedicam ao samba, ou a qualquer outra expressão artística que se enquadre nessas condições de resistência ao machismo estrutural e faça parte de um produto artístico popular. Esta compreensão consiste na continuidade das relações para que o movimento se amplie e ganhe cada vez mais força nos territórios, pois, a partir deste mapeamento e reconhecimento de mulheres fazedoras de samba, a união mantém a potência de um grupo como movimento social, em que, somado ao reconhecimento dos impedimentos históricos, oriundos de uma tradição machista, conservadora e patriarcal, a mulher se reconhece e “atualiza” sua performance ciente de sua própria identidade e comportamento, não exigindo de si um comportamento segregador e excludente, modificando assim a estrutura para a próxima geração.

3.2- O movimento de mulheres como ampliação do lugar de fala

Ao longo desses quatro anos de Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba, reunimos 40 cidades no Brasil e no mundo, com mulheres protagonizando a cena da música e atuando como instrumentistas, cantoras, produtoras, técnicas operacionais, todas produzindo samba. Esta identificação está dividida em três continentes, América do Sul, Europa e Ásia. A cada ano aumenta o número de cidades, assim como nem todo ano a mesma cidade consegue realizar o evento. Esse intervalo acontece devido às questões internas, que envolvem diferentes empecilhos, percorrendo o equilíbrio entre a vida pessoal, profissional e econômico das coordenadoras e das artistas das cidades, permitindo que a realização do “Encontro” anual seja uma prioridade na agenda do grupo. Porém, é preciso enxergar que fazer o evento no dia não é uma condição *sine qua non* para ser parte do movimento. A partir do momento em que, uma vez que a cidade se organizou e registrou que há mulheres

produzindo samba na cidade, conseguimos apontar dentro de uma política de defesa ao protagonismo feminino que ali há um movimento gerido por mulheres.

Em uma série de entrevistas feitas com 23 cidades, somando mais de 40 mulheres, durante a pandemia Covid-19 em 2020, através da live “Trocias Simbólicas”, o resultado proporcionou duas experiências: 1) o primeiro contato visual com quase 100% das coordenadoras, pois a relação é toda remota, via telefone, e-mail e whatsapp. Então, conversar vendo o rosto, permitindo a troca de expressões simultâneas, inserindo rituais festivos, como brindar com vinho, cerveja ou qualquer outro drink, ou até mesmo com água, foi um divisor da reafirmação dos ideais em comum. Este contato virtual estreitou a distância e ampliou as semelhanças que nos unem, que são as dificuldades enfrentadas no campo social. Tivemos relatos extremamente ricos e que alimentavam não só o diálogo entre as participantes como provocava interação com quem estava assistindo, onde a experiência corpórea e territorial de uma região estava servindo de referência para as demais cidades que ali assistiam. Foram dois meses de muita troca, e entender a realidade de cada cidade faz parte do processo de crescimento do movimento e, principalmente, da cristalização deste trabalho de elaboração de um campo de trabalho executado por mulheres.

Mas o extrato principal desse encontro virtual foi quantificar o número de mulheres que integraram a produção global do evento em cada cidade e como funciona a composição do trabalho desenvolvido pelas mulheres dentro da música, em especial o samba.

Assim como na entrevista da “live” e os depoimentos colhidos em 2021 resultaram em reflexões sobre diversos eixos temáticos, como sexismo, religião, economia, raça e as dificuldades da integração interna de cada cidade, a primeira abordagem sempre foi a opressão que a mulher sofre dentro do território, quando comparada ao homem, ratificando o machismo existente no Brasil e nos outros países que participam do Encontro. Porém, este comportamento de intimidação começou a se desconstruir com a noção de coletividade proposta a partir do Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba. A magia de saber que mulheres de várias partes do mundo estão produzindo a mesma coisa, em sintonia, transformou o medo em coragem, dando a todas as mulheres envolvidas a posição de ter um lugar de fala, de representatividade e de engajamento de seu trabalho dentro do próprio território, tendo como respaldo a consciência de que seu ato não é solitário, e sim compartilhado em várias cidades do mundo.

Enquanto a coordenadora de São José do Rio Preto (São Paulo) chama de “atmosfera feminina”, a coordenadora de Londrina (Paraná) fala da força que esta simultaneidade oferece para cada uma, enquanto indivíduo.

Londrina (Paraná) faz o evento desde o primeiro ano, em 2018, e isso impactou de forma decisiva na cultura do samba na cidade.

O primeiro ano revelou a potência. Ter aquelas mulheres todas juntas tocando, cantando, presentes no evento, no entorno da roda foi inesquecível e memorável para Londrina.

Naquele momento a gente não estava preparada para aquilo tudo, e nós decidimos que seria o momento de nos preparar. No ano seguinte a roda foi melhor ainda, em termos de produção, técnica e estética musical, era uma roda formada exclusivamente por mulheres, tocando, cantando, compondo, fazendo arranjo, produzindo, e todo processo no entorno, como segurança, dj, tudo formado por mulheres, foi um momento de afirmação muito importante.

No 3º ano, mesmo em período de pandemia, a vontade de fazer, de produzir foi a mesma, nós nos conectamos da mesma forma e sentimos a mesma emoção em saber que naquele mesmo horário, as 32 cidades estariam fazendo a mesma coisa no mesmo momento e isso gera uma conexão muito grande, envolvendo a América do Sul, Europa e Ásia, e que todas as regiões do Brasil participam. Isso tudo é o evento muito potente. (BARBOSA, 2021)

Diferentemente de Londrina, em que já havia mulheres tocando instrumentos, em São José do Rio Preto (São Paulo) não havia. A cidade, que fica no interior de São Paulo, não tinha mulheres tocando os instrumentos e quando a produtora Paula Golden soube do movimento que estava acontecendo, ela decidiu construir essa rede na cidade.

O Encontro foi um divisor de águas em São José do Rio Preto, isso tudo é uma atmosfera feminina. Hoje aqui na cidade nós temos um projeto exclusivamente feminino, que é o grupo 'As Chicas', e que nasceu em consequência do Encontro Nacional. Me emociona muito falar disso, pois aqui no interior de São Paulo é a primeira roda de samba de mulheres. Esse projeto dá voz para mulher, empodera todo o movimento e as pessoas. Ter na roda mulher no pandeiro, no violão, cavaquinho, tatan, isso é novo, antes a mulher não tinha esse espaço. A mulher ficava no canto, dançando, fazendo a comida, e se empoderar desse espaço com o instrumento na mão é um divisor de águas. (GOLDEN, 2021)

Em algumas cidades o Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba deu origem a um coletivo independente de mulheres; mas, em outras, o movimento ajudou a romper com o distanciamento e as divergências que existiam dentro do grupo de mulheres, recuperando assim o conceito de sororidade dentro do território. Em Belém (Pará), as coordenadoras Mariza Black e Melina Fôro contam as dificuldades sofridas no primeiro ano da cidade, que ingressou no evento em 2019, quando o movimento estava na segunda edição.

Nossa maior dificuldade foi reunir as mulheres para fazer a parte harmônica, a gente tem mulheres instrumentistas, mas falta união, é cada uma no seu canto e há uma disputa dentro das mulheres instrumentistas. Na primeira roda de samba nós conseguimos agregar e motivar outras mulheres a se reunirem no projeto e aprender o instrumento, com isso, o primeiro encontro foi mais com mulheres ritmistas. A partir de 2019 surgiram novos projetos de mulheres e para 2021 vamos vir com mais mulheres tocando. Vejo que vamos conseguir agregar mais gente nesse próximo

encontro. Foi a partir do Encontro que começou a construir novos grupos de mulheres e desconstruir a disputa do individualismo na performance musical feminina aqui em Belém. A gente já sente que as mulheres querem somar e se integrar umas com as outras, sentimos essa maior abertura e, com isso, vamos fazer o 4º Encontro com mais representatividade feminina, com a consciência integrada da aceitação de somar com a gente dentro deste movimento nacional. (BLACK E FORÓ, 2021)

A fala da coordenação de Belém permite pensar na construção do movimento como espaço de rompimentos e de reformulação da luta feminista; que a partir do elo construído entre as mulheres, seja possível reavaliar a potência econômica de projetos femininos dentro dos planos de marketing e publicidade das empresas, pois a falta de investimento é um problema que acompanha o movimento tanto na produção executiva nacional quanto local. Em Juiz de Fora, a coordenadora Andrea Mello conta a experiência de fazer parte do movimento no aspecto social e financeiro.

O movimento proporcionou o encontro de mulheres na cidade, surgiram mulheres de todos os cantos de Juiz de Fora, mulheres que cantam, que tocam, e isso foi incrível. Ao mesmo tempo deu visibilidade e reconhecimento àquelas mulheres que há anos faziam trabalho dentro do samba. Além disso, proporcionou o principal, fez com que a mulher conquistasse o seu próprio espaço em uma roda de samba. A maior dificuldade que enfrentamos é a falta de apoio financeiro, tudo que fizemos nesses anos foi feito com recurso próprio e apoio de empresas com doações de produtos, e a outra é a carência de mulheres com conhecimento em instrumento harmônico. Por isso estamos investindo em oficinas e curso de aprendizado desses instrumentos, com o projeto Cavaco das Minas. (MELLO, 2021)

O projeto Cavaco das Minas foi a primeira oficina de formação desenvolvida para mulheres a partir do Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba. O projeto começou em maio de 2020, no auge da pandemia Covid-19, quando o Brasil estava todo em *lock down*, e naquele momento cinco mulheres decidiram aprender a tocar o instrumento. O projeto de formação foi tão importante que ganhou página no *Instagram* e abriu espaço para debates sobre a inserção da mulher no aprendizado do cavaco, servindo de estímulo para engajamento de outras mulheres.

A falta da mulher na harmonia é um desfalque comum em muitas cidades. No samba, o violão e o cavaco são instrumentos absorvidos pela performance concebida na figura masculina, como vimos no capítulo anterior, e, com isso, faz-se necessário ter a participação do homem neste projeto de representatividade feminina. A participação masculina em movimentos de representação feminina é polêmica há décadas, e dentro desses quatro anos de “Encontro” buscamos tratar a presença masculina com o acolhimento que a mulher deseja ter na roda masculina. E foi com este pensamento que vou relatar uma situação de tensão que

aconteceu no 1º Encontro, na cidade do Rio de Janeiro, no Renascença Clube, lugar que é reduto do samba, localizado no Andaraí. O primeiro ano foi um sucesso na cidade. A roda contou com cerca de 24 instrumentistas e 60 cantoras, divididas em 3 sets: no primeiro, cantaram músicas da homenageada Beth Carvalho; no segundo, músicas autorais, privilegiando assim mulheres compositoras; e no terceiro e último, músicas conhecidas, chamadas de “lado A”. A casa estava cheia, com público estimado em mil pessoas. O evento era sucesso, e o tempo estava apertado para dar conta de 60 cantoras. No meio do auge, o cantor, compositor e instrumentista Marcelinho Moreira, personalidade muito prestigiada no samba e amigo das mulheres ali presentes, chegou à “casa” para prestigiar o evento; a idealizadora Dorina, que ali estava mediando o palco, de entrada e saída, convidando as cantoras para subirem no tablado, não hesitou e convidou Marcelinho para vir ao palco, agradeceu a presença dele no evento e deu o microfone para ele cantar uma música. Ele cantou, agradeceu e a festa continuou sem nenhuma outra alteração. Uma semana depois, eu, Camille, estava no Samba da Glória, que acontece todo mês no bairro da Glória, zona sul do Rio de Janeiro, e encontrei com uma das 60 cantoras que participaram do evento; ali ela desabafou, dizendo que achou errado chamar um homem para cantar em um evento de protagonismo feminino. Na hora eu dei a minha opinião, achei bonita a postura da Dorina. Este episódio ocorreu no dia 24 de novembro de 2018 e só hoje eu entendi o fundamento da atitude dela.

Enxergar o movimento como binarismo entre homens e mulheres através de um argumento competitivo seria regredir décadas nas lutas feministas. Isso é explicitado com muita lucidez por bell hooks (2019), no capítulo “Homem: Companheiros de Luta”, na obra “Teoria Feminista: da margem ao centro”, e continua seu argumento em “O Feminismo é Para Todo Mundo” (2020). Em ambas as obras, hooks explicita de forma objetiva o que é feminismo, resumindo a “um movimento para acabar com sexismo” (hooks, 2020, p. 17). Definição simples e direta, que traz a proposta de desmistificar os caminhos que afastam as mulheres do “centro” e quais os favores colocam a mulher à margem das disputas. Para fazer esta construção, hooks enfatiza que a fórmula segregadora de tratar o homem como inimigo, ou rival, deu errado, ou seja, fracassou. Da mesma forma que o branco deve lutar pela igualdade racial, sendo antirracista, o homem também pode e deve lutar pelo fim do sexismo. Naquela ocasião, o protagonismo feminino estava feito, a missão foi cumprida com excelência, e trazer um “irmão” para reforçar que é importante ter um homem que é do samba, que é negro, prestigiando o evento que é um marco, também seria importante e necessário para fazer deste movimento um espaço de irmandade. Não inserir o homem

naquele momento seria cometer o mesmo ato discriminatório que acontece com muitas mulheres e, desta forma, cria-se um novo espaço, que abra o caminho para circulação entre os homens e as mulheres com naturalidade. Ampliando e agregando, pois o separatismo pode afastar não só o homem, como mulheres do movimento.

Ao longo do processo de desenvolvimento do movimento feminista contemporâneo, o separatismo reacionário tem levado muitas mulheres a abandonar a luta feminista, embora ele tenha permanecido uma referência aceitável para organizações feministas, como os grupos de mulheres autônomas dentro do movimento pacifista. Como política, ele ajudou a marginalizar a luta feminista, fazendo-a parecer mais uma solução pessoal para problemas individuais, especialmente problemas com os homens, do que um movimento político que busca transformar a sociedade como um todo. Para recuperar a ênfase no feminismo como luta revolucionária, as mulheres não podem mais permitir que o feminismo seja mais uma arena para expressão continuada do antagonismo entre os sexos. Chegou a hora de as mulheres engajadas no movimento feminista desenvolverem novas estratégias para incluir os homens na luta contra o sexismo. (hooks, 2019, p.117)

Esta reflexão pode ser acompanhada por uma indicação de “atualização” do fazer movimento feminista ao longo dos séculos, e cabe refletir esta ação pensada dentro do samba, permitindo comparar este mesmo comportamento de autoritarismo de exclusão com o de inclusão, sem avaliar a individualidade de cada sujeito; assim como o homem não poderia integrar a roda pelo fato dele ser do “sexo oposto”, então toda mulher deve fazer parte mesmo sem ter habilidade ou conhecimento técnico? Muitas mulheres instrumentistas se reconheceriam nesta situação. Quantas vezes o homem montou sua “guigüe” colocando um colega (homem) pela afinidade da amizade, e não pela capacidade, podendo ter posto uma mulher que é tecnicamente melhor? Uma das camadas que inviabilizam as mulheres instrumentistas é o preconceito de que ela não tem capacidade de tocar “igual” ao homem, e esta comparação além de ser constante, muitas vezes afasta a mulher do processo de iniciação à música e também da continuidade em tocar nas rodas de samba. Na série de entrevista feita na *live* “Trocas Simbólicas”, muitas coordenadoras relataram este tipo de constrangimento sofrido em rodas de samba e até mesmo no dia do “Encontro”, e é através do próprio evento que as mulheres se empoderam dos seus instrumentos, de suas composições para enfrentar o preconceito. A compositora Milena Figueiredo, responsável pela coordenação da cidade de Campinas, em São Paulo, nos anos de 2019 e 2020, fez do Encontro um espaço para mulheres cantarem músicas autorais.

Eu sempre gostei de compor, mas eu tinha muita resistência em apresentar minhas músicas, até que uma amiga disse que eu precisava apresentar minhas composições e me convidou para ir em uma roda de samba...Em 2017 formamos um grupo de

mulheres com apresentação só de músicas autorais, e este espaço foi criado para ser acolhedor. Eu não sou artista de samba, mas eu gosto muito de compor, e por conta desta vocação eu entrei para o samba. Montar um grupo de mulheres foi uma forma de nos ajudarmos, abrindo um espaço em que uma cante a música da outra, onde uma aprende com a outra e essa é a intenção do nosso grupo, e a partir daí surgiram novos projetos, sempre protagonizado por mulheres, para que todas pudessem tocar e cantar. E foi muito surpreendente, pois vimos que as mulheres precisam de um espaço que dê oportunidade para ela se apresentar, para aprender, pois é na roda de samba que se aprende a tocar. (FIGUEIREDO, 2020)

No Rio de Janeiro, a violonista Samara Líbano se destaca hoje no cenário como a única mulher a tocar um violão 7 cordas, um instrumento que sempre foi unanimemente executado por homens.

Sempre houve um estranhamento de quem via a roda de fora. Primeiro achavam que eu não conseguiria segurar os três sets nas rodas, e depois que eu não acompanharia bem certos músicos. Já hoje, que sou respeitada pelo meu trabalho, escuto que toco igual a homem. Mas eu replico, dizendo que eu sou mulher e toco igual a mulher. (LÍBANO, 2019, on-line)

Este tipo de comentário é comum entre os homens, mas está longe de ser naturalizado pelas mulheres; por isso o movimento proposto pelo “Encontro” é de estabelecer um espaço de protagonismo feminino rompendo com as divisões sexistas. O dia em que acontece o Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba é uma data que deve ser celebrada como um marco, um símbolo, devido ao quantitativo que o evento apresenta e a inserção territorial que ele atinge, sendo um momento único, pois ele é simultâneo e híbrido, com transmissão ao vivo de cada cidade, enfatizando que a mulher sabe e pode fazer samba, em diferentes lugares. É um dia que deve trazer para o campo social uma reflexão para que novos espaços sejam construídos sem esta divisão sexista, e que os homens rompam com este estereótipo machista e integrem mulheres em suas bandas, fazendo desta nova formação algo normal, e não excepcional. Dentro do evento tem cidades que contam com o apoio de homens no projeto, pois desta forma o movimento ganha mais força.

Em São José do Rio Preto esta relação paritária fez parte da construção do projeto. Nós fizemos uma roda de samba com o projeto “As Chicas” e tivemos a presença de homens. Eu sei que cada Estado, cada região tem uma particularidade nessa questão de ter o homem junto ou não ter. Aqui em São José do Rio Preto a cidade é apaixonada por samba, incluindo homens e mulheres, então nós conseguimos conectar isso de uma forma bacana e hoje a gente tem uma penetração muito boa para fazer eventos com as mulheres e ter o homem nos apoiando e participando. Foi importante inserir para ter maior impacto territorial. (GOLDEN, 2020)

Esta relação de irmandade com os homens acontece de diferentes formas, de acordo com a localidade e o núcleo social. Enquanto as mulheres brancas que lideravam o movimento feminista colocaram o homem como inimigo, as mulheres negras não se

assemelhavam a esta posição de inimigas, principalmente se falando de mulheres periféricas. A relação social foi construída com outra referência do que a disputa do espaço feminino para as mulheres de zona sul, sendo elas brancas ou negras, as fronteiras e desafios são diferentes.

bell hooks (2019) traz esta dicotomia de relação, apontando para as distintas realidades das mulheres brancas e pretas e a rede de solidariedade construída pelos povos negros em todo o processo pós-escravocrata. No Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, existe um abismo que diverge as performances do samba quando é realizado nas regiões periféricas, no subúrbio, ou quando é realizado na região mais nobre, que inclui Centro e Zona Sul. Essa diferenciação faz do samba um espaço de disputa de gênero, raça e classe e reflete no comportamento dos agentes culturais. Teve um período em que os sambas do subúrbio não podiam ser tocados nas casas de samba da Lapa, que é o reduto da boêmia carioca. Tinha casa que colocava o repertório em contrato, e estipulava que ali só podia cantar Chico Buarque, Cartola, Dona Ivone Lara, assim por diante. Nessas conversas reservadas, falando sobre o andamento da pesquisa e os trabalhos, tive relatos importantes que ajudam a entender essa relação do samba e classe. Em uma conversa com a cantora Luiza Dionizio³⁶, ela revela que ao cantar os sambas do subúrbio, que eram compostos por Arlindo Cruz, Luiz Carlos da Vila, no Carioca da Gema, os músicos pararam e viraram os instrumentos ao contrário.

Esse preconceito rolava mesmo. Eu estava recém-chegada no Carioca da Gema. Uma vez eu fui entrevistada sobre a volta do samba na Lapa e eu falei que nunca teve esse vácuo, isso só aconteceu na Zona Sul e no Centro, mas no subúrbio o samba nunca deixou de existir. Enquanto os moradores da Zona Sul não conheciam os sambas e também não tinha essa gama de pesquisadores que tem hoje, no subúrbio o samba estava bombando. Não existia mídia divulgando, nem rede social, era faixa nas ruas e lambe-lambe nos postes. Era assim que a gente sabia que tinha evento.

O mais louco era ver os sambistas da própria Zona Norte que se recusavam a cantar esses novos sambas, era de Cartola para trás. Até Wilson Moreira era complicado. Eu sempre insisti em cantar essa galera nova do subúrbio, como Luiz Carlos da Vila, Arlindo, Almir Guineto e outros. O Lefê, que era o antigo produtor do Carioca, chegou a me dar duas fitas cassetes com o repertório aceitável, que era composto por Nelson Cavaquinho e a galera da antiga. Eu nem ouvi tudo, porque achava um absurdo, um desrespeito com o samba que estava vindo cheio de gás, tanto é que hoje é exaltado pela nova concepção do samba que temos hoje. (DIONIZIO, 2021)

O mesmo aconteceu com a madrinha do samba, Beth Carvalho, na casa de samba Candongueiro, em Niterói, fato recordado pela produtora e amiga da cantora, Cidinha Zanon, fundadora da casa de samba Traço da União, em São Paulo.

³⁶ Luiza Dionizio é cantora e compositora carioca, com trinta anos de uma carreira completa e robusta em referências, moldada nos principais palcos da música brasileira e em turnês nacionais e internacionais. Sua discografia conta com o disco "Devoção" (2010), com produção musical de Paulão Sete Cordas e composições de Délcio Carvalho, Luiz Carlos Máximo, Élton Medeiros, Martinho da Vila, Luiz Carlos da Vila e Raimundo Santa Rosa, entre outros grandes compositores do cenário do Samba.

A Beth tinha casa em Maricá, então era comum estarmos na casa dela passando final de semana e ela gostava muito do Candongueiro, era amiga dos donos, dos músicos. Um dia, quando voltávamos de Maricá para o Rio, resolvemos passar por Niterói e prestigiar a roda. A Beth adorava ir nas rodas dos amigos, ela curtia esse clima. E é claro que a banda a colocava para cantar. Em um momento, ela diz que ao invés de cantar os clássicos de seu repertório, como Andança, ela iria cantar uma música nova, composta por Almir Guineto, que na época estava começando a deslumbrar sua carreira, e quando ela começou a cantar, o dono da casa parou de tocar e paralisou a roda. Em um clima super desagradável e tenso, Beth Carvalho falou que se recusava a ficar ali, que aquilo era preconceito, e saiu da casa imediatamente carregando sua turma com ela. Dentro de um conceito social, a atitude do “Seu Ilon” é de achar que o bom samba só vem do samba de raiz, e com isso, o novo não tem qualidade, isso acontece até hoje, o novo sofre resistência e o velho que é o bom, sendo o tradicional. (ZANON, 2020)

A divisão de classe sempre existiu dentro do samba, principalmente quando os cantores de rádio começaram a levar as composições para serem gravadas e tocadas, a partir da década de 1930. Isso difundiu o samba para a sociedade de classes sociais elevadas, mas não levou para a classe alta os rituais e as performances da população do subúrbio.

Pensar o feminismo como espaço de acolhimento é somar força com quem entende que a luta contra o fim do sexismo é muito mais ampla do que igualdade de gênero. Ter o espaço validado, respeitado, valorizado é o primeiro passo para ser visível no meio social. Espaço esse que se amplia para todo ambiente, seja público ou privado, inserindo as mulheres nas diferentes funções e categorias profissionais. A partir dessa conscientização, ter a adesão das mulheres, dos homens, da própria classe artística, das casas de samba, dos produtores, das empresas que patrocinam, do Estado, do judiciário, para ter seu corpo respeitado, independentemente da roupa que está vestindo ou do instrumento que toca, sem ter como rótulo o fetiche em relação à mulher.

O processo reverso da invisibilidade, que chamamos aqui de desinvisibilidade, já está em andamento dentro de alguns territórios. Já vimos grupos com formação mista, o que era difícil achar há 10 anos. No Rio de Janeiro, já está mais destacado, bandas como Pagode 3T, do Carlinhos TchaTchaThcha, além de projetos mais recentes, como Sapeca Yayá e Pagode da Gigi, já contam como uma formação mista. Em uma entrevista coletada na internet³⁷, a cantor Marina Iris e a compositora Manuela Oiticica, conhecida como Manu da Cuíca, falam do protagonismo feminino e do Movimento da Mulher Sambista, movimento este que surgiu no dia 13 de abril de 2019, dia do aniversário de Dona Ivone Lara, em um evento na Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro. O movimento encabeçou o projeto de lei municipal

³⁷<https://midianinja.org/eduardosa/marina-iris-e-manu-da-cuica-a-forca-da-mulher-no-samba/>

que deu origem ao Dia da Mulher Sambista. Na entrevista as duas artistas falam sobre o movimento das mulheres e a participação dos homens na luta feminista. Diz Manu da Cuíca:

Hoje está muito marcado o papel de mulheres, sua função social, não se convida tantos grupos só pela fetichização. Está dada a importância e abertura desses caminhos. Aquele grupo vai representar as meninas chegando uma influência importante. Como as rodas, as escolas e os próprios blocos de carnaval têm esse histórico de em alguma medida ser reduto de reafirmação de masculinidades, é muito difícil por conta própria abrir espaços.

Em geral te dão duas possibilidades: o exotismo ou a tutela. É um pouco difícil fugir, ainda mais se você for para lugares que já estão demarcados para mulheres, como o da intérprete numa lógica mais de diva. É algo mais estrutural na sociedade, se você quiser driblar um pouco isso é complicado. Ter um grupo para tocar, ter um aprendizado, suas trocas, sem estar mediado por essas percepções. Se eu tivesse começado com esses grupos não teria passado por várias situações no mínimo desagradáveis. Acho que tem um pouco essa proteção, no sentido de acolhimento e referência, de uma mulher fazendo o que você gosta. Isso não é interditar debates, pelo contrário, você deixar mais gente confortável para estar naquele ambiente, que é de rua, música, com tudo que historicamente traz. (OITICICA, 2019, on-line)

Marina Iris fala sobre os avanços e nas formar de formação dos grupos.

Particpei de vários grupos e comecei a ficar avessa a grupo só de mulheres, mas depois isso muda porque os debates vão intensificando e percebo que tem um movimento forte rompendo com esse exotismo. Também achava que era criar uma realidade paralela, um lugar só de mulher, mas não existe no mundo. Você vê que existe lugar que só tem homem e nunca tinha questionado isso, então era um lugar asséptico, de proteção dos caras. Comecei a entender que tem papéis diferentes que podem coexistir: grupo só de mulheres, paritário e vários só de homens. Tenho optado pelo paritário, acho um barato essa construção, e respeitado muito o coletivo de mulheres porque tem muito crescimento ali e um olhar para as brincadeiras, o acolhimento, o estímulo. É importante que exista, assim como a mistura, e estão coexistindo e transformando os espaços. Na minha roda no Beco do Rato dizem que tem mais mulheres e mais lésbicas, que era algo que você não via no samba. (IRIS, 2019, on-line).

Com base nesta reflexão sobre a participação do homem, é importante pensar no não radicalismo, até que chegue o momento em que a divisão seja justa e equilibrada e que a maioria dos grupos de samba não seja toda formados por homens. É importante o homem se conscientizar do papel dele para que o movimento das Mulheres na Roda de Samba e todos os demais movimentos que levantem a bandeira da equidade e do rompimento do machismo estrutural sejam incorporados por eles, para que eles promovam a desconstrução das práticas machistas, constituídas pelas estruturassociais hegemônicas.

Se hoje, para fazer o evento anual do Encontro Nacional e Internacional, a cidade precisa convocar um homem para sentar na cadeira da roda e tocar, isso significa que estamos longe desse equilíbrio. Precisa-se criar espaços de formação, com incentivo para as mulheres aprenderem. É necessário que os homens chamem as mulheres que estão aprendendo para sentar na roda e pegar a prática e deixar de comparar quem faz melhor e trazer como

prerrogativa que a mulher não tem a “pegada”. A rua é das mulheres e o samba já não pertence só a uma única região. O samba se tornou um rizoma e, assim como o samba, a mulher também está presente nos territórios, mostrando sua necessidade de fazer parte desse universo.

A ideologia separatista nos encoraja a acreditar que as mulheres podem fazer a revolução feminista sozinha – mas não podemos. Uma vez que os homens são os principais responsáveis pela preservação do sexismo e da opressão sexista, sua erradicação só será possível se os homens assumirem a tarefa de transformar a consciência masculina e a consciência da sociedade como um todo. Após séculos de luta antirracista, mais do que nunca pessoas de cor estão chamando atenção para o papel fundamental que as pessoas brancas desempenham na luta antirracista. Isso vale também para a luta contra o sexismo – os homens desempenham um papel primordial nesse jogo. Isso não significa que os homens estejam mais preparados para liderar movimento feminista; significa que eles deveriam participar da luta de resistência tanto quanto as mulheres. Em particular, os homens têm uma enorme contribuição de dar à luta feminista com a transformação de seus pares. Se os homens mostrassem boa vontade para assumir seu papel na luta feminista, cumprindo as tarefas que se fizessem necessárias, as mulheres, em nome de sua missão revolucionária, deveriam reconhecê-los como companheiro de luta. (hooks, 2019, p.130)

3.3- Samba como Rizoma e sua representação nos territórios

A partir do resultado obtido com o mapeamento da produção artística do samba em um território global, torna-se possível comparar o efeito do samba no território dentro de um processo que envolve territorialização, desterritorialização e reterritorialização. A contextualização histórica apresentada no primeiro capítulo abre precedente para resgatar o conceito de rizoma difundido pelos filósofos Deleuze e Guatarri (2000), na obra *Mil Platôs*, e aplicar no resultado do enraizamento que o samba ocupou no território global. Para fazer esta incorporação de conceito, é necessário compreender o rizoma, a partir de Deleuze e Guatarri (1995). Para eles, o conceito de rizoma é muito mais que uma estrutura vegetativa, o termo significa uma massa de raiz, este tipo de raiz é um caule que cresce horizontalmente, normalmente por baixo da superfície do solo, lá elas se conectam por meio de raízes e brotos que surgem com seus nódulos com outros rizomas, outros sistemas de raízes, crescendo em infinitas direções, sempre se conectando outra vez com outras raízes.

Esta interface do conceito dos filósofos permite enxergar o rizoma em diferentes eixos que incluem o sentido de infinito, os agenciamentos maquínicos³⁸, as multiplicidades e o

³⁸A definição de agenciamentos maquínicos descrita por Deleuze e Guatarri remete aos fluxos constantes. Para aprofundar o conceito dos autores, consultar o Volume 2 de “*Mil Platôs: Em seu aspecto material ou maquínico*”, um agenciamento não nos parece remeter a uma produção de bens, mas a um estado preciso de mistura de corpos em uma sociedade, compreendendo todas as atrações e repulsões, as simpatias e as antipatias, as alterações, as

processo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. O conceito de rizoma é um sistema descentralizado, e com o processo de globalização, ele existe tanto em instâncias reais quanto nas instâncias virtuais, e como tudo é composto por máquinas, estão em constantes devir, o constante fluxo de ser. Os pensadores enumeram as diferentes características do Rizoma em três eixos: 1º e 2º - Princípios de conexão e de heterogeneidade: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE, 1995, p.14):

Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Os *Agenciamentos* coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos *agenciamentos* maquínicos, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos. (DELEUZE, 1995, p. 14)

Enquanto o 3º é o princípio de multiplicidade:

Somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito. Inexistência de unidade ainda que fosse para abortar no objeto e para "voltar" no sujeito. Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinação crescem então com a multiplicidade). (DELEUZE, 1995, p. 15).

De acordo com o conceito de Deleuze e Guatarri, apesar da internet não ser um rizoma, um hiperlink é, e cada link que você clica leva a outra parte da internet, completamente interconectado de uma maneira descentralizada. Uma formiga não é um rizoma, pois possui uma estrutura hierárquica dentro da sua biologia, porém o formigueiro e suas trilhas são rizomas bastante complexos. O trânsito é um rizoma, cada rua que fecha leva o fluxo do trânsito em outras rotas, em outras direções, e assim por diante. A produção artística não seria um rizoma, mas a expressão da arte sim, desta forma, o samba seria um rizoma.

alianças, as penetrações e expansões que afetam os corpos de todos os tipos, uns em relação aos outros. Um regime alimentar, um regime sexual regulam, antes de tudo, misturas de corpos obrigatórias, necessárias ou permitidas. Até mesmo a tecnologia erra ao considerar as ferramentas nelas mesmas: estas só existem em relação às misturas que tornam possíveis ou que as tornam possíveis. O estribo engendra uma nova simbiose homem-cavalo, que engendra, ao mesmo tempo, novas armas e novos instrumentos. As ferramentas não são separáveis das simbioses ou amálgamas que definem um agenciamento maquínico Natureza-Sociedade. Pressupõem uma máquina social que as selecione e as tome em seu phylum: uma sociedade se define por seus amálgamas e não por suas ferramentas (DELEUZE, 1995, VL2, p. 31).

Através dos estudos apresentados, o samba constrói uma rede com fluxo constante, transitando sem hierarquia e sem direção fixa. Através do Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba, foi possível visualizar este mapa, apresentando uma cartografia e apontando as conexões que o samba estabeleceu de acordo com cada estrutura social de cada território e sua localização geográfica (SANTOS, 2002). Não se pode achar que o samba feito no Brasil é igual ao de Portugal, que por sua vez não é igual na Holanda e muito menos igual no Japão. Dentro do território brasileiro, o samba feito no Amazonas não pode ser igual ao samba feito no Rio Grande do Sul. São estruturas sociais que se modificam de acordo com os hábitos regionais e costumes; no entanto, o único ponto que os conecta é o samba, que indifere a forma e o local em que é executado. Através da rede foi possível organizar e estruturar esse rizoma de artistas, utilizando como elo o movimento Mulheres na Roda de Samba, através do evento anual Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba.

Compreender o processo de fruição das redes compete na análise da reterritorialização do samba dentro do espaço e, com isso, compreender a relação dos ‘sujeitos criadores em seus territórios de existências diante do mercado fundado em processos globalizados de produção e circulação de identidades’ (BARBOSA, 2021, p.2). A prática de fazer samba é heterogênea, ela está presente em diferentes espaços e pode ser executada de diferentes formas, utilizando um balde como percussão, um prato com uma faca e batendo as mãos no alto da favela, que a música e a energia que o samba proporciona serão as mesmas se forem executadas com instrumentos profissionais em um espaço mais refinado.

A origem deste efeito rizomático se deu a partir do processo de desterritorialização feita em duas etapas geográficas. A primeira através da diáspora Africana, quando os negros foram violentamente retirados de seu solo para serem escravizados em território brasileiro e o segundo processo de desterritorialização, este que se aplica nesta pesquisa, aconteceu no início do século XX, como vimos no capítulo 1. A reforma de Pereira Passos e a operação “Bota-Abaixo” deram fim à Pequena África, uma comunidade construída que acolhia os negros que desembarcavam no Porto do Rio e os abrigava nas casas próximas ao porto. No entanto, este processo político de desmonte fez com que os moradores dali procurassem novas moradias no interior da cidade, mais precisamente nos subúrbios e, com isso, o samba pegou carona e passou a transitar diariamente nas linhas do trem, pegando retas e curvas infinitas. Desta forma, a cultura popular, e até mesmo marginalizada, sobreviveu, resistiu e se reinventa, atingindo hoje uma identidade que caracteriza forma de se expressar e agir, composta por performances e rituais.

Para Deleuze e Guattari (1995), todo processo de desterritorialização é seguido de reterritorialização, sendo esses dois processos indissociáveis. Rogério Haesbaert (1994, 1997 e 2001) aplica as temáticas da desterritorialização em suas pesquisas e propõe questionar a unilateralidade que geralmente envolve o discurso sobre a desterritorialização, como se o mundo estivesse, definitivamente, “desterritorializando-se”, e a partir da proposta de Deleuze e Guattari, o geógrafo Haesbaert ajuda a pensar a territorialização e a desterritorialização como processos concomitantes, fundamentais para compreender as práticas humanas.

Simplificadamente podemos afirmar que a desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga” e a reterritorialização é o movimento de construção do território (DELEUZE e GUATTARI, 1997:224); no primeiro movimento, os agenciamentos se desterritorializam e no segundo eles se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação. Deleuze e Guattari afirmam que a desterritorialização e a reterritorialização são processos indissociáveis. Se há um movimento de desterritorialização, teremos também um movimento de reterritorialização. (Haesbaert 2002, p. 8)

A reterritorialização deste espaço físico e social ainda está em um constante devir, e, com a identificação de núcleos femininos em cada região, assim como toda estrutura desenvolvida a partir do Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba, foi possível relacionar o samba ao rizoma. Desde 2019 o evento “Encontro” reestruturou-se como um movimento e iniciou propostas de desdobramentos. Vimos no 2º capítulo os eventos que o movimento passou a trabalhar durante o ano, mas, para acompanhar este rastreamento e cristalizar a cartografia, o movimento investiu em uma rede, um endereço eletrônico que servisse não só de vitrine, mas de espaço para circulação de informação e mapeamento da rede de mulheres em todos os setores. Este investimento se deu a partir do diagnóstico de que o samba poderia ser um novo rizoma dentro do campo da arte e, a partir desta hipótese, começamos a desenvolver esta plataforma. Ainda em 2019 foi feito um portal, disponível na página principal, que servisse de cadastro de mulheres e apresentação do evento anual; dois anos depois, em 2021, concluímos a segunda etapa, com um sistema de busca aberto ao público através dos filtros: País – Estado – Cidade – Área de Trabalho e, desta forma, todas as profissionais que atuam na música terão uma rede de apresentação do seu trabalho, ampliando a possibilidade de novos trabalhos e de mapeamento.

Veja:

Link: <https://mulheresnarodadesamba.com.br/>

Conecte-se

Se você é uma artista que trabalha com samba, entre nessa rede

Nome*

E-mail*

Cidade*

UF* ▼

Outro Estado

PAÍS* ▼

Harmonia:

Banjo Cavaco Violão 6 cordas

Violão 7 cordas

Percussão:

Bateria Conga Cuíca

Pandeiro Repique de Anel Repique de Anel

Sopros Surdo TanTan

Outros:

Cantora Compositora DJ

Fotógrafa Produtora

Sexo* ▼

Link da apresentação

Instagram

enviar

Figura 6: Conecte-se

Link: <https://mulheresnarodadesamba.com.br/rede>

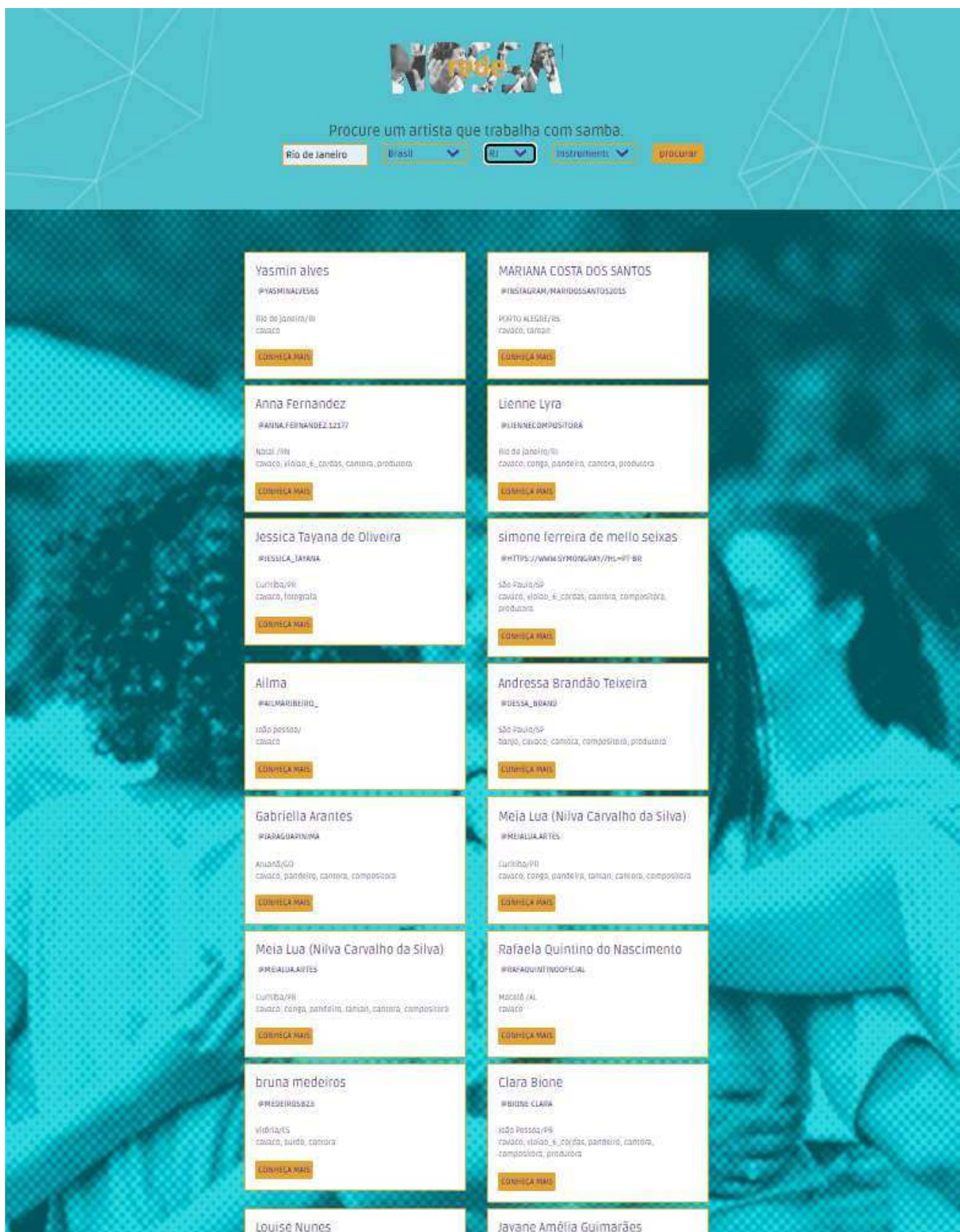


Figura 7

Este espaço de vitrine do “Nossa Rede” ainda está em adaptação, pois, como foi dito anteriormente, o movimento “Mulheres na Roda de Samba” nunca teve um investimento público ou privado, e diante desta realidade, todo investimento é feito com recurso próprio, o que demanda mais tempo e diminui o impacto de inserção no público-alvo; pois a falta de recurso faz com que o movimento não consiga investir o necessário para chegar até a ‘ponta’, que inclui pessoas que praticam o samba, mas às vezes não têm acesso fácil à internet, não possuem computador para fazer o cadastro com mais fluidez, podendo ser pessoas com baixo poder aquisitivo ou pessoas mais velhas, que não sabem manusear essas novas tecnologias. Essas são apenas hipóteses.

As territorialidades em redes digitais de culturas globais são um tema explorado por pesquisadores para avaliar os impactos da rede no campo social, assim como a análise de quem fica de fora desse alcance dentro do campo cultural.

Para a nova composição de papel das mídias industriais de massa é por demais decisivo a apropriação e o uso de tecnologias de produção e difusão, sobretudo como suporte de invenção de meios criativos e modos de comunicação de suas narrativas em diferentes linguagens artísticas e culturais (música, dança, cinema, grafitti, fotografia, literatura, audiovisual), combinando corpo, técnica e território na sua afirmação individual e coletiva na sociedade. É verdade que as tecnologias digitais associadas às mídias industriais provocam a desestabilização das relações que envolviam a identidade, a cultura e o território. Todavia, é preciso também assinalar as possibilidades da reconstrução dos laços em virtualidades e virtudes diferenciadas para construir pertencimentos entre territórios e culturas, fazendo emergir potências e atos de afirmação de relações de pertença com territórios de vivências socioculturais.(BARBOSA, 2021, p. 6)

Para Jorge Luiz Barbosa (2021) o "território é produto das condições de nossas experiências de vida, bem como dos investimentos imagéticos com os quais simbolizamos a nossa experimentação corpórea do mundo" (BARBOSA, 2021, p.1). Esta definição do geógrafo de fricção entre o território e as vivências socioculturais reforça as táticas estabelecidas pelo movimento das Mulheres na Roda de Samba. O uso das redes é o caminho para a cristalização de todo o processo realizado e dos resultados obtidos até então, projetando o crescimento contínuo e duradouro para os próximos anos, quiçá, gerações. O entendimento da fragilidade na luta feminista faz com que o movimento “Mulheres na Roda de Samba” traga elementos de defesa e que resista às complexidades que existam no campo social, fazendo com que o movimento com um todo invista em uma rede que se integre ao sistema globalizado e faça desta plataforma virtual o espaço de arquivamento de dados e memórias. Além da plataforma rede, de mapeamento profissional, o site também passou a ser coletor de dados de todas as cidades inscritas. No ano de 2021, todas as cidades que fazem parte do

Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba fizeram a inscrição de sua cidade através do site e, após aprovação do cadastro, cada coordenadora irá se comunicar com a produção através de um painel exclusivo de login e senha, transformando o celular e o aplicativo do WhatsApp em um canal de diálogo, informação e esclarecimento de dúvidas. Desta forma, acredita-se que os processos de comunicação sejam cumpridos com mais rapidez, eficácia e dentro do prazo.

LINK: <https://mulheresnarodadesamba.com.br/inscricao/>

The image shows a registration form titled "INSCREVA-SE" on a teal background. The form is divided into several sections:

- DADOS:** Includes fields for "Nome*", "Data de Nascimento", "E-mail*", "Telefone*", "Endereço", "Cidade*", "UF" (with a dropdown arrow), "Estado", "Sexualidade*", and "Nacionalidade*".
- Conte-nos sobre a sua experiência com o samba na sua cidade:** A large text area for input.
- Qual o seu perfil pessoal nas redes sociais?:** Fields for "Facebook" and "Instagram".
- Conte-nos sobre os projetos protagonizados por mulheres na sua cidade:** A large text area for input.
- Nome das bandas e coletivos femininos que já existem na sua cidade:** A large text area for input.
- INDIQUE:** A section for recommending coordinators, with the text: "Prezamos que você indique aqui 3 (três) coordenadoras que irão trabalhar com você na produção de sua cidade." It includes two columns of fields for "Nome da 1ª Coordenadora*", "E-mail", "Telefone*", and "Perfil pessoal no Facebook".
- Você administra página de projetos musicais?:** A text area for input.
- Faça um vídeo:** A section with explanatory text and a "Link de vídeo" field.
- Termos de Compromisso:** A section with a checkbox and a "Enviar e aceitar os compromissos assinado:" field.
- Buttons:** "Escolher arquivo" and "Remover arquivo selecionado" for file selection, and a purple "enviar" button at the bottom right.

Figura 8: Inscreva-se

O investimento tecnológico foi um avanço para a coordenação do “Encontro” e para o início de um mapeamento do movimento Mulheres na Roda de Samba, atingindo as mulheres fazedoras de samba de todo o território mundial, proporcionando assim a exposição pública das mulheres enquanto profissionais. Cientes de que a comunicação virtual possui suas falhas e distanciamentos que excluem classes menos favorecidas - pois a rede, apesar da imensa velocidade de fluxos comunicacionais, também institui fronteiras entre sujeitos-, mantivemos a comunicação pessoal com todas as coordenadoras e pretendemos nunca deixar de mantê-la, pois é a relação pessoal que evita ruídos na comunicação e aproxima todo o coletivo.

Para manter uma organização estruturada dentro do movimento, e para acompanhar o crescimento e a adesão das cidades participantes, a metodologia usada nessa mediação também teve que se profissionalizar; por isso, foi desenvolvida a plataforma digital que servisse de catalisador de dados e arquivos, sendo este espaço uma forma de impedir que o avanço obtido durante esses quatro anos não esteja fixado em uma pessoa, tirando a concentração das informações centradas nela e transferindo esta função para dentro de um sistema operacional a que qualquer pessoa possa ter acesso, gerir o evento e todos os projetos associados ao movimento. Desta forma, acreditamos que o movimento como um todo não está mais atrelado a uma pessoa específica e que tudo esteja devidamente armazenado para as próximas gerações, preservando a premissa do projeto, que é de promover novos encontros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do resultado apresentado, que desmascara o processo de invisibilidade, apontando os fatores históricos e sociais que afastaram e ainda afastam as mulheres do centro da roda de samba, vejo o quanto é gratificante constatar que um movimento conseguiu provocar a união e resgatar uma sororidade esquecida e que ainda está em processo de construção. O Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba é um projeto novo, em 2021 completa a 4ª edição; pode-se dizer que tanto o movimento Mulheres na Roda de Samba quanto o próprio evento são iniciativas embrionárias, e que se comparam com os avanços da cultura popular apresentadas por Barbero (1988). Como as tensões pertinentes às disputas do feminismo, considero este movimento frágil. Devido a essa instabilidade, a pesquisa foi direcionada para as soluções e não para as tensões que existem no interior do movimento, como citado na introdução. As dificuldades são muitas e por isso devem ser minimizadas para caber na palma da minha mão. É necessário mais, muito mais. Antes de querer cobrar uma mudança a partir do exterior, é preciso que todas as mulheres compreendam as camadas do machismo, muitas vezes considerando que nós, mulheres, fomos criadas dentro de um sistema machista e patriarcal, e muitas vezes reproduzimos o comportamento e a fala de forma instintiva, necessitando nos desintoxicarmos para que, assim, possamos fazer uso do movimento social e entender as gravidades estruturais e as táticas que devem ser usadas para desfazer este sistema.

Dentro do meu lugar de privilegiada, de onde eu tenho acesso a todas as informações e faço a mediação nas relações estruturais como pessoais, pois a rede também é construída para dar suporte emocional às mulheres que participam do movimento, busquei apresentar a estrutura desenvolvida e as propostas ideológicas desenhadas pela idealizadora e pela produção, para que haja continuidade e que as mudanças aconteçam nas demais esferas. Enxergar este movimento dentro dos aspectos apresentados proporciona exaltar a potência que o samba se tornou, e como uma cultura popular se multiplicou e reterritorializou em diferentes regiões.

Configurar o samba como um rizoma foi o resultado inesperado para a pesquisa e que eleva o samba para um lugar de fala, de escuta e de representação que, ao associá-lo com a atuação das mulheres, elevou o Encontro para um lugar ainda mais valioso, que não faz só o samba um agenciamento maquínico, o rizoma traz ao movimento das Mulheres na Roda de Samba um fluxo de resistência em um constante devir.

Acredito que o estudo feito sobre as Tias Baianas e a concretização da importância delas para o samba vai proporcionar um resultado ainda mais satisfatório para o fortalecimento do movimento Mulheres nas Rodas de Samba em comunhão com movimentos paralelos de cunho feminista. Pois, analisar e levantar a hipótese de um apagamento social em prol da manutenção do machismo faz com que novos grupos de mulheres se reúnam para entender sua origem e se unir a um projeto que atenda à pauta da inserção da mulher no mercado de trabalho e, paralelamente a isto, fomente temas secundários pertinentes à mulher, como cultura do estupro, amamentação, maternidade, entre outros.

A partir do momento em que iniciei a pesquisa e comecei a entender que havia poucos registros de mulheres, enquanto havia muitos de homens, e isso se originou no apagamento da mulher como figura central no samba, eu modifiquei a minha metodologia de trabalho como produtora. Desde outubro de 2019, quando eu iniciei um projeto musical chamado Samba Delas, na casa de shows Rio Scenarium, localizado na Lapa, no Centro do Rio de Janeiro, passei a transmitir todos os shows que eu fazia no local, e transmitia todas as quintas-feiras nas redes sociais da minha empresa a atração do dia. A casa havia me dado a data fixa; toda semana eu atravessava a ponte Rio x Niterói com o pedestal embaixo do braço e entrava ao vivo por pelo menos 1h na página do facebook³⁹ e passei a entender que, ao transmitir um show realizado em um espaço privado, eu iria me comunicar com o mundo e enfatizar a presença das mulheres no samba. Ao longo de 5 meses, período em que o projeto aconteceu rigorosamente toda semana e só foi interrompido devido à pandemia mundial Covid-19, muitas pessoas acompanhavam o show pelas redes sociais; isso na época em que o formato híbrido era desconhecido, sendo este método um reflexo e pioneiro do 1º Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba, pois aquele dia foi a primeira vez que eu fiz uma transmissão ao vivo, de dentro do evento com presença de público, um hábito que não era comum antes da pandemia.

A partir do levantamento das hipóteses da invisibilidade, do processo de desinvisibilidade, assim como a metodologia aplicada na realização da metodologia para o Encontro acontecer, eu entendi que o Encontro não podia mais ficar atrelado a uma pessoa, pois isso também poderia torná-lo um movimento frágil. O investimento feito na plataforma institucional, com a transformação de um simples site institucional em uma rede de cadastro, exibição, cadastro de inscrição de coordenação e login e senha para armazenamento de dados seria um grande passo e um avanço no crescimento do movimento como um todo, fazendo

³⁹<https://www.facebook.com/csistonrj>

desse projeto embrionário um movimento mais maduro e estruturado, sendo este investimento um passo importante para a cristalização do projeto.

Com isso, espero que esta pesquisa sirva de reflexão entre mulheres e homens, e que o Encontro Nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba tenha vida longa, que atinja todos os estados brasileiros e muitas cidades no Brasil, ampliando o mapa em todos os continentes. Almejo que o Encontro tenha recurso financeiro e promova intercâmbio de artistas entre as cidades para estimular a prática de tocar instrumentos; planejo congresso anual com todas as coordenadoras reunidas durante uma semana, quero bater o recorde mundial do *Guinness World Record*, pois já temos confirmação de que somos o maior movimento feminino de samba no mundo. Mas para fazer esse registro, há uma despesa tão extraordinária quanto o recorde em si. Pretendemos promover diálogos e seminários de pesquisas acadêmicas e a ampliação de todas as pautas pertinentes ao que diz respeito às fronteiras sociais que distanciam a mulher de uma liderança e condutas e regras machistas que violam o corpo e os direitos das mulheres, porque “lugar de mulher é onde ela quiser”, e “não é não”!

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. A tradição das tias pretas na Zona Portuária: por uma questão de memória, espaço e patrimônio. Tese de Doutorado. Orientador: Antônio Edmilson Martins Rodrigues. – 2013.

ALMEIDA, Selma Capinan de Almeida. Rio de Janeiro: Nos trilhos da cidade e do samba. Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. UFBA, 2013.

BARBOSA, Juliana dos Santos. Nelson Sargento e a cultura do samba: aspectos da criação artística. Tese de doutorado em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina. Linha de pesquisa: Linguagem e Significação/Estudos do Teto Discursivo. Londrina, 2013.

_____. Territorialidades em redes digitais de culturas globais: juventudes de favelas e periferias em suas estéticas de atitude. AR@CNE (BARCELONA), v. 239, p. 1-17, 2020.

BAUDRILLARD, Jean. Senhas. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

BOURDIEU, Pierre. As formas de capitais. Em J. Richardson (Ed.) Manual de Teoria e Investigação em Sociologia da Educação. New York, Greenwood, 241- 258, 1986.

_____. A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

BURKE, Peter. Cultura popolare nell'Europa moderna. Milão: 1980.

BURNS, Mila. Nasci para sonhar e cantar. Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara. UFRJ/Museu Nacional. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2006.

CERTEAU, Michel de. Fazer com: usos e táticas. In: A invenção do cotidiano. 3ª ed. - Petrópolis: Vozes, 1998.

CHALHOUB, Sidney. Visões da Liberdade – Uma História das Últimas Décadas da Escravidão na Corte. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

_____. Cidade Febril – Cortiços e epidemias na corte imperial. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

_____. Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2001.

COSTA, A. A. A. Gênero, poder e empoderamento das mulheres. A química das mulheres. Salvador, p. 20-21, 08 mar. 2004. Disponível em:
http://www.reprolatina.institucional.ws/site/respositorio/materiais_apoio/textos_de_apoio/Genero_poder_e_empoderamento_das_mulheres.pdf

DA MATTA, Roberto. 1936 - Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro/ Roberto DaMatta - 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. s/d. [ed. original: 1972] O Anti-Édipo: capitalismo esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____. 1992. O que é a Filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34.

_____. 1995a. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34.
_____.1995b. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34.
_____. 1996. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34.
_____. 1997. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34.
_____. 2000b. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1, Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34.

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

DURKHEIM, É. As Regras do Método Sociológico - tradução. Paulo Neves; revisão da tradução Eduardo Brandão. 34ª ed. - São. Paulo : Martins Fontes, 2007.

FRYDBERG, Marina Bay. Entre os instrumentistas e as cantoras: o lugar do feminino e do masculino no samba, no choro e no fado. In: Fazendo Gênero, 9, 2010, São Paulo. Anais. São Paulo: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 2010, p. 1-8.

_____.FRYDBERG, Marina Bay. Fazendo Gênero 9: Diáporas, Diversidades, Deslocamentos. Entre os Instrumentistas e as Cantoras: O Lugar do Feminino e do Masculino no Samba, no Choro e no Fado. 2010.(Seminário).

GONZALES, Lélia. Por um feminino afrolatino-americano: ensaios, intervenções e diálogos/organização Flavia Rios, Márcia Lima. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HAESBAERT, R. 1994. O mito da desterritorialização e as “regiões-rede”. Anais do 5º Congresso Brasileiro de Geógrafos. Curitiba: AGB, p.206-214.

_____. 1997. Des-territorialização e identidade: a rede “gaúcha” no Nordeste. Niterói: EdUFF

_____. 2001. Le mythe de la déterritorialisation. Géographies et Cultures n. 40. Paris: L’Harmattan.

HAESBAERT, R. e GLAUCO BRUCE, R. (2009). A desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. GEOgraphia, 4(7), 7-22. <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2002.v4i7.a13419>

hooks, bell. O feminismo é para todo mundo. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos. 1ª ed. 2018.

_____.1952. Teoria Feminista: da margem ao centro / bell hooks; tradução Rainer Patriota. – São Paulo: Perspectiva, 2019 – (Palavrasnegras)

_____. 1952. O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras/bell hooks; tradução Bhuvli Libanio - 13ª ed. – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

EFEGÊ, Jota. Figuras e coisas do Carnaval. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

KUSCHNIR, Karina & VELHO, Gilberto. Apresentação". In:_____(org). Mediação, Cultura e Política. RIO de Janeiro: Aeroplani, 2001,p. 9-11.

LANDER. Ruth. A cidade das mulheres. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1967.

LOPES, Nei. Dicionário da história social do samba / Nei Lopes, Luiz Antônio Simas. 1 ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

- LOPES. Nei. O negro do Rio de Janeiro e sua tradição musical. Rio de Janeiro: Editora Palas, 1992.
- MAFESOLI, Michel. A conquista do presente. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- MARTÍN-BARBERO. Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MOURA, Roberto, 1995. Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro/Roberto Moura. - 2ª ed. - Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- _____. Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca carioca, 2ª Ed. 1995.
- NETO. Lira. Uma História do Samba: as origens. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. VI 1. 1997
- POLLAK. Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 3. pg. 3-15. Rio de Janeiro: FGV, 1989.
- RIBEIRO, Djamila. O que é: lugar de fala? Belo Horizonte (MG), Letramento: Justificando, 2017.
- RIO, João do. As Religiões no Rio. São Paulo: Editora Nova Aguilar - Coleção Biblioteca Manancial n.º 47 -1976.
- _____. A Alma Encantadora das Ruas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura / Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural / Divisão de Educação, 1995.
- RODRIGUES. João Carlos. João do Rio: vida paixão e obra – biografia – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.
- SETTON. Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. USP, Faculdade de Educação. Rev. Bras. Educ. no. 20. Rio de Janeiro May/Aug. 2002. Disponível em : <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000200005>
- SIMAS. Luiz Antônio. O corpo encantado das ruas. 6ª ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- SILVA, Yara da. Tia Carmem, negra tradição da Praça Onze. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- SODRÉ. Muniz. Samba, o dono do corpo. 2ª. ed - Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, R. M. de. (1). Rizoma Deleuze-Guattariano: representação, conceito e algumas aproximações com a educação. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)*, (18), 234-259. <https://doi.org/10.26512/resafe.v0i18.4546>

TURNER, Victor. (1974 [1969]). *O processo ritual: estrutura anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAZ, Lilian Fessler. *Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU) com o título: *Uma história de Habitação multifamiliar no Rio de Janeiro de 1994*”, publicada na revista *Análise Social*, do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, vol. XXIX (127), 1994.

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

VIANNA, Hermano, 1960 - *O mistério do samba*. 4ª.ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar /Ed. UFRJ, 2002.

VIDAL, Waldomiro Nunes & VIDAL, Maria Rosária Rodrigues. *Botânica organográfica: quadros sinóticos ilustrados de fanerógamos*. 3ª ed.- Viçosa: Universidade Federal de Viçosa, 1990.

ZYLBERBERG, Sônia. *Morro da Providência: Memórias da Favella*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação. Cultura, 1992.

APÊNDICE:

Lista das coordenadoras que se dedicaram e que se dedicam à organização do Encontro em suas cidades. Planilha em ordem Alfabética

n.º	LOCAL	COORDENADORA	PERFIL INSTAGRAM
1	Acre (Rio Branco)	Narjara Saab	narjara_saab/
2	Alagoas (Maceió)	Mel Nascimento Salette Bernardo	@melnascimentomel @salbernardo
3	Amazonas (Manaus)	Rafaela Bittencourt	@rafaelabittencourt
4	Argentina (La Plata)	Maria Laura Gimenez	@marialaura.gv
5	Argentina (Paso de Los Libres)	Alejandra Colunga	@alejandra.colunga.aleli
6	Bahia (Salvador)	Janaína Costa	@janainacosta07
7	Brasília – DF	Gisele Barbieri	@gijabarbieri/
8	Ceará (Fortaleza)	Micaela Gomes	@michaelagomes.gomes/
9	Chile (Val Paraíso)	Claudia Contreras	@matakurix/
10	Espírito Santo (Vitória)	Monique Rocha Bruna Medeiros	@moniquerocha.oficial/ @abruna_medeiros/
11	França (Paris)	Karina Paim	parioka_samba/
12	Goiânia (Goiás)	Ísiskrish Nina Soldera	@isiskrish/ @ninasoldera_oficial/
13	Holanda (Roterdã)	Ivy Lemos	@ivylemos/
14	Itália (Florença)	Mariane Reis	@marianereisoficial/
15	Itália (Roma)	Marta Souza Carolina Brignani Eleonora Sasso	@martinhacbs/ @carolinabrignani/ @eleborrachinha
16	Japão (Tóquio)	Luisa Hagiwara	@luisa_takasamba/
17	Maranhão (São Luís)	Rose Carrenho Helô Santanna	@rosecarrenhocarrenho/ @as_brasileirinhas_samba/

18	Mato Grosso (Cuiabá)	Liliane do Nascimento Luanda Taiana	@lillianned/ @luandataiana/ @sambadaspretascuiaba/
19	Minas Gerais (BH)	Aline Calixto Joyce Cordeiro	@alinecalixto @cordeiro.joyce
20	Minas Gerais (JF)	Andreia Mello	@ visueldumelo/
21	Pará (Belém)	Mariza Black Melina Fôro	@marizablackoficial/ @melinaforo/
22	Paraíba (João Pessoa)	Clara Bione Dandara Alves	@bioneclara/ @dandaraalvesoficial/
23	Paraná (Curitiba)	Juliana Moraes Jay Ferreira	@ju_moraes__ @ jaydeoya/
24	Paraná (Londrina)	Juliana Barbosa	@jubarbosa1975/ @estacaosamba/
25	Pernambuco (Caruaru)	Riah Oliveira	@riah_cantora
26	Pernambuco (Recife)	Karynna Spinelli	@karynnaspinelli/
27	Portugal (Lisboa)	Emili Pereira	@emile_pereira1/
28	Portugal (Porto)	Inah Santos	@inah_santos_/
29	Rio de Janeiro (Maricá)	Jô Borges	@joborgesoficial/
30	Rio de Janeiro (Niterói)	Camille Siston Mara Maciel	@camillesiston/ @maravbmaciel/ @mulheresnosambadeniteroi
31	Rio de Janeiro (RJ)	Dorina	@dorinasamba/ @mulheresnarodadesamba_rj/
32	Rio de Janeiro (Volta Redonda)	Clarete Patrocinio	@brazpatrocinio/
33	Rio Grande do Norte (Natal)	Marieta Maia Claudia Mariana	@rodademulheresdosambapotiguar /

			@aclaudiamariana/
34	Rio Grande do Sul (Porto Alegre)	Luciana Fagundes Luciene	@fagundes.lu/
35	Santa Catarina (Florianópolis)	Andrea Souza Julia Jandira	
36	São Paulo (Campinas)	Milena Figueiredo	@mana.dinga/
37	São Paulo (SP)	Grace Ganem Renata Jambeiro Roberta Oliveira	@renatajambeirooficial/ @graceganem/ @roberta.oliveira.cantora/ @sambaderainha
38	São Paulo (São José do Rio Preto)	Paulinha Golden	@paulinhagolden/
39	Sergipe (Aracaju)	Pétala Tâmisia Claudia Cristine Rayra Gislene Souza Samba de Moça Só	@petalatamisa/ @claudiacristine_caca/ @guidoroz/ @ gislene_se/ @sambademocaso/
40	Sergipe (São Cristóvão)	Elis Correia Sayd Emanuelle	@eliscorreia7/ @saydemanuellenegonadopandeiro /
41	Uruguai (Montevideu)	Niusa da Silva	@niusadasilva/ @/so.elas.uy/

Depoimentos colhidos através do processo de inscrição das coordenadoras das cidades inscritas em 2021

Espírito Santo - Vitória

Bruna Medeiros

Quero continuar promovendo e movimentando o evento na cidade, pois ele fortalece cada vez mais o mercado de samba para as mulheres que já estão na estrada há anos e que estão iniciando agora. O projeto incentiva as instrumentistas, cantoras e produtoras que compõem o

evento. Temos dificuldade de ter mulheres tocando instrumentos de harmonia na cidade, e por isso esse evento é tão importante, pois ele ajuda a difundir essa cultura de mulheres tocando samba e isso torna o evento ainda mais importante para a cidade. Não temos patrocínio, apoio, divulgação. Como sabemos, tudo que tem mulher envolvida é mais difícil, causa dúvida e indiferença. Fazemos rifa e nos movimentamos internamente para fazer o evento acontecer. Tudo isso fortalece ainda mais o movimento na cidade de Vitória.

São Paulo - São José do Rio Preto

Paula Golden

O Encontro foi um divisor de águas, é uma atmosfera feminina. Hoje aqui na cidade nós temos um projeto exclusivamente feminino, que é o grupo 'As Chicas', e que nasceu em consequência do Encontro Nacional. Me emociona muito falar disso, pois aqui no interior de São Paulo é a primeira roda de samba de mulheres. Esse projeto dá voz para mulher, empodera todo o movimento e as pessoas. Ter na roda mulher no pandeiro, no violão, cavaquinho, tantan, isso é novo, antes a mulher não tinha esse espaço. A mulher ficava no canto, dançando, fazendo a comida, e se empoderar desse espaço com o instrumento na mão é um divisor de águas.

Ceará - Fortaleza

Micaela Gomes

Fizemos o primeiro encontro com uma roda composta por mais de 50 mulheres, a logística foi um pouco complicada, porque trouxemos mulheres de Fortaleza e das regiões próximas e, na época, a prefeitura e o instituto Iracema deram apoio com estrutura de luz, palco e toda logística, fizemos em um reduto de samba em Fortaleza, que é o Bar da Mocinha. As meninas da banda se conheceram no evento. Elas não se conheciam pessoalmente, juntamos um público vasto. No segundo ano não conseguimos participar por problemas pessoais do grupo, e o terceiro, em homenagem a Elza Soares, foi incrível, porque a gente pensou que não ia conseguir, não tínhamos dinheiro em caixa e devido à pandemia, com todo mundo isolado, foi através da Lei Aldir Blanc que conseguimos ter recurso para montar toda a estrutura de live, a captação de áudio, juntamos algumas meninas que fazem mais trabalhos com a gente para poder fazer o evento, e montamos o repertório da Elza com sambas autorais e foi incrível. Um dos resultados do movimento foi a junção de uma equipe técnica de mulheres, por conta do projeto Samba Delas, que é o nosso coletivo de Fortaleza, que durante esses 4 anos conseguiu fazer uma equipe maravilhosa de mulheres na técnica, na luz, fotografia e na captação de som e de áudio. A gente ficou imensamente feliz, esse grupo só se fortalece e cresce, a gente já está com alguns nomes, pois é um projeto grande aqui em Fortaleza e muitas meninas querem participar. Com isso a gente faz a rotatividade pra poder mostrar a individualidade, o talento de cada uma e fazer uma equipe tão forte. O encontro é um evento que o grupo todo espera, com essa roda maravilhosa, e a gente espera uma longa vida para este projeto. É necessário que as pessoas possam rever a questão das mulheres no samba e vejam de verdade com olhos carinhosos que a gente tem muita coisa para mostrar, se igualar e ser muito grande, já que estamos em um gênero musical predominante masculino.

Rio Grande do Norte – Natal

Dani Cruz

A gente vem passando um momento bem frutífero e oportuno para as construções conjuntas entre as mulheres, pois estamos nos fortalecendo e isso vem acontecendo com mais ênfase ao longo dos anos dentro da cidade. Eu posso dizer que eu surgi no meio disso e incentivada por muitas mulheres que desenvolvem seus projetos na cidade. Sou muito grata a Valéria Oliveira

e Dodora Cardoso por terem me dado as bênçãos, pois eu sou fruto disso. A gente vem passando por um movimento de maior abertura e fortalecimento dessas redes, mas ainda é um tanto incipiente. Então, a nossa ideia é ter a oportunidade e trazer a produção do Encontro de Mulheres na Roda de Samba aqui em Natal e fortalecer a cultura do samba na nossa cidade no geral, dando mais destaque ao samba feito por nós, mulheres. Eu sou compositora, a Valéria Oliveira também é compositora, então a gente já levanta essa bandeira das mulheres que estão compondo aqui em Natal, e a nossa ideia é reconhecer os novos talentos a partir de uma inscrição para composição da própria roda que será feita neste evento, para que as mulheres ocupem esse lugar de protagonismo em todas as frentes do evento. Na parte técnica, de comunicação, vamos ter uma equipe comandada por mulheres e a nossa ideia é juntar forças e dar esse espaço de relevância que o samba das mulheres de Natal merece. A gente acredita muito na construção coletiva, conjunta e por isso a gente resolveu dar as mãos e se unir a esse projeto. Nós já fazemos isso nos nossos projetos individuais, e a gente acredita que juntas podemos mais. Essa é nossa ideia, acreditar que juntas podemos realizar um evento e revelar ainda mais esse protagonismo feminino, fortalecendo essa rede e que isso seja um pontapé para haver ainda encontros entre mulheres.

Paraná - Londrina

Juliana Barbosa

Londrina (Paraná) faz o evento desde o primeiro ano, em 2018, e isso impactou de forma decisiva na cultura do samba na cidade. O primeiro ano revelou a potência. Ter aquelas mulheres todas juntas tocando, cantando, presentes no evento, no entorno da roda foi inesquecível e memorável para a cidade. Naquele momento a gente não estava preparada para aquilo tudo, e nós decidimos que seria o momento de nos preparar. No ano seguinte a roda foi melhor ainda, em termo de produção, técnica e estética musical. Era uma roda formada exclusivamente por mulheres, tocando, cantando, compondo, fazendo arranjo, produzindo e todo processo no entorno, como segurança, dj, tudo formado por mulheres, foi um momento de afirmação muito importante. No 3º ano, mesmo em período de pandemia, a vontade de fazer, de produzir foi a mesma, nós nos conectamos da mesma forma e sentimos a mesma emoção em saber que naquele mesmo horário as 32 cidades estariam fazendo a mesma coisa no mesmo momento e isso gera uma conexão muito grande, envolvendo a América do Sul, Europa e Ásia, e que todas as regiões do Brasil participam. Isso tudo é o evento muito potente.

Pará - Belém

Mariza Black e Melina Fôro

A nossa maior dificuldade aqui é reunir as mulheres para fazer a parte harmônica, aqui a gente tem mulheres instrumentistas, mas falta a união, é cada uma no seu canto e há até uma disputa dentro das mulheres instrumentistas. Na primeira roda de samba nós conseguimos agregar e motivar outras mulheres a se reunirem ao projeto e aprender o instrumento. O primeiro encontro foi mais com mulheres ritmistas. Em 2020 nós perdemos nossa cavaquinhista, que fazia a coordenação com a gente e isso mexeu muito com a gente, mas mesmo com esta perda nós fizemos o evento na cidade. Surgiram novos projetos de mulheres e para 2021 vamos vir com mais mulheres tocando e a gente vai conseguir agregar nesse próximo encontro. Foi a partir do Encontro que começou-se a construir grupos e abriu portas para a desconstrução da disputa, do individualismo na performance musical feminina aqui em Belém. A gente já sente que as mulheres querem somar e se integrar umas com as outras, a gente já sente essa abertura maior, e com isso, vamos fazer o 4º Encontro com mais representatividade feminina, com a consciência integrada da aceitação de somar com a gente no Encontro Nacional.

Minas Gerais – Juiz de Fora

Andrea Mello

O Encontro proporcionou o encontro de mulheres na cidade, surgiram mulheres de todos os cantos da cidade, mulheres que cantam, que tocam e isso foi incrível. Ao mesmo tempo deu visibilidade e reconhecimento àquelas mulheres que há anos faziam trabalho dentro do samba. Além disso, proporcionou o principal, fez com que a mulher conquistasse o seu próprio espaço em uma roda de samba. A maior dificuldade que enfrentamos em JF é a falta de apoio financeiro e a outra é a carência de mulher com conhecimento em música, principalmente no samba, em instrumento harmônico. Por isso estamos investindo em oficinas e curso de aprendizado desses instrumentos, com o cavaco das minas.

Argentina - La Plata

Maria Laura

Nós participamos do Encontro desde 2018 para fortalecer o vínculo das mulheres argentinas que fazem samba em nosso país. Nós temos muitas dificuldades por ser um universo majoritariamente de homem, e é muito difícil para uma mulher ocupar um lugar de destaque dentro dos grupos. As mulheres estão se juntando para fortalecer o vínculo entre as mulheres e por isso este evento é muito importante para nós. Dessa maneira nós crescemos, aprendemos, num rizoma, numa rede nacional e internacional de mulheres que buscam a igualdade através da união.

Goiás - Goiânia

Nina Soldera

Nós participamos do Encontro Nacional desde 2019, que homenageou Leci Brandão, e fizemos uma roda muito linda com a presença de muitas mulheres com projetos de samba, projeto da cultura popular, e que é uma marca muito presente em nossa história, enquanto mulheres da arte, da música e da cultura. Essa experiência de 2019 nos deu gás, força e emoção para que continuássemos na caminhada, nos juntando e permitindo integração em outros momentos do ano, fluiu muita coisa bacana, muitas parcerias foram possíveis através desse momento de ajuntamento de energia, de afetos, de trabalhos e projetos musicais de samba em Goiânia. Isso fez com que a gente manifestasse o desejo de participar do Encontro em 2020, já com os desafios instaurados pela crise sanitária Covid-19, mas, ainda assim, vimos que havia necessidade de manter essa relação com outras mulheres no Brasil e no mundo através desta organização que é muito linda, que nos permite interagir nesse outro nível de troca, e fez com que a gente também organizasse a nossa presença no ano de 2020. Nós fizemos da nossa maneira, tentando entender a linguagem audiovisual. O desafio que estamos encontrando para este momento é entender os protocolos de segurança, e estamos desde agosto nos reunindo para construir de maneira muito participativa e muita integração a nossa participação em 2021. Os projetos musicais de samba que têm as mulheres como porta voz, as mulheres condutoras, têm sofrido desafios de outrora, um pouco mais intensificados não só pela crise sanitária, mas pela crise política que vivenciamos, sobretudo no Brasil e na América Latina. Ainda lidamos com a escassez de espaço das oportunidades, as dificuldades em si desse encontro, dadas as condições que muitas mulheres enfrentam na questão da maternidade, do trabalho, da dificuldade do acesso à internet. Pois não é uma realidade para todas, é uma realidade que exclui muitas de nós, sobretudo aquelas que estão nos espaços periféricos, nos quilombos e nos acampamentos, e todas essas dificuldades ficaram ainda mais intensificadas nesse atual momento de conjuntura de crise sanitária e política. Nós estamos encarando esses desafios com muita empatia e solidariedade, com muito afeto, muito respeito, pra que a gente consiga, de maneira coesa, juntas, amenizar o máximo que conseguirmos para que essas participações se efetivem de fato nessa construção. O nosso compromisso é fazer

com que de fato a roda de samba seja o espaço mais democrático para mulheres e garanta a seguridade emocional, física, das suas subjetividades, suas realidades, das suas historicidades, cada uma com sua trajetórias e todo legado que cada uma de nós trazemos na sua existência e ela se converte nesse momento, nesse 4º Encontro nacional e Internacional de Mulheres na Roda de Samba.

Rio de Janeiro

Maricá - Jo Borges

Esse movimento trouxe uma mudança muito grande na cidade de Maricá e na minha posição enquanto mulher e sambista. Eu venho da MPB e tive muita dificuldade de ser reconhecida como sambista dentro da cidade. O movimento do samba acontece há muitos anos, mas sempre no masculino. Agradeço muito a Claudinho Guimarães, pois ele sempre me inseriu no meio, me convidava para cantar nas rodas dele. E foi através dele que veio a indicação para coordenar o evento aqui na cidade. Foi muito bonito quando eu divulguei o evento aqui na cidade. Recebemos muitas mensagens e tive apoio unânime principalmente das mulheres. Pela dificuldade de ter mulher instrumentista de corda, eu contei com a parceria de instrumentistas de Niterói e São Gonçalo. Em 2020, com a pandemia, nós reduzimos a banda para evitar aglomeração, mas foi muito importante ver os olhos brilhando das mulheres em serem reconhecidas não só dentro da cidade como no país e fora do país. Isso mudou muito a realidade da cidade; atualmente, embora não tenha atingido o trabalho que pretendíamos na cidade, já temos enraizado com o movimento das mulheres e o evento anual que é o Encontro. Mesmo com toda dificuldade de realizar, o retorno foi muito positivo. Eu estou com muita expectativa desse ano fazer o encontrão com todas as mulheres. Nós temos a certeza que já avançamos e vamos continuar crescendo. Então para Maricá o céu é o limite.

São Paulo – Capital

Renata Jambeiro

Um dos motivos que eu acredito ser importante participar deste evento é firmar e mapear a presença feminina que acontece na cidade de SP, de uma maneira muito intensa, onde essas mulheres estão desenvolvendo trabalho pela cidade e precisam ser vistas e respeitadas. Um dos motivos de fazer parte deste evento é trazer visibilidade para as mulheres que estão cantando, tocando, produzindo, fotografando, diagramando, enfim... Nós temos uma equipe muito grande aqui em SP e queremos fazer parte disso. Este é o 4º ano e estamos firmes e fortes. Uma das dificuldades que existe da mulher dentro da roda de samba, além do machismo, é a questão financeira, do apoio, patrocínio. As rodas de samba dos homens já abrem espaço, porque é importante trazê-los para esse movimento, e também é necessário fomentar cada vez mais as rodas de samba feitas por mulheres na cidade de SP. Então a dificuldade é fazer chegar esta compreensão para todo mundo, é um trabalho de formiguinha, sem dúvida, e cada vez mais estamos avançando nesse sentido pra que esse acolhimento aconteça, para que as rodas sejam respeitadas, incluindo todas as mulheres que fazem parte da cadeia produtiva. Tirar a mulher de (apenas) esse lugar da estrela, da diva, da cantora e fazer ela participar de todos os processos e estar presente em todas as funções.

Pernambuco - Recife

Karynna Spinelle

Recife é uma cidade polo do movimento de samba do estado de Pernambuco com uma história tão bonita do batuque do nosso estado. A maior dificuldade é a quantidade de musicista, como a gente não tem uma inserção das mulheres na equipe técnica tocando os instrumentos de percussão, harmonia e técnica, essa é uma dificuldade maior da questão financeira. Então a gente tem conseguido fazer um trabalho conciso, muito acolhedor,

abrangendo todas as áreas dos batuques, com samba coco, samba de roda, samba de macumba, samba urbano, e Recife está mais um ano presente nesse projeto maravilhoso.

Itália -Florença

Mariane Reis

Em 2021 completamos 3 anos participando do evento, a Itália participa desde o 2º ano, em 2019, e entramos através de um convite das mulheres de Portugal e, a partir de então, comecei a movimentar as musicistas não só de Florença, mas do entorno, pois a nossa maior dificuldade é em relação à musicista, instrumentistas profissionais, e todas que fazem parte do projeto são profissionais e por isso Florença reúne mulheres de outras cidades. No primeiro ano foi uma correria louca, pois eu só tinha um mês para organizar todo o evento. Eu consegui fechar o local faltando uma semana para o evento acontecer. Tive problema interno de produção com uma pessoa que eu coloquei e atrapalhou um pouco a organização, mas no final tudo deu certo, e o crédito do movimento que é feito hoje aqui na Itália não é só meu, é de todas as mulheres que participam, que cantam e tocam. Hoje tenho duas coordenadoras fantásticas, a Maura e a Franci, que são meus braços direito e esquerdo, e tem isso também, se você tem um time que joga bem, você continua com o time, temos um bom diálogo e entendimento. Nosso núcleo é Florença, Bolonha e Trieste, pois temos pouquíssimas musicistas na Europa, e como eu já fazia shows aqui, ficou mais fácil abrir esta comunicação. Nós poderíamos fazer nessas três cidades, mas isso seria difícil, pois não teria instrumentista suficiente. Conseguimos fidelizar este núcleo. Ano passado foi muita dificuldade, não conseguimos fazer a roda com todas juntas por conta do lockdown, que retornou bem no período do evento. De uma certa forma teve um lado positivo disso tudo, o resultado foi muito positivo e gerou uma rede de afeto muito grande, conseguimos criar um laço de colaboração, claro que não foi 100%, pois nem todas tiveram disponibilidade, mas foi positivo. Temos algumas dificuldades com a equipe em relação ao cumprimento de tarefas, como enviar vídeos, fotos, quando peço para produzirem um conteúdo e não entregam no prazo e eu acabo fazendo. Dentro do Encontro não pode ter um protagonismo, é um coletivo e precisa de união. E o que acontece é o peso da responsabilidade e que algumas pessoas não têm, e eu acabo assumindo esse peso e a liderança, e delego atividades, mas se a pessoa não tem disponibilidade a gente se arranja. Eu estou aqui colada com vocês (produção executiva do Encontro), pronta para a 4ª edição, seja o que Deus quiser e que tudo dê certo com essa pandemia, que a gente consiga fazer presencial com a energia do público e da roda, pois é uma força sobrenatural, tendo a consciência que a gente pode fazer sim um coletivo, onde todas as diferenças sejam deixadas para trás e a gente consiga trabalhar juntas, pois é um trabalho de inclusão, e não de exclusão. Eu tenho essa filosofia, não importa se houver indiferença pessoal com uma pessoa, ela estará dentro do trabalho e quem quiser que se resolva, eu não sou terapeuta nem psicóloga e é um prazer muito grande fazer parte deste evento. No primeiro ano nós fizemos com recurso próprio para arcar com as despesas de deslocamento das artistas que vêm de outra cidade. Aqui não tem incentivo cultural do estado.

Rio de Janeiro - Volta Redonda

Clarete Patrocínio

Nasci numa família de samba e criamos o Bloco Carnavalesco Quero Mais. Sempre estive envolvida com o batuque, sou coordenadora do projeto Meninos do Batuque e coordenadora do grupo de samba Toque de Dandara, assim a história vai fazendo seu caminho. Toque de Dandara nasceu em um evento na cidade de Volta Redonda no dia do evento de 20 de novembro de 2018. Sou filha de batuqueiros e desde 1970 frequento o bloco Filhos do Índio, que meus pais faziam parte. Toque de Dandara é fruto da luta, resistência e raiz. O grupo ainda não tem uma força grande de mulheres, e quem faz parte do projeto está pelo samba,

mesmo se desfazendo, por conta da pandemia, eu mantive o grupo e mantive ele dentro da pandemia com debates sobre a "vez e a voz da mulher". A gente espera reunir mais mulheres para fazer samba após a pandemia. Temos ritmistas mulheres, mas os instrumentos de harmonia a gente precisa dos homens. Nós fizemos o primeiro ano em 2019 e quando nós íamos iniciar um projeto mensal, tivemos que cancelar as atividades por conta da pandemia. A gente está na luta de ter uma harmonia feminina aqui em Volta Redonda. Não tivemos apoio financeiro, mas conseguimos fazer. Em Volta Redonda tem um movimento lindo com mulheres.

Brasília - DF

Gisele Barbieri

Para nós é uma alegria e também um desafio construir eventos desse coletivo pela nossa diversidade, e também, muito no último ano, por questões da pandemia. Nós não realizamos nenhum evento durante a pandemia e isso nos trouxe vários problemas em relação ao caixa do coletivo, e sem eventos o caixa ficou zerado. Foi feita uma reunião com as mulheres do coletivo e o número de mulheres interessadas não foi de todas do coletivo, sendo bem menos do que o coletivo integra. Muitas mulheres ainda possuem a restrição em fazer evento presencial com a pandemia, já que ainda não acabou. A proposta enquanto coordenação é de fazer uma roda no dia 11 de dezembro sem público que seja de reencontro do coletivo, podendo esta proposta ser reavaliada junto com o coletivo. No ano passado várias componentes do coletivo pegaram covid-19, muitas perderam familiares e nós não nos sentimos à vontade de participar de qualquer evento porque entendíamos que era um momento de muita preocupação por causa da pandemia. Então foi um desafio grande e duro realizar o vídeo que apresentamos do encontro em 2020.

Holanda - Roterdã

Ivy Lemos

A minha maior motivação é unir forças e encontrar mulheres que fazem o mesmo que eu, pois é muito difícil encontrar uma mulher na liderança de projetos musicais aqui em Roterdã. Na Holanda, as principais dificuldades que eu encontro são com a desunião das mulheres, elas não se unem, além de ter poucas instrumentistas, as poucas que tem não se unem, se atrapalham. Parece que falta um pouco de respeito mesmo e de colaboração e divisão. A minha experiência aqui eu vejo que as mulheres têm a necessidade de ter um homem no comando, e eu sou mais rebelde, então encontro algumas mulheres e a gente faz o que pode. Ainda tem uma dificuldade, que é se colocar no mercado e convencer programadores que você é competente e tem conhecimento do que está fazendo. Que você é séria, porque é difícil. A minha motivação é ter um pouco de esperança, e ver que está acontecendo este movimento e que é muito lindo. É um movimento comandado por mulheres, para mulheres, e está crescendo, então isso dá esperança para a gente que é mulher e que trabalha com música e que tem vontade de organizar projetos aqui na Holanda (Roterdã). Dá um respaldo para o meu trabalho. Eu estou muito feliz em poder participar e ser respeitada por estar na liderança, e as mulheres que eu trabalho aqui respeitam a liderança, assim como elas têm autonomia para decidir também e nós apoiamos uma à outra e é isso que é importante.

Japão - Tóquio

Luisa Hagiwara

Eu canto e toco cavaquinho em Tóquio, toco samba de raiz, a minha participação no 4º Encontro é unir e lutar pela igualdade das classes sociais através do samba. Eu gostaria de inserir mais samba de raiz em Tóquio, pois existe pouca gente que conhece esse samba e eu tenho muita dificuldade com público, porque o japonês ainda não conhece esse estilo de

samba, e não é uma música muito divulgada em Tóquio. Tem outra dificuldade que enfrento aqui que é a falta de público. Também tem poucas pessoas e músicos que conhecem essa linguagem. O Japão tem patrocínio cultural, mas é por tempo limitado e é muito difícil conseguir. Espero que todos entendam a minha posição e me ajudem nessa batalha.

Chile - Valparaíso

Claudia Contreras

Aqui no Chile somos muitas mulheres apaixonadas pelo samba e cultivamos nossa paixão em grupos musicais duos, escolas de samba, e neste contexto pudemos perceber que esses espaços são majoritariamente dirigidos por homens, há muito tempo é assim, em algumas ocasiões passamos por situações de machismo e isso somado a nossa vontade de fazer samba é o que nos levou a criar nossos próprios espaços, nosso poderoso terreno feminino, poderoso para poder nascer um samba feito por mulheres. Esse é o principal motivo pelo qual estamos entusiasmadas e queremos participar deste encontro. A possibilidade de poder melhorar neste desafio é extremamente motivadora e a nossa maior dificuldade agora é basicamente a pandemia e o manejo das autoridades de nosso país, mas até dezembro esperamos não ter muitos problemas e nós estamos preparadas para esse evento com todo poder feminino.

Bahia - Salvador

Janaína Costa

Este projeto idealizado Por Dorina vem semeando arte, cultura e o samba feminino, ecoando essas vozes tão empoderadas por vários estados e países. Aqui em Salvador, na Bahia, a experiência foi muito rica, no primeiro ano fizemos uma roda interativa no Pelourinho, no Centro Histórico, e contamos com participação de mulheres que tocam na noite, interpretam o samba e vivem do samba. No segundo ano, a homenagem a Leci Brandão foi muito interessante, pois pudemos contar com a participação de grupos e instrumentistas de Itapuã, Maraú, da Chapada Diamantina e de outras regiões da Bahia. Integramos a progamação da Virada Sustentável, foi uma grande roda, super fraterna, de sororidade, de afetos de experiência riquíssima que jamais esqueceremos. No terceiro ano, por conta da pandemia, fizemos a homenagem a Elza Soares de forma virtual, com um vídeo muito bonito.

Amazonas - Manaus

Rafaela Bittercourt

Para a gente daqui do Norte é um prazer imenso fazer parte da 4ª edição do Encontro. Ano passado nós tentamos entrar, mas como foi bem em cima da hora não foi possível reunir musicistas para compor a roda daqui de Manaus, e este ano a gente juntou uma equipe maravilhosa, e quando eu falei do movimento para elas, todas toparam se juntar para colocar nosso Estado marcado nesse mapa do evento. Nós estamos muito distantes do centro, de onde acontecem as rodas e os movimentos, e este projeto foi um "norte" para que a gente conseguisse marcar nosso Estado junto com os outros. Estaos fazendo um esforço delicioso para fazer parte deste movimento, porque é um prazer imenso somar junto neste projeto.

ANEXOS



Reunião na casa de Beth Carvalho para tratar do lançamento do Encontro Nacional de Mulheres na Roda de Samba e gravação do vídeo de chamada pela homenageada da 1ª edição.

ESQUERDA PARA DIREITA:

No sofá: Dayse Do Banjo, Lu Carvalho, Dorina, Beth Carvalho, Camille Siston e Carolina Pinheiro.
No Chão: Luana Carvalho, Roberta Nistra e Teresa Cristina.

SEGUE ABAIXO FOTOS DE CADA CIDADE QUE PARTICIPOU DO ENCONTRO NACIONAL E INTERNACIONAL DE MULHERES NA RODA DE SAMBA.

**DESCRIÇÃO LEGENDA:
ESTADO OU PAÍS / CIDADE / ANO DE REALIZAÇÃO.**

ORDEM ALFABÉTICA

OBS: AUSÊNCIA DE IMAGEM DA FRANÇA/PARIS.



ALAGOAS - MACEIO - 2021



AMAZONAS - MANAUS - 2021



ARGENTINA - LA PLATA - 2019



ARGENTINA PASO DE LOS LIBRES – 2021



BAHIA – SALVADOR - 2018



BRASILIA - DF - 2021



CEARÁ - FORTALEZA - 2018



CHILE - VAL PARAÍSO - 2021



FRANÇA – PARIS - 2021



ESPIRITO SANTO – VITÓRIA - 2019



GOIAS - GOIANIA – 2022



HOLANDA - ROTERDÃ - 2020



ITALIA – FLORENÇA – 2019



ITALIA – ROMA – 2021



JAPÃO - TOQUIO – 2020



MARANHAO - SAO LUIS - 2021



MATO GROSSO - CUIABÁ – 2019



MINAS - BELO HORIZONTE 2021



MINAS - JUIZ DE FORA – 2019



PARÁ - BELÉM – 2021



PARAIBA - JOAO PESSOA - 2019



PARANÁ - CURITIBA



PARANÁ – LONDRINA – 2019



PERNAMBUCO - CARUARU - 2021



PERNAMBUCO - RECIFE – 2019



PORTUGAL - LISBOA – 2021



PORTUGAL- PORTO – 2020



RIO DE JANEIRO - MARICÁ 2021



RIO DE JANEIRO – NITERÓI



RIO DE JANEIRO – RJ



RIO DE JANEIRO - VOLTA REDONDA – 2020



RIO GRANDE DO NORTE - NATAL 2019



RIO GRANDE DO SUL - PORTO ALEGRE - 2020



SANTA CATARINA - FLORIANÓPOLIS - 2018



SAO PAULO – CAMPINAS - 2019



SAO PAULO - SAO JOSE DO RIO PRETO – 2020



SAO PAULO - SP – 2019



SERGIPE - ARACAJÚ – 2019



URUGUAI - MONTEVIDEU - 2021